

## La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de *La vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994)

*Frente a la amnesia que gobernó las producciones simbólicas españolas en el momento de la transición política a la democracia, el cine español participa en la actualidad de un esfuerzo de rehistorización o relectura del pasado que se hace sentir igualmente en otros espacios de la producción literaria y artística (biografías, memorias, intentos de una historia de las mentalidades, etc.). Dos temas representan emblemáticamente la magnitud de este giro, a saber: la Guerra Civil Española y la biografía de Franco. En ambos, era necesario practicar una distancia que "desapasionara" la interpretación. Durante los últimos diez años asistimos a nuevas formas de encarar ambos problemas que son representativas de una considerable lejanía emotiva e intelectual respecto a los momentos más dramáticos de la España del siglo XX. Dos producciones que enmarcan la década nos servirán para interrogar las nuevas actitudes hacia el pasado: *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985), primera tentativa de tratar la contienda militar que escindió literalmente a España en el tono de sainete y, por tanto, bajo el registro de lo cómico; *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994), donde se construye una ensoñación en torno a la posguerra española que incluye una narración del drama edípico de Franco. Independientemente de su valor estético, estas dos películas representan dos actitudes, a su vez diferentes, de enfrentar la ficcionalización de la historia la primera, mediante la desdramatización, la segunda procediendo a una mezcla de nostalgia, poesía y aura que caracteriza el discurso de los noventa.*

### AMNESIA HISTÓRICA Y RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA

La relación que el cine español mantiene con la historia no es ajena a los fenómenos más generales de deshistorización y rehistorización vividos en este país durante el período comprendido entre 1975 y la actualidad. En efecto, la muerte de Franco en noviembre de 1975 y el período de transición que culminó con las primeras elecciones generales libres de 1977 produce en grandes sectores de la población española una suerte de corte con el pasado cuya manifestación es una radical deshistorización, perceptible en algunas ambiciones míticas que

pueblan el imaginario español de los años siguientes (incorporación a Europa, eufórico abandono del complejo “tercermundista,” reconocimiento mundial de literatos y artistas autóctonos con la consiguiente carga de chovinismo, etc.). Esta radical transformación se encuentra unida a una sintomática amnesia para con el período franquista, cuya simbología, al menos en sus últimos años de existencia, había quedado muy maltrecha y reducida a mera parafernalia inerte (restos de una Falange de inspiración fascista reducida a ciertas “obras sociales,” residuos religiosos contradichos por el auge del turismo y del rápido desarrollismo, etc.).

Sin embargo, al filo de los años noventa se respira ya una obsesión inversa: una necesidad compulsiva de rehistorización que va unida a cierta decepción, cuando menos, de los ideales formulados en la década anterior. Por supuesto, el fenómeno no surge de improviso, pero la orquestación que recibe por parte de los medios de comunicación sugiere que el país se encuentra frente al final de una nueva etapa y que la inscripción en la tradición o, si se prefiere, en la historia comienza a vivirse como la angustiada búsqueda de un asidero.<sup>1</sup> Dos manifestaciones inequívocas de cuanto decimos son la múltiple aparición editorial de memorias de personajes públicos y el auge de la biografía. En lo que respecta al primero, se advierte una insistencia casi enfermiza por inscribir la propia vida del autor, es decir la memoria personal, en la historia; o, lo que es lo mismo, proponer el testimonio de la experiencia del pasado como medio de autenticación y, al propio tiempo, erigir a sus autores en representantes de un destino que desborda la dimensión humana; inmortalizarse es, según este proceder, dotar también a la historia de humanidad.<sup>2</sup> Respecto al segundo, asistimos al desarrollo de un género típicamente anglosajón y de escaso cultivo en España como es la biografía; más precisamente, el estudio monográfico de personajes cuya dimensión histórica es innegable. Ni que decir tiene que esta empresa se logra con ayuda de la valiosísima colaboración de hispanistas angloamericanos de la talla de Paul Preston o Stanley Payne, aunque al carro se suma buena parte de la producción autóctona. En las dos manifestaciones, la obsesión se revela coincidente: bien a través de ensayar nuevos testigos de la historia (que se integrarán para siempre en ella, si logran su pretensión), bien a través de una cuidadosa revisión de los ya reconocidos, se pone en juego una nueva relación entre lo público y lo privado, una concepción distinta del sujeto en relación con su tiempo y, paralelamente, una conciencia de la insuficiencia anterior.<sup>3</sup>

Ambas manifestaciones tienen un punto privilegiado de confluencia en la fecha de 1992 y sus aledaños. En este año se celebra el centenario del nacimiento del anterior jefe del Estado, Francisco Franco, al tiempo que se celebra el V centenario de lo que, en el discurso oficial, es el “Descubrimiento de América,” con la consiguiente carga de narcisismo que ello implica. La operación de rehistorización debía superar en este caso el reto de la pasión al tratar del

dictador, pues la frialdad de la mirada histórica había de medirse en relación directamente proporcional a lo traumático del personaje tratado. De ahí que la abundancia de programas televisivos, radiofónicos, suplementos dominicales de periódicos y números monográficos de revistas, unido a varios volúmenes escritos o reeditados para la ocasión tuvieran un cometido muy preciso: deslindar la vida de Franco de su enigma histórico, tratar de escribir, a partir de su significativa figura, un esbozo de historia de las mentalidades durante el franquismo y desligar, por consiguiente, esos casi cuarenta años de la exclusividad de un enfoque político o ideológico.<sup>4</sup> Además, era necesario asumir el hecho sin duda molesto de una acomodación de parte de la población al dictador... Tales problemas fueron abordados en las biografías de Franco que vieron la luz desde 1992 o aquéllas, escritas con anterioridad y lanzadas para tales fines en este año. La variedad de enfoques y su función de reflexionar sobre algunos de los temas más dolorosos del pasado desde una perspectiva no militante reviste más interés desde nuestra perspectiva actual que el valor concreto de las aportaciones hechas por estos autores: la redefinición de unos españoles amoldados a Franco (Fusi 1985), la perspectiva psicológica sobre la figura del dictador por González Duro (1993), la revisión política y divulgativa de Payne (1992), la pregunta sobre el enigma de Franco por Preston (1994) y la autobiografía ficcional concebida por Vázquez Montalbán (1992) son los más conocidos y celebrados.<sup>5</sup> Y, desde luego, distan enormemente de los panegíricos sin ninguna voluntad problemática de los años anteriores: Ramón Serrano Súñer, sus médicos Vicente Gil y Vicente Pozuelo, Pilar Franco y demás familiares y conocidos.

Sin embargo, existía un segundo tema correlativo al del dictador igualmente delicado y cuyo abordaje era inevitable al avistar el primero: la Guerra Civil Española. Herida en cuya cicatrización había puesto el énfasis la oposición democrática bajo el lema de “reconciliación nacional” o “pacto del olvido,” ésta resurgía como algo necesitado de reconsideración en una interpretación nueva de la historia; en otras palabras, no podía continuar siendo inefable. El tema posee un interés antropológico de primer orden y hunde sus raíces en la propia leyenda. Hasta hace poco las historias de la Guerra Civil Española circularon, más que en soporte de novelas, que son por cierto abundantísimas (Bertrand de Muñoz 1993), bajo la forma de pequeñas historias fragmentarias en cuyas cenizas se perfilaba casi cualquier familia española. El vínculo con los inmediatos antepasados y la relación entre leyenda familiar e historia (o tragedia) política y social aparecían garantizados por estos episodios que representaban el reducto de una antigua y periclitada forma de narrar: esa que Benjamin (1991) reivindica por su dependencia de la experiencia y que, como tradición oral, encerraba un núcleo mítico. La leyenda tomaba, pues, a su cargo este episodio desgarrador al tiempo que el discurso oficial hablaba de cruzada y la oposición de reconciliación nacional.<sup>6</sup>

## EL CINE ESPAÑOL Y SU MEMORIA

Ya se debiera al deseo de intervenir políticamente, ya a la candente actualidad del tema, el cine español, desde principios de los años setenta, nunca había cesado en su empeño de articular un referente histórico. Los modelos para interrogar la historia fueron, no obstante, muy diversos y, a menudo, contradictorios. Reseñaremos algunos de los principales desde los años del tardofranquismo para mejor aproximarnos a lo que hoy nos compete: el giro que se produce en la última década.

Un primer modelo es el que podríamos denominar cine de nostalgia, muy acorde con la moda retro que invade incluso las películas americanas que revisitan los años cincuenta. El predominio visual del cinematógrafo permite una recuperación decorativa de los tonos y coloraciones del pasado con el modelo, implícito o explícito, de la foto de familia. Por supuesto, este enfoque no contradice una vertiente de crítica ideológica respecto al régimen político en el poder, pero inevitablemente, por su prendimiento de la imagen, se reencuentra en clave melodramática con el pasado perdido. Un ejemplo de estos cruces puede encontrarse en la operación emprendida por Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra* (realizado en 1971, pero sólo estrenada tras la muerte de Franco en 1976). La imagen de la posguerra española se construía en este caso con ayuda de dos instrumentos: el material NO-DO (noticiero oficial del franquismo entre 1943 y 1981) y los aires y canciones que recuerdan la inmediata posguerra. Sin embargo, y a pesar del tono documental que pretende el filme, Patino sucumbe al encanto inarticulado de las imágenes, desconociendo su cronología interna, montando las imágenes del noticiero de acuerdo con un criterio de ilustración y, por tanto, de intercambiabilidad, nada riguroso para con las fechas del material utilizado.<sup>7</sup>

Un segundo modelo es lo que se dio en llamar el “cine alegórico,” en el que destaca la figura de Carlos Saura. Películas como *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1974) o *Cría cuervos* (1975) aluden al universo del franquismo como un tapiz de fondo que provee al espectador versado de explícitas correspondencias con personajes y hechos del período. Una variante mucho más rica y menos unidireccional de lo anterior puede encontrarse en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Se trata aquí de un aprendizaje infantil de la distinción entre realidad y ficción operado en el seno de la sordidez de la posguerra en un perdido pueblo castellano. La mediación del monstruo de Frankenstein y el trabajo de la memoria aportan, tal vez, una tendencia metafórica que no puede reducirse a la sustitución de lo literal por lo general que caracteriza a la alegoría.

Desde luego, hubo otras formas de articular la historia contemporánea o franquista en el cine. Sin embargo, centraremos nuestra atención en dos manifestaciones más recientes que distan nueve años la una de la otra y que se enquistan en el trayecto y problemática señalados en los primeros párrafos de

nuestro texto; dos operaciones textuales y pragmáticas que abordan de modo novedoso los dos espinosos asuntos que nos intrigan, a saber: la Guerra Civil Española y la vida, sobre todo cotidiana, en la época primera del franquismo, introduciendo bajo una luz del todo inusual el mismo personaje del dictador. Abordaremos dos películas que consideramos altamente significativas, no tanto por su calidad estética, cuanto por su voluntad de instaurar nuevas formas de inscripción de la historia; ambas encarnan dos actitudes, a su vez diferentes entre sí, de volver la vista al pasado concreto que se considera origen del presente. En primer lugar, *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1984), ambientada en la Guerra Civil Española, inaugura una perspectiva desdramatizada del conflicto que escindió a los españoles y lo hace dentro de una variedad del género cómico. En segundo lugar, *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994) es tal vez el modelo idóneo de revisión histórica de los noventa: clima de ensoñación, inscripción de la memoria, ficcionalización melodramática de la trama edípica del general Franco; toma cuerpo y se sume en un lirismo no exento de crítica la España de la inmediata posguerra. Dada la novedad y escasez de estudios dedicados a esta última, le consagraremos la mayor parte de nuestra reflexión.

#### LA VAQUILLA (1984): UNA DESDRAMATIZACIÓN DE LA TRAGEDIA

Con motivo del estreno de esta película, su director declaraba: “Creo que ya ha llegado el momento de que la Guerra Civil española tenga la posibilidad de una creación literaria, pictórica o cinematográfica. Mi intención es explicar una historia que se desarrolla durante un período que hasta ahora estaba dentro de unos vidrios que no se han de romper” (Caparrós 27). En realidad, el guión, una sátira de la Guerra Civil, había sido escrito por Berlanga en colaboración con Rafael Azcona en 1956, mas la censura lo había prohibido. En 1984 parecía llegado el momento de hacerlo realidad. En efecto, lo primero que llama la atención en *La vaquilla* es su temática y tratamiento: la cotidianeidad en el frente durante la Guerra Civil. En particular, el frente de Aragón (uno de los más encarnizados durante la lucha) aparece en la película sumido en la más perezosa de las inactividades y los soldados acaban por sustituir el tiroteo por encuentros periódicos y pacíficos en los que se intercambian papel de fumar y tabaco. La escasez de alimentos de los republicanos, las pocas ocasiones para hacer méritos militares que permitan conquistar el ansiado ascenso de los oficiales, así como la sordidez de una vida castrense sin fin preciso enmarcan la película. Enterados de que en el pueblo más cercano, caído bajo el dominio nacional, va a celebrarse una fiesta que concluirá con la lidia de una vaquilla, un grupo de republicanos emprende una misión cuyo cometido es matar el animal y, una vez despiezado, robarlo. Así, conseguirían dos objetivos: alimentar a la hambrienta tropa subiéndole la moral y fastidiar de paso la fiesta al enemigo. No obstante, en el curso de la operación, el comando sufrirá diversos reveses que

harán difícil su regreso, viéndose inmerso en el clima de festejo, pero también de inevitable peligro, del otro bando.

De este apretado resumen del relato, se deduce fácilmente la laxa estructura del filme, así como el clima de sainete que en él reina. El soporte narrativo está compuesto más por una anécdota narrativa de conexiones debidas al azar que por acciones organizadas de modo causal. Cada situación, dada su relativa autonomía respecto al conjunto, producen efectos excéntricos que, a modo de *gags*, salpican la débil trama con momentos de comicidad. Tanto es así que muchos de estos últimos son en sí espectaculares y escasamente narrativos: el baile en el pueblo, la corrida de la vaquilla, la comida de una paella, los fuegos de artificio, etc., asimilándose a un espectáculo circense compuesto de atracciones. Otros, sin embargo, poseen cierta continuidad narrativa y permiten trazar un hilo que alcanza toda la película (la historia de un soldado republicano cuya novia reside en el pueblo y coquetea con un alférez del ejército insurgente, el rapto del hacendado del pueblo, un marqués, por los republicanos para poder escapar). El guión, por tanto, procede por amalgama de escenas cómicas cuyo valor centrífugo respecto a una estructura (narrativa o discursiva) es harto llamativo.

Ahora bien, vale la pena centrarnos en los fenómenos de nuestro interés actual – el de la representación histórica – pues advertimos en nuestra formulación algo que conduce a la confusión. ¿Cómo podemos afirmar que existe una explícita voluntad de borrar los datos precisos que permiten contextualizar el momento de la guerra y, al propio tiempo, sostener que *La vaquilla* constituye una nueva tentativa de inscripción histórica? La respuesta no debe ser menos rotunda, pues los índices de inscripción histórica son bien visibles, aunque funcionan de modo alusivo y reconocible bajo la forma del guiño por el espectador español contemporáneo (en particular, las oposiciones formales y lingüísticas entre los dos bandos o, en román paladino, los tacos y expresiones groseras referidas a la religión). No obstante, se enfatizan igualmente los elementos comunes de ambos bandos, es decir, aquéllos que hacen esa cotidianidad compartida por todos los personajes: el mencionado conflicto del soldado Mariano (Guillermo Montesinos) con el alférez nacional (Juanjo Puigjorbé), las urgencias carnales de la tropa, el carácter popular de la fiesta y su apoteosis con la novillada. Por consiguiente, el gesto que mejor define la actitud de la enunciación respecto al enunciado filmico es el distanciamiento, el cual posee una dimensión textual bien precisa, pero cuyo alcance pragmático resulta algo más confuso. Si bien la primera sirve para garantizar la comicidad respecto a algunos de los más consabidos tópicos de la Guerra Civil (capellán castrense, aspiraciones de ascenso de los oficiales, etc.), el segundo practica la desdramatización, apoyándose en estereotipos de su época propia, es decir, del presente y, por tanto, deshaciendo la operación de reinscripción histórica a la que acabamos de aludir. En otras palabras, el pasado ha sido reducido a la

condición de mero decorado por el que circulan actitudes cómicas de la actualidad de los ochenta. El mecanismo básico de esta unificación cosmética es lo que podríamos denominar la estética “fallera,” colorística, excéntrica, “valenciana,” que viene en detrimento de la totalidad esperpéntica, de cuño valleinclanesco, que caracterizó antaño a las películas de Berlanga durante los años cincuenta y sesenta.<sup>8</sup>

ENSOÑACIÓN Y MEMORIA: *MADREGILDA* (1994)

La complejidad que presenta *Madregilda* es expresión de una voluntad poética. La publicación del guión original facsímil por Francisco Regueiro y Ángel Fernández-Santos (1993) nos ayuda a concebir la génesis de esta imaginaria. Sin embargo, no es inútil subrayar hasta qué punto ella se inscribe en una preocupación por comprender mejor el fenómeno franquista que coincide con las nuevas preguntas abiertas en los noventa. Anotemos, aunque sea muy brevemente, algunas de estas conexiones. Paul Preston (13) titula su introducción a una extensísima biografía de Franco “El enigma del general Franco” y, acaso respondiendo a Javier Tusell, afirma, “El Caudillo sigue siendo un enigma” (17). Nadie hubiera hecho esta afirmación quince años antes en pleno período de la contestación política y con Franco recién desaparecido. Por su parte, Santos Juliá formulaba la siguiente hipótesis: “Franco fue la última diferencia española en el sentido de que fue el último intento de cambiar, negándolo, el curso de nuestro pasado” (17). Fue Juan Pablo Fusi (13) quien señalaba la dificultad de escribir la biografía de Franco, a causa de su personalidad: “Ese es un gran problema para el biógrafo: los tipos humanos despersonalizados y no emocionales no son el material del que se hacen las biografías apasionantes.” En pocas palabras, lo que se tornaba fascinante a los ojos de los historiadores y presentaba un reto a los biógrafos era la absoluta mediocridad de Franco, su ausencia de ideas políticas medianamente coherentes o incluso su indiferencia respecto a la noción misma de política y, sobre todo, la dolorosa constatación de que los españoles se habían acomodado en buena medida a vivir bajo su dominio; en otras palabras, la desmovilización política de la población.<sup>9</sup>

Pues bien, estas referencias, cuya misión es ilustrar el marco intertextual en el que se inscribe *Madregilda*, están en la base de la operación poética o, mejor, de la ensoñación biográfica emprendida por el guión de dicha película. Al propio tiempo, la película de Regueiro ofrece un foco de atención complementario sobre la sordidez de la inmediata posguerra, lastrada por la autarquía y aislamiento. En esta articulación es donde deseamos plantear nuestra reflexión.

Este es el comienzo del guión, en donde se nos ofrecen las coordenadas históricas de su inscripción:

“Madrid, años cuarenta...”

bibliografía, sino que nos contentaremos por el momento y para nuestros actuales fines con la formulación ofrecida por Alejo Carpentier:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alternación de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite.” (15)

Ahora bien, esto se ha convertido en una doxa, como demuestra el éxito fulgurante de la novela *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, publicada en 1989, como su adaptación cinematográfica por Alfonso Arau en 1992. Es en esta tendencia donde consideramos que se ancla la operación realizada por *Madregilda* sobre la relectura del pasado: en ella, la autocomplacencia y la sorpresa se dan cita con la nostalgia, sin limitar la operación a la exclusividad de ninguna de ellas. Aclaremos algo nuestra hipótesis.

En todas las actitudes que hemos enumerado está en juego la conciencia de una insuficiencia del lenguaje para describir el objeto que ocupa al narrador o poeta. Y este rasgo es inequívocamente moderno, además de coherente con las pretensiones y límites que humildemente se da la historia de las mentalidades y la antropología histórica. Mas tal insuficiencia actúa de modos muy distintos: en el caso de lo siniestro (*das Unheimliche*) anuncia lo terrible o el espanto que están unidos a la falla de la palabra en su sentido simbólico y, por tanto, la historicización poseería un imposible de decir traumático; en el de la nostalgia, la recreación del pasado se realiza de acuerdo con una imagen reconfortante, sin conflictos, aunque en ella se metaforiza la falla consustancial del sujeto o de la colectividad (de ahí el efecto melodramático y fetichista que le es inherente); en el caso del realismo mágico, la realidad es igualmente inaprehensible pero no por ello deja de sorprender y resultar fascinante, pues nunca es apresada ni metaforizada por completo. La posición de *Madregilda* se sitúa, en nuestra opinión, a medio camino entre las dos últimas opciones; o, más precisamente, tras el proceso de domesticación de la fascinación operada sobre lo real maravilloso por la cultura de masas, pero apuntando ésta como reclamo y moda. Esta es, a fin de cuentas, la diferencia entre una ensoñación (siempre cercana a la fantasía en su sentido freudiano, donde el sujeto se encuentra gratificado) y la pesadilla, donde lo siniestro se manifestaría con un carácter angustioso.

#### TRAMA EDÍPICA Y REALISMO MÁGICO: EL MILAGRO DE LA GUERRA

Detengámonos en las escenas 30 y 31 del guión, pues son sumamente sintomáticas desde el punto de vista biográfico. Franco (Juan Echanove), después de una reunión con sus compañeros en “La bodeguilla,” queda solo: “Poco a poco

empieza a resonar un eco lejano: es la música melancólica y obsesiva de un pandero gallego. Es un retumbar lejano de infancia que cada vez se hace más presente, mezclado con la lluvia y los relámpagos” (109). Acto seguido, se produce la interiorización y la emergencia del objeto metafórico en el interior de una casa madrileña que cobrará pronto todo su sentido: “Encima del aparador se ve un bote de leche condensada. Su marca es ‘El niño.’ Franco mira hacia allí y susurra, conteniendo el llanto. Se retrepa en el sillón, como un bebé, los pies ya no le llegan al suelo” (110). El personaje se entenece y dos lágrimas aparecen en su rostro. Recurso melodramático, por tanto, que sugiere la soledad del dictador, al tiempo que presenta la metáfora que da cuenta de él: la leche condensada “El niño” entraña cierta opacidad, pues si bien encarna, por su nombre, a Franco, lo hace como lo que ya no es en su vida pública (un niño), pero en cuya falla se organiza su pérdida más radical. La posición fetal que adopta, el nombre de guerra (El niño) que se le otorga siendo, en cambio, un despiadado militar, la visita a esta casa que no es otra que la que habitara su padre, hombre liberal y poco religioso que abandonó a su esposa con sus retoños son otros tantos signos que construyen la trama kitsch del dictador, su esencial debilidad. No en vano, al ser asesinado por Longinos, Franco visitará de nuevo esta mansión madrileña en donde yace su padre, inequívocamente muerto (escena 47). La actitud del progenitor es irónica e, incluso, algo despectiva; la del hijo, en cambio, está plagada de reproches que denuncian una mala asunción de su papel filial.

Existe un nexo que une el marco y ambientación con las dos historias centrales: si la primera es la de Franco, la segunda corresponde al otro personaje trágico-esperpéntico, el coronel Longinos. Este hombre asesinó a su esposa, Ángeles García (Bárbara Auer), al descubrirla embarazada tiempo después de haberse separado de ella. Veamos cómo nos es transmitida esta subhistoria que data del pasado y convierte, por tanto, al coronel en un personaje a medio camino entre lo trágico y su deformación esperpéntica. Como sucediera con Franco, también Longinos queda solo en la escena 21:

Vamos reconociendo, entre sombras y penumbras, la capilla del palacio. Mira hacia el altar, pero con temor, sin atreverse a mirar frontalmente. Cuando lo hace será a hurtadillas. Al fin lo hace.

Sobre el altar vemos una imagen grande, de tamaño natural. Es una exacta reproducción de la mujer que hemos visto en el cine. Es una atmósfera fantasmal, casi fantástica, como una película en blanco y negro.

El rostro de nácar, que por vibraciones de los velos parece real. Es una Virgen con una melena ondulada, como “Gilda.” Lleva un traje blanco resplandeciente de lentejuelas y diamantes. Irradia fulgor en el interior del oratorio, como si vibraran mil luces. Pero es un aire fúnebre y el rostro de la Virgen parece gris. (58–59)

Acto seguido, saca una navaja barbera de bajo de las faldas de la virgen. Así pues, también en su sórdida soledad, este personaje se define por un pasado doloroso que lo embarga: en esta escena fantasmática, que él guarda en la más completa clandestinidad, aparece el cuerpo sacrificado de la esposa convertida en virgen (un ideal contrario, sin duda, a lo sucedido y, al propio tiempo, una sublimación de su deseo sexual incumplido); pero también aparece aludido el horrendo crimen por medio del arma homicida con la que le abrió el vientre. Por último, apunta la profanación del referente religioso en esas faldas de la virgen que esconden el cuchillo. Ahora bien, en esta historia se esboza ya algo del orden sobrenatural: en el momento de matar a su esposa, Longinos provocó un parto con su cuchillada y vio de repente en sus manos a un niño, Manuel, al que en adelante cuidó como si fuera su hijo. Éste, convertido en un niño pícaro que se gana la vida entre las basuras y el estraperlo, sólo tiene un sueño: colarse en un cine no tolerado para menores a ver *Gilda*, pues en la figura erótica de Rita Hayworth alucina a la madre que jamás conoció y mantiene conversaciones confidenciales con ella.

No obstante, lo más relevante para la atmósfera fantástica de la película es, a nuestro juicio, el encuentro entre la línea narrativa que cuenta el melodrama de Franco y la que relata la historia de Longinos. En efecto, en el mismo corazón de la película se encuentra un hecho misterioso para los protagonistas que generó a un mismo tiempo el éxito militar del dictador y el drama civil del coronel. Se trata de la escena que en el guión aparece con el número 33 y que tiene lugar en el gabinete del Palacio del Pardo. La oscuridad domina el ambiente:

Y en la penumbra de la sala, Franco da a un interruptor y en el centro del gabinete, encima de una mesa camilla, se ilumina un belén navideño, con numerosas y diminutas lucecitas de colores: ríos de plata, montañas de corcho y escorias, casitas en los valles, pastores, lavanderas. Su excelencia señala en la hondura del valle navideño, con un puntero. (118)

Evocación del clima hogareño y religioso del franquismo, ese belén encierra un secreto casi inescrutable, pues en realidad no es un belén, sino una reproducción exacta en maqueta de un escenario de batalla: fue – dice el dictador – a las diez de la mañana del tres de junio de 1937, en el frente sur de Teruel y, al parecer, semanas antes de la gran ofensiva que concluyó con el triunfo nacional. Pues bien, ahí mismo Franco hace su gran revelación, la que marca el azar que le llevó a ganar la guerra después de la “batalla de la nieve,” batalla imaginaria que no existe para la historia. El tono del relato es de un inequívoco realismo mágico, en el sentido descrito más arriba. Dice Franco,

Volúmenes, memorandums [sic], informes sobre todas las batallas de la Cruzada. Hay reunidos unos miles, pero no encontrarás en ninguna de ellos ni una sola referencia a la batalla de “La Colina de la Nieve.” Ni el enemigo se enteró de la existencia de tal batalla. Es probablemente la acción militar más desconocida de la Historia. Y, sin embargo, en ella se decidió, de forma tajante e irrefutable, el desenlace final de la contienda. Nadie salvo tú y yo conoce la existencia de este cuarto, ni de lo que contiene. Es mi cuarto oscuro, ¿sabes a qué me refiero? Todo se desencadenó aquí, junto a esta cabaña de pastores ... (119)

El secreto consiste en que esa precisa mañana del tres de junio, en medio de un calor sahariano, comenzó inexplicablemente a nevar. Precisamente la nieve salvó a la mujer, herida de muerte por la cuchillada de Longinos, deteniendo la hemorragia. Ángeles trepó colina arriba, encontró una ametralladora enemiga abandonada y comenzó a disparar a ciegas, presa de una rabia incontenible, en dirección a donde suponía estaba su marido y asesino. Pero el azar quiso – prosigue Franco – que encontrara el único ángulo de tiro desde el que se podía cruzar el fuego con el de las posiciones del ejército franquista. Así se ganó la guerra, pues ésta fue la batalla decisiva. Ahí tenemos lo que Franco califica de “la situación más indigna de toda su carrera.” Las dos historias se encuentran, pues, en un hecho mágico donde la meteorología, lo privado y lo militar se alían para dar el éxito a uno, el fracaso trágico al otro. Bastaría recordar la metáfora que Franco utiliza para designar la nieve de aquel día – la leche – para descubrir en esta metáfora, que es el significante que representa a Franco, también un éxito doloroso, pues en su fuero interno (y siempre según la película) no le corresponde a sus glorias militares ni a sus méritos como estratega ni estadista.

En suma, en un momento en que la teoría del discurso está replanteándose la relación entre historia y ficción y la problemática de la verdad en la historia, no parece casual que las manifestaciones simbólicas y, más concretamente, cinematográficas españolas se esfuercen por reconstruir una imagen del pasado más sangriento y dramático que oscila entre la desdramatización y el lirismo. Es así como se perfila la rehistorización paradójica de los noventa: una mezcla abigarrada de nostalgia, melodrama y fina ironía.<sup>10</sup>

*Universidad de Valencia*

#### NOTAS

- 1 Sin incurrir en mecanicismos simplistas, puede decirse que el estallido de la crisis de Occidente no pudo ser ajena a los síntomas perceptibles en la producción simbólica española. Ya se entienda en un sentido político concreto (decadencia del modelo socialista en el poder desde 1982), ya en un sentido más amplio (crisis de la llamada “sociedad del

bienestar”), lo indudable es que el futuro aparece bajo una faz menos prometedora y el enraizamiento en la historia equivale a tender una red bajo el trapecio.

- 2 En los años de la transición, las autobiografías y memorias habían cumplido una función distinta: limpieza del pasado de muchos franquistas para presentarse como demócratas de toda la vida (Preston 969).
- 3 Por supuesto, corre parejo a estos dos fenómenos el trabajo de los historiadores en los temas tradicionalmente de su competencia, a saber, la economía, la política y lo social. Con todo, esto no constituye novedad alguna y, por tanto, no lo interrogamos en esta ocasión.
- 4 En el momento de escribir estas líneas aparece un intento de Amando de Miguel (1995) de sociología de las mentalidades, de gran mezcolanza conceptual, pero de no menos interés retrospectivo, aun cuando aplicado a un período anterior al que aquí consideramos.
- 5 Desde luego, la celebración a la que aludimos sirvió para insistir también en planteamientos históricos tradicionales, como lo demuestra el libro de Ángel Palomino (1992). Para mayor abundamiento, citemos el texto anterior del reciclado Ricardo de la Cierva (1986) o la tentación biográfica que anima a Javier Tusell (1994), incluso para aproximarse a un período bien concreto de la vida de Franco como es el de la Guerra Civil Española.
- 6 Un fenómeno que debería recabar toda nuestra atención: el *reality show* por excelencia de Televisión Española, *Quién sabe dónde*, dedica parte de sus temas y esfuerzos a restañar las heridas de la Guerra Civil Española: unir familiares dramáticamente separados por la disposición de los frentes de guerra y hallar desaparecidos. Con ayuda de un equipo de investigación y las llamadas telefónicas de los televidentes, ésta parece ser la última etapa de sutura de la tragedia fratricida. ¿No es acaso irónico, desde el punto de vista discursivo, que unas historias que comenzaron como residuo de la tradición oral acaben en manos del más sofisticado medio tecnológico?
- 7 En este rechazo se funda un proyecto de investigación emprendido por Rafael R. Tranche y quien esto firma para el Ministerio de Cultura Español en torno al noticiario histórico NO-DO, verdadero archivo audiovisual del franquismo durante más de tres décadas y todavía no investigado en profundidad (Tranche y Sánchez-Biosca 1993a y 1993b). Muchas de las reflexiones planteadas aquí en torno a la perspectiva histórica actual respecto al franquismo y sus imágenes encuentran en dichos textos y en el libro que seguirá un desarrollo más amplio.
- 8 Esta estética fallera es la marca de las últimas películas de Berlanga, aunque también podría hablarse de sainete. El origen valenciano de Berlanga aparece aludido en una especie de guiños: la paella en Aragón (lugar donde no es nada frecuente) o los fuegos de artificio con que concluyen las “fallas” de esta ciudad. Puede cotejarse la diferencia de tono al que aludimos comparando esta película a otras anteriores, como *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).
- 9 El reconocimiento de esta acomodación resultaba hiriente, pues contradecía la idea de un pueblo en lucha permanente contra el dictador, pero tampoco suponía en manera alguna la afirmación de un apoyo político del pueblo a las ideas de Franco. El fenómeno es psicológicamente muy complejo y tiene la forma de la desidia política.
- 10 Ni que decir tiene que no agotamos el análisis de la película en nuestro estudio, pues nos interesa de ella tan sólo aquello que contribuye a la definición del “tono” de la rehistorización.

## OBRAS CITADAS

- BENJAMIN, WALTER. "El narrador" (1936). En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. 111-34.
- BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE. "Bibliografía." *Suplemento Anthropos* 39, 1993: 149-68.
- CAPARROS ERA, JOSÉ MARÍA. *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio socialista" (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- CARPENTIER, ALEJO. "Prólogo." *El reino de este mundo*. México: Siglo XXI, 1983. 13-18.
- DE MIGUEL, AMANDO. *Cómo vivían nuestros abuelos*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- FREUD, SIGMUND. "Lo siniestro" (*Das Unheimliche*) (1919). *Obras Completas*. 4ª ed. Vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 2483-505.
- FUSI, JUAN PABLO. *Franco. Autoritarismo y poder personal*. Madrid: El País, 1985.
- . "Para escribir la biografía de Franco." *Claves de Razón Práctica* 27 (1992): 8-14.
- GONZÁLEZ DURO, ENRIQUE. *Franco. Una biografía psicológica*. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- JULIA, SANTOS. "Franco: la última diferencia española." *Claves de Razón Práctica* 27 (1992): 16-21.
- PALOMINO, ÁNGEL. *Caudillo*. Barcelona: Planeta, 1992.
- PAYNE, STANLEY. *Franco. El perfil de la historia*. Madrid: Espasa, 1992.
- PRESTON, PAUL. *Franco. Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994.
- REGUEIRO, FRANCISCO y ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS. *Madregilda*. Madrid: Plot, 1993.
- TRANCHE, RAFAEL R. y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.
- . "NO-DO: entre el desfile militar y la foto de familia." *Archivos de la Filmoteca* 15, (1993): 40-53.
- TUSELL, JAVIER. *Franco en la Guerra Civil: Una biografía política*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1992.

