

Vicente SÁNCHEZ BIOSCA

## **Divino, humano, fascista : *iPresente!* y la construcción cinematográfica de un líder**

### **Luceros y estrellas fugaces**

La divinización de un héroe fascista se reveló tarea imposible para el franquismo desde muy pronto. Puede parecer ésta una afirmación sorprendente para quien repase la delirante y espasmódica literatura o pseudoliteratura lírica y épica dedicada a Franco desde la misma guerra civil. Sin embargo, por canonizada que resultase su figura, por hiperbólicos que se mostrasen sus atributos, los valores ideológicos fueron en Franco sacrificados en beneficio de una loa de las virtudes castrenses, religiosas y tradicionales. El cine, que desempeñó un papel decisivo en la construcción del carisma de los líderes fascistas europeos, no logró mejores resultados.

En efecto, el cinematógrafo —medio de expresión técnico dirigido a las masas— había sido instrumento de síntesis y espectacularización del quehacer emprendido por otros discursos más tradicionales (pintura, literatura, escultura...). Una estética de las masas, una poética carismática del dirigente ideológico —guía, líder, Führer, Duce o cualquier otro término equivalente—, una chispa magnética que prendía entre unas y otro : quizá jamás se logró una expresión tan rotunda como la producida por el mágico encuentro entre el colosalismo arquitectónico (que daría en Albert Speer su más álgida expresión), la hermética composición formal de Leni Riefenstahl y la estrategia de encuadramiento de la masa nazi, todo ello adobado por un incesante martilleo simbólico del que Goebbels sería tenaz teórico. De esa síntesis es cima insuperable *Triumph des Willens* [El triunfo de la voluntad], Leni Riefenstahl, 1934).<sup>1</sup> En ella, la alternancia entre planos y contraplanos opone un semidiós a unas masas orquestadas, uniformadas y comprimidas en torno a los mismos signos. La

---

<sup>1</sup> Véase una lúcida reflexión sobre las formas que adquiere la masa en el cine de este período en Vicente BENET, "Visiones de masas en el cine de entreguerras", *Archivos de la Filmoteca* nº 33, octubre de 1999, pp. 107-124.

imaginería que la película pone en escena es propia de un arquitecto : lo humano se extravía en la masa y ésta dibuja formas tan perennes como la piedra. Quien posee el privilegio de observar la masa así organizada no es un hombre, sino más bien un demiurgo situado a escala sobrehumana. Si el espectador recibe el don de mirar a través de sus ojos es precisamente para que quede cegado con la visión deslumbrante del líder con quien compartiría fugazmente un instante de dominio. tras el cual retornaría a la modesta posición que le corresponde como miembro de dicha masa<sup>2</sup>.

Ninguno de los elementos a los que aspiraba una estética fascista escapó a la atención de los falangistas más osados y las páginas de la revista *Vértice*, por ejemplo, contienen abundantes pruebas de esa fascinación progermánica hacia la simbología fascista y hacia una poética de las multitudes o muchedumbres, dentro de una actitud de combate. Podría suponerse que, al recaer la responsabilidad de la propaganda en manos falangistas con motivo del primer reparto de funciones en el bando nacional<sup>3</sup>, el recién creado Departamento Nacional de Cinematografía, dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, emprendería una labor inspirada en similares principios formales e ideológicos. Desde luego, hubo intentos destacables, en especial entre 1938 y 1941, pero se saldaron con un fracaso y no precisamente por motivos cinematográficos. En lo que ahora nos compete, lo cierto es que la estrella fulgurante de esos años —Franco— no fue exitosamente

---

<sup>2</sup> Esta misma concepción inspiró el mausoleo del Valle de los Caídos, cuyo arengario estaría concebido para albergar a las masas. Las cámaras de NO-DO pusieron todo su empeño en revelar el carácter majestuoso, a escala sobrehumana, de la construcción de Cuelgamuros, recurriendo a imágenes aéreas rodadas desde helicópteros. Sólo que la construcción, inaugurada el primero de abril de 1959, llegaba demasiado tarde respecto a la hora de los fascismos y resultó grotescamente anacrónica. En realidad, a partir de 1964, fecha cimera por la celebración de los 'veinticinco años de paz', el Valle se fue convirtiendo en atracción turística, sarcástico destino para un mausoleo fascista. Me ocupé de esto en otro lugar (Rafael RODRÍGUEZ TRANCHE y Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA : *NO-DO : el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2000).

<sup>3</sup> Como señaló Alicia Alted, a partir de la constitución del primer gobierno franquista en enero de 1938, se produjo un divorcio (término más apropiado que el de reparto) de zonas de influencia duradera : si la Iglesia lograba su hegemonía en el dominio de los proyectos educativos, implantando una enseñanza conservadora y tradicional, la Falange, en cambio, como expresión de una vocación totalitaria, se adueñaba de los medios de comunicación, a través del Ministerio del Interior y, en particular, de los Servicios Nacionales de Prensa y Propaganda ("Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos : la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra", en Josep FONTANA (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 217). A ello cabría añadir que la cultura había sido entregada a los discípulos de Menéndez Pelayo y colaboradores de Maeztu, Pradera y Vegas, lo que acaba de componer el panorama (José-Carlos MAINER, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971, p. 38).

realzada por sus valores ideológicos, su aura celestial y su magnetismo sobre las masas.

Una de las imágenes cinematográficas más extremas y reveladoras del techo carismático de Franco está representada en el documental de propaganda *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939). En los compases finales de esta película que dramatiza el poema de Rubén Darío "Marcha triunfal" (incluido en su libro *Cantos de vida y esperanza*), la fotografía de Franco aparece en sobreimpresión como cincelada sobre numerosos fondos en plano general. La combinación de escalas —primer plano y plano general— lo ensalza sin lugar a dudas a una altura mítica. Mas las escenas sobre cuyo fondo se proyecta el Caudillo son tan elocuentes como decepcionantes para un ideólogo o conductor de masas : soldados de caballería, ondear de banderas victoriosas, fragmentos del primer desfile de la victoria... todo hace pensar en que los atributos que se realzan hasta el delirio son militares, pero carecen de la mínima dimensión pseudorreligiosa que debería aureolar al líder fascista.

Ahora bien, si Franco no fue elevado a las cotas sobrehumanas de un guía fascista por la cinematografía del D.N.C., su omnipresencia tampoco dejó resquicio alguno que permitiera la creación de un *star-system* heroico perenne : generales como Varela, Queipo de Llano o Muñoz Grandes brillaron muy escasamente ; héroes como Moscardó, responsable de una de las hazañas más aireadas por el aparato de propaganda franquista (la defensa del Alcázar de Toledo) no pasó de ser un comparsa, y el protomártir Calvo Sotelo fue tan aludido como su carisma poco elaborado. Sólo una excepción, pero preñada de sentido, conoce esta regla, y fue —la circunstancia no puede deberse al azar— de un difunto : José Antonio Primo de Rivera, conocido durante dos largos años como el Ausente. Pues bien, *¡Presente!* representó el titánico y único esfuerzo de canonización cinematográfica del líder.

## **Dimensiones de la muerte**

La primera consideración que cabe hacer para una comprensión del proyecto que cristaliza en *¡Presente!* es la condición de cadáver del héroe que se pretende divinizar, así como la constelación fetichista sobre la que se organiza la operación. La decisión simbólica y memorística inicial que tomó el nuevo Estado respecto al 20 de noviembre, fecha del fusilamiento de José Antonio en la cárcel de Alicante, fue oficializarla como 'Día de Luto Nacional'. El Decreto que sancionaba esta medida, de 16 de noviembre de 1938, fue seguido por una cascada de homenajes, el primero de los cuales tuvo lugar el 20 de noviembre de ese mismo

año, cuando 'el Caudillo' elevaba públicamente al desaparecido José Antonio a un rango poco menos que divino.<sup>4</sup>

*El Noticiero Español* plasmó en imágenes este acto en su nº10 (diciembre de 1938). Dado que el reconocimiento oficial de la muerte de José Antonio sólo se había producido en noviembre de 1938, este reportaje constituye la primera referencia cinematográfica conocida del fatal desenlace y de esta condición inaugural se desprende su importancia y responsabilidad. La ceremonia fúnebre tiene lugar en Burgos, capital de la España nacional, y forzosamente se realiza *in absentia*, dado que Alicante todavía se encuentra a la sazón en manos republicanas y el cuerpo del fundador debe ser reconstruido metonímica y metafóricamente a través de las rosas simbólicas, la corona, los himnos y las palabras-ensalmo.

Las imágenes de esta noticia, hoy incompleta, muestran inequívocamente hasta qué punto la memoria de José Antonio colma los signos del nuevo régimen: la guardia mora custodiando la llegada de Franco, el uniforme falangista que ostenta éste (camisa azul y boina roja), como era preceptivo desde la unificación del partido en abril de 1937, la entrada a la catedral de Burgos, *sancta sanctorum* de los fastos militares, políticos y eclesiásticos del bando nacional<sup>5</sup>. Las personalidades presentes encarnan cumplidamente el espectro del nuevo Estado: Carmen Polo; el Jefe Nacional de Propaganda, Dionisio Ridruejo; el Consejero Nacional, Jesús Suevos; el embajador de Portugal, Pedro Teotónio Pereira<sup>6</sup>... Y, lo que es más importante, el fundador de la Falange es tratado, a un mismo tiempo, como autor de un credo ideológico ahora representado por Franco<sup>7</sup>, al fin y al cabo Jefe Nacional del Partido, y como militar, ya que son los ejércitos los que le rinden homenaje. Franco penetra en la catedral bajo palio para asistir a la ceremonia religiosa. De nuevo en el exterior, deposita una corona de flores sobre la lápida y, en su calidad de columna vertebral del acto, lanza los gritos de rigor, aspecto que

---

<sup>4</sup> Recordemos que el 29 de octubre fue señalado como el 'día de los caídos', evocando a un mismo tiempo el discurso fundacional de José Antonio en el Teatro de la Comedia de Madrid, lo que generaba una economía relacional de las conmemoraciones muy particular. Para repasar el calendario simbólico del franquismo, es de suma utilidad el texto de Francisco Moret-Messerli, *Conmemoraciones y fechas de la España nacional-sindicalista*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.

<sup>5</sup> Recuérdense, sin ir más lejos, las imágenes de la exaltación de Franco a la Jefatura del Estado en octubre de 1936 filmadas en ese mismo lugar.

<sup>6</sup> Véase para la identificación de los personajes Alfonso DEL AMO, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 667.

<sup>7</sup> "El Generalísimo Franco —reza la locución—, Caudillo del Movimiento que José Antonio iniciara, ha dispuesto la conmemoración de este día, declarado de luto nacional para España."

la noticia enfatiza mediante el uso del sonido directo, tras lo cual se oyen los primeros compases del *Cara al sol*.

## **Duelo, memoria, necrofilia**

Duelo por el caído, atención a los signos y destellos de la muerte, fetichismo de los objetos... Ahora bien, ¿cuáles son la proporción y el equilibrio entre estos tres componentes? Además, la complejidad del significado ceremonial se entrelazará pronto con un sistema de deslizamientos geográficos tan curiosos como a simple vista desconcertantes.

Apenas ocupada la ciudad de Alicante por las tropas nacionales, el cuerpo de José Antonio fue exhumado de una fosa común por una delegación falangista el 4 de abril de 1939 para ser enterrado en un nicho preparado al efecto. Al tercer aniversario de su fusilamiento, se organizó, entre los días 20 y 30 de noviembre, el traslado a pie de sus restos mortales desde Alicante hasta el monasterio del Escorial. El transporte fúnebre desencadenó un despliegue sin precedentes por todos los pueblos y ciudades que atravesaba el cortejo. No parece exagerada la afirmación de Stanley Payne: "Esta fue posiblemente la ceremonia más infinitamente elaborada en la historia contemporánea de España, muy lejos del 'austero' y 'escueto' estilo que el propio José Antonio había mantenido que debía ser característico de la Falange. [...] El culto a José Antonio llegaría a ser, de hecho, el culto más extraordinario asociado con cualquier figura política fallecida de la Europa occidental a mediados del siglo xx<sup>8</sup>."

Si la cárcel de Alicante quedaba asociada en la memoria al duelo por la muerte y a la acusación al enemigo por el 'magnicidio', El Escorial, lugar de destino del líder, se enraizaba en 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. José Antonio venía, así, a incrustarse en la historia de España, pero no de cualquier España, sino de aquella, imaginaria, que anhelaban los vencedores, la de la grandeza en la fe y el Imperio<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Stanley G. PAYNE, *Franco y José Antonio. El extraño caso del fascismo español*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 469.

<sup>9</sup> Ahora bien, si este espectáculo colmaba los parajes de un tiempo legendario con una figura reciente pero mítica, impregnándolos de una memoria multiforme, la operación se complicaría todavía más cuando, en 1959, los restos del fundador fueron de nuevo exhumados para ser transportados, una vez más a hombros de los falangistas de la Vieja Guardia madrileña, hasta el cercano Valle de los Caídos, cuya construcción en la Sierra de Guadarrama había sido por fin concluida y donde hallarían su definitivo descanso. Con este traslado, mucho menos colosal que el anterior, José Antonio dejaba de estar asociado al Imperio y a la monarquía y se convertía únicamente en el primero de los caídos, destino más humilde que limitaba la aureola de connotaciones proporcionada por el mausoleo anterior.

Tres espacios preñados de memoria se sucederán en el tiempo como tumba de José Antonio —Alicante, El Escorial, el Valle de los Caídos—. Todos ellos dignifican al caído librándolo del olvido que representó la fosa común impersonal donde fue arrojado tras su ejecución. Cada uno de ellos no anula por completo al anterior, sino que lo sustituye de modo más complejo, recuperando en parte las connotaciones precedentes, mas también diluyendo parcialmente la plenitud y univocidad de su significación.

## El legado y el testigo

El nº 17 del *Noticiero Español*, fechado entre marzo y abril de 1939, presenta una noticia ajena a la actualidad, que cabría calificar de sospechosa : Miguel Primo de Rivera desciende de una avioneta en el aeródromo de Burgos para efectuar las primeras declaraciones públicas sobre la muerte de su hermano, probablemente guardadas durante un año en la recámara, debido al silencio oficial en torno a la desaparición del líder falangista<sup>10</sup>. La noticia posee una estructura muy particular al conferir al testigo directo de los últimos días, horas e incluso minutos de vida del fundador la voz en directo. Un plano medio del testigo ante la cámara, mientras caen los copos de nieve y sopla un viento helado, ejerce un considerable impacto poético que, unido a la carga testimonial, compensa la carencia de novedad informativa. El discurso de Miguel sólo está seccionado por un corte de plano medio a primer plano que verosímilmente debe coincidir con una elipsis en su relato :

[Plano Medio]. Hablar de José Antonio, de sus últimos momentos, es para mí la máxima emoción y tal vez la mayor responsabilidad. Pero es también un deber ineludible porque el conocimiento de su muerte magnífica nos pertenece a todos los españoles y yo debo superar mi dolor de camarada y de hermano para decir a todos cómo acabó aquella vida heroica.

El tiempo que estuvimos juntos, desde nuestro traslado a Alicante hasta nuestra separación diez minutos antes de su muerte, abarca tantos ejemplos, tantas emociones y contiene tanta doctrina que ni se puede ni yo quiero reducir a los límites de esta comunicación hablada. Mi propósito es hacer razonada y sería la transcripción de todo ello en la forma de un libro.

[Primer Plano]. Así pues, nada más que unas palabras para decirnos que aquél que siempre vivió con el espíritu tenso y el alma alegre fue a la muerte con la gallarda serenidad del que va a prestar su último servicio a España. Nos dimos el postrer abrazo y, al separarnos, había tanta luz en sus ojos y tanta placidez en su

---

<sup>10</sup> Alfonso DEL AMO, *Catálogo...*, op. cit., p. 677.

semblante que yo le dije cual si rezase a un santo : José Antonio, iruega por nosotros!

Nos separamos por fin para siempre y al cabo de diez minutos eternos, oí desde mi celda la descarga de muerte. Cayó con el brazo en alto. Sus últimas palabras fueron '¡Arriba España!', el grito de nuestra revolución y nuestra guerra que entró con su cielo.

El componente de luto aparece rebosante y sólo es superado por la magnitud del legado ideológico del difunto. Aunque no hay en ello contradicción forzosa con el protagonismo de Franco en la vida del país, lo cierto es que la alimentación del carisma de ambos personajes debía resultar a la larga incompatible, dadas las proporciones y el aspecto camaleónico que a la sazón estaba adquiriendo el culto al Jefe del Estado. Así pues, los destellos comentados no son más que signos precoces de algo que estallará en el documento cinematográfico más soberbio y solitario del fascismo español, donde luto, divinización y legado se unen de modo inextricable y morboso: *Presente*<sup>11</sup>. Pocas veces ha alcanzado la propaganda cinematográfica de la España nacional cotas tan elevadas de elaboración, en las que filmación, montaje y texto pronunciado demuestran, a lo largo de los 18 min. 20 s. que dura la película, hallarse a la altura del colosalismo de la puesta en escena que le sirvió de base, a saber, el traslado del cuerpo de José Antonio al Escorial.

## **Entre la ópera y el duelo**

El filme se abre bajo el signo del duelo mediante unas palabras — "El Departamento Nacional de Cinematografía ofrece al valiente dolor de España su documental *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera*" — que se inscriben en la pantalla mientras la cámara focaliza los pasos graves de un cortejo fúnebre que avanza impasible. La contrastada fotografía de Enrique Gaertner, la dicción enfática y sobreactuada de Ignacio Mateo (quien, años más tarde, convertido en locutor de NO-DO, moderaría su estilo declamatorio), confirman que para la realización de obra tan sensacional no se escatimaron esfuerzos. La música, constituida por variantes en torno al *Crepúsculo de los dioses*, de Richard Wagner, ratifica la dimensión mítica que se confiere al hecho : mítico, operístico, fúnebre y, por si faltara algo, de tufillo germánico. El reportaje de los diez días que duró el itinerario aparece dotado de una estructura matemáticamente calculada, en la que se combina con brillantez rítmica los ciclos del

---

<sup>11</sup> Con anterioridad a este documental, el nº 18 del *Noticiero Español* incluye una noticia en la que se relata la exhumación del cadáver en el cementerio de Alicante, donde José Antonio es identificado gracias a las medallas que llevaba en el pecho.

día y la noche, el alba y el crepúsculo, como si el cuerpo del difunto atravesara una iniciación de dimensiones cósmicas.

La estructura del documental se compone de nueve partes, delimitadas en su mayoría por fundidos en negro. Intentaré seguir la articulación entre el discurso verbal y el montaje de la imagen sin detenerme excesivamente en los detalles. El filme se abre con el siguiente texto :

Día 20 de noviembre del año 1936. Mientras fuerzas nacionales anuncian su victoria y precisan ya sobre la tierra las líneas del triunfo, en la cárcel roja de Alicante nos fusilaron a José Antonio Primo de Rivera.

Esta presentación se acompaña de una saturación de imágenes de los frentes de guerra que se superponen a la portada del diario *Heraldo de Aragón*, el cual da cuenta de los progresos militares nacionales. Tras el primer fundido en negro, el plano general de un amanecer que despunta sobre los campos alicantinos sirve de pórtico a las primeras imágenes del cortejo que, pausado y grave, transporta el féretro con los restos del héroe. La locución prosigue :

Querían asesinar en él a toda la valiente juventud de España y enterrar con su cuerpo la voz de una conciencia que les gritaba desde lo más profundo de la historia. Más de tres años estuvo bajo la tierra y he aquí el día, la nueva madrugada de noviembre del año de la victoria en que la Falange, ya España entera, arranca de la tierra de Alicante este cuerpo para llevarle a hombros de sus hombres como la prenda mejor de sus batallas hasta la piedra dura del monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Así, la Falange aparece explícitamente designada como la columna vertebral de la Nueva España y su líder sometido a una suerte de resurrección que lo eterniza en la piedra por excelencia del imperio filipino. Mas el clima poético en que nos sumió la locución describe un giro :

En el mar latino, paisaje el último que vieron sus ojos, se ha hundido hoy esta piedra, uno de los infinitos lugares donde España conmemora su nombre. El cortejo recorre la ciudad que le expresa la emoción de esta despedida, en la que participan los hombres de la tierra y del mar. Brazos en alto, yugos y flechas en las embarcaciones, saludos de la marinería, junto a puentes y mástiles. Todos rinden homenaje al fundador de la Falange. Banderas que se rinden, armas presentadas. Ante ellos, llega al lugar de su muerte, a la cárcel de Alicante, que hoy lleva el nombre de Casa de José Antonio, donde sus familiares y camaradas le rezan, junto a la cruz colocada en el lugar en que cayó asesinado por la incomprensión y la barbarie.

La exaltación de las palabras no es nada comparada con la soberbia filmación de las tonalidades del alba mediterránea deslizándose entre las brumas del puerto alicantino, en cuyas



aguas se hunde la lápida conmemorativa. Los destellos de luz, los lentos movimientos de la cámara siguiendo el punto de vista del cortejo fúnebre (¿del muerto?) que se desplaza mientras, brazo en alto, marineros y pueblo en general saludan inmóviles cual estatuas petrificadas y captadas en épicos contrapicados..., todo revela una maestría de la gradación lumínica, de la construcción plástica y del montaje tras los cuales se adivina una inequívoca y también sorprendente fuente de inspiración : la secuencia de las brumas del amanecer en el puerto de Odessa de *El acorazado Potemkin* ; secuencia que en la obra de Eisenstein seguía al asesinato del valeroso marino Vakulinchuk, cuyo cuerpo iba a ser expuesto en los muelles de la ciudad para que el pueblo le rindiera su postrer homenaje. No es gratuita esta referencia modélica, tanto más si recordamos que el contenido de ambas escenas gravita sobre el velo de un dolor que tiñe el paisaje mariner, sello del héroe revolucionario Vakulinchuk en *Potemkin*, mas igualmente última imagen contemplada por José Antonio en el fatídico amanecer en que fue fusilado. Esta coloración emocional del paisaje puede contarse como uno de los mejores hallazgos de la película<sup>12</sup>.

La sacralización del héroe se hace trágica más que épica, el peso de la muerte inunda la imagen: su cromatismo, sus reflejos, la inmovilidad grave de los personajes, el traje de luto de los falangistas. Y aquí la película escoge su intertexto, sin temor al riesgo ideológico que significa arrebatar los recursos al propio enemigo —al comunista—, tan descarada y audazmente como *España heroica* (Joaquín Reig y Víctor de la Serna, 1937), la obra cimera del documental de propaganda nacional durante la guerra, hizo con el material republicano contratipado en Berlín y puesto al servicio de sus fines<sup>13</sup>.

## **Un realismo español no costumbrista**

Un nuevo fundido en negro da paso a la tercera parte, que se interna junto al cuerpo de José Antonio por la geografía española, a modo de singular *via crucis*. Lo más sobresaliente de este solemne fragmento radica en el esfuerzo (muy falangista, por cierto) por enfatizar el cariz popular de la devoción al líder. La

---

<sup>12</sup> Por supuesto, los tratamientos de ambos filmes son bien distintos y la soberbia conversión del duelo en chispa y luego fuego revolucionario que enardece a las masas, abocadas al caos y al vértigo en *El acorazado Potemkin* se diferencia nítidamente del documental falangista.

<sup>13</sup> ¿Acaso esta práctica para la que hoy se ha acuñado el término de 'found footage' no había sido utilizada por Esfir Shub recopilando material zarista para invertir su sentido mediante el montaje? Los dirigentes del D.N.C. (y *El Noticiero español* recurre a este procedimiento en varias ocasiones) se comportan con la decisión de una vanguardia de choque.

tipificación de los rostros (otro término de resonancias eisensteinianas) genuinos del pueblo condensan este pensamiento fascista y revolucionario que será muy pronto ajeno al régimen. La agresividad de estas imágenes tan, permítasenos la expresión, ancestralmente españolas aportan un rabioso aspecto documental a este proyecto de estética fascista: ese labrador que saluda inmóvil al lado de su jumento bajo un arco, ese rudo pastor que levanta su brazo al cielo como petrificado y realizado por el uso de un contrapicado sobre la árida llanura junto a su rebaño, cortan la respiración por su intensidad tal vez jamás igualada, si no es en la enigmática noticia titulada 'Romance de Puebla de Sanabria', incluida en el nº 12 del *Noticiero Español*, uno de los ejemplos más impresionantes de una épica popular que se sitúa en las antípodas de lo folclórico y el tipismo<sup>14</sup>. Y es que el documental de propaganda español se inclinó preferentemente por los artilugios del montaje conceptual en detrimento de la observación y tipificación realistas.<sup>15</sup> Por otra parte, poco tiene que ver el estilo que aquí apunta con los esquemas castrenses, convencionales y ordenados, a los que nos acostumbraron los ceremoniales de la victoria o del alzamiento. Decididamente en el caso que ahora nos ocupa, la imaginería que forja estos planos es otra y anda cerca de un esfuerzo falangista originario por aunar populismo y espíritu heroico<sup>16</sup>. La locución reza así:

Y el entierro de José Antonio toma el camino ancho de Castilla. [Encadenado]. Se incorporan a su paso las tierras. Camaradas de todas las provincias se levantan como un amanecer. Y a su paso desde la orilla del mar latino, a través de las huertas de Levante, sobre la tierra dura de La Mancha y en 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, entre las señales de nuestro

---

<sup>14</sup> Temas sistemáticamente denostados por los representantes falangistas de la cinematografía que arremeten sin freno contra el género folclórico (las páginas de la revista *Primer plano* están, desde su creación en 1940, trufadas de declaraciones en esta línea).

<sup>15</sup> El conflicto entre estos dos modelos de propaganda se remonta a la vanguardia, donde al filo de 1930, se vive con intensidad la crisis del principio analítico (montaje intelectual, fotomontaje, *collage*) para surgir con gran impulso la observación realista y la vocación de testimonio que habían vivido en la sombra durante los años veinte. El aumento de la temperatura social y política en la era de los totalitarismos no fue ajeno a este viraje que supuso un serio golpe para unas vanguardias altamente intelectualizadas.

<sup>16</sup> Sin forzar la comparación hasta el disparate, la fuerza de la imagen recuerda la filmación de Buñuel en *Las Hurdes* (1932), si bien en *iPresente!* estas fotos tan materiales están, a diferencia del proyecto buñueliano, trascendidas por la ideología. Con todo, dicha trascendencia no logra aniquilar el potencial expresivo de la imagen. La apuesta por la identidad (problématica, claro está) de lo español implica aquí una poética agresiva que se enfrenta con una realidad dura de domesticar y la mira cara a cara.

campamento, los hombres, los pueblos, se conmueven, porque su muerte provoca, como su viva juventud hiciera, la emoción y el amor entre las gentes, el sentido de España en su severa traza nacional.

De campos y villas —prosigue el texto— salen a su paso los campesinos, las mujeres, los flechas que recorren muchos kilómetros para ver el paso de José Antonio. Los pueblos están llenos de multitudes vestidas con la camisa azul que engalanan sus casas y levantan arcos triunfales. Todo el campo español es un reguero de silencio y respeto para su memoria. El pueblo siente el drama de José Antonio y sabe comprender fervorosamente al nuevo César, fundador de la doctrina del Nuevo Estado que Franco ganó por la victoria de las armas.

Y el cortejo cruza las tierras que durante tres años fueron campamento de las Brigadas Internacionales y escenarios del terror marxista, recuperadas por el genio militar de Franco e incorporadas a la obra de la unidad por la idea nacional-sindicalista.

Aquél que esté familiarizado con la retórica del primer franquismo quedará boquiabierto ante este espíritu constructivo que se sobrepone al peso del dolor, en lugar de la eterna queja inmovilista propia de la simbología reaccionaria. El escenario de la guerra civil, tan cercana ésta en el recuerdo, deviene ahora el decorado que contempla atónito el paso del “gran cruzado”, abriendo una vez más las heridas, todavía frescas, y recorriendo las áridas regiones de esa España que, a la postre, se siente como única e indivisible. Mas el documental no rehuye la realidad más indómita (los rostros, los pueblos, los villorrios, el campesinado, la tierra) en aras de una idea trascendente<sup>17</sup>, sino que los incorpora a su ideología sin arruinar su hiriente intensidad.

## **De los lugares de memoria**

Un nuevo fundido en negro cierra este dramático recorrido para inaugurar la cuarta parte en la que la comitiva penetra en Madrid. Tampoco se advierte aquí temor alguno por encarar la más lacerante actualidad: los más ensangrentados lugares de la memoria inmediata escanden el paso y provocan solemnes detenciones del cortejo: la Cárcel Modelo y la Ciudad Universitaria, emblemas para la propaganda nacional, respectivamente, de la sangrienta represión republicana y del frente de batalla más feroz y duradero de toda la guerra.

---

<sup>17</sup> Por contraste con un cine basado en el montaje intelectual poco sensible a la observación y al realismo fotográfico, como, sin ir más lejos, se encuentra en el citado *Ya viene el cortejo*, pero también en *Viacrucis del Señor en las tierras de España* (J. L. Sáenz de Heredia, 1940).

Y así, tras diez jornadas de valiente duelo, la capital de España, donde él vivió y luchó, le recibe hoy en un homenaje de respeto inolvidable. Son las calles y plazas que presenciaron su actitud valiente y fervorosa las que hoy le ven volver. Si ayer sólo le oían unos pocos camaradas, hoy le reconocen millares de centurias.

En la ruta definitiva de José Antonio no podía faltar su paso emocionante por la Cárcel Modelo donde él vivió horas de vísperas amargas y desde cuyos muros carcomidos parece palpar el saludo de camaradas caídos.

Cruza el cortejo las ruinas de la Ciudad Universitaria y el gobierno preside las honras fúnebres. El ejército, que le rinde honores de Capitán General, desfila ante el cadáver. Sobre las trincheras enemigas, como un final de redención solemne, pasa el féretro camino del monasterio del Escorial.

Si las tierras de la España profunda se habían inclinado, con sus heridas y sus trincheras abiertas, al paso del gran héroe, ahora la ciudad que fue testigo de su biografía se postra ante él, mientras la cámara se recrea en contraplanos de un público militante que dramatiza con su mirada civil el cortejo : rostros de niños y mujeres refuerzan la devoción generalizada, pues, como dice explícitamente el texto, 'hoy España entera es falangista'. Hasta el mismo ejército le rinde honores especiales, como a sus mejores jefes.

Tras un nuevo fundido en negro, la imagen nos deposita en el lugar más preñado de memoria que pudiera fantasear el franquismo, pues lleva impreso el sello del Imperio.

En el monasterio del Escorial esperan el cuerpo de José Antonio Su Excelencia el Jefe del Estado y del Movimiento, el gobierno, la Junta Política, el cuerpo diplomático, misiones extranjeras, las altas jerarquías de la Iglesia y el ejército, los consejeros nacionales y 100.000 falangistas que se concentran alrededor del monasterio para dar la última guardia de honor a su jefe.

A la caída de la tarde, José Antonio llega al Monasterio a hombros de sus camaradas, como saliera de Alicante después de un recorrido de 500 Kms. [Largo silencio].

Ya está depositado en esta piedra de nuestras victorias el cuerpo de José Antonio Primo de Rivera. Ya se ha cumplido el amanecer, el retorno de las banderas triunfales que él soñara.

Este último fragmento dispara evocaciones arcaizantes de comparsas ataviados con trajes de época, donde los amaneceres profetizados por el himno de Falange encuentran a su paso las fantasiosas victorias imperiales de antaño. Así, la muerte se trueca en triunfo y la noche se convierte en momento propicio para el recogimiento de las plegarias (que se escuchan en directo). Esto enlaza con el sexto apartado de la película constituido por el discurso de Franco, en su calidad de Jefe Nacional del Movimiento

a la par que del Estado, cuyo protagonismo tanto se había hecho de esperar. Sus palabras son elocuentes :

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 gentío responde :] ¡Presente!.

Los amaneceres no son sino la victoria de la España Nacional, con ese espíritu apocalíptico que fue sello del fascismo. La concesión del privilegio de la voz directa a Franco ratifica su centralidad ceremonial y rodea sus palabras de una aureola especial.

## **Del cielo a la tierra**

Lo más osado está todavía por venir. El siguiente plano nos transporta a un espacio cósmico, en pleno firmamento donde brillan los luceros. Esta alusión inequívoca a la letra del himno falangista en el que se dice que los caídos "hacen guardia sobre los luceros" supone un insólito giro del documental debido a la dimensión sobrehumana a la que es ascendido el héroe. En palabras del narrador :

La estela de su presencia inextinguible, tal y como la recordamos tantas veces cuando con su palabra y con su arrojo movía a la juventud de España en busca de la hora decisiva.

Y desde ese lugar sobreviene la Epifanía del "excelso ser", mediante imágenes retrospectivas que lo resucitan por un instante ofreciéndonos una de las escasas intervenciones que hiciera José Antonio ante las cámaras.<sup>18</sup> En esta octava y penúltima parte de la estructura, el líder se aproxima a la cámara y en plano medio expone :

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. Cuando España encuentre una empresa colectiva que supere todas esas diferencias, España volverá a ser grande, como en sus mejores tiempos.

---

<sup>18</sup> Se trata de una entrevista concedida por el fundador de Falange en 1935 al noticiario Paramount a la puerta del chalé familiar situado en la carretera de Chamartín. Estas imágenes retornarán una y otra vez a lo largo de los años. Tanto es así que el mismo Jaime Camino las extrae de este documental para incorporarlas a su película *La Vieja Memoria* (1977).

Sin duda, las imágenes del jefe en vida son demasiado prosaicas en relación con las reverberaciones metafóricas que su cadáver sugería. El colofón de la película nos devuelve al lugar cósmico del que sólo descendimos para gozar del mensaje del héroe resucitado. De nuevo en el firmamento, entre los luceros, la voz del narrador se apaga y el silencio sanciona una auténtica canonización del líder.

### **Un fascismo trágico**

Este ejemplo insólito, cima del cine de exaltación del héroe difunto y no exento de necrofilia, iba a revelarse de poco factible continuidad habida cuenta del ascenso carismático de la nueva estrella de la guerra, Franco, y del cariz conservador y reaccionario que el régimen estaba tomando. En cualquier caso, brinda algunos elementos para una reflexión, aunque fragmentaria e hipotética, sobre el fascismo español, su potencia imaginaria y sus aspiraciones y límites escenográficos.

Lo morboso derivado de un ceremonial fetichista de muerte, el realismo de una mirada sin tapujos (pero indudablemente sí con esterotipos) a lo más hondo de la tradición hispánica, la exaltación del héroe hasta el mismo cielo... todo apunta que las masas, ese concepto nuclear para los fascismos europeos, no se encuentran integradas ni son operantes sino bajo formas de encuadramiento muy particulares y, en todo caso, muy distintos de los reconocibles en la escenografía nazi. Quizá no sea casual que, a pesar de la deuda formal contraída con la estética nacionalsocialista, *iPresente!* se viera en la necesidad de recurrir a un modelo épico distinto, el comunista, para extraer de él una poética del dolor y la furia sobre la que edificar la imagen de su héroe. En realidad, *El Acorazado Potemkin* había sido uno de los filmes más celebrados por los apologetas españoles de un cine de propaganda, por supuesto en detrimento de su ideología<sup>19</sup>. No estará de más recordar el préstamo que la radical, combativa y censurada película *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) toma de dos planos del mismo filme de Eisenstein (el del puño cerrado y el descenso vertiginoso de las masas por las escalinatas en la secuencia de la masacre) para invertir su sentido ideológico.

Lejos del paganismo nacionalsocialista, lejos de la dimensión casi esotérica y ocultista de éste, el héroe falangista sólo puede ser divinizado porque es un difunto y su muerte confiere un valor trágico a la escenografía y a la mirada. No es, sin embargo (última de las tentaciones) una salida melodramática la que se abre, sino una religiosa. El líder no será para Falange, al menos tal y como se

---

<sup>19</sup> Así lo manifiesta, por citar un solo ejemplo, Bartolomé Mostaza en las páginas de *Primer plano*, ("El cine como propaganda" en nº 10, 22. XII. 1940, pág. 3).

expresa aquí, una chispa de energía que magnetiza a las masas encuadradas, piezas de una arquitectura diseñada para su sola mirada demiúrgica, sino un cuerpo enterrado y desenterrado, que asciende desde lo más profundo de la tierra hasta los luceros que su himno canta, para regresar por postrera vez a la tierra entre los vivos (en auténtica resurrección) para evaporarse definitivamente a los cielos.

Dos series de imágenes expresan con precisión este contraste, aunque necesariamente lo hacen desde la sinécdoque. El arranque de *Triumph des Willens* nos ubica en un punto de vista aéreo : entre las nubes y a bordo de una avioneta que se aproxima a la mítica ciudad que para el nazismo fue Nuremberg. Esa mirada sobrehumana, que compartimos, no es otra que la del Führer. Frente a esta encarnación del punto de vista supremo, recordemos aquélla que nos ofrece *¡Presente!* : el firmamento estrellado se encuentra distante de nosotros, atractivo, pero moldeado por algo superior a lo que el líder tiene a su vez que someterse. Quizá en estas dos escenografías se revele algo de la profunda contradicción entre el paganismo nacionalsocialista, en el que el líder alcanza el techo de lo sobrehumano, y la trascendencia cristiana de la Falange, en la que el cielo es un lugar habitado por el líder, pero en medida alguna gobernado por él.

Aún podría enunciarse de otro modo : si el héroe nacionalsocialista se quiere contundentemente sobrehumano, el falangista aspiró a la condición humana. Es muy posible que algo de la identidad del fascismo español (al menos en tanto en cuanto el fascismo es una estrategia de puesta en escena del líder, la masa y los símbolos que los entrelazan) apunte en este documento ejemplar. Mas resulta ardua y arriesgada tarea decidir sobre lo que hubiese podido dar este fascismo, pues fue casi inmediatamente abortado en aras de una masa desactivada, convertida en comparsa sin nervio, un líder escuetamente castrense, la omnipresencia de signos cristianos y una por lo general empobrecida escenografía. Resuenan proféticas las palabras de don Manuel Azaña en 1937 : "Sables, casullas, desfiles militares y homenajes de la Virgen del Pilar. Por ese lado, el país no da otra cosa."