

LIBROS

NUEVOS RETOS, NUEVOS RITOS PARA EL CINE ESPAÑOL

MARIE-ALINE BARRACHINA:
*Propagande et culture dans
l'Espagne franquiste 1936-1945,*
Grenoble, Ellug, 1998.

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

SATURNINO RODRÍGUEZ:
*El NO-DO. Catecismo social de
una época,* Madrid, Editorial
Complutense, 1999.

I

Acaso la paradoja del franquismo que más atañe al cine es su relación con los fenómenos de masa, donde el vocablo fenómeno debería ser tomado en una doble acepción: por una parte, la torpeza o indiferencia del régimen para vertebrar movilizaciones de masas (al fin y al cabo, una mentalidad castrense —como no era en cambio la de Hitler— concibe la masa encuadrada en casillas compartimentadas, jearquizadas, es decir, organizadas); por otra, su relación con los medios de comunicación de masa (la radio, astutamente utilizada en un principio por Queipo de Llano o Mola en plena Guerra Civil, la prensa y el cinematógrafo, sobre todo).

Sin duda, no fueron las masas quienes llevaron al poder a Franco ni, una vez instalado en él, les asigna

éste gran papel activo, más allá del 'apoyo pasivo', la aclamación en estereotipado grito o la manifestación de entusiasmo, fervor y devoción. Sin embargo, impenetrable o agujereada, el franquismo edificó una ideología, puso en imágenes sus ideales, construyó un complejo entrañable simbólico y ritualístico para cuyo estudio el cine sigue siendo, junto a la fotografía, un material insustituible. Limitándonos a aquello que nos compete, el franquismo tuvo que poner en marcha los medios de comunicación de masas, al menos por tres razones: la primera, porque el Régimen mismo había surgido en plena crisis de las democracias y de los Estados que las configuraban y su atentado contra el Estado legítimo tenía que legitimarse a su vez en una concepción histórica e ideológica determinada; la segunda, porque debía contrarrestar un uso eficaz de los medios de comunicación por parte de los movimientos de izquierda (especialmente, comunistas y anarquistas, pero no sólo) que habían logrado frutos nada desdeñables en el cine durante la Guerra Civil; y la tercera, porque poseía también modelos colindantes en los países totalitarios con los que mantenía afinidades (Alemania e Italia, en particular) que le indicaban caminos u opciones en una línea ideológica similar. La necesidad de la propaganda estaba en el ambiente.

Lo cierto es que el franquismo jamás logró los fulminantes éxitos de Goebbels con la radio, los noticiarios, la cartelística y la publicidad urbana; tampoco consiguió que los audaces vanguardistas se pusieran al servicio de su nuevo orden y compusieran una imagen plena del mismo, como sucedió en la Unión Soviética y, en parte, con algunos futuristas italianos. Y quizá aquí radique uno de los problemas de la traducción que el franquismo hace de su ideología a las imágenes: el hecho de que la Revolución Nacional sindicalista se ponga al servicio de la Tradición Hispánica, o, en términos místicos, la

honda entraña española, confundiría a propios y extraños, pues no está ya en juego forjar una imagen desde la nada (como sería el caso de la Unión Soviética), recuperar y transformar restos de una tradición bien lejana (Italia fascista), o recoger símbolos aislados del pasado al modo de bricolaje para incorporarlos a una forma radicalmente nueva (Alemania). Cuál será la forma franquista es algo problemático, pues no parece que el 'estilo' de dirigismo cultural de Dionisio Ridruejo y su equipo de Burgos coincida con el que se asentó una vez consumada la caída de Serrano Súñer y, sobre todo, concluida la Segunda Guerra Mundial. En cualquier caso, la extensión en el tiempo del franquismo tampoco favorece la investigación.

A tenor de lo expuesto, resulta estéril una visión del franquismo y, sobre todo, de su imagen como algo romo, sin contradicciones, sin brillo de ningún tipo, pues precisamente, caso de ser así, habría que explicar por qué pudo mantenerse durante tanto tiempo, no ya el Régimen, sino sobre todo una inercia simbólica y retórica como la que la Falange franquista o domesticada edificó y que sin duda le sobrevivió en poderío (y sería autoengañarse responder que fue sólo fruto de la represión, por innegable que ésta fuese). Frente a la concepción que trasluce en autores que, como Vázquez Montalbán, insisten hasta la saciedad en la mediocridad y cutrez del franquismo es hora de admitir lo más doloroso, pero también intelectualmente fecundo. A su manera, lo apuntaba Juan Pablo Fusi en la cresta de la ola de las biografías de Franco: "no es posible escribir la biografía de Franco sin interés y sin pasión: que un hombre como Franco gobernara durante tanto tiempo sobre un país como España —uno de los ideales de la imaginación romántica— suscita ciertamente preguntas inquietantes y provoca respuestas polémicas"¹.

II

Los problemas esbozados son, desde luego, propios de historiadores, pero ¿qué problema no lo es en un

período crepuscular y perverso como el nuestro? Problemas de historiadores, cierto, que deberían preocupar a los estudiosos del cine. Y en este aspecto no estamos a la altura de una tarea: reconocer y analizar la imagen de lo señalado en las manifestaciones culturales, artísticas, de la comunicación de masas. Ello no es posible si, por una parte, los historiadores del cine sólo doblan el espinazo ante los estrechos límites de su forma de expresión y los historiadores generales, sociólogos o especialistas en teoría política persisten en mantener una mirada externa ante los productos culturales, como si éstos fuesen asertos y no ficciones o documentos codificados según ciertas convenciones.

Un intento de dar a la imagen toda su dimensión pragmática, tanto en la tradición que resucita, como en el contexto en que se inscribe, puede hallarse en tres obras que abordan, con desigual objeto y fortuna, el cine español.

III

El libro de Marie-Aline Barrachina no es una obra sobre cine, aun cuando este último no se encuentre por completo ausente de sus páginas. Contribuye, sin embargo, a esbozar un panorama de la visión (el 'estilo') que el franquismo establecería desde el 'alzamiento' hasta el final de la Segunda Guerra Mundial y que, tal vez, sea el único relativamente coherente de toda su historia. Las cuestiones que recorre Barrachina brindan claves de enorme valor para quien desee penetrar los entresijos del cine del período franquista.

La primera idea, elemental si se quiere pero fecunda en sus implicaciones, es que el estudio de los mitos sobre los que se funda el programa franquista (enseñanza, discursos, prensa, vida cotidiana, etc.) produce una curiosa impregnación de la sociedad, "de manera que la frontera entre el discurso de propaganda explícita y las demás formas de discurso se torna borrosa y casi imperceptible. La creación literaria, filosófica y artística, la divulgación científica en los medios de comunicación, así como en la institución escolar y universitaria, el con-

junto de los discursos que se refieren a la gestión de lo cotidiano (higiene corporal y alimenticia, relaciones sociales y familiares, ocio, etc) sufren así una inflexión determinada por la propaganda política explícita" (Barrachina, pág. 17). Lo que equivale a situar el discurso oficial, no ya en un terreno de exterioridad represiva y ajena a los sujetos, sino en el umbral de las mentalidades. No se trata de postular que estas mentalidades fueron tal cual las de los ciudadanos, pues, sin lugar a dudas, emanan de los medios oficiales, pero permearon considerablemente la sociedad española, sobre todo en los aspectos menos directamente políticos para los que la respuesta no era inmediata.

La segunda cuestión que Barrachina desarrolla convincentemente es la función del relato histórico en la legitimación franquista, es decir, la noción de tiempo que el franquismo postuló a diferencia del avance de los regímenes fascistas. Una evacuación del presente y su relleno con un glorioso pasado; glorioso pues ya en su determinación se han cribado los períodos indeseables (el liberalismo económico y político, casi todo el s. XIX). Barrachina matiza esta relación tan particular que el discurso franquista de los orígenes mantuvo con el tiempo: "No se trata, en esta idea de la historia, de una concepción lineal del tiempo, ni mucho menos; no se trata tampoco de una concepción cíclica clásica; se trata de una especie de negación pura y simple del paso del tiempo, de una percepción casi simultánea de acontecimientos clasificados no según la cronología, sino de acuerdo con una escala maniquea de valores, una suerte de cuarta dimensión que remite a la noción de eternidad. Es así como Covadonga resurge en el presente y los 'soldados de las nuevas legiones' dialogan más allá del tiempo con los héroes muertos, en un mismo deseo de gloria" (pág. 181).

La tercera cuestión que, a mi juicio, merece que nos detengamos se refiere a la identidad nacional. Barrachina no es original, pero sí rigurosa, cuando remonta esta preocupación por la identidad a tiempos históricos, pero fijando especialmente su atención en la herencia

que los ideólogos del franquismo recogieron de algunos autores del 98, como Ángel Ganivet (*Idearium español*), Ramiro de Maeztu (*Defensa de la Hispanidad*) o Miguel de Unamuno (*En torno al casticismo*). Y, sobre todo, reviste ello interés porque Barrachina no detiene su estudio aquí, sino que conecta esta herencia con el regeneracionismo, la modernización y la europeización de las décadas inmediatamente posteriores, cerrando el bucle con la recuperación que el franquismo hace del legado del 98 (cuyo ejemplo señero sería *La generación del 98*, de Pedro Laín Entralgo).

Aunando las dos últimas cuestiones tratadas, percibimos que el problema de la identidad constituye la columna vertebral de este ensayo, considerado tanto desde la perspectiva diacrónica de la historia de España (espejismo y encuentro con la Reconquista, la Conquista de América, la unidad de España bajo los Reyes Católicos, la Contrarreforma como desgarramiento místico, la Guerra de la Independencia como batalla popular contra la extranjería, etc), como desde la sincrónica (Europa, nacionalismos, totalitarismos, democracias). A poco que vislumbremos el rendimiento de estas nociones en el cine se abren líneas de investigación de inmensa riqueza que apenas han sido explotadas². Ahora bien ¿a quién interesan los 'subproductos' de Juanita Reina, Joselito, Marisol, Manolo Escobar, Esteso y Pajares o tantas otras obras de consumo, cuando está a la caza de un nuevo 'autor' digno de figurar en los altares del séptimo arte? La reflexión, por ejemplo, que cierta intelectualidad vinculada a los 'Queer Studies' ha hecho sobre lo *camp* en la historia de la canción no ha dado casi frutos en el ámbito del cinematógrafo; el estudio de la españolada ha interesado más como rechazo (desde los debates sobre un cine falangista de *Primer plano* a comienzos de los cuarenta y la historiografía más clásica que abordaba el tema hasta los desprecios que por amor del arte le hacen implícitamente los historiadores actuales) que como objeto de verdadera investigación, con algunas excepciones también³. Habría que preguntarse si no estamos perpetuando la tradición exótica

de lo español cuando la española sólo parece interesar a extranjeros, como si la identidad nacional no fuera un problema nuestro.

De acuerdo con lo anterior, las cuestiones referentes a la noción de raza (otro lugar común que Barrachina interroga y recorre en sus textos críticos), hispanidad, elogio del irracionalismo, lugares emblemáticos, no son creaciones *ex nihilo* del franquismo, sino que se incrustan en una tradición, la cual releen, conducen y también (¿por qué no?) pervierten.

En suma, si el franquismo, como declaraban muchos responsables de la Falange, tuvo un estilo estético, si éste se puso en imágenes y si, por último, el cine es un espacio representativo de ambos (estilo y su puesta en imágenes), el cine español constituye un campo de maniobras que los lectores de la obra de Barrachina verán lucir esperando que se explote y roture, a pesar de que las incursiones de la autora en el cine son escasas y no de excesivo brillo.

IV

El libro de Nancy Berthier participa de algunas de las preocupaciones anteriores o, cuando menos, resulta fácil ponerlas en conexión, si bien su objeto y método difieren. Por una parte, la eclosión de biografías de Franco, especialmente con motivo del centenario de su nacimiento en 1992, renovaron ese género tan británico que nos es algo extraño a pesar del volumen de publicaciones que han invadido el mercado en los últimos tiempos. Como se sabe, no sólo se cultivaron los ensayos tradicionales en los que hablar de Franco era poco más o menos hablar del franquismo con otra máscara (Javier Tusell, Paul Preston, Stanley Payne, etc), sino también algunos que entraban a interrogar el perfil humano y no sólo político del biografiado (Bartholomé Benassar, Juan Pablo Fusi), pero sobre todo la amplitud de las aproximaciones llegó a lo novelesco en formas tan variadas como la simulada autobiografía (Manuel Vázquez Montalbán) o la farsa biográfica (José Luis de Villalonga). Por supuesto, también el cine aportó formas genéricas su-

gerentes, como la ensoñación de *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994).

Nancy Berthier ha sabido ver con gran perspicacia que también hay un Franco cinematográfico, una imagen del dictador forjada a través de películas de ficción y documentales. En ella la biografía se torna historia en la medida en que el tiempo modifica, transforma, el rostro, el cuerpo y la imagen de Franco. Berthier decide arrancar del discurso oficial, sin despreciarlo de entrada, e interrogarlo y, en este sentido, participa de la convicción de Barrachina de que los discursos oficiales están llenos de pliegues que todavía no han sido debidamente analizados. Dos aspectos halla Berthier en este discurso oficial que son, al menos a mi juicio, del mayor interés: el primero, sus contradicciones; el segundo, una dimensión temporal.

Ambos se combinan en tres hitos, representados por tres películas a su vez diferentes, pero, eso sí, plasmadas por la mano de un mismo hombre, José Luis Sáenz de Heredia: *Raza* (1942), la mítica película en la que Jaime de Andrade, alias Francisco Franco, ponía sobre el papel su mitología de España, su deseo de España, su sueño de España. En las imágenes de *Raza* toman forma, se figurativizan, los ideales de Franco y, en buena medida también (pero conviene no apresurarse a tapan las grietas) las del primer franquismo, y una vez más me parecen en este punto compatibles los ensayos de Berthier y de Barrachina. El segundo hito es obra personal, no del jefe del Estado, sino del realizador al que fue encomendada la ardua tarea anterior, Sáenz de Heredia: *Franco ese hombre* (1964). Sin embargo, si la obra es responsabilidad de éste, rezuma el espíritu de su época, tanto por la intervención oficial del Ministerio de Información y Turismo, capitaneado por el a la sazón monstruo de los medios de comunicación, Fraga Iribarne, como por un estado de cosas que se respiraba en el ambiente: la conmemoración de los veinticinco años de paz y el sibilino desliz que convertía la victoria militar en triunfo de la paz⁴. En tercer lugar, *El último*

caído, proyecto imposible concebido por Sáenz de Heredia en el otoño de 1975, es el resultado de un empeño personal del realizador por construir una elegía en torno a la muerte de Franco, cubriendo además el período que quedaba vacante desde 1964, fecha de la anterior película⁵. La imposibilidad de realizar este film, debido a la cadena de acontecimientos que se sucedieron muy pronto y que hoy denominamos 'transición política' es tan significativa como el estudio pormenorizado que Berthier hace del material existente y de las gestiones infructuosas del realizador.

Tres momentos históricos que jalonan las transformaciones de un universo que se autopresenta como perenne. Berthier emprende en cada uno de los casos un estudio minucioso de la documentación existente, es decir, de la génesis de cada proyecto, logrando sacar a la luz, en especial en el caso de la última película, material desconocido y muy ilustrativo sobre el contexto ideológico de la producción; a continuación, realiza un estudio formal, narrativo o textual, de los elementos que transmiten una idea determinada del poder; en tercer lugar, un análisis de la recepción (salvo, claro está, en el último caso) que da cuenta de la acogida de instituciones oficiales, público y crítica de estas obras oficiales o pseudooficiales. Con esto último supera airesamente Berthier el inmanentismo de un estudio de las obras en sí.

En la elección de su corpus de investigación radica, a mi juicio, uno de los grandes hallazgos de la autora, pues le permite operar cortes en algo que podía entenderse como uniforme e inamovible: el franquismo no reviste, así, una única forma, sino que se muda en función de situaciones distintas, épocas e imperativos distintos, pero también dependencias diferentes respecto a las instituciones cinematográficas y estatales. Quizá sería esperable un enriquecimiento de su discurso aminorando el papel que en él adquiere la noción de poder y derivando el análisis de manera complementaria hacia otros discursos indirectos del fran-

quismo (histórico, de la paz, humano, elegíaco), por otra parte presentes, como también esta opción vertebradora nos deja con la miel en la boca en algún análisis formal. En cualquier caso, sería deseable que el libro, con el reajuste indispensable para dirigirse a un público español, conociera una traducción en nuestra lengua⁶.

V

Otra es la fortuna del tercero de los libros que aquí me dan pábulo a la meditación. Todo haría pensar que un estudio sobre el noticiario oficial del franquismo sería el complemento ideal a este despliegue de ideología y cine. NO-DO, en efecto, permanece sintomáticamente en las pantallas españolas desde 1943 hasta 1981, cubre, pues, con creces el franquismo y ofrece el contrapunto lógico a una selección de películas de ficción explícitamente artísticas cuya representatividad es siempre dudosa. Y es que el noticiario, semana tras semana y sin faltar a su cita, crea una monotonía, un rumor de fondo, aparentemente ajeno a los cambios, aunque en realidad dejando que éstos (pese a la lentitud con se producen) permeen sus imágenes. Cabría decir que NO-DO ilustra más los solapamientos de discurso que los verdaderos cambios, mostrando así el proceso de una metamorfosis jamás definitiva ni sin retorno.

Y bien *El NO-DO. Catecismo social de una época* no es más que una obra de circunstancias, de oportunidad, sin asomo de rigor histórico, documental ni analítico. En primer lugar, lo que supuestamente —por su propio título— debería ocuparse de casi cuatro décadas de historia del noticiario, se repliega fraudulentamente en un período que no rebasa la fecha de 1956 (concretamente el 5 de noviembre de 1956). ¿Por qué una fecha tan precisa?, se nos repondrá. Pues bien, porque ese día tiene lugar la primera emisión de TVE. La idea parece tener cierta lógica: se trataría de estudiar el noticiario mientras éste fue el vehículo rey de la comunicación audiovisual, lo que efectivamente se diluye cuando la televisión toma la delantera de la actualidad. En cambio,

cortar la historia de NO-DO por el mero hecho de que unos cuantos televisores de Madrid pudieran recibir la señal inaugural de televisión es un error de tino más que considerable. No en vano sólo comienza a haber competencia entre NO-DO y TVE a principios de los sesenta, como cualquier historiador tanto de un medio como del otro sabe.

También el lector queda decepcionado en las reveladoras primeras páginas: el prometido estudio de NO-DO no sólo se detendrá en noviembre de 1956, sino que además el estudio se limita a la serie A (de entre las ediciones semanales que se realizaban) “por ser la más estrictamente informativa, como lo demuestra el hecho de ser la primera en proyectarse en las salas de cine” (pag. XVII). Además de que esta lección deja ni más ni menos que fuera de juego la mitad de los NO-DOs de la época considerada, se pregunta uno de dónde ha sacado el autor este peregrino criterio de división de temas entre las series A y B, pues las declaraciones públicas de los distintos directores de la entidad insistieron siempre en que no existía criterio alguno de jerarquización, ni temática ni de interés o énfasis, entre las distintas ediciones. Se trata lisa y llanamente de dos circuitos distintos de distribución y exhibición de las copias. Esto por no buscar la solución más sencilla, pero también más costosa en tiempo para el autor; a saber: pasarse por Filmoteca Española o por el edificio NO-DO y consultar las ediciones A y B. Cualquier lector dispuesto a dedicar al proyecto más de un mes de trabajo puede hacerlo⁷: nada encontrará que confirme la suposición de Rodríguez. Es casi seguro que el libro se ha basado en los programas de mano, equívocos en muchas ocasiones dada la brevedad de sus enunciados, de los que se hace un batiburrillo por géneros de su propia cosecha en ininteligible e inútil apéndice (titulado, no obstante, capítulo 8).

Por supuesto, el historiador tiene derecho a segmentar dentro de un material que en la realidad se da de forma continua. Ahora bien, este derecho debe de ser coherente con lo que se pretende explicar y documen-

tar. Y ahí es donde los despropósitos anteriores quedan como lo más dulce del libro.

El libro de Saturnino Rodríguez nos narra cuán importantes son los medios de comunicación para la sociedad, nos recuerda lo que significó *El nacimiento de una nación* para el cine, dedica unos párrafos confusos al cine documental en la Alemania nazi y en la Italia fascista para después adentrarse en los precedentes de NO-DO y sus comienzos, sin ninguna fuente solvente y con errores de bulto frecuentes. Por no extenderme demasiado, pero con el fin de que no se vea animadversión en mis palabras, cito como botón de muestra: “La llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo y el auge del mismo en la actividad económica española, con el consiguiente desarrollo, originó también el *Imágenes del Turismo* en el año 1971, que eran enviados a Iberoamérica. Coincide con la época de mayor expansión del NO-DO” (pág. 107). Una verdadera joya: ¿por qué hablar (y no es ni mucho menos un caso aislado)⁸ de fecha tan tardía, si se había decidido no rebasar el mágico noviembre de 1956, en el que *deus ex machina* todo cambia? Y, sobre todo, ¿por qué se le considera ahora “la época de mayor expansión de NO-DO”, pues la decadencia del organismo es ya un hecho bien declarado en cuanto a su capacidad para dar cuenta de la actualidad. Pero lo que es para darse de cabeza contra la pared es atribuir a Fraga la responsabilidad de dicho ministerio, a cuyo frente estuvo entre 1962 y 1969. Da la impresión de que unos malos apuntes de clase dejados por un genio maligno han servido de documentación para confeccionar el libro. Por supuesto, omito errores de calibre o contradicciones por no alargar indebidamente estas líneas, pero éstos se cuentan por decenas y no precisamente en temas controvertidos o confusos.

El resto de las casi cuatrocientas páginas de que consta el libro está constituido por lugares comunes de la historia (en muchos casos, ni siquiera referidos a NO-DO) y latiguillos que se repiten decenas de ve-

ces (la fecha de aparición de NO-DO se cita no menos de 15 veces como si fuera la primera vez que se nombrara).

Soy consciente de que el espacio de lo cinematográfico es compartido, a diferencia de lo que ocurre con otros fenómenos, entre investigadores, críticos de prensa, cinéfilos y demás. Me resigno también al hecho de que el totalitarismo de hoy es el periodismo y por donde pasa la profesión difícilmente vuelve a crecer la hierba, pues se ha generalizado la idea de que ningún tema de estudio merece más de unas horillas de trabajo y 45 líneas. Nada tengo que oponer a ello, pues el cine es un bien común y la meditación sobre él es libre. Cada uno en su casa y Dios en la de todos. Que un periodista, acuciado por el hambre o cualquier otra comezón, se vea obligado a escribir en tiempo récord un folleto, catálogo de ir por casa o nota de prensa, no debería importarnos demasiado ni sería razón para perder el sueño. Sin embargo, que la Universidad Complutense apadrine y dé cabida a un trabajo tan deplorable desde el punto de vista intelectual sólo me recuerda el caso de algún insigne doctor *honoris causa* por el que dicha Universidad llegará sin duda a ser recordada en la posteridad. Soy de los que opinan que un libro nuevo jamás hace mal, pero hay excepciones que afortunadamente hacen a uno recapacitar:

VI

Así pues, fallido o acertado, un nuevo campo de reflexión se abre al cine desde hace un tiempo: cultural, podríamos decir, siempre que entendamos este término en un sentido amplio. La propaganda, la ideología, la tradición, la legitimación en discursos filosóficos o históricos, la definición de una identidad patria, nacional, sexual.. están incrustados hasta la médula en el cine español. Si bien su estudio no fue omitido en el pasado, su consideración entraba casi exclusivamente en los estrechos márgenes de lo político. Hoy los instrumentos para pensar estos fenómenos son

más variados y los colegas de otras disciplinas se han convencido del interés del cine como documento. Los estudios cinematográficos deberían reaccionar a tiempo y contribuir a un debate que está demoliendo los muros de las disciplinas clásicas y sus correspondientes *corpora* de investigación ○

Vicente Sánchez-Biosca

1. JUAN PABLO FUSI: "Para escribir la biografía de Franco", en *Claves de razón práctica* n° 27, noviembre 1992, pág. 14.

2. Tal vez sí lo han sido las películas históricas, en particular de CIFESA, pero poco se ha avanzado en los últimos años en la caracterización desde los ajustados términos de FÉLIX FANÉS: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

3. Uno de los más insostenibles y perezosos tópicos consiste en postular que había un proyecto de cine popular en la República y que fue malogrado tras la Guerra civil, despreciando, así, el más popular cine español. Amén de estudios ingleses y franceses, que sí se han ocupado de la cuestión, véase una importación en VALERIA CAMPORESI: "La española histórica en imágenes", en AITOR YRAOLA (ED.): *Historia contemporánea de España y Cine*, Madrid, Universidad Autónoma, 1997.

4. En términos de teoría política, PALOMA AGUILAR denominó esta operación el paso de una legitimidad de origen a una legitimación de ejercicio (*Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza, 1996).

5. NANCY BERTHIER dio a conocer al lector español un estudio de esta película en la revista *Secuencias* n° 2, Madrid, abril de 1995 ("«El último caído», de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco").

6. Lo mismo cabe decir, por supuesto, del comentado con anterioridad, en el que también procedería eliminar algunas muletas, sin duda necesarias para el público francés.

7. Por mi parte, llevo varios años en el asunto y puedo dar fe de la gratuidad de tal afirmación.

8. Hay páginas enteras dedicadas a los años sesenta. Véase págs. 108-111.