

¡LUEGO!
A CARGA!

42-43

OCTUBRE 2002

FEBRERO 2003

P.V.P: 15,1€

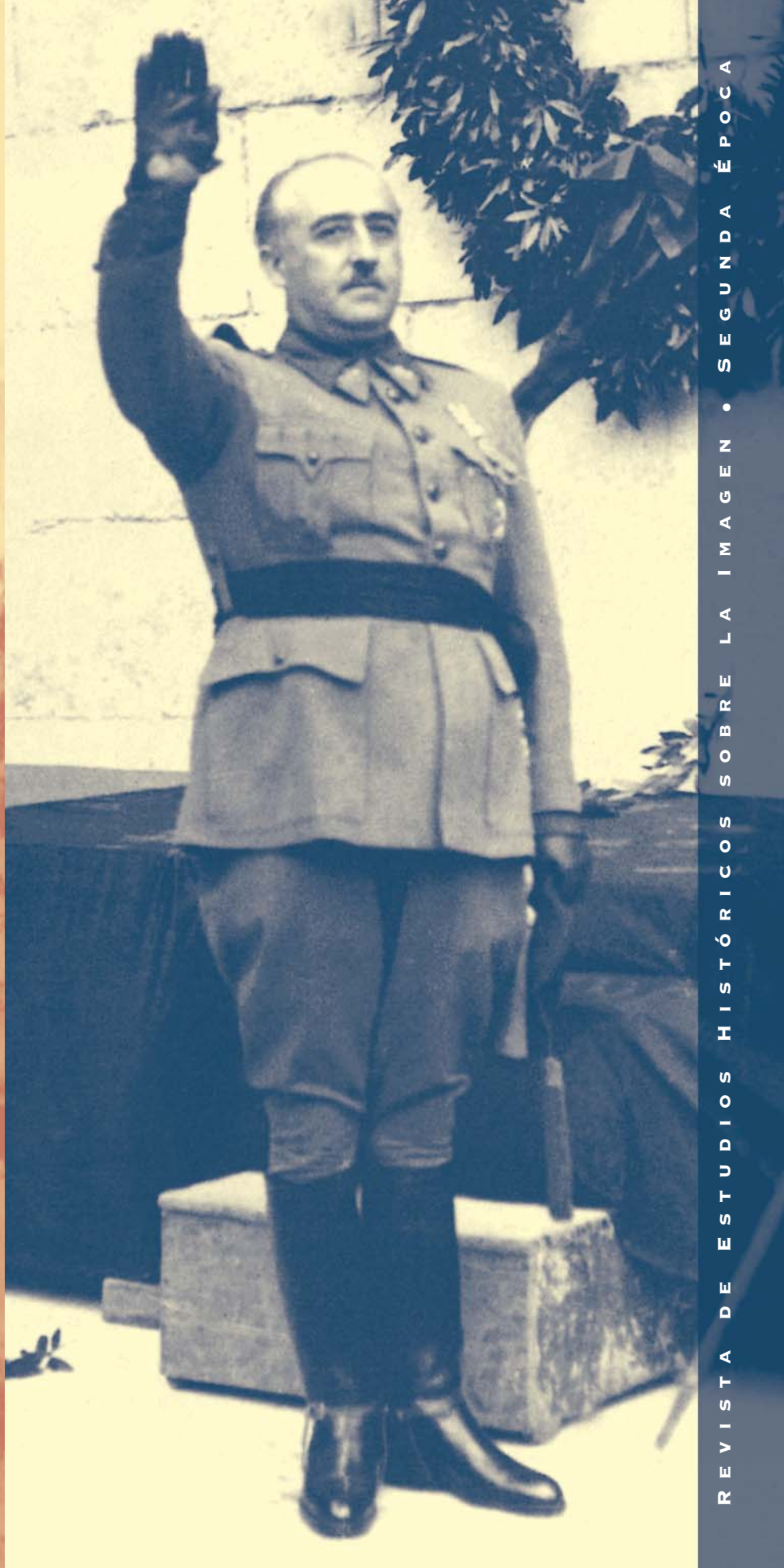
ARCHIVOS

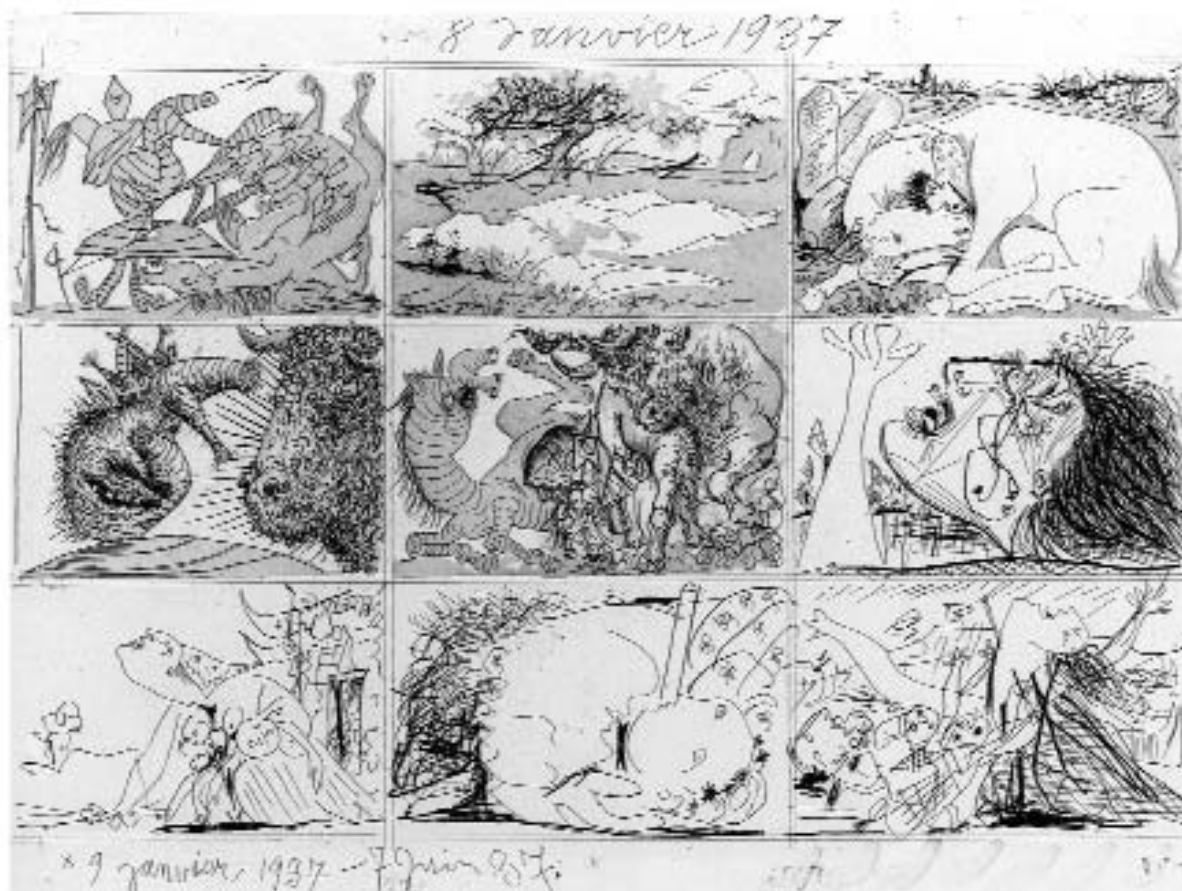
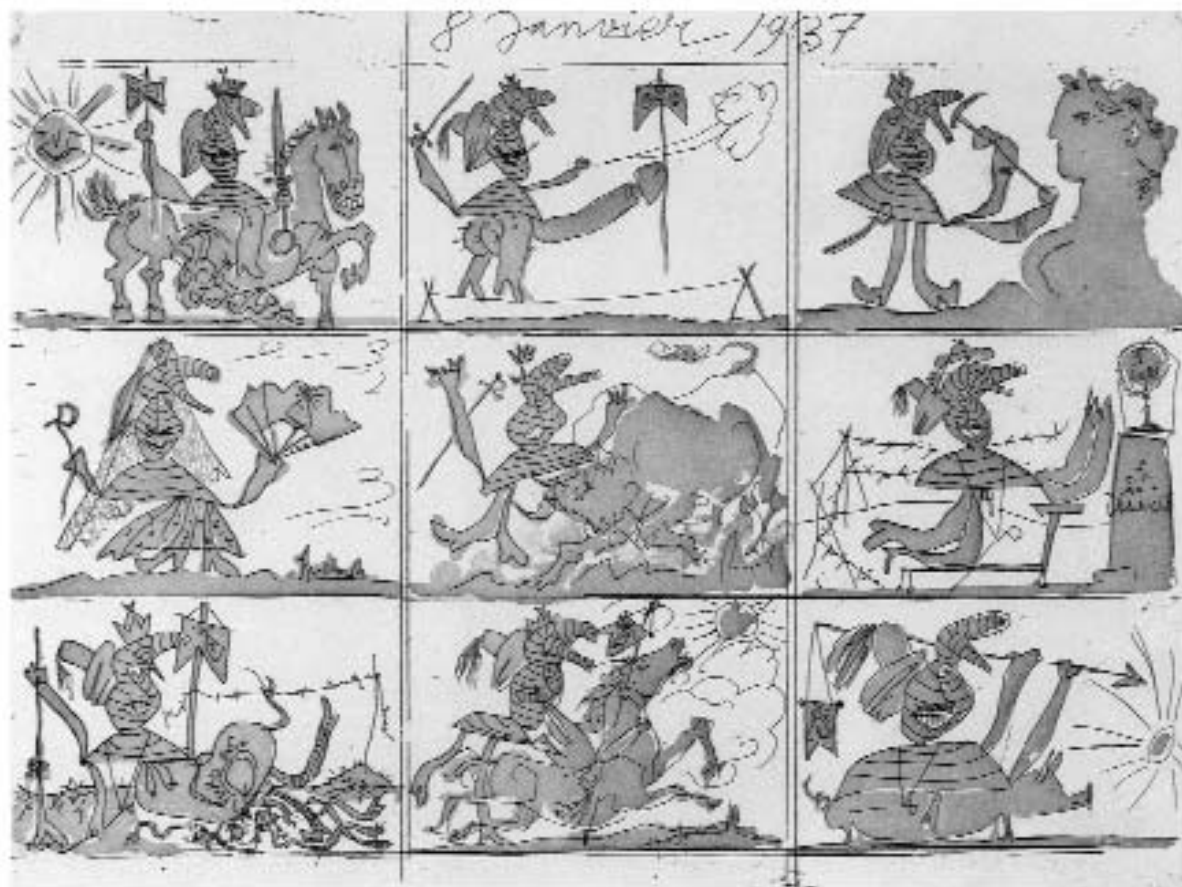
DE LA FILMOTECA

MATERIALES PARA UNA ICONOGRAFÍA
DE FRANCISCO FRANCO

COORD. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

VOLUMEN I





ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA

42-43



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España

OCTUBRE 2002 - FEBRERO 2003

42-43

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
no comparte
necesariamente
las opiniones
que sostienen
los colaboradores
en sus textos

DIRECTOR / Editor:

Vicente Sánchez-Biosca

REDACTOR JEFE / Managing Editor:

Vicente J. Benet

CONSEJO EDITORIAL / Editorial Board:

**Jacques Aumont. Raymond Borden
David Bordwell. Guillermo Cabrera Infante
Paolo Cherchi Usai. André Gaudreault
Román Gubern. Tom Gunning
Jean-Louis Leutrat. José M^a Prado
Leonardo Quaresima. Yuri Tsivian**

CONSEJO DE REDACCIÓN / Executive Editorial Board

**Alfonso del Amo. Alberto Elena
Josep Lluís Fecé. Luis Fernández Colorado
Francisco Llinás**

SECRETARÍA DE REDACCIÓN / Executive Secretary:

Arturo Lozano Aguilar

DISEÑO ORIGINAL / Original Design:

Carrere & Mit

DISEÑO Y MAQUETACIÓN / Design and Layout:

Chus Martínez

FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR / Stills:

**IVAC
Filmoteca Española
RTVE**

AGRADECIMIENTOS / Special Thanks:

**José María Prado
Alicia Potes
Marga Lobo
María García Barquero
Manuel Martín
Alberto Carrere
José-Carlos Mainer
Ángel Llorente Hernández
Rafael R. Tranche
Alberto Reig Tapia
Ramón Sala
Pieter Leenknecht
Jesús García Sánchez
Manuel Palacio
Wolfgang Martin Hamdorf
Román Gubern
Susan Hoover**

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN

**Gráficas Papallona
C/ Pius XI, n^o 40, baix-esq.
46014 - Valencia**

ISSN 0214-6606 DEPÓSITO LEGAL V - 954 - 1989

DISTRIBUYE

Ediciones Paidós



Mariano Cubí, 92

08021 Barcelona

Tel.: 93 241 92 50

Fax: 93 202 29 54

EMail: paidos@paidos.com

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

Plaza del Ayuntamiento n^o 17

46002 Valencia

Tel.: 96 353 93 22

EMail: revista.archivos@tecnovia.com

Editada por Ediciones de la Filmoteca

(INSTITUT VALENCIÀ

DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY)



La Filmoteca

INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA

Revista fundada

por Ricardo Muñoz Suay

en 1989



FRANCO

**MATERIALES PARA UNA ICONOGRAFÍA
DE FRANCISCO FRANCO**

COORD. **VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA**

VOLUMEN I



VOLUMEN II

III • CALIDOSCOPIO COTIDIANO.

FRANCO EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS DE LOS ESPAÑOLES

- | | |
|----------------------|---|
| PIETER LEENKNEGT | El Franco ecuestre de Capuz: una estatua, tres destinos |
| VICENTE J. BENET | Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo |
| JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ | La imagen de Franco en los sellos |
| MANUEL PALACIO | Francisco Franco y la televisión |

IV • LA DECONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN.

DE LA OPOSICIÓN MILITANTE AL “REALISMO MÁGICO”

- | | |
|--------------------|--|
| C. LÓPEZ RUBIO | El lacayo de Berlín, Bonn y Washington. |
| W. MARTIN-HAMDORF | La imagen de Franco en el cine documental alemán:
el caso <i>Unbändiges Spanien (España indómita)</i> |
| ALICIA SALVADOR | La triste España de <i>Caudillo</i> |
| ROMÁN GUBERN | Tres retratos de Franco |
| NANCY BERTHIER | Ser o no ser Franco.
Naturaleza y función de la risa en <i>Espérame en el cielo</i> |
| SONIA GARCÍA LÓPEZ | Lágrimas en el lodo.
La imagen de Franco en <i>Madregilda</i> |

VOLUMEN I

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA ————— Los iconos de Franco: imágenes en la memoria ————— 8

I • UN CAUDILLO EN BUSCA DE UNA IMAGEN: 22

DEL MITO A LA AUTOIMAGEN

JOSÉ-CARLOS MAINER	La construcción de Franco: primeros años	26
ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ	La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)	46
RAFAEL R. TRANCHE	La imagen de Franco 'Caudillo' en la primera propaganda cinematográfica del Régimen	76
ALBERTO REIG TAPIA	La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio	96

II • INHUMANO, DEMASIADO HUMANO: 122

LA OSCURA HISTORIA DE LA CARA AMABLE DE FRANCO

RAMÓN SALA	Retrato de familia. La historia de un fracaso	126
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA	¡Qué descansada vida! La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad	140
JOSÉ M ^a GARCÍA ESCUDERO	La imagen cinematográfica de Franco	162
ÁNGEL QUINTANA	Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en <i>Franco, ese hombre</i>	174



INTRODUCCIÓN

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

”Cuando la sombra del marco de la ventana se proyectó sobre las cortinas, eran entre las siete y las ocho en punto y entonces me volví a encontrar a compás, escuchando el reloj. Era el del Abuelo y cuando Padre me lo dio, dijo, Quentin te entrego el mausoleo de toda esperanza y deseo: casi resulta intolerablemente apropiado que lo utilices para alcanzar el reducto adsurdum [sic!] de toda experiencia humana adaptándolo a tus necesidades del mismo modo que se adaptó a las suyas o a las de su padre. Te lo entrego no para que recuerdes el tiempo, sino para que de vez en cuando lo olvides durante un instante y no agotes tus fuerzas intentando someterlo.”

William Faulkner, *The Sound and the Fury*

LOS ICONOS DE FRANCO: IMÁGENES EN LA MEMORIA

I

Francisco Franco y el larguísimo periodo de la historia de España que ha recibido de él su nombre pertenecen, en el imaginario actual de los españoles y en su vida cotidiana, a un pasado que se siente lejano, casi remoto. Muchos son los historiadores que han señalado la sintomática paradoja de un régimen que ocupó la porción más importante del siglo XX en nuestro país: su tenaz persistencia en vida parece haberse disuelto como la niebla y sin dejar rastro en apenas unos años.¹ Sin embargo, si bien no puede sostenerse que el franquismo tenga actualidad política, en cambio las reflexiones históricas sobre esas cruciales décadas del siglo XX no solo no han cesado, sino que se han multiplicado en los últimos años. Ya sea porque la amplitud y apertura de los archivos de documentación han permitido indagar en fenómenos o episodios escasamente investigados, ya porque nuevas tendencias de la historia (historia de las mentalidades, de la vida privada, memoria, antropología histórica, etc.) sugieren temas hasta

1. ALBERTO REIG TAPIA lo expresó así: "Franco, el vencedor de todas las batallas que libró en vida, iría perdiendo progresivamente la definitiva: la de la memoria histórica" (*Franco 'Caudillo'. Mito y realidad, Madrid, Tecnos, 1996, pág. 13*). Muy recientemente, ENRIQUE MORADIELLOS atribuía el origen del olvido de Franco al "tácito acuerdo político sellado durante la transición para olvidar (...) la guerra civil y la represión franquista..." (*Francisco Franco. Crónica de un caudillo casi olvidado, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pág. 15*)



hace poco ignorados, lo cierto es que los anaqueles de las librerías y los suplementos de los periódicos y revistas se colman día a día con novedades sobre el periodo franquista.

Tan abusivo es el volumen de publicaciones sobre el franquismo en todos los órdenes y tan desequilibrada su cantidad con el calibre de su aportación que hay que resignarse a la idea de que el pasado (y el franquismo apenas sería una de sus mudas) se ha puesto de moda. Una suerte de aura envuelve hoy cualquier visión retrospectiva y, en esta empresa, la industria del libro parece seguir los dictados de los medios de comunicación. El auge de la novela histórica, la biografía novelada, las memorias o el simple pase de documentales por el cine o la televisión demuestran que esta operación de mercado se sustenta en una extraña atracción hacia el pretérito por parte de nuestra actual sociedad. En ocasiones, esta tendencia se ampara en la conmemoración orquestada más o menos arbitrariamente (del comienzo de la guerra civil, del nacimiento de Franco, de la Constitución Española y de la democracia consiguiente, de la muerte del dictador, de la instauración de la monarquía); en otras, se explica por un ajuste de cuentas con la dictadura (silenciado o reprimido por efecto de la pacífica transición democrática), pero que a fecha de hoy resulta muy cómodo y no entraña riesgo alguno para quien lo ejerce.

Sin embargo, hay algo más preocupante en algunas zambullidas actuales en el periodo franquista: la moda nostálgica, el reciclaje en clave cosmética o de diseño de un pasado constituido por las décadas más dramáticas y desgarradoras del siglo XX.

Y resulta inquietante esta inmersión porque, bajo el *passe-partout* de la memoria, esconde lo fundamental, a saber: que habla más de nuestra época que de aquella a la que se refiere y, más precisamente, que mistifica en lugar de alimentar un auténtico deseo de comprender lo vivido. Es indudable que los estudios y viajes retrospectivos venden bien, pues resultan un agradable ejercicio de nostalgia, en cuya visión *retro* la dureza del franquismo es sustituida por una distancia tenuemente crítica pero siempre amable, incluso tierna. Este es, por ejemplo, el enfoque de la exitosa serie de televisión *Cuéntame*, ambientada a finales de los sesenta y en el seno de una familia “corriente”. Que la memoria de nuestros días mozos es siempre grata de recordar (tanto más cuanto que nuestra sociedad ha envejecido y la sucesión tradicional de generaciones ha sufrido un brusco hiato), no es, desde el punto de vista humano, objetable. La perversión, no obstante, que ello encierra fue finamente descrita por Milan Kundera en unos términos que vale la pena reproducir: “No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de las fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia; la viví durante la guerra; algunos de mis parientes murieron en los campos de concentración de Hitler; pero ¿qué era su muerte en comparación con el hecho de que las fotografías de Hitler me habían recordado un tiempo pasado de mi vida, un tiempo que no volverá?”.² El hecho de que los medios de comunicación hagan pública y colectiva hasta la obscenidad esta visión nostálgica que por su propia naturaleza es íntima, fantasmática y, por tanto, perversa resulta cosa bien distinta.

Libros de fotografías sobre la Sección Femenina, improvisados opúsculos supuestamente jocosos sobre las costumbres sociales y sexuales de los españoles de antaño (y ese antaño es indeterminado), facsímiles de los libritos escolares (en particular, los que hoy nos parecen exóticos, como el catecismo), reproducciones de cromos y un interminable etcétera nos reclaman desde las estanterías de las librerías, como haría una foto de familia artificialmente envejecida. Salvo rarísimas excepciones, esos volúmenes se venden solos, y la ausencia en ellos de cual-

2. MILAN KUNDERA: *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 1993, pág. 12.

quier coordinada histórica o reflexión es parte esencial de los mismos. En ellos, la imagen y la palabra mueven alternativamente a la risa y a la nostalgia, cuando no a un paradójico balanceo entre una y otra. Da la sensación de que estos libros son íntimos precisamente porque son exóticos: son tanto más cercanos a nuestro pasado cuanto que resultan extraños para una sociedad como la nuestra que se afirma sin vacilación superior, desde los puntos de vista tecnológico, político, social, intelectual y cultural, a cualquiera otra anterior. Deliberada o inconscientemente, estas recopilaciones de fotos de la España de entonces (y ese entonces no es histórico, sino solo una vaga emoción indiscriminada, no atravesada, ni siquiera tocada, por la inteligencia) construyen una España triste, pero curiosa. No me sorprendería demasiado que esta fuera la forma postmoderna del folclorismo y el tipismo que recrearon, o simplemente crearon, algunos viajeros extranjeros durante el siglo XIX y a la que la producción española intentó muchas veces emular.

II

En su conjunto, estas ambiguas visiones retrospectivas del franquismo que borran las coordenadas precisas, unifican el panorama de toda su larga historia y tiñen el conjunto con un sentimiento vagamente ensoñador, suelen tener un instrumento decisivo en el uso de las imágenes. El indiscutible reinado de estas en el mundo contemporáneo ha hecho posible la aclimatación de iconos del pasado que en realidad nada tienen que ver con él. Son imágenes para el consumo, no para la investigación ni para la comprensión. Y, con todo, tales imágenes aportan de modo irresponsable una atmósfera verosímil para ese pasado. Todavía no estamos en condiciones de evaluar hasta qué punto nuestro despiadado capitalismo cultural, esa cultura del suplemento que denunció certeramente José-Carlos Mainer³, ha invadido los escaparates de las librerías y acabará quizá por influir en muchos jóvenes historiadores.

3. JOSÉ-CARLOS MAINER: “La cultura como suplemento”, *Babelia*, *El País*, 5/V/2001.

Frente a esta construcción desmañada del pasado que hacen los medios de comunicación, donde el documento visual es vehículo de nostalgia o generador de una conciencia de nuestra superioridad, no cabe más respuesta que una restitución analítica de las imágenes de antaño intentando esclarecer con el mayor rigor posible sus coordenadas, sus trazos, sus códigos y los diálogos internos que guardan con los discursos (filosóficos, cotidianos, políticos, culturales o artísticos) de su tiempo. En tal tarea, la interpretación, por discutible que sea, no debe recubrirse con amables sentimientos, sino con un discurso de la razón. El presente volumen de *Archivos de la Filмотeca* tiene una pretensión ambiciosa: no quiere limitarse a ser una contribución más para eruditos del cine o de la iconografía, sino intervenir en un debate general sobre las formas de consumo de las imágenes del pasado y de su inscripción en la historia y en la memoria. En este contexto, la imagen faro, el eje escogido para vertebrar nuestra reflexión, es la representación de Francisco Franco.

En ese icono cristalizaron modelos de discurso que manaban de la violenta estética de la propaganda (incluso de un arte rayano con la vanguardia); en él se dieron cita también visiones heroicas cuyo referente espectacular o narrativo se remontaba a la Roma imperial o a la Reconquista medieval. Mas también dio forma la imagen de Franco a un cómodo bienestar propio de los años del consumo y el desarrollismo apoyándose en una estética *kitsch* de loa de la mediocridad. En suma, el propósito





de esta empresa es interrogar las formas en las que Franco fue puesto en imágenes, sus referentes, las tradiciones de las que bebía y el consumo que de ellas se hizo y se hace. Un líder dictatorial (militar, político, estadista), dotado o no de carisma, que es transportado al universo público de las masas, alcanza cotas de omnipresencia en la vida pública de un país. Si a ello se añade la increíble longevidad de su gobierno, no puede extrañar que la imagen de Franco no fuera única ni necesariamente homogénea. Todo lo contrario: hubo de ser distinta según las épocas y corrientes dominantes de cada momento histórico (consignas, contexto nacional e internacional), pero también diferente según el espacio social o ideológico en el que actuara. Y esto nos lleva a otra dificultad: la disolución temprana de una ideología fascistoide, unida a las deficiencias doctrinales del *Caudillo*, convirtieron la imagen del dictador en un mosaico icónico que se quería tan variado y lábil como distinto fuera el marco institucional en el que pretendiera influir.

Nace de ahí una contradicción: la versatilidad exigida por los cargos acumulados por Franco (Jefe de gobierno, Jefe del Estado, Generalísimo de los Ejércitos, Jefe Nacional de FET y de las JONS), así como por sus rasgos humanos (amante del mar, cazador impenitente, tierno abuelito, forjador del desarrollo y de la industria, etc.), contrastaban de forma grotesca con la torpeza, el hieratismo y la rigidez de su cuerpo y su aflautada vocecilla, poco adecuada para las representaciones escénicas de la era de las masas. La imagen de Franco se nos

presentaba así como un lugar privilegiado —aunque solo uno de los lugares posibles— para interrogar las formas de representación artística, propagandística y cotidiana de varias décadas de la vida española.

III

La biografía de Franco ha sido objeto de notables estudios de investigación que han reemplazado progresiva y porcentualmente a los hagiográficos (nada carentes de interés, por descontado) de Joaquín Arrarás⁴, Luis de Galinsoga⁵, Ricardo de la Cierva⁶ o Ángel Palomino⁷, entre otros⁸. Las obras de Juan Pablo Fusi⁹, Alberto Reig Tapia¹⁰, Paul Preston¹¹, Javier Tusell¹², Bartolomé Benassar¹³, Andrée Bachoud¹⁴, entre las más rigurosas, han dado a conocer datos e interpretaciones históricas muy afinadas de la personalidad y de la actividad de Franco¹⁵. Mas

4. JOAQUÍN ARRARÁS: **Franco, Madrid, Atlas**, cito por la sexta edición aumentada, 1938 (original de 1937).

5. LUIS DE GALINSOGA: **Centinela de Occidente (Semblanza biográfica de Franco)**, con la colaboración del general Franco Salgado, **Barcelona, AHR, 1956**.

6. RICARDO DE LA CIERVA: **Francisco Franco. Biografía crítica, Barcelona, Planeta, 1982-1983**, en fascículos, versión ampliada (original de 1972-1973). Esta versión para momentos de crisis sustituye la más interesante —la del contacto directo y el testimonio— que representaron Arrarás y Galinsoga-Franco Salgado-Araujo.

7. ANGEL PALOMINO: **Caudillo, Barcelona, Planeta, 1993**. Se trata de la contribución de los hagiógrafos para la época ya nostálgica del centenario de Franco.

8. La obra de LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ (**Francisco Franco y su tiempo, Madrid, 1984, Fundación Nacional Francisco Franco, 1984, 8 volúmenes**) es un trabajo de rigor histórico mucho mayor, tanto más cuanto que SUÁREZ FERNÁNDEZ fue el primer y único historiador que ha gozado del privilegio de consultar materiales que cayeron en manos privadas, a saber, los de la Fundación Nacional Francisco Franco).

9. JUAN PABLO FUSI: **Franco. Autoritarismo y poder personal, Madrid, El País, 1985**.

10. ALBERTO REIG TAPIA: **Franco 'Caudillo'...**, *op. cit.*

11. PAUL PRESTON: **Franco, 'Caudillo de España', Barcelona, Grijalbo, 1994**.

12. JAVIER TUSELL: **Franco en la guerra civil. Una biografía política, Barcelona, Tusquets, 1992**.

la reflexión en torno a la figura del dictador ha generado una abundante bibliografía que abarca desde el estudio psicológico¹⁶ hasta la recreación novelesca (como demuestran las obras de Francisco Umbral¹⁷, Vázquez Montalbán¹⁸ y José Luis de Villalonga¹⁹), pasando por el anecdotario²⁰ o la reflexión nostálgica²¹. También la fotografía ha acudido a su cita de la mano de Fernando García de Cortázar quien aporta una cantidad nada desdeñable de material gráfico dando muestras, sin embargo, de auténtico desprecio por el rigor histórico (las fotografías carecen de la mínima coordenada espaciotemporal)²².

Ahora bien, además de una realidad incontrovertible, dramática y duradera, Franco fue también una representación escénica, un icono de la vida española, que quedaba impreso por doquiera que se posara la mirada de los españoles: carteles, periódicos, revistas, monumentos,

13. BARTOLOMÉ BENASSAR: *Franco*, Madrid, Edaf, 1996.

14. ANDRÉE BACHOUD: *Franco*, Barcelona, Crítica, 2000.

15. Mención especial merecen dos certeros textos de JUAN PABLO FUSI y SANTOS JULIÁ incluidos en la revista *Claves de razón práctica* (núm. 27, noviembre de 1992) que sintéticamente plantean los grandes problemas y escollos para la escritura de una biografía de Franco sin que esta acabe confundida con una historia del franquismo. Sus títulos son “Para escribir la biografía de Franco” (J.P.F.) y “Franco: la última diferencia española” (S.J.).

16. ENRIQUE GONZÁLEZ DURO: *Franco. Una biografía psicológica*, Madrid, Temas de Hoy, 1992. Algo más riguroso y menos apresurado para celebrar el centenario es el texto de Gabrielle Ashford Hodges: *Franco. Retrato psicológico de un dictador*, Madrid, Taurus, 2001.

17. FRANCISCO UMBRAL: *Leyenda del César Visionario*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

18. MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Planeta, 1992.

19. JOSÉ LUIS DE VILLALONGA: *El sable del Caudillo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997.

20. Para muestra bien vale un botón: JAIME PEÑAFIEL: *El general y su tropa. Mis recuerdos de la familia Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1992. Como muestra la fecha, también aquí se vivió el apremio de sacar fruto del centenario. Otros ejemplos publicados por la editorial Planeta que no merecen mención confirman la tendencia.

21. AA.VV.: *El legado de Franco*, Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco/Azor, 1993.

22. FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR: *Fotobiografía de Franco. Una vida en imágenes*, Barcelona, Planeta, 2000.

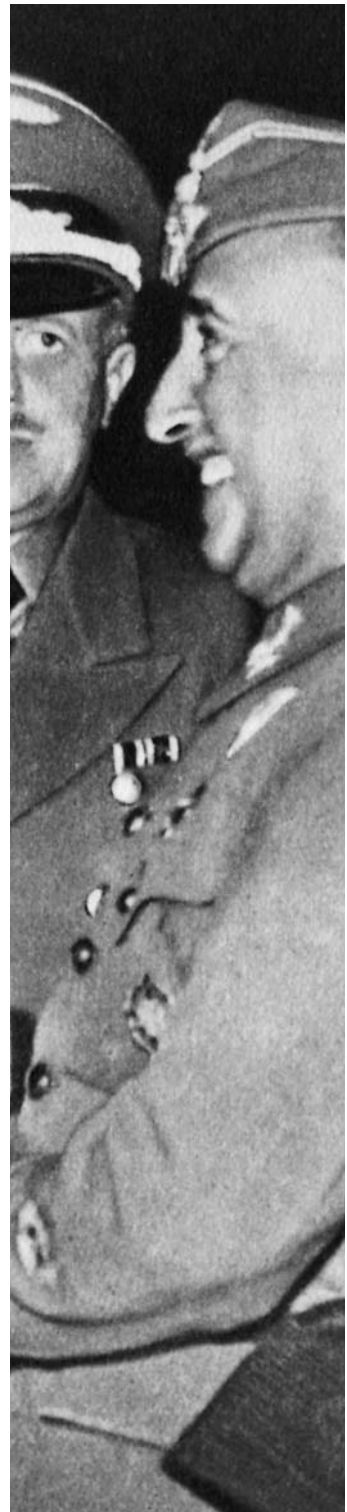
cartas, fotografías, cine, televisión... El presente es un estudio de las formas que revistió esta escenografía del poder²³.

Algo comparten al menos los autores que colaboran en este volumen: la convicción de que las consignas ideológicas (y más si afectan al eje de una dictadura) son problemas de representación y se juegan en el terreno de los discursos. Por esta razón, deben ser también analizadas como discursos, atendiendo a su forma y con los parámetros propios de la materia con la que se expresan. Pues lo que queda de los hechos, incluso de los más dramáticos, con el transcurrir de los años es una serie de representaciones y discursos (una serie de imágenes, si se quiere) que resultan mistificadoras sin la intervención a su vez de otros discursos que las analicen, las recorran y las expliquen.

IV

Aun cuando el cine ocupa un lugar central, como no podía ser de otro modo en una revista publicada por una filmoteca,

23. El ensayo de NANCY BERTHIER: *Le franquisme et son image* (Toulouse, *Presses Universitaires du Mirail*, 1998) realiza un estudio de la imagen cinematográfica de Franco en *Raza*, *Franco*, *ese hombre* y el proyecto irrealizado *El último caído*. Incomprendiblemente, este libro, el único que ha tomado como eje las imágenes cinematográficas de Franco a través de distintos contextos de su régimen, no parece haber interesado a los editores españoles. Para el estudio del cine sigue siendo de referencia obligada el libro de ROMÁN GUBERN: *Raza: un ensueño del general Franco*, Barcelona, Ediciones 99, 1977.





las incursiones en ámbitos distintos de la imagen eran impresionables si se abrigaba un rigor intelectual. En su disposición formal, el presente trabajo está dividido en cuatro partes (repartidas a su vez en dos volúmenes de *Archivos de la Filmoteca*). La primera –*Un caudillo en busca de una imagen: del mito a la autoimagen*– aborda la forja inicial de una imagen de Franco bajo la égida de lo militar, y repasa discursos tan variados como la literatura, las artes plásticas, el cine documental y el cine de ficción. La segunda –*Inhumano, demasiado humano: la oscura historia de la cara amable de Franco*– toma a su cargo el estudio de la imagen familiar del Jefe del Estado, una de las claves de la evolución histórica de este icono de la dictadura, estableciendo una serie de calas en las representaciones civiles de Franco desde la guerra civil, en cuyo transcurso se esboza un tímido intento, hasta los últimos años de su vida. La tercera –*Calidoscopio cotidiano. Franco en los espacios públicos y privados de los españoles*– examina un conjunto de espacios del intercambio social e íntimo en los que Franco irrumpió y permaneció décadas enteras. Estos van de lo público (monumentos ecuestres y lugares fabriles) hasta lo íntimo (los sellos de las cartas y el hogar presidido por la televisión). Por último, la cuarta parte –*La deconstrucción de una imagen: de la oposición militante al ‘realismo mágico’*– se enfrenta a las visiones críticas y combativas de la imagen de Franco, desde la emprendida por el discurso comunista durante los años de la dictadura hasta los momentos posteriores a su muerte, oscilando entre el desmantela-

miento del discurso oficial franquista y la burla y el chiste desdramatizadores.

Este volumen no aspira en manera alguna a agotar el tema propuesto: se presenta como una invitación –rigurosa, pero invitación al fin y al cabo– a continuar la investigación y la interpretación de ese icono tan familiar antaño como enigmático y lejano hoy que fue Francisco Franco. Es la conciencia de una tarea inacabada lo que nos ha llevado a proponer el título de *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*.

V

El proyecto conjunto que aquí se ofrece al lector tuvo su origen en las reflexiones que impulsaron la escritura del libro *NO-DO. El tiempo y la memoria*²⁴ y supone una prolongación, en privilegiada compañía, de aquel intento por analizar el imaginario franquista que realicé con Rafael R. Tranche. La deuda contraída con él es tan impagable como imposible sería desenredar paisajes de la memoria compartida, biográfica y heredada.

La generosidad de los autores que colaboran en este número solo es parangonable a su paciencia. Muchos tuvieron que esperar que las lagunas dejadas por deserciones o huecos difíciles de rellenar fueran colmándose poco a poco; otros se

24. RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000.





prestaron a escribir arrancando horas a otros compromisos perentorios. Todos aportaron al conjunto más de lo que sus respectivos artículos expresan, ofreciendo ilustraciones o sugiriendo ideas o nombres que habrían de enriquecer el conjunto. Un recuerdo especialmente emocionado deseamos dedicar a José María García Escudero, tristemente fallecido antes de que este número viera la luz. Filmoteca Española y, en su nombre, José María Prado, contribuyó activamente al proyecto dando todas las facilidades para ilustrar unas páginas que solo una institución tan rigurosa para con el patrimonio cinematográfico español podía garantizar. La ayuda de Alicia Potes, Marga Lobo y María García Barquero fue, en este sentido, decisiva y rebasó generosamente los cometidos del cumplimiento de sus tareas profesionales. Alicia Alted y Josefina Cuesta dieron pistas importantes en un periodo temprano del proyecto. Una figura merece especial mención: Arturo Lozano. Él participó desde el comienzo como auténtica alma del proyecto, imprimiendo un ritmo inflexible, pero sereno, cada vez que la práctica o los desfallecimientos del melancólico editor planteaban dificultades y él ha sido el artífice principal del arduo trabajo de ilustración del volumen; ilustración que, dadas las circunstancias y el tema tratado, es más abundante y compleja que en los números corrientes. En la medida en que este trabajo (material y anímico) ha estado muy por encima de su compromiso como secretario de redacción de la revista, mi emotivo agradecimiento se muda en sincera admiración.

Una última indicación al lector: a lo largo de los distintos artículos, los autores utilizan términos codificados por el régimen de Franco (Régimen, Movimiento Nacional, Caudillo, 25 años de paz, Alzamiento, Generalísimo, etc.). Hemos tomado la determinación de respetar en lo posible las marcas que cada autor ha decidido imprimir a su escritura (mayúsculas, cursivas, comillas...), en la medida en que supone una elección del discurso del analista respecto al discurso objeto (el franquista). De ahí que no hayamos procedido a una unificación de criterios a este respecto ♦








UN CAUDILLO EN BUSCA DE UNA IMAGEN: DEL MITO A LA AUTOIMAGEN

La primera y más perenne imagen de Franco fue la militar, entendiendo por este término un conglomerado que aunaba la idea de caudillo medieval, el recio legionario moderno forjado en las colonias y el patriota desenmascarador de políticos corruptos (todos lo eran por definición bajo su punto de vista). Sin embargo, esta imagen coincide en el discurso oficial del régimen, siquiera sea esporádica y brevemente, con otras espasmódicas hipérboles que ven en Franco la encarnación de figuras míticas o bíblicas. Todas ellas se forjan en el periodo de la guerra civil y se deben en alta proporción a los ideólogos más combativos que se responsabilizaron de la propaganda, así como a los más delirantes poetas de la “Cruzada”. A pesar de lo temprano de su génesis, el discurso oficial franquista hizo perdurar estas visiones incluso mucho tiempo después de que la guerra se hubiera alejado del horizonte.

En este apartado se examinan cuatro ámbitos de la propaganda circunscribiéndose a los primeros compases del régimen; ámbitos todos



ellos que se interrelacionan en la medida en que forjan entre todos unos modelos de líder. José-Carlos Mainer analiza la imagen literaria de Franco creada por algunos poetas, narradores y literatos, bajo cuya pluma la creación poética (por discutible que sea esta) se pone al servicio de una construcción legendaria desmesurada y a menudo grotesca. Ángel Llorrente, centrándose igualmente en los años de formación de una estética de choque, comprendidos entre el comienzo de la guerra civil y el final de la Segunda Guerra Mundial, fija su atención en la misión que las artes plásticas asumieron de alzar el edificio mítico del Jefe del Estado en todas las variantes de su omnímodo poder. Rafael Rodríguez Tranche parte de la noción de ‘caudillaje’ que Francisco Javier Conde formulara, siguiendo a Max Weber, para estudiar su representación cinematográfica en las producciones del Departamento Nacional de Cinematografía creado en el período de guerra, comparándola con los primeros compases del noticiario que le siguió en 1943, NO-DO. Mas si otros –los ideólogos, los sicarios o los agitadores– empeñaron su obra en elevar la imagen de Franco hasta el Olimpo, también el interesado puso su granito de arena para convertirse en un nuevo Narciso, al escribir un relato que tenía en él su epicentro. Alberto Reig Tapia examina esa suerte de autobiografía y tratado narrativo-político que fue *Raza* tanto en relación con la célula familiar del propio Franco, como con el mito cainista que alude metafóricamente a la gran familia española ♦



JOSÉ-CARLOS MAINER. La construcción de Franco: primeros años



ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ. La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)



RAFAEL R. TRANCHE. La imagen de Franco "Caudillo" en la primera propaganda cinematográfica del Régimen



ALBERTO REIG TAPIA. La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio



1

Un caudillo en busca de una imagen: del mito a la autoimagen



"Este es el Caudillo". Fotografía de Helmuth Kurth. Retrato aparecido en *Vértice* n° 4, julio-agosto de 1937



JOSÉ-CARLOS MAINER

Nociones de iconología del caudillaje

La imagen de todos los dictadores fascistas arrastra y proyecta los oscuros diseños colectivos que los llevaron al poder. Las modernas dictaduras son (y eso es lo más perverso de su horror) el envés de la vida democrática. Es falso suponer que unos grupos esbozan una imagen de sí mismos y de sus líderes y la imponen a una opinión pública crédula o maleable. Son, en realidad, los intereses y las pasiones previas más difusas las que dibujan al salvador que necesitan y cuando encuentran el aventurero o el iluminado que puede encarnarlas, la mitad del trabajo ya está hecho: no hay liderazgo que no suponga una complicidad “democrática” que pasa a ser obediencia. Todo fascismo tiene –y se enorgullece de tenerla– una fase conspiratoria y apostólica, tras la que se percibe una poderosa pulsión de unidad, que es la violencia de la simplificación. Pero, en el fondo, significa el paulatino consenso de muchos intereses a los que solamente une el repudio por la democracia. Decir nazismo no es solamente mentar un grupo de excombatientes que reúnen sus nostalgias en cervecerías. También entraña hacerlo de militares profesionales nacionalistas, de clases medias que amalgama el antisemitismo, de obreros sin trabajo dispuestos a acusar de su desgracia a una indefinida oligarquía. Detrás de Mussolini hay católicos y ex-socialistas, grandes propietarios agrícolas y pequeños comerciantes, universitarios y semianalfabetos. Y lo mismo sucede con las aguas turbias que la resaca de 1940 llevó al régimen de Vichy y, por supuesto, con los ingredientes que en 1936 salieron a la calle (o permanecieron en sus casas, cerradas a cal y canto) cuando se sublevó el ejército de Marruecos.

La imagen de cada uno de los personajes que se alzó con la representación de aquellos movimientos fue el promedio de la necesidad y la invención. Benito Mussolini y Adolf Hitler evocan, de entrada, un ingrediente de identificación plural: uno y otro encarnan a la gente que dejó su juventud en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, el uno para sufrir las consecuencias de una injusta derrota y el otro para denunciar las limitaciones de una victoria que estaba siendo gestionada por políticos

La construcción
de Franco:
primeros años

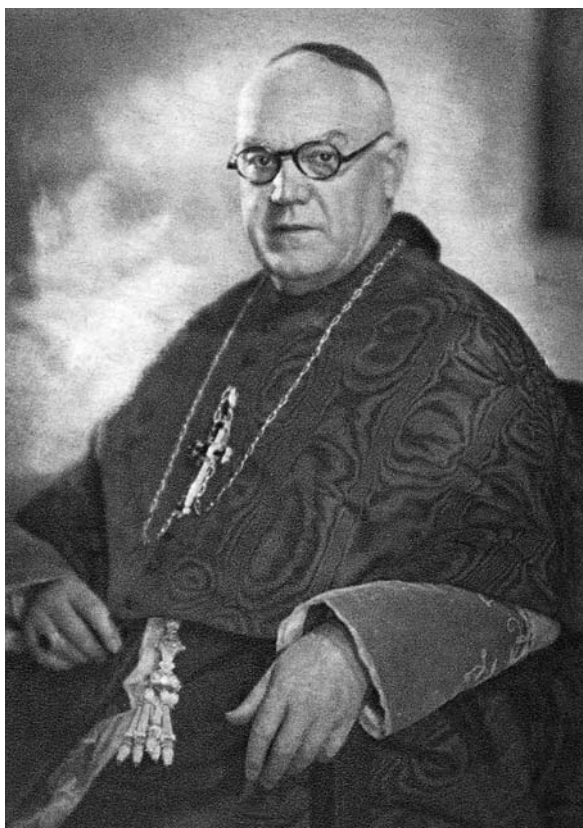
incompetentes y traicionada por obreros comunistas. Sin la huella de guerra europea, no se entendería la naturaleza paramilitar de la constitución de los nuevos partidos y la simpatía cómplice que todavía suscitaba la propaganda juvenilista que se difundió entre 1914 y 1918. La juventud en armas y la generosidad fraternal del antiguo combatiente son el antídoto de una sociedad sin ilusiones, de la burocracia sin imaginación, de la burguesía egoísta, de la trivialización internacional de valores: así se constituyeron las referencias de una moral de autoexigencia, devoción y rigor en la que confluyeron los intereses de una derecha desilusionada por sus líderes y de una izquierda nacionalista que desconfiaba fuertemente del internacionalismo. El Hitler de *Mein Kampf* (1926) se presentó como el mártir de aquel purgatorio y el paladín iluminado que había de rescatar las glorias de Alemania, aunque estas fueran —en buena medida— el lúgubre, monumental y pesado pangermanismo decorativo, elaborado por la burguesía alemana desde 1870 hasta 1914 (el repudio de la tradición “moderna”, asociado siempre a la condena del “arte degenerado” de 1935, fue parcial, sin embargo: un pintor expresionista y místico como Emil Nolde contó con la admiración de Goebbels y el noruego Edvard Munch fue considerado un alto exponente de la creatividad germánica). El proyecto estético de Mussolini fue, en el fondo, mucho más autónomo. De ahí que conviviera con mayor soltura con los desplantes futuristas, con la pintura metafísica o con la arquitectura de vanguardia, o incluso que tuviera sus fuerzas divididas en la significativa polémica entre los *strapaese* —ruralistas— y los *stracittà*, exaltadores de lo urbano contemporáneo.

La elaboración iconográfica de los liderazgos representativos descansó, en ambos casos, en un punto de partida idéntico: hombres en la primera madurez, serios y magnéticos, permanentemente vestidos de uniforme que era símbolo de su vigilancia y permanentemente confrontados a la multitud que les aclama, como signo de la responsabilidad histórica que han hecho suya. El uno añade ademanes —que bordean el ridículo— de virilidad agresiva; el otro prefiere proyectar cierto misticismo reconcentrado e hierático que estalla en una oratoria convulsa: ambas adherencias dicen, sin duda, mucho más de sus pretorianos que de sí mismos. El caso más llamativo (y, sin embargo, muy importante para valorar la construcción de la imagen de Franco) es el del mariscal Philippe Pétain que, en muy breve espacio de tiempo, fue erigido como caudillo de Francia. Aquel octogenario encarnó, como él mismo decía, al “padre” colectivo, ya que difícilmente podía ser el hermano mayor o el hijo heroico: he hecho “don de ma personne”, decía, en frase que Franco pronto hizo suya. Y no pareció querer imponer un nuevo régimen sino restaurar algo que se había quebrado; la “revolución nacional” de Pétain se concibió como un regreso a las fuentes, que iba más allá de los partidos e intereses que agrupaba. Pétain pretendía ser algo más que los generales ambiciosos y que los políticos amortizados que le seguían, que los proalemanes ardorosos o que los muchísimos grupúsculos seudorrevolucionarios, fascistas o simplemente reaccionarios, que le flanquearon. No es casual que la defini-



Detalle de la lámina
de Carlos Sáenz de Tejada
"La Falange", reproducida
en *Vértice* nº 4, julio-agosto de 1937

ción de su creación política –"État Français"– y su liderazgo –"Chef de l'État"– fueran copiadas por Franco; uno y otro orillaban así la definición ideológica –República o Monarquía– que entendían insuficiente y exaltaban lo que su tarea tenía a la vez de continuidad y refundación. La idea de lealtad fue básica en ambos casos. Pétain lo había sacrificado todo por Francia y tenía derecho a exigir de cada francés el pago en



Izda. Cardenal Gomá por Jalón Ángel

Dcha. Francisco Franco por Jalón Ángel



la misma moneda. El general valetudinario que interrogaba desde los carteles acerca del sacrificio que estaban dispuestos a hacer sus súbditos inspiró, sin duda, el Franco algo más joven que pedía disciplina y que en los años otoñales de su mandato vitalicio, gustaba presentarse como el hombre providencial abrazado a su juramento de servicio.

La consagración de lo militar

Cada imagen habla a un público y, a la vez, lo hace patente, lo visualiza. Pétain era la "France éternelle", desviada de su autenticidad después de 1918 (e incluso antes, cuando el mariscal de Verdun hubo de sofocar los motines de las trincheras en 1917). Con Franco se impuso también la imagen del militar profesional, sin ambiciones políticas explícitas, que había vindicado el honor nacional en los tiempos turbios de la guerra marroquí y que, en fechas más recientes, había mostrado mano de hierro en la represión de la huelga revolucionaria de Asturias. Y no solamente es él, sino el grupo profesional al que pertenecía...

La edición popular de la carpeta *Forjadores de Imperio* tiene fecha de 1939 y encierra una treintena de cartas postales que reproducen los originales fotográficos del

profesional zaragozano Jalón Ángel (a finales de los años setenta, la Librería General de Zaragoza todavía tenía ejemplares de ella: el mío lleva el precio de aquellas calendas, setenta y cinco pesetas). Con la curiosa excepción del purpurado Cardenal Isidro Gomá, todos son militares. La abre Franco que posa con la Laureada que se ha autootorgado; siguen Gonzalo Queipo de Llano (hablando al micrófono de Radio Sevilla), Emilio Mola, Fidel Dávila, Juan Vigón, José Moscardó y Juan Yagüe, único que ostenta la camisa azul de Falange. Y cierran la serie el veterano general Virgilio Cabanellas, los coroneles Helí Rolando de Tella, Buruaga y Castejón y –penúltimo en orden– el general Mizzian, marroquí, que sería Capitán General de La Coruña y organizador del futuro ejército del reino de Marruecos. No es que la figura de Franco se diluya entre las que lo auparon, sino que la imagen que recibe el comprador entusiasta es poderosamente institucional: el Ejército como marco de referencia y legitimidad, expresada en la galería de camaradas de armas. El culto de Franco no es excluyente y deja lugar a cultos secundarios: Moscardó o el supremo sacrificio de la vida de un hijo; Varela o la admiración por el soldado que tiene dos Laureadas; García Morato o el as de la aviación; Monasterio o el atrevido impulsor de una de las últimas cargas de caballería; Queipo o la astucia propagandística; Aranda o la resistencia heroica; Millán Astray –ausente en la carpeta– o la exhibición procaz de sus minusvalías heroicas...

Lo primero que significó ese horizonte de guerreras y de botas fue la aceptación de la superioridad de lo militar por parte de la clase media española. No era asunto fácil, sin embargo. Desde principios de siglo, el antimilitarismo fue –junto al anticaciquismo y el anticlericalismo– una de las identidades más estables de las clases emergentes en los medios urbanos. La vinculación de militarismo y rechazo de los nacio-

Izda. Queipo de Llano por Jalón Ángel

Centro. Yagüe por Jalón Ángel

Dcha. El Mizzian por Jalón Ángel





Varela por Jalón Ángel

nalismos periféricos se escenificó convenientemente en el asalto de 1905 a la redacción del *Cu-Cut* y la respuesta popular a la Ley de Jurisdicciones, decretada por el gobierno, agrupó las fuerzas progresistas en un anticipo de lo que, años después, sería el sintagma maldito, “rojos y separatistas”. Que, por otro lado, ya habían pedido responsabilidades juntos después de la vergüenza de 1898 y las volverían a reclamar en la mescolanza de incompetencias profesionales y estafas económicas que jalonaron los días del protectorado marroquí. En 1923, con la dictadura de Primo de Rivera, se produjo un estado de excepción militar que su promotor nunca desarrolló del todo. Fue un gobierno cívico-militar de perfil ideológico deliberadamente muy bajo, que su primer manifiesto asociaba –con reveladora y cómica plasticidad– a la “virilidad bien caracterizada”. Solo en su interior fermentaron elementos que se desarrollaron después de 1936: la idea de “movimiento nacional” unificador, la aversión por la política tradicional de partidos, la mitificación del orden público.

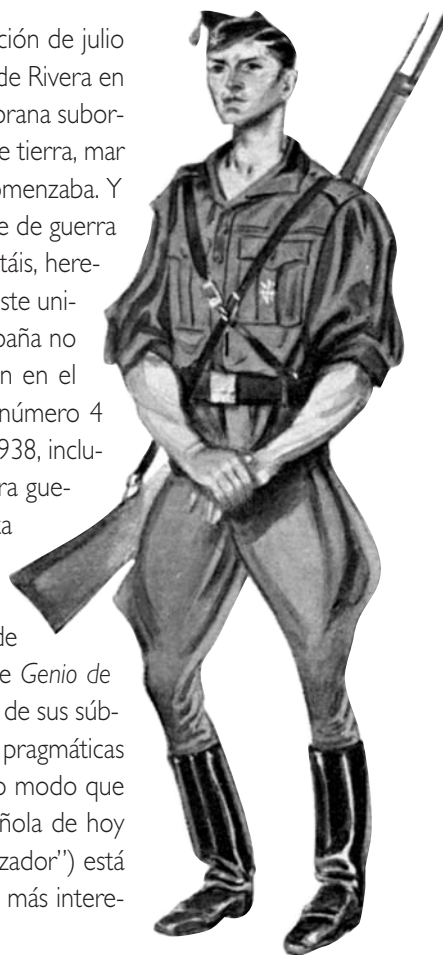
Lo que en 1936 prevaleció fue la “otra” clase media: la que había seguido los halagos a los jefes del ejército de África (en las crónicas de sociedad de periódicos como ABC), la que suministró madrinas de guerra a aquellos jóvenes oficiales en busca de medallas y de ascensos y la que consideró en 1932 que los decretos de Manuel Azaña herían una vieja alianza entre las timoratas pequeñas burguesías y los defensores del orden. Pío Baroja expresó su desdén hacia ella, con la franqueza de siempre, en el epílogo “Palinodia y nueva cólera”, de *Juventud, egolatría* (1917). Yendo en el trenecito de San Sebastián a la frontera francesa se ha encontrado una familia típicamente mesocrática: “El padre, un señor flaco, cetrino y avinagrado; la madre, una mujer morena, de ojos negros, gorda, llena de joyas (...); una hija de quince a veinte años, bonita, con un novio teniente”. La conversación aborda inmediatamente los dramáticos sucesos de agosto, con el estallido de la huelga general. “–Debían matarlos a todos– saltó la novia del teniente–. ¡Disparar contra la tropa! ¡Qué bandidos! –¡Y luego teniendo un rey como el que tenemos!– exclamó la señora gorda, la del color de la parafina de las bujías, con aire lastimero–. Nos han reventado el veraneo. Sí, yo creo que debían matarlos a todos. –Y no solo a ellos – saltó el padre–, sino a los que los dirigen; a los que escriben, a los que tiran la piedra y esconden la mano”. Baroja sabía muy bien qué clase de percal tenía a mano...

Pero, veinte años después, el liberal fatigado abdicaba de buena parte de su radicalismo. Seguía rindiendo culto a los “grandes hombres que han intentado aclarar el mundo: Demócrito y Epicuro; Lucrecio y Marco Aurelio; Copérnico y Kant”, pero –a despecho de esa profesión de laicismo– pensaba que “la pedantería y el determinismo emborran a las gentes. Ya no puede haber explicaciones, ni razonamientos, ni crítica, sino solo violencia física, fuerza de las armas. En una época así, tan bárbara y tan bestial, vale más un tirano que cien mil. Con un tirano, quizá se pueda vivir y discernir; con cien mil, imposible”. Y concluía, páginas después: “Hoy los liberales tenemos que pensar en la posibilidad de la dictadura. La aceptaríamos con gusto si ella pudiera dar el mínimo de esencia liberal necesaria para la vida del pensamiento, y al mismo tiempo acabara con la repugnante crueldad que hoy reina en España” (ambos textos en *Ayer y hoy*, Santiago de Chile, 1939; solo en la nueva edición de *Obras completas*, Barcelona, 2000, XVI).

Modas de guerra

Nadie ignoraba que lo militar era el ingrediente básico de la sublevación de julio de 1936 y la hoja clandestina del 4 de mayo de 1936, escrita por Primo de Rivera en la Cárcel Modelo de Madrid, es muy explícita al respecto de aquella temprana subordinación: “¿Habría todavía entre vosotros –soldados, oficiales españoles de tierra, mar y aire– quien proclame la indiferencia de los militares por la política?”, comenzaba. Y concluía: “Jurad por vuestro honor que no dejaréis sin respuesta el toque de guerra que se avecina. Cuando hereden vuestros hijos los uniformes que ostentáis, herederán con ellos: O la vergüenza de decir, “cuando nuestro padre vestía este uniforme dejó de existir lo que fue España”. O el orgullo de recordar: “España no se nos hundió porque mi padre y sus hermanos de armas la salvaron en el momento decisivo””. *Vértice*, la revista falangista de guerra, dedicó su número 4 (julio-agosto de 1937), “Al Ejército”, y en su entrega 18, noviembre de 1938, incluyó un trabajo de Ernesto Giménez Caballero, “Trajes y modas de nuestra guerra”, que no deja de ser profundamente revelador de un talante (y hasta de una abdicación), en el marco de una revista que procuraba elevar la moral de retaguardia con sus secciones de cotilleos (“Chau-chau cinematográfico”) o sus satinados reportajes fotográficos sobre tendencias de la decoración o de las modas femeninas. Dos son las tesis del autor de *Genio de España*: toda nueva política es una intervención del poder en el atuendo de sus súbditos (“Carlos V el César y Felipe II el Duce del Escorial dictaron muchas pragmáticas para regular el imperial atuendo y lograr un estilo hispánico”, del mismo modo que “Mussolini ha dado *mónitos* para vestir en la nueva Italia”); la vida española de hoy (como advierte “el ojo poético” que “debe estar atento como el del cazador”) está condicionada por lo militar y en ese marco se producen los fenómenos más interesantes de la moda actual.

Bota alta (dibujo de Teodoro Delgado, aparecido en el artículo de Giménez Caballero, “Trajes y modas de nuestra guerra”, *Vértice* n° 18, noviembre de 1938)





1



2



3

1. Candora
2. Sahariana
3. La canadiense
4. Bota navarra
5. Auxilio social

(Dibujos de Teodoro Delgado, aparecidos en el artículo de Giménez Caballero, "Trajes y modas de nuestra guerra", *Vértice* n° 18, noviembre de 1938)

Lo que sigue es una estrambótica (y un tanto delirante) fenomenología de la moda castrense en plena contienda. Se enumera primero "lo que nos viene de fuera", que no es poco: de los rusos se han adoptado los gorros de visera, los forros de astracán y los capotones de abrigo; de los más cercanos hermanos árabes, la candora que es "la más bella de todas" las prendas de abrigo y que viene a ser "variante morisca del brial o ciclatón castellano", así como la sahariana que "ha tenido un éxito triunfal en nuestra oficialidad este verano". Aunque señala que esta prenda —"cazadora ceñida y holgada, elegante y desenvuelta"— se ha imitado de las tropas coloniales italianas destacadas en Libia. A cambio, las telas rayadas de chilaba y la chechia o fez moruno, más castizas, están llamadas a imponer su huella en la moda femenina: de las primeras vio tejer en Xauen una con destino a "la señora de Fernández Cuesta y alabé mucho su gusto"; el tocado, sin duda, tendrá "graciosa aplicación femenina en días de paz". Lo germánico ha estado también presente. Se han impuesto los briches, o pantalones abombados: "Si esta guerra ha servido para algo ha sido para reaccionar contra el horrendo, abogadesco, democrático pantalón largo. Restaurando la bota de montar, el pantalón briche y la espuela". Casi todos los generales han optado por él, aunque conozca variantes: por ejemplo, "el general Varela es

un entusiasta de la media bota españolísima". Abolengo germánico ha de tener también la canadiense, "prenda que ha debido bajar desde el Canadá hasta el robusto talle de un general Yagüe que gusta mucho de usarla y de arroparse con ella".

Romana es, en cambio, la camisa, prenda fascista por antonomasia y que engarza con tradiciones mediterráneas. Su apogeo ha impuesto "el cuello vuelto o la anticorbata" que fue, en realidad, "el resultado democrático y liberal de una batalla ganada en el siglo XVIII, contra la clásica, católica y españolísima golilla", que hoy parece rebrotar en las puntas del cuello abiertas sobre la guerrera. Pero de "más adentro" todavía han surgido atuendos de signo popular. Destaca entre ellos la bota navarra "con sobrecabeza de lana blanca vuelta sobre el tobillo" que es "el calzado ideal del avance" y uno de los "hallazgos más bellos y maravillosos de esta guerra". Tanto que "solo en el verano y por tierras levantinas ha tolerado la bota navarra ser sustituida por otro calzado milenario e iberísimo en España: la sandalia de esparto, la clásica y genial alpargata". Venido del sayo ibérico y quizá emparentado con la casulla eclesial, el capote-manta evoca la Legión: "¡Verde y con forro blanco de seda, cuello de fina piel! Es ver a Franco en Marruecos sobre su caballo blanco. Es verle asomarse al balcón de los orígenes del movimiento (...). Es ver embozarse como un modelo de distinción y gallardía al glorioso mutilado Millán Astray en su exquisito y fino capote legionario". Pero tampoco cede en casticismo el tabardo ("el general Aranda es un gran guerrero de tabardo y cayado"), ni el universalizado pantalón negro de pana, que proporciona el tipo de "labrador en armas, milicia de concejo medieval, terruñera y en hermandad", completado quizá con aquella boina roja que pudo comprobar en Italia, donde estaban presentes todos los colores de la cromática camisería fascista, que era el más apreciado distintivo de los camaradas españoles.

También a las mujeres les ha llegado la nueva elegancia de la guerra, y no solo por la vía del fez o las telas de chilaba. El modelo futuro será, sin duda, Carmen Polo de Franco que "pareció dar la norma con sus trajes enlutados, simples, hogareños". Para las más jóvenes, la línea de la moda futura la marcan las chicas de Sección Femenina, Pilar Primo y Mercedes Sanz Bachiller; la joven viuda de Onésimo Redondo: "La blusilla azul, la faldita negra, el zapato negro y bajo, el cinto de cuero: he aquí el atuendo casi carmelitano que Pilar ha fijado", además de "el delantal blanco, puesto sobre el uniforme por Auxilio Social, por el gusto firme y delicado de Mercedes Sanz Bachiller".

La exaltación del mando: metonimias del poder

El delirio uniformador de Giménez Caballero no es un hecho aislado. Los carteles e ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada o de Teodoro Delgado se complacen en la estilización de las botas navarras, en el flamear de las camisas abiertas sobre el pecho, en el terciado de las boinas o en el recatado vuelo de los delantales (sobre

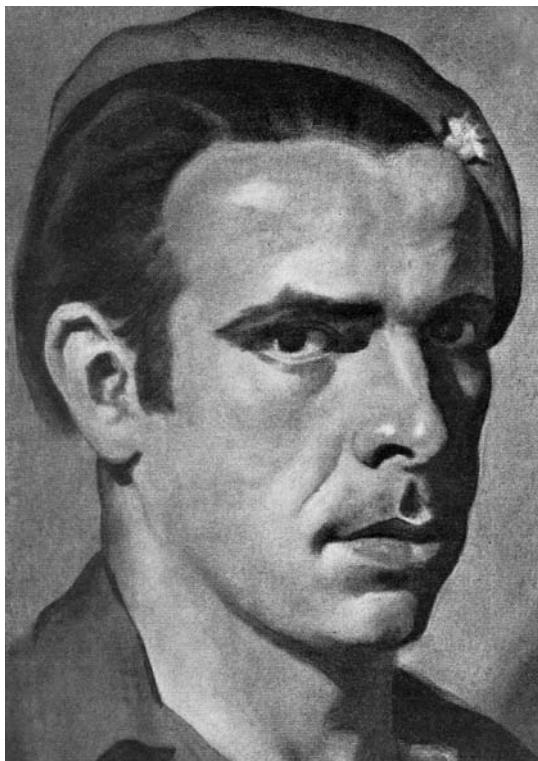


4



5

las largas faldas) de las gráciles enfermeras y asistentes de Auxilio Social. Los niños vestirán habitualmente camisa azul y boina roja, como si el país entero estuviera poblado de flechas y pelayos. Y el vestuario de los filmes que, en los años siguientes, reflejen los años de la preguerra o de la guerra no olvidará confrontar el marcial uniforme militar de los héroes con el cuidadoso y aburguesado atuendo de los señoritos “rojos” y, por supuesto, con el desaliñado amenazador de las “hordas”.



Benito Prieto, “Retrato de un falangista”, en “Monjes y soldados”, *Vértice* nº 25, agosto-septiembre de 1939

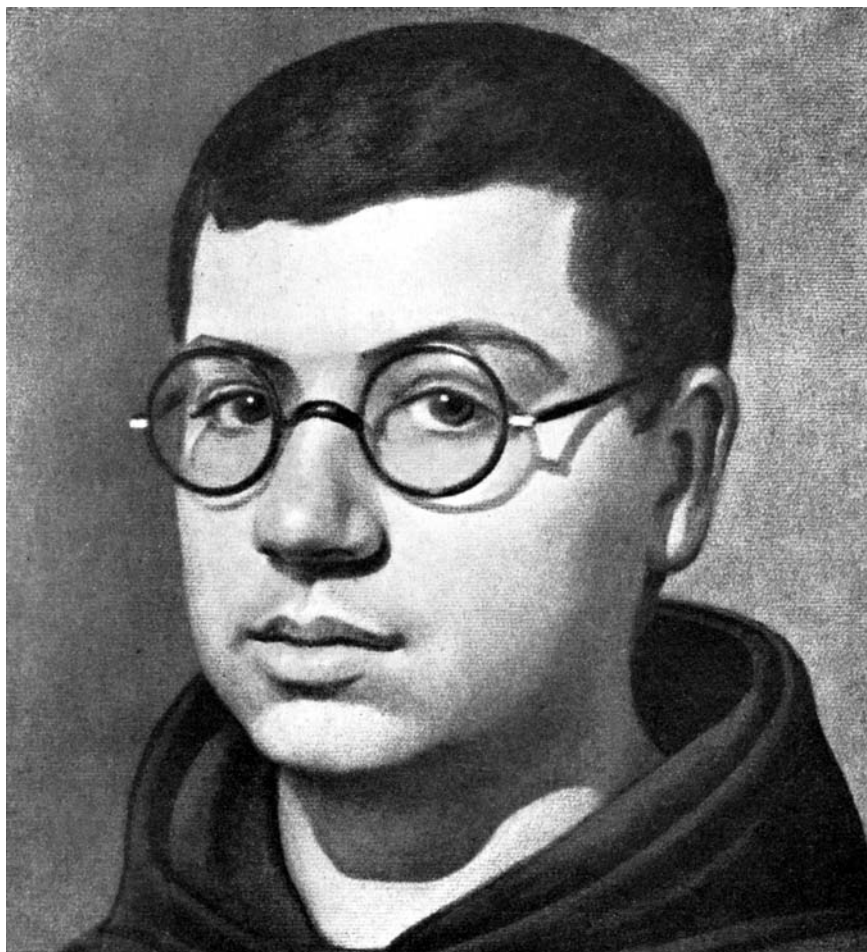
El estilo castrense es la nueva mística: la unidad al servicio y mando de una capitanía. Por eso se glosa tan a menudo la expresión “mitad monje, mitad soldado” que corrige significativamente, castizamente, aquella otra más laica del fascismo italiano, “libro e moschetto, fascista perfetto”. Aquí no hace falta leer, porque siempre hay alguien que lo hace por nosotros. Una página de *Vértice* representa inmejorablemente el paradigma al confrontar la imagen inquisitiva de un monje joven y la iluminada de un miliciano falangista, pintados ambos por Benito Prieto (número 25, agosto-septiembre de 1939). El comentario literario anónimo no tiene desperdicio: “Monjes y soldados: un corista del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe y un caballero alférez de Infantería. Dos rostros de la mocedad de España, en los que no se adivina quién vigila, si el monje o el soldado, ni quién de ellos está en milicia y utiliza más castrenses armas”. La pasividad obediente es lo único que se exige del súbdito. El poder, más que gobernarlo, lo sustenta: lo crea.

A la constitución de la nueva mística corresponde el uso reiterado de la imagen fotográfica de Franco, siempre en atuendo militar y a plana completa: en el número 4 de la misma *Vértice* (julio-agosto de 1937), bajo la inscripción “Este es el Caudillo”, se reproduce la fotografía de Helmuth Kurth, de Munich; en el 6 (noviembre de 1937), una fotografía de Pepe Campúa; en el 20 (mazo de 1939), al borde la victoria, nueva foto de Calvache sobre la que se imprime un soneto de José María Alfaro que es retórica pura pero puede ser paradigma de muchos otros. La asociación de Franco a la espada que resuelve y determina va a ser obsesiva en los vates de la victoria, como iremos viendo: “Por la gracia del puño, en tí, la espada / se hizo corcel de imperios y de mares”. Menos frecuente es el aliento vanguardista y un si es no es lorquiano de lo que sigue: “El litoral del sueño desempeñan / las bayonetas en su furia alada. / Canta el laurel tu senda sin azares / y el Ebro, Duero y Tajo te acompañan”. Aunque también venga a parar en liturgia obligada la enumeración de geografías peninsulares como expresión de la omnímoda potestad del triunfador de la guerra...”

En la primavera de 1939 la Librería Santarén, de Valladolid, puso en los escaparates la *Lira bélica. Antología de los poetas y la guerra*, cuyo prólogo —fechado en el II Año

Triunfal, 1937— se felicitaba por la abundante cosecha de libros de versos inspirados por la contienda y por los que habrán de surgir a tenor de lo que al autor de la antología, José Sanz y Díaz, viene percibiendo como encargado que es de la sección específica que la revista de humor *La Ametralladora* dedica a las composiciones de los poetas combatientes.

Una de los primeros que antologa en su libro es el soneto “El Generalísimo”, de Felipe Cortines y Murube, que insiste de nuevo en la fetichización de una espada que el más lego lector de Freud asociaría al falo dominador de un padre justamente enfurecido: “... España / contempla tu valor y tu hidalguía, / Caudillo de la santa rebel- día / que en la luz imperial su acero baña”. En el poema “La mano de Franco”, de Antonio R. Guardiola, el atributo carismático del poder pasa a ser la mano, a la que asigna el poder taumatúrgico de los monarcas sanadores de la tradición medieval. El tono de unción narrativa y los versos largos y litúrgicos son lo más apropiado a tan atrevida transposición:



Benito Prieto, “Retrato de un monje”, en “Monjes y soldados”, *Vértice* n° 25, agosto-septiembre de 1939

Yo he visto en Salamanca, en un balcón barroco,
 la mano milagrosa del fuerte General.
 Y aunque se abrió velada en cortesano guante
 yo ví que era del pueblo aquella mano leal.
 (...) nadie pregunte, blasfemo, quién le mueve,
 ¿No comprendéis, amigos, que le ha inspirado Dios?

Foto de Calvache. Retrato aparecido
 en Vértice n° 20, marzo de 1939



Pero su carisma también procede del ejemplo de Cisneros y de la reina Isabel la Católica. Decididamente, “no es mano cortesana” la que rige con tanta firmeza los destinos del país. Lo junta todo: es “sanadora” pero también “de experto nauta, de timonel de gloria”, y hasta es de “pontífice” cuando imparte “su bendición al pueblo”. Otro soneto, mucho más conocido, el de Manuel Machado, se apoya también en la intencionada reducción metonímica de la majestad del jefe. Pero ahora la parte visible de la metonimia es “la sonrisa”, una observación que no parece compadecerse demasiado con la imagen hierática o con la mueca de cordialidad poco espontánea que nos transmiten los retratos del Caudillo. Pero Manuel Machado insiste en que el “Caudillo de la nueva Reconquista” es hombre que “sabe vencer y sonreír” (por dos veces, en los versos segundo y quinto) y concluye su poema con un terceto de innegable brío:

*Para una España que el ayer no niega,
para una España más y más y más España,
¡la sonrisa de Franco resplandece!*

Fotógrafo no acreditado.
Retrato aparecido en *Vértice* n° 25,
agosto-septiembre de 1939

(Una interpretación benévola, pero no descabellada, del poema habría de insistir en el deseo de “una España que el ayer no niega” y que, sin duda, se refiere al legado liberal cercano, lo que seguramente colocaría la exaltación de un Franco sonriente que “inspira fe y amor” más en el terreno persuasivo de lo propiciatorio que en el ámbito retórico de la aclamación. Puede, a fin de cuentas, que Manuel Machado escribiera un soneto más cauteloso de lo que se piensa).

El poema del autor de *Alma* se reprodujo en la suntuosa *Antología poética del Alzamiento* (Establecimiento Cerón y Librería de Cervantes, Cádiz, 1939; el colofón precisa que fue el “Tercer Día de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo en el Año MCMXXXIX de Cristo y III del Triunfo de España”), compilada por José Villén y dedicada a José María Pemán, “poeta y alférez”. El libro se divide en siete cantos (aunque, en rigor, son ocho), el último de los cuales se llama “Cantos del Caudillo”. Allí se recoge un poema francés, de Armand Godoy, inspirado por otra expresión del poder que el uso convirtió en liturgia: la triple invocación del nombre del Caudillo. No falta, en su caso, la inicial y ya conocida invocación a la espada (“Don Quichotte et le Cid ont trempé ton épée / dans les eaux





Desfile de la "Victoria"
en Madrid, 19 de mayo de 1939

*Franco, Franco, Franco grita todo el mundo
Franco, Franco, Franco es clamor de gloria
Franco, Franco, Franco con gozo profundo
exclama el soldado tras de la victoria*

Para concluir en el verso noveno con la renovación de la jaculatoria y la proclamación del total rendimiento:

*Franco, Franco, Franco: tu nombre gigante
—nimbado de excelsa Gloria fulgurante—
pasará a la Historia con letras de oro.*

du Jourdain, dans le sang des Martyrs") pero es "ton nom, crié trois fois toujours" lo que al poeta le parece que cubre de bienes el presente, el pasado y el futuro. Todo se triplica en su imaginación épica:

*Porteur du triple gloire de nos prières
ton nom, perçant les murs des villes prisonnières
leur annonce le Pain, la Concorde et l'Azur.*

Es indudable que la triple enunciación ceremonial coincidió con un uso fascista ("Duce, Duce, Duce") pero pienso que, por asociación fonética e intencional, estuvo más cercana del "Santo, Santo, Santo" de la oración que el sacerdote pronuncia en la Misa, inmediatamente después del Prefacio y antes del Canon, o parte invariable. Y no es casual tampoco que el sortilegio de lo triple se reitere en la invocación del nombre de España seguida de sus atributos: "una, grande, libre". También en el poema del gaditano Eduardo de Ory, "El gran caudillo", recogido en la selección de José Sanz y Díaz, encontramos un soneto que se vertebraba alrededor de la consigna, emblema del poder:



Mitologías del origen

Todo héroe salvador tiene un origen mítico. En la mitología cristiana y en la germánica, la salvación está asociada a alguien que forma parte del linaje pecador pero que previamente ha experimentado una transformación, una depuración que lo convierte en prenda del rescate colectivo: Cristo o Parsifal. José María Pemán, en su conocido *Poema de la Bestia y el Ángel* (Jerarquía, Pamplona, 1938), desarrolla la leyenda “Los dones de las tres hadas”, que habla elocuentemente de tal predestinación. Tres son las que llegan a “la cuna blanca que espera la visita” en un rincón de Galicia. La primera tiene los “ojos negros, tristes / como las infinitas noches de Beni Arós” y le aporta al niño que duerme una espada con lujoso puño de oro y “punta impaciente”. La segunda, de ojos “verdes como los pinos / de Salamanca y Burgos”, le trae una pesa de plata, símbolo de su ponderación y gobierno. La tercera —“la mirada celeste”— le regala la misma sonrisa que exaltó Manuel Machado y se dirige a sus compañeras:

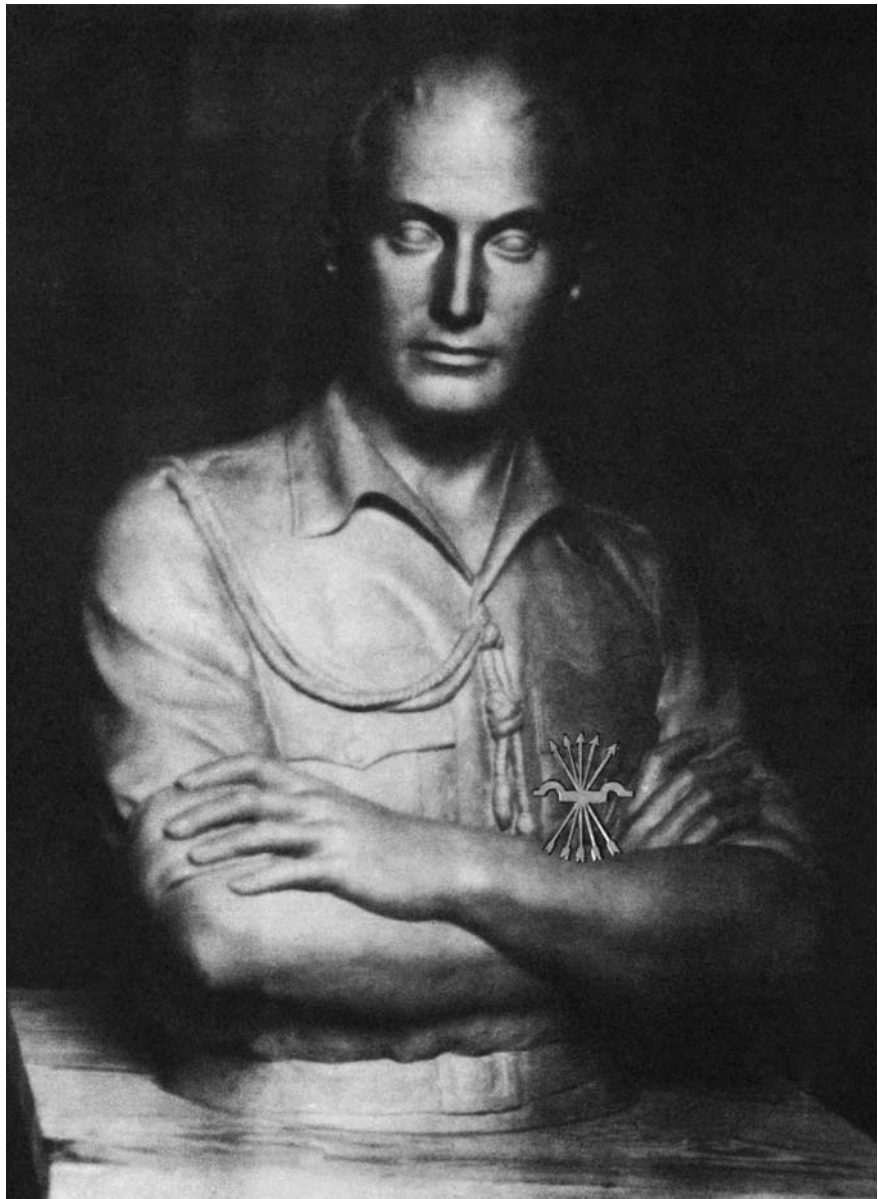
*Con tu espada invencible conquistará la tierra
y los vientos y el sol.*

Con tu pesa medida, conquistará el respeto...

¡Con mi sonrisa conquistará el amor!

Detalle del mural “... el enviado de Dios” de Reque Meruvia pintado en los años cincuenta para la Sala de la Guerra Civil del Archivo Histórico Militar de Madrid

"José Antonio: profeta del imperio",
escultura de Aladrén, foto de Aracil
aparecida en *Vértice* n° 4,
julio-agosto de 1937



Eduardo Marquina, a cuyo teatro poético tanto debía la inspiración de Pemán, publicó en 1941 un poemario, *Los tres libros de España*, que reanudaba –aunque en tono bien diferente– su vieja vocación de poeta civil y withmaniano de comienzos de siglo. El libro se divide en tres partes –“España en ocaso (vísperas)”, “España militante (acta)” y “España en albas (triumfos)”–; la última es la más breve y la que nos interesa por más que todas tres sean ejemplo preclaro de las abdicaciones morales de un escritor de fama y de la alarmante cercanía de su estro al ridículo grandilocuente. Se inicia con

tres sonetos dedicados al “mozo” José Antonio (“Te dé el Caudillo paz bajo su espada”), pero muy pronto es la figura de Franco la que acapara el mérito de la victoria:

*Un nombre –Franco, Franco, Franco– el nombre,
símbolo y flor de España,
salta de todas las bocas,
se apoya en todas las gargantas,
y atraviesa el espacio, prendido
en el vellón del aire de la Patria.*

Él es quien aparece como “Cid Francisco Franco el Justo”, convertido –por gracia de la omnipresente espada, siempre– en “medida, vértice y núcleo / de las anchuras de España” y es invocado en términos de taumaturgo creador; como ya conocemos: “César sobre este pavés / de un bosque Laureadas, / tú has dado bulto a la vida / de los que la disipaban, / tú has dado vida a los muertos / rozándoles con la espada”. Pero Marquina no se resiste a dejar de añadir de su cosecha algo a la mitología heroica en el poema “Tres madres (Anécdota imaginaria)”. Presenta a Franco, aclamado en una plaza de Oviedo, y entre la muchedumbre enfervorizada, a tres madres –una marroquí, una navarra y una gallega– que han clamado “¡Hijo!” al ver al héroe,

*Porque ve en él su Cid, la de la media luna;
porque es tan hombre en todo, la de Navarra, hombruna;
y la tercera que, en verdad, lo dijo
porque meció su cuna.*

Franco ha dudado: “No sé a cuál prefiero”. Y mientras la musulmana y la navarra agradecen sus halagos, la gallega se va modestamente porque “yo sé que con mis besos / quedéme para siempre en tu memoria”. Los signos del héroe medieval comparcen también en un poema de resonancias rubenianas (algo datadas a la fecha), “Capitán”, de Lope Toledo, incluido en nuestra ya conocida antología de Sanz y Díaz, *Lira bélica*. Una bella dama medieval languidece en su castillo, esperando al héroe que pasa de ser el hijo deseado por toda mujer al pretendiente soñado por toda virgen:

*Es un príncipe moreno por los soles africanos
y va al frente de un cortejo de señores,
paladines de la guerra,
que saltaron el estrecho –espuma y yodo–
persiguiendo los fulgores de una estrella.
Un príncipe que es fraile. Y es soldado y es poeta.
Un atleta*



temerario de la historia (...).

¡Ya se acerca!

¡Con sus jóvenes guerreros, ya se acercan

los que avanzan en sus árabes corceles!

Yagüe, Tella, Castejón, Varela,

¡Buena escolta, capitán, qué buena escolta tenedes!

En la misma antología, quien firma con las siglas A.G.L., es autor de un romance, “El juramento de las Huelgas”, que festeja el solemne acto de constitución del Consejo Nacional de Falange Española en el invierno de 1937. Es, por supuesto, una “clara mañana de invierno, / mañana de Romancero” y campanas y clarines saludan “al buen Caudillo, / señor de los altos hechos / que por las puertas del Cid / cabalga noble y austero”, al frente de “sus generales / de gloria y polvo cubiertos”, rodeado de “la guardia mora, / blanco fulgor del desierto”. Bastantes años después, aquellos soldados cetrinos, ataviados pintorescamente y armados de sus anacrónicas lanzas, seguirían siendo el símbolo del poder de Franco, un autohomenaje permanente a su biografía ideal de guerrero y una muestra, sobre todo, de su discutible y bastante *pompier* sentido de la escenografía: la mezcla de orgullo campamental (el africanismo), de falso medievalismo decorativo (su concepción de la monarquía militar) y de esplendor religioso (los ritos bajo palio). Pero esta alianza de lo profano y lo sacro era también muy querida para sus leales, y el propio A.G.L. no duda en evocarla, al hilo de los acontecimientos de Las Huelgas:

Entre las nubes de incienso,

abatén viejos obispos

sus tonsuras hasta el suelo

y se abaten las banderas

ante el augusto misterio.

Juan Francés,

pintura idealizante de Franco

Todo poder es, en resumen, un misterio. Pero el de Franco era un misterio transparente: se construyó a medias entre su propia vanidad y su mezquindad estética y el sueño adulador de sus leales, que no eran mucho mejores que él. Todo fascismo es fundamentalmente *kitsch*; el nuestro lo fue en grado superlativo. La más famosa de las composiciones laudatorias –gracias a un título de Francisco Umbral– ha sido, sin duda, “Franco, leyenda del César visionario”, que cierra los *Poemas de la Falange eterna*, de Federico de Urrutia (Aldus, Santander, 1938). Pero no tiene nada que no conozcamos ya: el “Marruecos legendario” donde se fraguó el mito, la consabida “espada” de “un guerrero de antaño” y la unidad disciplinada de “bosques de brazos alzados”, que remata, otra vez, el triple grito, con un efecto de eco cósmico en nuestro caso:

*Y por los vientos del mundo
con temblor de meridianos,
desde la América virgen
hasta el Oriente lejano,
retumbó el nombre del César.
¡Franco!... ¡Franco! ¡Franco! ¡Franco! ○*

**Constructing Franco:
The early years**

abstract

This is a study of how Franco’s public persona was initially constructed in the propaganda of the regime, particularly in close relationship to the expectations and identity of the social groups that had been victorious in the civil war. Through a series of journalistic and literary texts, which starkly contrast with what happened with other fascist leaders, we see the unique glorification of a militaristic identity for Franco (surprisingly after nearly forty years of an antimilitary intellectual tradition) –authoritative and paternal– as well as an appeal to historical mythification of questionable quality.



José Aguiar, "Francisco Franco", 1939. Ayuntamiento de Salamanca



E

l 12 de septiembre de 1936 Franco se proclamó “Generalísimo” de los Ejércitos. Dos semanas más tarde —el día 28—, la Junta de Defensa Nacional, reunida en Salamanca, publicó el nombramiento, que se decretó al día siguiente. Había comenzado la concentración de poderes que haría del general Francisco Franco Bahamonde uno de los dictadores del siglo XX que más años se mantendría en el poder. Una de las primeras medidas emprendidas para afianzar su dominio y autoridad sobre la población fue la difusión de su rostro, para lo cual se editaron carteles. La mayoría de ellos fueron dibujados por manos anónimas a partir de retratos fotográficos. Las paredes y los muros de las ciudades controladas por los rebeldes fueron el destino de casi todos los pasquines que se unían a los dibujos toscos hechos con plantilla en los que se presentaba la cabeza de Franco, de perfil, y más bien rechoncha, protegida con un casco de combate, o de frente y con gorra¹. A partir de entonces, pero sin que podamos precisar el momento concreto, el rostro del dictador se presentaría idealizado. Los primeros dibujos aparecidos en la prensa y en los carteles nos muestran un rostro dulce, en algunas ocasiones en exceso, como el empalagoso retrato publicado en la portada de *Spain* (Nueva York, 15.11.1937), cuyo autor fue E. Dorda. Un cartel de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda reprodujo un dibujo de suave claroscuro con la cabeza ligeramente girada para mirar de frente al espectador y con el Víctor. Aunque la mayor parte de los dibujos no se concibieron como obras artísticas no se descuidó el tratamiento.

En 1936 Franco no tenía —ni de lejos— el carisma de Hitler o de Mussolini, ni contaba con un número de seguidores tan amplio como el que aquellos tuvieron para lograr el poder. Tampoco poseía ni la preparación, ni la experiencia de esos dictadores para orientar la propaganda². Tampoco contaba con las dotes de actor de los otros dos. Su físico no le era de gran ayuda y, además, por aquel entonces había engordado, lo que unido a su baja estatura suponía un problema para presentar una

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ

La construcción
de un mito.

La imagen de Franco
en las artes

plásticas en el

primer franquismo

(1936-1945)*

* Dada su extensión, las notas del presente artículo han sido ubicadas al final del mismo.

imagen de héroe. Sus apariciones públicas agravaban el problema debido a su voz aflautada y sus escasas dotes oratorias. El contraste con la figura de Mussolini —que este tan bien supo explotar— era evidente. A pesar de todo, era imprescindible fijar una imagen arquetípica del “Generalísimo” en las mentes de la población. La creación de la imagen carismática del dictador se hizo a través de la palabra, a lo que contribuyeron escritores y poetas, y por todos los medios gráficos disponibles, siendo el arte uno de ellos, aunque siempre por detrás de la fotografía y el cine, a pesar de que, como se sabe, Franco fue aficionado a la pintura y pintor él mismo³. Según el

historiador Stanley G. Payne, la falta de las cualidades estéticas necesarias para formar el carisma de que adolecía no impidió que durante la guerra su liderazgo adquiriese “dimensiones plenamente carismáticas”⁴.

El 2 de octubre de 1936, con la creación de la Junta Técnica del Estado, Franco no aparece como Jefe del Gobierno, sino del Estado. Un mes más tarde, la corporación de Salamanca acordó la colocación de un busto de Franco en un clipeo de la Plaza Mayor de la ciudad, de modo que se completase la galería de retratos de reyes de España, para lo que se encargó la obra al escultor Aniceto Marinas⁵.



Aspecto que ofrecía la plaza de Alonso Martínez frente a Capitanía. Burgos, 1 de octubre de 1938

El día 19 de abril de 1937 se produjo —por decreto— la unificación de FET y de las JONS, a la vez que se suprimió el resto de los partidos y organizaciones. Al frente de la nueva organización, que se denominó “Movimiento”, estaba Franco, a quien se llama “Caudillo”, recuperando un término procedente de la Edad Media. El poder absoluto del “Generalísimo” es, entonces, tan grande que incluso se escribió que de sus actos solo era responsable ante Dios y la Historia⁶. Simultáneamente se impuso la simbología del nuevo Estado, para lo cual se tomaron medidas como el saludo con el brazo en alto de los falangistas, que pasó a ser saludo nacional; la adopción de la bandera bicolor monárquica junto a la rojinegra falangista y la cruz de San Andrés tradicionalista; etcétera.

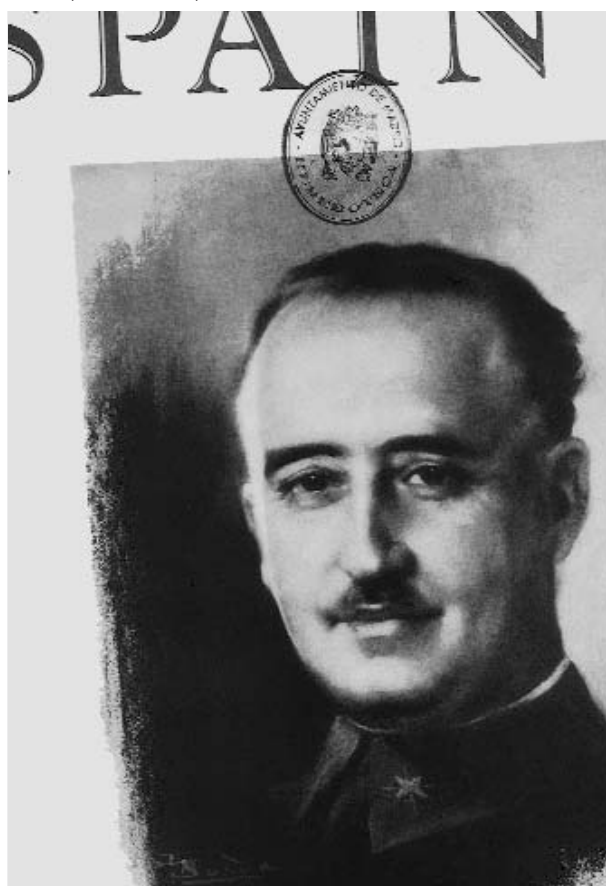
Fue una vez comenzada la guerra y en los primeros años del franquismo cuando se fijó la iconografía de Franco, a la par que se elaboraba la teoría del caudillaje, cuyo principal teórico fue Francisco Javier Conde⁷, quien se basó en uno de los tipos básicos de jefatura que distinguió el sociólogo Max Weber. La primera apenas conoció variaciones a lo largo de los años. El modelo fue sencillo: únicamente el rostro, más o menos idealizado, pero siempre noble y sereno.

Se dieron entonces —y se han dado después— diversas explicaciones sobre lo que fue el caudillaje, pero todas convergen en la acumulación de cualidades en Franco

que hacen de él un ser ÚNICO. El sociólogo Amando de Miguel explicó en los momentos finales del franquismo⁸ cómo para Conde acaudillar era: mandar legítimamente, mandar carismáticamente y mandar personalmente. Fue al reforzamiento del segundo tipo de mandato al que más contribuyó la imagen del dictador presentada en los distintos medios empleados y en las artes plásticas, pero no porque se destacasen sus “cualidades excepcionales”, sino mediante el recurso de presentarle solo, o bien únicamente su cabeza, lo que impedía posibles comparaciones con otras personas. Además, su imagen prácticamente monopolizó el campo de las representaciones de personajes públicos, ya que la de José Antonio Primo de Rivera —al que se denominaba pomposamente “El Ausente”— apareció menos que él, y generalmente relacionado con el primero⁹, aunque siempre muy por delante de otras personalidades. Para comprender mejor el significado de la omnipresencia de la imagen de Franco conviene recordar que en la posguerra el género del retrato se apreció mucho por considerarlo una manifestación de la rehumanización del arte y enlace con la tradición realista española, que ahora se recuperaban, además de valorarlo como un medio de transmitir al futuro la imagen de personas importantes del Régimen. Con la presencia exclusiva y excluyente del “Caudillo”, este se situaba por encima de los españoles. De esto a situarle por encima de la Historia solo había un paso que se dio en varias ocasiones.

Franco, además de “Caudillo”, fue, según escribiera Pedro Laín Entralgo, quien durante la guerra y en los primeros años cuarenta era uno de los principales intelectuales franquistas, creador del “estilo”, lo que no se plasmó —al menos no lo hemos constatado— en la iconografía del dictador¹⁰.

La fotografía empleada como ilustración en publicaciones periódicas fue el medio donde abundó más la imagen de Franco en compañía de otras personas. Normalmente su figura se superpone a las otras, o bien ocupa el centro. Por supuesto, también fueron numerosas las fotografías individuales, que normalmente, siguiendo la costumbre de la época, estaban iluminadas o muy retocadas. Además de las realizadas por Jalón Ángel¹¹ —el fotógrafo oficial de Franco—, se difundieron muchas sin créditos oficiales. En pintura fue muy raro representarle en grupo o realizando alguna actividad. Es esta otra diferencia entre las representaciones de Franco y las de otros dictadores del siglo XX, como Hitler, Mussolini o Stalin, a los que se les presentó numerosas veces en actos públicos,



E. Dorda, “Retrato de Francisco Franco”,
Spain, Nueva York, 15/11/1937

rodeados de personas, u ocupados en alguna actividad. En los retratos al aire libre su figura ocupa prácticamente toda la tela, sobre un fondo neutro, o bien con paisajes o vistas urbanas en la lejanía, en la parte inferior de la tela, para que la mirada no se entretenga y vaya directamente al retratado. Los retratos en interiores lo muestran, generalmente, de forma similar, si bien en estos es más patente la relación con la tradicional forma de representar personajes aristocráticos. En una u otra variante, siempre está de frente o en tres cuartos; nunca muestra la espalda, como sí sucedió en dibujos y pinturas de Mussolini. Esta imagen servía para “individualizar” en su persona el Régimen, lo cual es propio de los totalitarismos de uno u otro signo. Normalmente se idealizó su porte por el procedimiento de presentarlo mucho más delgado y alto de lo que era en realidad. También se pintaron retratos ecuestres, generalmente con uniforme de gala. En estas representaciones sujeta las riendas. Demuestra que él manda sobre el animal y lo dirige. Esa imagen del dictador a lomos de un caballo, preferentemente blanco, fue una iconografía muy frecuente. Abundaron sobre todo las fotografías en revistas de todo tipo, muy por delante de las pinturas y los dibujos. No aparece más que excepcionalmente en combate. Así, a los españoles se les ofrecía una imagen muy alejada de la realidad: la de un jefe militar que no derrama sangre. La inmensa mayoría de las pinturas, dibujos y fotografías lo representan como militar. Los retratos de civil son excepcionales. Aunque no fue tan frecuente como han escrito algunos historiadores, también lo encontramos como “cruzado”, y como un nuevo Cid, de modo que se hizo con la imagen lo que desde el mismo comienzo de la guerra se hacía con la palabra: enlazar la ideología y la acción de los sublevados con el glorioso pasado español; presentar la guerra como una nueva Reconquista¹². Aunque no debieron faltar las pinturas que lo representan con su familia, no conocemos ningún cuadro de esas características para centros oficiales, ni lo hemos encontrado entre las obras de sus principales retratistas. Se conocen, en cambio, muchas fotografías en las que aparece con su esposa e hija. Su número aumentó con el paso de los años, una vez que se había asentado el Régimen y lo que se pretendía transmitir entonces era un clima de paz y de felicidad¹³.

El convencionalismo y el academicismo predominan en los retratos, independientemente del medio y material elegidos. Frente a la variedad de las representaciones de Hitler y de Mussolini –especialmente de este último–, la monotonía es la principal característica de los retratos de Franco. Así, nunca encontramos las imágenes sintéticas, casi abstractas, de la cabeza de Mussolini. Las escasísimas variaciones de las representaciones de Franco –incluso durante todo el tiempo que permaneció en el poder– tuvieron su equivalente en sus apariciones públicas y en sus discursos, pronunciados con tan escasas diferencias entre ellos que daba la sensación de presenciar siempre el mismo acto y escuchar las mismas palabras¹⁴.



Servicio Nacional de Propaganda.
Departamento de Plástica,
"Generalísimo Franco", s. f. (¿1939?)

El primer aniversario de la proclamación de Franco como "Generalísimo" fue celebrado solemnemente en Salamanca, con desfiles por la ciudad y una parada militar y de Falange en la Plaza Mayor; en la que, se colocó el busto, al que antes nos referimos, en la parte dedicada al panteón real. El escultor Moisés de Huerta (1881-1962) talló en piedra el busto según el modelo de Aniceto Marinas. El simbolismo consistió en una banda y en unas hojas de laurel. Por esas mismas fechas, Huerta propuso al ayuntamiento la construcción de un "Monumento al General Franco" que se levantaría en el lugar en el que ese fue nombrado "Generalísimo", pero no se aceptó¹⁵. Sí

hizo, en cambio, en 1938, una lápida dedicada a Franco encargada por el Banco de Bilbao para su sede central de la capital vizcaína¹⁶.

La construcción del carisma del “Caudillo” también se hacía con la palabra. Los eslóganes se transformaban en iconos. A imitación de lo hecho en Italia con el atributo de Duce dado a Mussolini, algunos retratos de Franco —especialmente los fotográficos— se acompañaron de la repetición, por tres veces, de su primer apellido, que ocupaba un lugar destacado de la página o del cartel. A veces, la retórica del lenguaje fascista llenó el espacio contiguo a la imagen con esas seis letras, como en la fotografía del número correspondiente a los meses de septiembre y octubre de 1937 de la lujosa revista falangista *Vértice*¹⁷. Lo que se pretendía era crear una “imagen” especial que reuniese, por asociaciones encabalgadas, sonidos (los gritos cortos, tajantes, propios del mundo castrense y de Falange) e iconos (las letras en sí mismas, sin considerar su significado estricto, y el rostro del dictador). Una vez logrado, las palabras podrían aparecer solas.

Moisés de Huerta, “Francisco Franco”,
Plaza Mayor de Salamanca



El 1 de noviembre la Jefatura Nacional del Movimiento dictaminó los únicos gritos autorizados en cualquier tipo de actos, entre los que se encontraba el de “FRANCO, FRANCO, FRANCO”¹⁸. A partir de entonces estas tres palabras serían las más utilizadas en el proceso de mitificación del “Caudillo”, sobrepasando las funciones de saludo y ensalzamiento. La repetición de una misma palabra, generalmente tres veces, fue un recurso retórico y propagandístico presente a lo largo de todo el franquismo, pero se hizo principalmente en los primeros años. Algunas veces, a la función de énfasis se añadía la de indicativo de acción, como en “construir, construir, construir”, aplicado a la tarea de la reconstrucción nacional, o “producir, producir, producir”, para animar al trabajo.

La sucesiva concentración de poderes y, especialmente, el fuerte componente simbólico de la misma, hizo necesario que aumentase la presencia de la imagen del “Caudillo” entre la población, pero también que se plantease la erección de monumentos y estatuas que, en su mayoría, no pasaron de proyectos¹⁹. Uno de los primeros realizados fue el levantado en

1936 en el territorio africano del Llano Amarillo, construcción alegórica sin la imagen del homenajeado.

Era innegable que Franco adquiría cada vez más fama como militar. Pero esta sería insuficiente si, como se pretendía, sus poderes debían alcanzar a toda la sociedad y no solo al Ejército. Por ello, la presencia de la imagen de Franco en actos civiles fue muy cuidada. Así, un busto del “Generalísimo”, obra del escultor Pedro de Torre Isunza (1892-1982), ocupó un lugar destacado en la sesión que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró, el 19 de febrero de 1938, en la iglesia de San Telmo de la ciudad de San Sebastián, en la que el poeta Manuel Machado leyó su discurso de ingreso, siendo contestado por José María Pemán. De este acto cultural, así como de otros similares se informó a la población de las zonas “nacionalista” y al extranjero, principalmente por medio de la prensa²⁰. Ernesto Giménez Caballero fue uno de los principales panegeristas del “Caudillo”. Con el peculiar e inconfundible estilo de su rebuscada prosa le dedicó palabras encendidas, que si en aquellos

Campúa, “Franco”, *Vértice*, nº 5, septiembre-octubre de 1937

momentos a sus partidarios les debieron parecer convenientes para el personaje al que se dirigían, hoy nos resultan ridículas. Este mismo escritor –que como se sabe fue uno de los primeros “teóricos” del arte fascista en España y cofundador con Millán Astray en Salamanca de la Sección de Prensa y Propaganda del Movimiento–, protestó por el mimetismo de las representaciones de Franco respecto a las de Hitler y Mussolini, por lo que hizo algunas recomendaciones sobre cómo se tenía que representar a Franco, que no fueron tenidas en cuenta por casi ninguno de los pintores y dibujantes²¹.

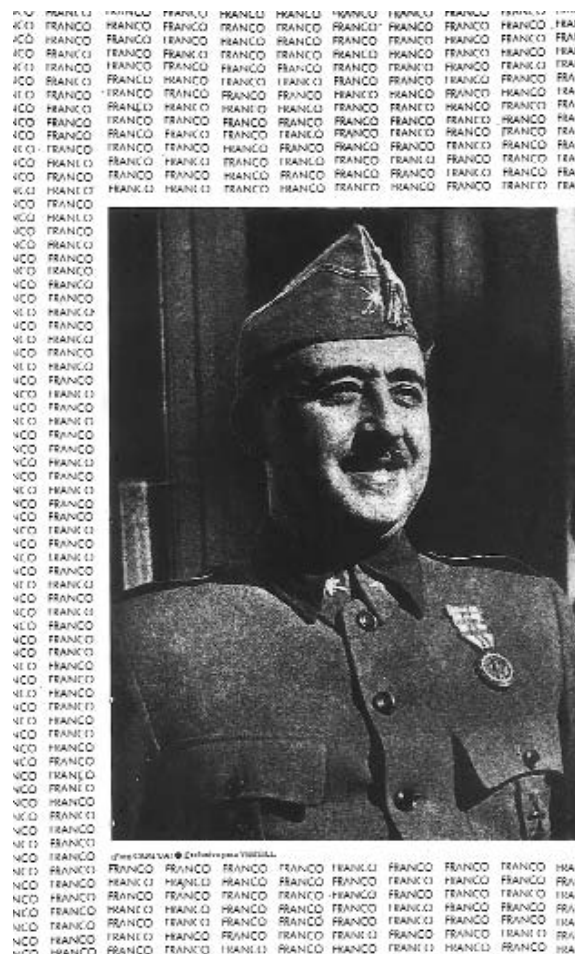
Franco es la sonrisa. Su más profundo secreto. No estamos conformes con los retratos que pintan a Franco: serio, cejjunto, grave, doctoral. Como para darle un aire mussoliniano o hitlerista.

Hay que ir poco a poco acabando con mimetismos alicinantes que tienen ya el peligro de despañolizar un Movimiento tan español como el nuestro, aunque nuestro Movimiento haya aceptado ciertas líneas generales históricas.

Y sobre todo no hay derecho a buscar esos mimetismos en la figura tan españolísima del Caudillo.

Mussolini tiene su secreto en la mirada y en la forma de emproar la mandíbula.

Es el Duce de un pueblo como el italiano que sabe congregarse en magníficas paradas y adunatas al sol y al aire libre y necesita del Condotiero con mirada solar y gestos de



tribuno –asomado a un balcón o a un balaustre– para ser comprendido y guiado.

Hitler es –plásticamente– sus recortados bigotes y tupé oblicuo entre marcial y popular, entre doctoral y solemne –que va muy bien para un pueblo como el alemán tan disciplinado y en orden.

Pero Franco es la sonrisa. La sonrisa de Franco ha conquistado a España. Y nos ha conquistado a todo el pueblo.

Es el signo que el pueblo de España y los combatientes de España necesitaban para alcanzar su triunfo y consolidar su Victoria.

Porque a un país tan rebelde, rjoso, enconado, cabileño y de guerra civil como el nuestro al estallar la lucha, sólo podía pacificarle un Caudillo con sonrisa. Ese es el gran secreto de que Franco no sea ni envidiado ni envidioso en un país tan envidioso y rencoroso como el nuestro.

Aquí donde las pasiones han estallado en sangre, donde cada español se pega con su sombra, donde el alma de las gentes estaba y está convulsa y todo son iracundias, guerra, combate, sólo esta sonrisa suprema de amor y de paz, que es Franco, podrá sosegarlo, apaciguarlo, cicatrizarle las heridas.

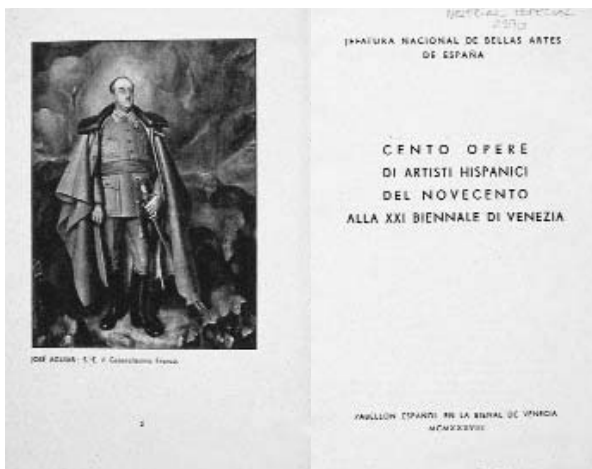
La sonrisa de Franco tiene algo de manto de la Virgen tendido sobre los pecadores. Tiene temura paternal y maternal a la vez.

En su sonrisa vemos que el hombre de más poder de España, y el que puede fulminar los destinos de los demás hombres, sabe perdonar, sabe comprender, sabe abrazar.

Es cierto que Franco tiene momentos de gravedad infinita, de dolor, de seriedad amarga. Pero siempre es culpa nuestra. Y se debía pagar con fuerte castigo el poner serio a Franco.

Porque esto lo sabemos todos los combatientes ya y todos los españoles: la mejor condecoración, el mejor premio que puede recibirse en nuestra Causa no es otro que ése: merecer que Franco nos premie con su sonrisa.

José Aguiar, "S.E. il Generalísimo Franco",
reproducción en Jefatura Nacional
de Bellas Artes, *Cento opere di artisti
hispanici del novecento alla XXI
Biennale di Venezia*, 1938



El escultor alemán Georg Kolbe (1877-1947) fue uno de los pocos artistas que durante la guerra retrataron a Franco del natural, ya que lo normal fue hacerlo a partir de fotografías. En 1938 modeló, en Burgos, su cabeza sin apenas idealizarlo; al contrario dejó patentes algunos rasgos de su fisonomía, como la papada. Además, a diferencia de lo que hacían y harían casi todos los escultores que lo retrataron, partidarios de un academicismo, no pulió la superficie ni tampoco renunció a dejar las huellas del modelado²². La contribución italiana a la iconografía del "Generalísimo" la aportó el escultor Giandomenico De Marchis, quien en agosto de 1939, entregó a Franco en su residencia de Burgos sendos retratos de él y de su esposa Carmen Polo²³.

A la vez que las fuerzas nacionalistas conquistaban territorios se iba construyendo el mito de Franco como militar invencible. A ello también contribuyeron algunos artistas. En junio de 1938 el escultor Emilio Aladrén (1906-1944) recibió el encargo de hacer una estatua ecuestre del Generalísimo, para lo cual se instaló en el monasterio de Santo Domingo de Silos²⁴. En el pabellón de la España Franquista en la Bial de Venecia de ese mismo año se exhibió un retrato de Franco pintado por el canario José Aguiar (1898-1976). Era la presentación internacional de la imagen del “Caudillo”. De cuerpo entero, con uniforme de gala, condecorado, con fajín, capa y espada. La figura enhiesta del “Generalísimo” destaca sobre un paisaje en el que se aprecia el humo de la batalla.

El rostro de Franco se convirtió en el principal motivo simbólico del naciente Estado por lo que se extremó el cuidado con que había de presentarse. De autorizar o denegar la fabricación de todo tipo de objetos que utilizasen símbolos y emblemas, o representaciones de las personalidades del “Movimiento” se encargó la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. Hasta ella fueron llegando solicitudes de particulares, para fabricar medallas, postales, carteles, etcétera, algunas de las cuales fueron rechazadas²⁵. Durante la guerra, la misma Delegación dispuso de postales y fotografías de Franco para vender y distribuir²⁶.

Aunque la mayor parte de las representaciones fueron dibujos y fotografías, hubo también algunas composiciones, como la que presentó la revista *Nueva España* (junio de 1938), en la que el rostro de Franco destaca sobre las muchedumbres. Esta forma de presentarlo volvería a aparecer en otras ocasiones²⁷.

El mismo día en que las tropas franquistas entraron en Madrid (el 28 de marzo) el pintor Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) hizo dos retratos a lápiz de Franco y de José Antonio Primo de Rivera, a los que calificó él mismo como “urgentes”²⁸. Este artista había permanecido en la ciudad, donde, con el pintor Rafael Pellicer, continuó impartiendo clases, a pesar de haberse cerrado la Escuela Superior de Bellas Artes, de la que era profesor. Ambos dibujos no participaron del carácter ampuloso habitual en la representación de las dos personalidades más representadas durante el franquismo. Como más adelante veremos, el pintor hizo otros retratos de los mismos dirigentes, pero, salvo otro dibujo de Franco, del año 1943, fueron de menor calidad, e incluso mediocres.



Giandomenico de Marchis, “Bustos de Franco y su esposa”, Fotos, San Sebastián, nº 170, 1/7/1940

Inmediata postguerra

Entre las múltiples medidas adoptadas por los vencedores una vez acabada la guerra (el 1 de abril de 1939) para conseguir una dominación absoluta de los vencidos y, en último extremo, un control total del país, estuvieron las relacionadas con la propaganda. Basta una simple visita, sin ánimo de investigación, a cualquier hemeroteca para darse cuenta de cómo la prensa se convirtió en mera –y muchas veces, burda– propaganda política. Lo mismo ocurrió con los medios de comunicación restantes. Y



Anónimo, "Franco sobre la muchedumbre". Composición fotográfica. *Nueva España*, Barcelona, junio de 1938

como propaganda debemos ver la constante presencia, en cualquier lugar de España y por medios diversos, de la imagen de Franco. No hubo ninguna publicación en la que no se reprodujese su rostro. La prensa de “(des)información” general lo incluyó, con cualquier pretexto, generalmente en páginas interiores, excepto en los días señalados –como la onomástica del dictador–, en los que pasó a la portada.

El número de retratos de Franco que se hicieron nada más acabar la guerra y en los dos años inmediatos fue considerablemente mayor que en los años sucesivos y, lo que es más destacable, fueron hechos por artistas de mayor relieve que los de fechas posteriores. Hubo, pues, una coincidencia entre encargos artísticos con la exaltación propagandística de Franco que, según explica Payne, “comenzó a dar sus primeros pasos en 1937, pero no alcanzó su culminación hasta 1939-1940”²⁹.

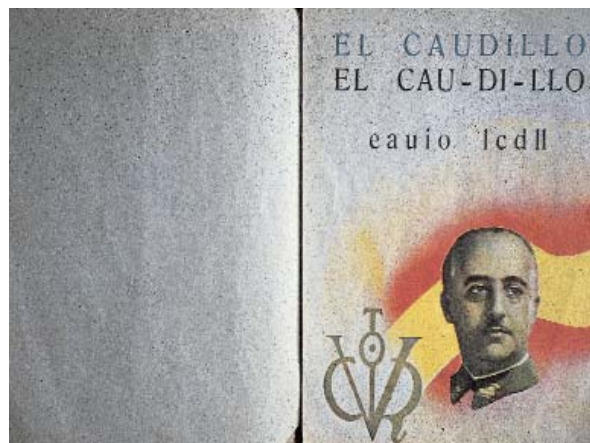
Las publicaciones importantes que aparecían lo presentaban siempre en la anteportada, o en otro lugar destacado³⁰. Además, los rostros de Franco y de José Antonio se reprodujeron en los libros escolares³¹. Excepto unos pocos, la mayoría de los retratos fueron dibujos de escasa o ínfima calidad, hechos por dibujantes mediocres. Abundaron, también, los realizados por ilustradores anónimos. La mayoría de los dibujos son de su cabeza. Generalmente su rostro es inexpresivo, la frente alta y despejada; rara vez sus ojos o boca tienen vida. Se diría que más que representar valores y cualidades del retratado los dibujantes se hubiesen contentado con lograr el parecido, si bien, como se sabe, idealizado. Lo mismo sucedió con casi todos los retratos pictóricos y escultóricos. Y ello, a pesar de que por entonces la crítica de arte pedía a los pintores retratistas que no se conformasen con lograr el parecido con el modelo, sino que plasmasen la personalidad del retratado. Incluso se llegó a acusar a quienes no lo hacían de “fisonomistas”. En el caso de Franco fueron poquísimos los artistas que se plantearon captar su personalidad, ya que casi todos se conformaron con enaltecerlo.

Como se sabe, en aquellos años los artistas académicos fueron los grandes favorecidos de la nueva situación política y social, por lo que muchos de los más afamados de estos recibieron peticiones para retratar al jefe del Estado,

1. Joaquín Valverde, “Francisco Franco”, frontispicio de *Historia de la Cruzada Española*, Madrid, 1939

Española, Madrid, 1939

2. Cartilla escolar, s.f.



o bien lo hicieron por voluntad propia. Pero no todos eran académicos. También lo retrataron Manolo Hugué y Vázquez Díaz. Los retratos hechos por artistas destacaron sobre dibujos de prensa. En su mayor parte fueron solicitados por organismos oficiales y se destinaron a presidir los lugares más excelsos. Los encargos principales del año 1939 fueron una pintura de José Aguiar; otra de Agustín Segura y una escultura de Enric Monjó. Otros cuadros de ese año fueron el ecuestre de Fernando Álvarez de Sotomayor (En el Museo del Ejército desde 1942), el de Antoni Vila Arrufat (Museo de Sabadell). Otras esculturas del mismo año fueron hechas por Juan de Ávalos, Vicente Navarro y Manolo Hugué.



Pedro Muguruza,
"Retrato de Francisco Franco",
Revista Nacional de Arquitectura, nº I,
Madrid, 1939

El cuadro del artista canario José Aguiar se destinó al ayuntamiento de Salamanca. Era una variante del presentado en Venecia en el que repitió la actitud del “Generalísimo”, a pesar de la presencia de un soldado que, agachado a su lado, le presenta un plano. El de Agustín Segura (1900-1988) fue hecho para la Asociación de la Prensa Madrileña³². Este cuadro fue uno de los pocos en los que aparece en campaña, en esta ocasión como director de operaciones de la batalla del Ebro. Le representa de pie, con prismáticos, el cañón serpenteante del río al fondo, del que surge un jinete que conduce dos caballos. El pintor hizo una versión en 1944 (Museo del Ejército), en la que incluyó un gran mapa y más figuras (un jinete y una batería de soldados).

El busto de Franco modelado por el escultor catalán Enric Monjó (1896-1976) se colocó en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona. De la exposición de esa obra informó el crítico de arte del periódico *Destino* —que también publicó una fotografía—, José María Junoy, quien contrastó el humanismo que, según él, transmitía la pieza con la frialdad de las efigies de *condottieri* creadas por artistas de la talla de Donatello y Verrochio³³. El mismo diario había presentado unos meses antes una fotografía de una estatuilla de Franco, hecha por Manolo Hugué (1872-1945), para la Jefatura Provincial del Movimiento de Barcelona³⁴.

El gallego Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), artista académico de gran éxito, pintó un inmenso cuadro de Franco a caballo en las ruinas del patio del Alcázar de Toledo. En otro de los cuadros que le dedicó, (Ministerio de Asuntos Exteriores, sin fecha) el Jefe del Estado está de pie, engalanado, junto a una mesa con un plano desplegado y unos prismáticos, y al fondo, muy desdibujada una fila de soldados con banderas y las llamas del combate. Este artista que había sido director del Museo del Prado entre 1922 y 1931, fue nombrado nuevamente para el cargo al acabar la guerra y permaneció en el puesto hasta su muerte. Fue, junto con Ignacio Zuloaga, uno de los retratistas preferidos de la aristocracia y la alta burguesía que sacaron beneficio del franquismo.

Antoni Vila Arrufat (1894-1989), hijo del pintor Juan Vila, creador de las actividades artísticas de Sabadell, había participado en la Bienal de Venecia de 1932 y lo haría en la de 1940. Fue retratista y fresquista de asuntos religiosos para iglesias de Cataluña. Ese retrato fue uno de los más barrocos de cuantos se hicieron (gran corti-

Fernando Álvarez de Sotomayor,
“Retrato del Generalísimo Franco”,
1939, Madrid

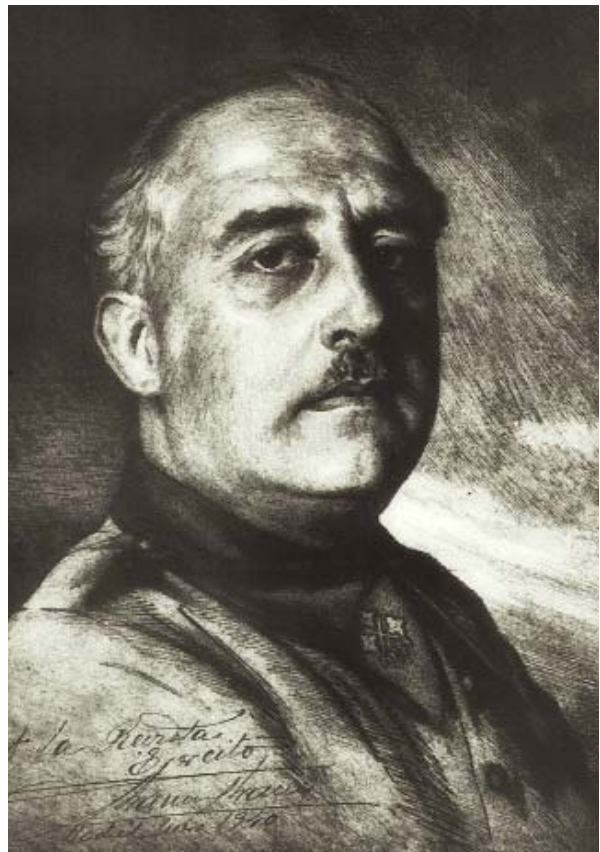


naje para resaltar la figura, montañas al fondo, mesa en diagonal). Uno de los retratos de Franco más divulgados durante los años cuarenta fue el grabado que en ese mismo año de 1939 le hizo el pintor y dibujante Ismael Blat (1901-1976) y que apareció reproducido por primera vez en el diario *Arriba*, con ocasión de la celebración del "Tercer Día del Caudillo"³⁵. Este retrato, en el que el dibujante destacó los ojos y el rostro grave para transmitir firmeza y serenidad, fue el escogido por algunas de las revistas principales de la cultura franquista como salutación al comenzar a publicarse³⁶.



Izda. Fernando Álvarez de Sotomayor, "Retrato del Generalísimo Franco", s. f., Madrid

Dcha. Ismael Blat, "Retrato de Francisco Franco", *Ejército* n° 1, Madrid, febrero 1940



La identificación de Juan de Ávalos (1911) con el franquismo procede de su labor para el conjunto escultórico de la gran cruz del Valle de los Caídos. La cabeza de Franco se expuso en Madrid, en el Museo de Arte Moderno, de lo que, como no podía dejar de hacerse, informó la prensa³⁷, ya que la presentación pública de ese tipo de obras, lo mismo que la entrega a sus destinatarios, eran en sí mismos actos políticos, no culturales. El valenciano Vicente Navarro (1888-?) realizó un retrato, de media figura, de Franco en piedra, que la ciudad de Valencia regaló a la esposa del "Caudillo". El artista estilizó al retratado, al que también embelleció la cabeza³⁸. A

propósito de esta obra la estulticia de los comentaristas llegó hasta el extremo de considerar que la calidad de la pieza se debía a la genialidad del modelo³⁹. El también valenciano José Segrelles Albert (1885-1969) fue otro más de los pintores que retrataron ese año a Franco. Lo presentó, de pie, con banda y medallas, al lado de la Guardia Jalfiana⁴⁰.

Durante los días 19 a 21 de mayo de 1939 se celebraron las “Jornadas de la Victoria” en todo el país. El gran “Desfile de la Victoria” se desarrolló en Madrid, el día 19. Franco presidió el interminable acto desde una alta tribuna, decorada con el Víctor, y bajo un arco triunfal con las palabras “Victoria” sobre el hueco, y la repetición por tres veces de su apellido en cada uno de los pilares. Tras la tribuna un gigantesco escudo de España con el águila de San Juan. El recurso al arco triunfal para dar solemnidad a los actos ha sido común a muchas de las dictaduras de la historia para adjudicarse el prestigio del poderío de la antigua Roma⁴¹. Los rostros de Franco y de José Antonio Primo de Rivera, así como frase relativas al primero y a su acción, junto a los símbolos (banderas, estandartes, etc.) del Estado y de Falange fueron la base de la decoración de los establecimientos comerciales de la capital, que debían seguir unas normas dictadas por el Presidente de la Cámara de Comercio.

Desde el final de la guerra española y hasta abril de 1945, cuando acabó la Segunda Guerra Mundial la imagen de Franco estuvo unida a la de Hitler y Mussolini. Hasta esa fecha las manifestaciones de simpatía del régimen franquista por esas dictaduras fueron frecuentes. La influencia nazi y fascista fue muy importante en la elaboración de la propaganda franquista, más patente en todo lo relacionado con la retórica del lenguaje⁴² que con lo relativo a las artes plásticas, donde hubo diferencias notables.

El retrato pictórico de Franco más difundido de todos cuantos se hicieron durante la dictadura fue el que pintó en 1940 Ignacio Zuloaga (1870-1945), quien se convirtió en el artista de mayor fama durante el franquismo. “Firmado y dedicado. De cuerpo entero, tamaño natural; uniforme y bandera española; fondo de paisaje”. Así describía, años después, esa pintura de Zuloaga su biógrafo Enrique Lafuente Ferrari⁴³. Ese cuadro presidió la exposición del artista celebrada al año siguiente en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en la que también se expusieron, entre otras obras, los retratos de Serrano Suñer –también de cuerpo entero y tamaño natural–, su esposa, y su hermana Carmen Polo, la mujer de Franco. A estas la retrató sentadas, de busto⁴⁴. También hizo otros retratos del dictador sobre los que apenas se ha escrito y que, al igual que los realizados por otros artistas, sirvieron



1. TEOK, portada, *El Noticiero*, Zaragoza, 18/11/1938
 2. Ignacio de Zuloaga, "Retrato del Generalísimo Franco", *Spain*, nº 11, Nueva York, septiembre de 1941

como obsequios diplomáticos⁴⁵. Del mismo año fue otro retrato, un busto de mármol blanco, que, en cambio, es poco conocido: su autor, Mariano Benlliure (1862-1947) lo hizo por encargo del Casino de Madrid, que también le encomendó otro del General Sanjurjo, Presidente de Honor perpetuo del casino –que se vació en bronce– y un relieve en mármol y bronce dedicado a los caídos. Se instalaron en una solemne ceremonia, en la que se inauguró el monumento, en diciembre de 1940⁴⁶.



Mariano Benlliure,
"Franco Salvador de España", mármol,
1940, Casino de Madrid

Más conocido es, en cambio, la estatuilla ecuestre "Homenaje al Caudillo de la Victoria" del Museo del Ejército, de Madrid, que ese mismo escultor modeló en las mismas fechas, y para la que posó Franco⁴⁷. Vicente Navarro hizo otro busto, esta vez para el Salón de San Jorge de la Diputación de Barcelona⁴⁸. Ciudad en la que el pintor Mariano Bertuchi expuso cuadros de escenas bélicas y retratos de Franco.

Todavía habría que esperar dos años para que se instalase en un lugar público la primera estatua ecuestre del dictador, que no sería la encargada a Emilio Aladrén, quien seguía trabajando en ella, sino otra de Fructuoso Orduna.

La primera Exposición Nacional de Bellas Artes realizada desde la Guerra Civil se inauguró el 11 de noviembre de 1941 en los Palacios del Retiro. Al acto asistieron el Jefe del Estado y otras muchas autoridades. Como era de esperar, se aprovechó el certamen para convertir la cultura en política. Valgan como ejemplo estas palabras del crítico Cecilio Barberán: "La espada invicta que ayer bañó España de parte a parte es hoy llave que abre al arte español el camino de resurrección que hasta ayer tuvo cerrado. (...) Ahora, lo que será el arte del mañana también se adivina

viendo cómo el invicto soldado que nos guía alienta con su presencia estas actividades, que responden, en suma, a las más altas y nobles que cultivan los hijos de un pueblo. Esa es la misión, tema y horizonte de la actual Exposición Nacional de Bellas Artes"⁴⁹. En las salas dedicadas a la escultura, la presidencia la ocupó un busto del dictador hecho por Aladrén, al que el crítico de arte Manuel Abril definió como "obra justa y sobria"⁵⁰. En el mismo certamen, el cuadro "El Caudillo de España", de Francisco Pons Arnau (1886-1953) presidió la sección de pintura (figuró en la Sala

Primera con el número 1), sobre el que también escribió Manuel Abril⁵¹ y al que el anónimo comentarista de la revista falangista *Haz* dedicó palabras duras, sin citar que se trataba de un retrato de Franco⁵². Un mes antes se había publicado en la prensa una fotografía de un torso de Franco, con un comentario grandilocuente⁵³, obra del escultor Manuel Álvarez Laviada (1892-1958), quien en junio había recibido de la Comisión Gestora Permanente de la Diputación Provincial de Oviedo la realización de un busto del fundador de la Falange. La estatua de Franco –sin brazos, con capa, fajín y la cruz de San Fernando– presenta la peculiaridad de un bajorrelieve en el pecho consistente en un jinete cuyo caballo pisa a un enemigo derribado, mientras una Victoria se dispone a coronarlo. Posteriormente el escultor hizo otros bustos de ambos personajes⁵⁴ y otras estatuas para monumentos y para la Universidad Laboral de Gijón.

Con el gobierno del 20 de mayo de 1941 se creó la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS, dependiente de la Secretaría General del Movimiento. La Vicesecretaría recibió las competencias de los Servicios de Prensa y Propaganda de la extinta Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, lo que suponía el control de los medios de comunicación. Esta Vicesecretaría, que disponía de imágenes de Franco y de José Antonio Primo de Rivera para enviar a instituciones y organismos, organizó en 1942 un concurso de bustos de esos mismos al que concurren los escultores Carlos Monteverde, Ignacio Pinazo, Ángel Bayod, Luis Buendía, Martín Bautista, Fructuoso Orduna, José Planés, Emilio Aladrén y Ramón Mateu, pero no se dieron a conocer los resultados⁵⁵.

Franco, supremo conductor de la nación, debía estar presente como modelo ejemplar en la formación de los adolescentes que un día serían los dirigentes de la sociedad. Por ello, el Ministerio de Educación Nacional decidió la colocación de una estatua en el Instituto Nacional de Bachillerato Ramiro de Maeztu⁵⁶, centro educativo señero del franquismo, situado en el complejo de edificios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid. Así, “El Caudillo a caballo, en tono clásico de reposo y de majestad, cual cumple a un artífice de la Paz, lograda por la Victoria; está como dirigiendo el Centro de cultura de la nueva España”⁵⁷. Por si la mera presencia de la imagen no fuese suficiente para el fin simbólico, se hizo una inscripción alusiva⁵⁸. La estatua encargada a Fructuoso Orduna



Manuel Álvarez Laviada,
“Generalísimo Franco”, bronce, 1941



Daniel Vázquez Díaz, "Francisco Franco",
Arriba, Madrid, 1/4/1943

(1893-1973) fue el primer retrato ecuestre del dictador instalado en una ciudad. Acorde con el destino de la obra, Franco, con uniforme de Capitán General, está sereno y firme, sobre su caballo tranquilo, al que domina. La presentación de la estatua –de bronce, con suave pátina dorada– en el mes de junio de 1942, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid⁵⁹, constituyó –según la prensa– un gran éxito, debido al valor del trabajo del escultor, de quien los comentaristas destacaron su capacidad para transmitir nobleza, autoridad y rectitud. Meses después se instaló en el Círculo de Bellas Artes, que entonces presidía el pintor académico Marceliano Santamaría, un busto de Franco hecho por ese mismo escultor. Algunos artistas que ya habían

retratado a Franco lo volvieron a hacer en ese año para distintas entidades oficiales. Fueron los casos de José Aguiar (para el Castillo de la Mota en Medina del Campo, y el retrato de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Daniel Vázquez Díaz (Instituto Nacional de Colonización) y Moreno Carbonero (1860-1942) (Ministerio del Ejército). Hubo, por supuesto, muchos encargos menores, como el de un torso de bronce de Franco saludando, brazo en alto, del artista M. Gener, para la Feria de muestras de Reus; un cuadro de J. Gómez Bosch para el Gobierno Militar de Las Palmas; otro de Rafael Sandoval para la Comisaría de Abastecimientos de Madrid, etcétera,

Todavía sigue en pie y en un espacio público de Madrid (plaza de San Juan de la Cruz, en un lateral de los “Nuevos Ministerios”) la estatua ecuestre (el caballo despega del suelo su pata delantera izquierda, mientras el jinete porta en su mano derecha, levantada, el bastón de mando) que José Capuz Mamano (1884-1964) hizo para el Arco de la Victoria de la Ciudad Universitaria, que daba entrada a la misma desde Madrid. Se trató de un encargo de la Junta de Gobierno de la Ciudad Universitaria. El arco se empezó en 1950 y no se acabó hasta 1956, el friso lo realizó Moisés de Huerta; la cuádriga, José Arregui y las claves, José Ortells. Una vez concluida la estatua nunca se colocó en el lugar destinado, sino que se instaló, en 1959, frente al Ministerio de la Vivienda, desde donde se desplazó al sitio que hemos dicho antes. Posteriormente se hicieron copias para las ciudades de Valencia y Santander, en la que todavía sigue en pie en una céntrica plaza.*

Como no podía dejar de suceder, la segunda Exposición Nacional de Bellas Artes estuvo presidida por una imagen de Franco, un busto de Fructuoso Orduna. Al certamen se presentaron tres retratos del dictador que fueron rechazados por falta de votos favorables⁶⁰. Vázquez Díaz volvió a pintar dos retratos, una pintura para la Diputación Provincial de Madrid y el dibujo titulado “Retrato de Francisco Franco hecho a hurtadillas”⁶¹. Otros artistas de los que nos consta hicieron retratos en ese mismo año (1943) fueron José Ramón Zaragoza (1874-1949), quien lo pintó de cuerpo entero, en campaña, para el Ayuntamiento de Oviedo y el burgalés Marceliano Santa María (1866-1952), un artista con mucho renombre en los años cuarenta y hoy totalmente olvidado. Josep Maria Sert (1874-1945) realizó tres bocetos para lienzos murales destinados a la capilla de la cripta del Alcázar de Toledo, que no pudo hacer al morir poco después. En uno de ellos, el “Generalísimo” encabeza, sobre un caballo blanco, las tropas que cruzan un puente bajo la protección de un Crucificado.

Moisés de Huerta,
“Estatua ecuestre del General
Francisco Franco”, bronce, Zaragoza,
Academia General Militar



* Véase en este mismo monográfico el artículo de PIETER LEENKNEGT, **volumen segundo, págs. 12-29** (N. del E.)



Rafael Penagos, "Dibujo de portada",
La Vanguardia Española,
 Barcelona, 18/7/1944

El escultor Moisés de Huerta resultó ganador en el concurso convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza para erigir una estatua ecuestre de Franco en la Academia General Militar de esa ciudad, reabierta el año antes, de la que había sido director entre 1927 y 1931. La decisión la tomó un jurado calificador del concurso de bocetos, en el que participó José Capuz, nombrado por la Dirección General de Bellas Artes⁶². También se presentaron al concurso otros tres escultores, Juan Antonio Bueno, Enrique Cejas y Ángel García Díaz, que presentaron bocetos claramente

inferiores al de Huerta⁶³. El escultor modeló y vació la escultura en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid y tuvo el privilegio de que Franco posase en algunas sesiones. Se terminó en escayola en 1947 y, una vez patinada en bronce, se presentó al público. El sentido militar de la estatua se acentuó por la posición del caballo en un plano inclinado, y con una de sus manos levantadas, de modo que diese sensación de un avance impetuoso. También, mediante la inscripción: "POR LA CRUZ Y POR LA ESPADA". Aunque Huerta trabajaba en la ampliación del modelo aprobado, en febrero de 1946 presentó una variante al Ayuntamiento de Zaragoza que no fue aceptada⁶⁴. La obra definitiva se fundió en las cercanías de Madrid en 1948, desde donde se trasladó a Zaragoza.

El 3 de octubre de 1943 el gobierno español modificó su postura frente a la guerra mundial. El país pasó, entonces, de "no beligerante" a "neutral". El 12 de noviembre el gobierno retiró la División Azul. A medida que las potencias fascistas iban perdiendo la guerra, el régimen español fue modificando la imagen que le relacionaba directamente con aquellas. Se trataba de "establecer una distinción entre el régimen español y el falangismo, por un lado, y el fascismo por el otro"⁶⁵. Las primeras instrucciones destinadas a ello consistieron en la prohibición del uso de ejemplos extranjeros para explicar fundamentos políticos del régimen español. Más tarde aparecieron directrices referidas a la imagen. Una de las medidas principales fue, ya en 1945, la orden (del 12 de abril) cursada desde el Ministerio de Asuntos Exteriores, siguiendo la recomendación de los Delegados Nacionales de Prensa y Propaganda, de retirar los carteles con los retratos de Franco, Mussolini, Hitler y Salazar de las representaciones oficiales en el exterior⁶⁶. Desde el año 1944 hubo un descenso de los encargos oficiales de retratos de Franco y fue menor la reproducción de obras con su efigie en la prensa.

Como ya hemos visto, Juan de Ávalos fue uno de los primeros escultores que retrató a Franco en 1939. Cinco años después de aquella ocasión, hizo un busto sufragado por los obreros ferroviarios de los talleres de Renfe de Ciudad Real que se entregó a Franco en el Palacio de El Pardo, junto a una ofrenda de lealtad de los trabajadores⁶⁷, después de haberse expuesto en el Museo Nacional de Artesanía. Como ya indicamos, Agustín Segura pintó —en este año de 1944— un cuadro de grandes dimensiones alusivo a la batalla del Ebro. Una de las muchas maneras en que se recordó la guerra fue el dibujo utilizado como portada de *La Vanguardia Española*, para el número de la emblemática fecha del 18 de julio. Un dibujo de Rafael Penagos (1889-1954) muestra el busto de Franco, que ocupa el centro a cuyo alrededor se extienden dibujos alusivos a la guerra y al progreso del país.

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, en España aumentaron las movilizaciones de apoyo a Franco. Con ellas el gobierno pretendía contrarrestar el aislamiento al que se estaba sometiendo al país. En muchas de las manifestaciones habidas —la más importante fue la de la Plaza de Oriente de Madrid, del 9 de diciembre de 1946,

convocada como respuesta a la decisión del 6 de junio del Consejo de Seguridad de la ONU de considerar el régimen franquista una amenaza potencial para la paz internacional— algunos de los participantes portaron carteles con el rostro del dictador, como había sucedido en los primeros años de la posguerra. Desde entonces el Régimen se presentó totalmente desvinculado de las potencias perdedoras en la guerra. Así, en mayo de 1947 Franco dijo en un discurso que España no era un país totalitario como las derrotadas Italia y Alemania. Fue el mismo año en que el gobierno autorizó al Ministerio de Hacienda la acuñación de 150 millones de pesetas, en monedas con un anverso en el que aparecía el busto del Jefe del Estado con una inscripción en la que podía leerse: “Francisco Franco. Caudillo de España por la G. de Dios – 1947”. Las primeras monedas salieron a la calle el 27 de julio de 1948. A pesar del tiempo transcurrido desde la Guerra Civil, el mito de Franco seguía presente. Ahora circulaba de mano en mano revestido de la gracia divina ○

**Constructing a myth:
Early images of Franco
in the plastic arts (1936-1945)**

abstract

During the war and into the early years after the victory, the iconography of Franco took hold. Along with it came the theory of the *caudillaje*. The iconography changed little over the years. It was a simple model based on an idealized image of the *Caudillo*'s face, unfailingly noble and serene. In the great majority of portraits, sketches and photographs he is depicted in military guise. Regardless of the medium chosen, a conventional and academic style predominates. It is this characteristically homogeneous style in the iconography of Franco that so sharply contrasts with that of other twentieth century dictators.

1. Una de las fotografías más conocidas de la Guerra Civil y que sirve para reconocer rápidamente el carácter totalitario del Régimen es la de dos niños que saludan, brazo en alto, un cartel con el rostro de Franco y el texto "Franco, Caudillo de Dios y de la Patria. El primer vencedor en el mundo del bolchevismo en los campos de batalla".

2. Hitler había sido Werbeobmann (jefe de propaganda) en el DAP, partido de extrema derecha, antes de la fundación del NSDAP. Mussolini fue periodista y director de *Avanti!* y fundador del *Popolo d'Italia*.

3. Según Paul Preston, historiador y biógrafo de Franco, este "había manifestado por primera vez su interés por la pintura en la década de 1920 y lo había revivido en la de 1940 a causa de la pretensión de Hitler de ser un artista". PAUL PRESTON: **Franco "Caudillo de España", Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999 (reimpr.), pág. 786.**

4. STANLEY G. PAYNE: **Franco. El perfil de la Historia, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 72.**

5. Véase JOSÉ I. MADALENA CALVO y otros: "Los Lugares de Memoria de la Guerra Civil en un centro de poder: Salamanca, 1936-39", en JULIO ARÓSTEGUI (coord.): **Historia y memoria de la guerra civil. Salamanca, 24-27 de septiembre de 1986. II. Investigaciones, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988, págs. 498 y 507-8.**

6. "El jefe nacional de F.E.T. y de las J.O.N.S., supremo Caudillo del Movimiento, personifica todos los valores y todos los Honores del mismo. Como autor de la era histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino, y con él los anhelos del Movimiento, el Jefe asume en su entera plenitud la más absoluta autoridad. El Jefe responde ante Dios y ante la Historia" (artículo 47 de los estatutos del nuevo partido, publicados el 4 de agosto de 1937). Véase STANLEY G. PAYNE: **op. cit., pág. 70.**

7. Otros intelectuales legitimadores del franquismo que escribieron sobre el caudillaje fueron Giménez Caballero, Eugenio Montes, Juan Beneyto, José Pemartín y Raimundo Fernández Cuesta.

8. AMANDO DE MIGUEL: **Franco, Franco, Franco, Madrid, Ediciones 99, 1976.**

9. El fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera en Alicante, el 20 de noviembre de 1936, fue utilizado por los ideólogos del régimen que se estaba creando para beneficio del poder de Franco, ya que inmediatamente se le relacionó con él. No es necesario recordar la presencia constante de los retratos de Franco y José Antonio a ambos lados del Crucificado en todas las escuelas del país y en los organismos oficiales durante los años que duró el franquismo.

10. Laín distinguía entre creadores de estilo (Mussolini, Hitler, José Antonio Primo de Rivera, Franco) y definidores (él mismo). Consideraba el estilo de la falange un modo de ser que impregnaba todo: "José Antonio hizo del nacional-sindicalismo un modo de ser cuya expresión primera es una Revolución, de la que ha de ser Franco seguro ductor. A ese modo de ser corresponde lo que luego se ha llamado, con admirable acierto intuitivo, nuestro estilo: un modo de hacer la vida, desde la monumentalidad arquitectónica hasta el ademán cotidiano" (Pedro LAÍN ENTRALGO: **"Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange", Jerarquía, n° 2, octubre de 1937, págs. 164-169.**

11. El Palacio de Santa Cruz acogió en junio de 1944 una exposición de veinticinco retratos fotográficos de Franco hechos por Jalón Ángel entre los años 1929 y 1943, además de dos retratos pictóricos y dos dibujos de Ciriaco Párraga, colaborador del fotógrafo.

12. La obra más conocida, pero no por ello bien interpretada, relacionada con esta iconografía es el mural pintado en los

años cincuenta por el artista boliviano Arturo Reque Meruvia, para la Sala de la Guerra Civil del Archivo Histórico Militar de Madrid (hoy Instituto de Historia y Cultura Militar). Se trata de un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones en el que Franco, con armadura, escudo, capa y una espada –lo que permite relacionarle con Fernando III el Santo– ocupa el centro de la composición, bajo la figura de Santiago Matamoros sobre su caballo blanco. Está rodeado de varias figuras: soldados, falangistas, requetés, un fraile franciscano, otro dominico, etcétera, que dirigen su mirada a las dos figuras centrales. A la izquierda del espectador se representan episodios de la guerra y a la derecha el Desfile de la Victoria y alegorías de la paz. El artista se autorretrató en la figura de un trabajador que porta un pico y retrató a su esposa (ataviada como margarita) y a varios de sus hijos. Este pintor falangista firmó dibujos con el sobrenombre de Kemer para *Vértice* y otras revistas falangistas. Fue autor asimismo de una extensa serie de acuarelas de tema bélico, expuestas en San Sebastián en febrero de 1938 y en Madrid en mayo de 1939 y abril de 1940.

-
13. Esas fotografías también son transmisoras de valores culturales, propios de las sociedades de predominio de los varones. Así, Franco generalmente está de pie y mira a la cámara, situado sobre la mujer y la niña, que no siempre presentan sus rostros al espectador.
-
14. El periodista Lluís Bassets lo describió magistralmente hace años: “tan amplia producción oratoria y escrita (...) no tiene ningún valor literario. Sobresale por sus reiteraciones, lugares comunes y fraseología vacía. Revela, además, un pensamiento escasamente original. (...) El sonsonete cansino y monótono de sus palabras, pronunciadas con voz aflautada e incapaz de modulaciones de gran energía, su único gesto vacío –ese brazo rígido que bombea el aire al compás de la entonación– son una imagen perfecta para el contenido mismo de los discursos.” LLUÍS BASSETS: “**Palabras del Caudillo**”, *El País*, 20.11.1985.
-
15. MOISÉS BAZÁN DE HUERTA: **El escultor Moisés de Huerta (1881-1962), Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992, pág. 184.**
-
16. MOISÉS BAZÁN DE HUERTA: **op. cit., pág. 186.**
-
17. El número anterior de esta publicación (julio y agosto de 1937), extraordinario dedicado al ejército, reprodujo una cuidada fotografía de Franco, cuyo autor fue el fotógrafo alemán Helmuth Kurth-Munchen, con el pie “Este es el Caudillo”.
-
18. Los restantes fueron “ARRIBA ESPAÑA”, “VIVA ESPAÑA” y “ESPAÑA UNA, GRANDE Y LIBRE”. En la orden se indicaba la razón “con objeto de evitar incidentes, conscientes o inconscientemente provocados” y se decía rotundamente que “cualesquiera otro en relación con el Movimiento serán considerados como lanzados con propósito de perturbación y adecuadamente sancionados por las autoridades del partido y del Estado”. Citado en D. SUEIRO y B. DIÁZ-NOSTY: “**La forja de un Caudillo**”, en **Historia del franquismo, Sedmay, 1977 (I, Fascículo 3, pág. 56).**
-
19. Como el monumento a Franco previsto para El Ferrol, para lo que se constituyó una comisión el 30 de septiembre de 1936 (según consta en las **Actas Municipales Tomo II, 1936, Folio 517, 26-X-1936, de la Corporación Municipal de Salamanca**, en ARÓSTEGUI: **op. cit., pág. 520**), o el pensado para el Cerro Garabitas de la madrileña Casa de Campo, promovido por la Diputación y que se planteó como una fuente monumental dedicada a Franco (**Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (AGA) Cultura, caja 2.386 y Arriba, 3.5.1939:2 e Informaciones, 27.4.1939:4**).
-
20. **Diario Vasco, 20.2.1938** y **Spain, Nueva York, 15.1.1939** (la portada de esta revista reprodujo el busto). Años después, **Cortijos y Rascacielos (nº 21, enero de 1944)**, la revista de los hermanos Fernández Shaw, publicó

una fotografía de ese busto, o de otro similar del mismo autor y retratado. Una cabeza de Franco, en bronce, atribuida a ese escultor estuvo en la Alta Comisaría de España en Marruecos y hoy se guarda en los almacenes del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid.

21. ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO: **“La sonrisa de Franco.” España y Franco, Ediciones Los Combatientes, 1938.**

22. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva una fotografía en la que se ve a Franco posando ante el escultor. La cabeza se reprodujo en el **nº 7** de la edición neoyorquina de **Spain (18.7.1939)**. Al contrario que otros escultores del nacionalsocialismo, como Arno Breker o Joseph Thorak, por citar únicamente los más conocidos, Georg Kolbe –que era un artista bastante conocido antes del ascenso de los nazis al poder–, no hizo esculturas gigantescas. Las obras principales de su producción fueron desnudos, masculinos y femeninos, de bronce, de buena factura, como los dos jóvenes con una espada de un monumento en Stralsund (1935) o el Círculo de esculturas del Parque Rothschild en Frankfurt, de los que podemos ver fotografías en PETER ADAM: **El arte del III Reich, Barcelona, Tusquets, 1992, págs. 182 y 183.**

23. De la donación informó el diario **Informaciones (1.8.1939, pág. 5)** y **Arriba (3.8.1939)**. Las dos publicaciones reprodujeron los retratos. Los bustos y otras obras del escultor –combatiente en la guerra– se expusieron en agosto de 1939 en Burgos y en abril de 1945 en Madrid.

24. Emilio Aladrén en una carta fechada en Madrid el **27.11.1940** (con registro de entrada en **“Plástica”, nº 370**) pedía dinero para continuar con el trabajo encomendado. En un oficio del Director General de Propaganda (que firmó por orden Pedro Laín Entralgo) al Jefe de la Sección de Plástica, se califica al escultor de funcionario y se pide que justifique antes de recibir algún dinero los gastos anteriores. **AGA, Cultura, Caja I.364.**

25. Valgan como ejemplos algunas solicitudes que hemos encontrado en el **Archivo General de la Administración**. En mayo de 1937 un tal Osvaldo Carosi pidió, desde Sevilla, autorización para acuñar una medalla conmemorativa de la toma de Madrid, sin duda pensando en hacer un buen negocio, una vez que cayera la capital –lo que estaba lejos de suceder–. Una de las caras de la moneda llevaría el perfil de Franco. Los bocetos enviados no recibieron autorización. **(AGA, Cultura, Caja I359)**. De julio de 1937 data una carta, al Departamento de Prensa y Propaganda de la Delegación, informando de la marcha de la fabricación de “Bustos de Puntos Circunferenciales Concéntricos” del perfil de Franco, que había sido autorizada. En noviembre del mismo año la donostiarra “IKON. PLÁSTICA DE ARTE” solicitó autorización para editar seis láminas de Franco, José Antonio Primo de Rivera, Sanjurjo, Mola, Queipo de Llano y Moscardó, originales de Juan Rapsomanikis, así como permiso para utilizar la frase “AUTORIZADO POR LA DELEGACIÓN DEL ESTADO PARA PRENSA Y PROPAGANDA”, en la edición de retratos de Franco y Primo de Rivera **(AGA, Cultura, caja I364)**. En enero de 1938 se autorizó al empresario de Zaragoza Ramón Gavín la fabricación y venta de una placa con el Águila Imperial y Escudo de España y cuatro óvalos para las fotos de Franco, Mussolini, Hitler y Oliveira Salazar **(AGA, Cultura, Caja I.364)**.

26. Un oficio del Jefe del Departamento de Propaganda Nacional al Subdelegado Provincial del Estado para Prensa y Propaganda, de fecha 24.I.1938, da cuenta de ello: “Mi distinguido amigo: / Agradecemos su atento oficio del 19 del corriente, en el que se sirve comunicar impresiones acerca de la venta de los retratos y postales de S.E. enviados recientemente por esta Sección Comercial. / Aunque el margen de beneficios para los comerciantes resulte pequeño en algunos casos, debe tenerse en cuenta que los retratos de S.E. es un artículo que se recomienda por sí solo y que se vende al público automáticamente, sin gasto ni esfuerzo por el intermediario. / En las postales además de su carácter patriótico, hay que tener en cuenta el mérito

to artístico y litográfico del trabajo: serían muchas las personas que compren tales retratos para ponerlos en marco. Por otra parte, tenemos en proyecto otras postales más sencillas y más baratas, cuyo envío se lo anunciaré oportunamente./ De Vd. atentamente" (**AGA, Cultura, Caja 1.364**). La Biblioteca Nacional de Madrid conserva distintas fotos de Franco en su colección sobre la Guerra Civil.

27. Por ejemplo la portada de **ABC**, de **28.03.1940**.

28. Los dos dibujos pertenecen a coleccionistas particulares. Véase ÁNGEL BENITO JAÉN: **La obra artística de Daniel Vázquez Díaz, Pamplona, Gómez, 1972**.

29. S.G. PAYNE: **op. cit., pág. 74**.

30. El suplemento gráfico de **La Vanguardia Española (1.10.1939)** reprodujo un dibujo que era un retrato idílico del pintor y dibujante Joaquín Valverde, que también se colocó en el frontispicio del libro **Historia de la Cruzada Española, Madrid, Ediciones Españolas, 1939, Vol. I, Tomo I. El número 1 de la Revista Nacional de Arquitectura (1941)**, reprodujo la cabeza de Franco, hecha por Pedro Muguruza Otaño, el Director General de Arquitectura; el número inicial de **Arbor (enero y febrero de 1944)** presentó un retrato dibujado por Rostki Piel (tal vez el menos naturalista de cuantos se hicieron de Franco). **Gaceta de Bellas Artes** reprodujo en su reaparición (**primer trimestre de 1944**) un óleo de Julio Moisés (1888-1968) con la típica salutación al "Caudillo".

31. Las normas obligando a ello fueron dadas varias veces, como en la Circular nº 59, de 1 de diciembre de 1943, de la Vicesecretaría de Educación Popular, en la que se indicó que los "libros de iniciación a la lectura y escritura" (...) "Habrán de desenvolver, en sus ejemplos, temas religiosos, patrióticos y del Movimiento, sin exclusión de ninguno de ellos. La parte gráfica responderá a lo expuesto, no debiendo faltar la bandera de España, las del Movimiento y los

retratos del Caudillo y de José Antonio. El autor tendrá en cuenta la edad de los niños para graduar estas materias". En VALERIANO BOZAL: **"La edición en España. Notas para su historia", Cuadernos para el Diálogo, Extra XIV, mayo de 1969, pág. 85**.

32. No hay que olvidar que a Franco se le concedió el carnet número 1 de los periodistas españoles. **El Alcázar (7.8.1939)** informó, erróneamente, que el cuadro había sido expuesto en la Bienal de Venecia. **Informaciones** lo reprodujo (pésimamente) el **7.8.1939**. Fue portada del **número 1 de la revista Reconstrucción (abril de 1940)**. No hay que confundir a Agustín Segura con el pintor Enrique Segura (1906-1994), también retratista de Franco, del que hay un cuadro, fechado en 1966, en el Museo del Ejército.

33. "En este busto del Caudillo ha sabido plasmar Enrique Monjó, de una manera emocionada e impecable, a un tiempo, todo lo que es y todo lo que simboliza y representa para nosotros esta figura egregia y providencial de nuestra historia. ¡Qué lejos estamos –y Enrique Monjó con su arte escultórico nos lo hace aún más palpable a los ojos y al espíritu– de aquellas gestas y de aquellas actitudes que un Donatello o un Verrocchio daban a las efigies de los conductores de hombres de guerra y de presa de su época! La actitud serena, la expresión grave y noble del Generalísimo, tienen una gran firmeza, pero sin asomo alguno de provocación o de jactancia. Revelan una energía acompañada de bondad. Un carácter heroico y humanísimo a un tiempo. Enrique Monjó ha sabido concentrar y encarnar en una mirada todo el drama y toda la gloria de nuestra epopeya. Es una mirada fija y abierta, salida del fondo del alma y de la arcilla patria. Una mirada que se clava como una orden de mando y que se eleva como una oración." (**Destino, 4.11.1939**). Según el Marqués de Lozoya, Monjó formó parte, conjuntamente con Puigden-golas, Rognet, Luis Monreal y Santiago Padrós, de una "Cruz Roja del Arte" fundada por Eugenio D'Ors en Vitoria durante la guerra. MARQUÉS DE LOZOYA: **Santiago**

Padrés. Vida y obra 1918-1971, Madrid, Editora Nacional, 1972, pág. 11.

34. **Destino, 8.7.1939.** En el catálogo de la obra del escultor, hecho por Montserrat Blanch, esa pieza (**figura 548, pág. 248**) aparece fechada alrededor de 1939, sin aportar más datos. M. BLANCH: **Manolo, Barcelona, Polígrafa, 1972.**
35. **Arriba, 1.10.1939.**
36. **Ejército, n° 1, febrero de 1940. Revista Nacional de Educación, n° 1, enero de 1941. Revista de Ideas Estéticas, n° 1, enero- marzo de 1943.**
37. **Arriba, 29.5.1939.**
38. Un pie de foto del diario **Informaciones (14.10.1939)** nos permite conocer el tono habitual con el que se presentaban este tipo de obras: "El escultor Vicente Navarro ha llevado a la piedra el busto del Caudillo de España, con elegancia y sobriedad, empaque austero y fiel parecido. Hay en esta obra de clásica línea y sencillas soluciones toda la elevación y limpieza de alma que alienta en el modelo, virtudes que han sido recogidas por el artista para hacerlas perdurar en la materia modelada". Del regalo de la obra a Carmen Polo informó el mismo diario, meses después (**Informaciones, 7.8.1940**).
39. "Nada más peregrino (sic) que sorprender al Caudillo, artífice sumo del arte bélico enfrentado con otro favorito de las Musas caprichosas. Deidades acostumbradas a ceder solamente dones, a quienes mejor les place. Del diálogo de los dos genios, salió una chispa de luz creadora que, venciendo obstáculos –tras rodar por el barro y el yeso– dejó plasmada una figura tan excelsa y bien labrada, que parece ha de romper a hablar. Es la egregia figura, el busto noble y sereno de nuestro invicto Caudillo, que, al conjuro portentoso de las manos del gran artista y maestro don Vicente Navarro, cobró vida y colorido en la materia inerte que la modeló." ANA NADAL DE SAN JUAN: "**Vicente Navarro, artífice modelador del busto del Caudillo**", **Nueva España n° 11, Barcelona, 1939.**
40. El cuadro se reprodujo en el suplemento gráfico de **La Vanguardia Española, 29.6.1939.**
41. Un triple arco, con ingreso central, sobre el que destacaba en relieve la palabra "DUCE" se levantó en Italia para la reapertura de la Mostra della rivoluzione fascista en Valle Giulia en 1937. El ejemplo más elocuente del uso del arco de triunfo fue el colosal proyectado por Albert Speer para Berlín, a partir de un dibujo de Hitler de 1925.
42. El lema "Una patria, un Estado, un Caudillo" fue una adaptación del alemán: "Ein Volk, ein Reich, ein Führer"; "Franco, Franco, Franco" fue imitación del "Duce, Duce, Duce"; etcétera.
43. Enrique Lafuente Ferrari: **La vida y el arte de Ignacio Zuloaga, 1950 (N° 743 del catálogo).**
44. Para el crítico Miguel Moya Huertas: "En el retrato del Caudillo triunfante, el pintor ha conseguido un magistral efecto de reciedumbre (...). El Caudillo, magnífico de actitud y de mirada, está plantado sobre unas rocas y aguanta la bandera Victoriosa con energía, mientras un cielo tenue y una montaña de tonos fugitivos cierran un horizonte de plenitud". Miguel Moya Huertas: "**Calendario del arte. El gran pintor Zuloaga**", en **Informaciones, 20.6.1941, pág. 3**. La visita de Franco a la exposición fue ampliamente comentada en la prensa (**Informaciones, 21.6.1941; La Vanguardia Española, 21.6.1941**).
45. Como el regalado por Franco al embajador de Estados Unidos en 1945, que fue pagado por el gobierno español (PAUL PRESTON: **Franco. "Caudillo de España", Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, pág. 652**). Los retratos de Franco y de su cuñado se reprodujeron en un

artículo dedicado al pintor en *Spain* (edición de Nueva York, nº 11, octubre de 1941:7 y 8), la revista de propaganda franquista.

-
46. Benlliure cobró por las tres obras 55.000 pts., lo que era un precio razonablemente bajo para la categoría del escultor, tal vez por su calidad de socio del Casino desde 1898. Los socios contribuyeron económicamente. Federico García Sanchiz se encargó en la inauguración de la disertación. (Actas de la Junta Directiva del Casino de Madrid). El Casino tiene, además, otras dos obras de Benlliure, los bustos del Conde de Malladas, impulsor de la construcción del edificio del Casino, y de la artista Cleo de Meroda. Agradezco al Casino de Madrid y, especialmente, a D. Miguel Ruiz Borrego, historiador y documentalista de la entidad, la información brindada. El busto ocupó un lugar preferente en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942.
-
47. Incluso se hizo una filmación de algunas de las sesiones. La que fue esposa del escultor, Carmen de Quevedo Pesanha recogió fotos y textos aparecidos en la prensa, en su libro CARMEN DE QUEVEDO: **Vida artística de Mariano Benlliure, Madrid, Espasa Calpe, 1947.**
-
48. **La Vanguardia Española** (21.1.1940) informó del acto. Años después **El Alcázar** (9.9.1943: 6) publicó una fotografía.
-
49. CECILIO BARBERÁN: **“Misión, tono y horizonte de la actual Exposición Nacional de Bellas Artes”, ABC, 9.11.1941, pág. 9.**
-
50. MANUEL ABRIL: **“La Exposición Nacional de Bellas Artes”, Santo y Señá, nº 2, 5.12.1941, pág. 12.**
-
51. “Único retrato del Caudillo que figura en esta Exposición, es, aunque no en traje de gala, retrato de ceremonia. Concebido en tono heroico, aparece el Caudillo a caballo, galopando sobre un amplio despliegue triunfal de la bandera española, vista a contra luz, transparente, quizá porque iluminada así resuelve el problema difícil que plantea a todo pintor la coloración de la bandera.” M. ABRIL: **“La Exposición Nacional de Bellas Artes”, Santo y Señá, 5.11.1941, pág. 7.**
-
52. “En la sala primera Francisco Pons Arnau cuelga un retrato en el que hasta el oficio fracasa cuando una manera que no tiene otro fundamento que la destreza y la aparente calidad se nos brinda integrada en una construcción inconsistente y perdida en un decorativismo del peor de los gustos”. **Haz, nº 55, 25.11.1941.**
-
53. El anónimo comentarista escribió este texto: “Una cabeza severa, de líneas sobrias y enérgicas, y un torso de emperador romano, cuya manquedad señala el poder de la mente, que en los caudillos y grandes capitanes no necesita de la ayuda del brazo para trazar planes y ganar batallas. Este es el retrato del Generalísimo Franco que en bronce moldeó Manuel Laviada, uno de los escultores españoles de fama mejor cimentada; porque lo está en obras de positivo valor premiadas en certámenes nacionales. Como en otras anteriores, Laviada acusa en esta su amor por el sentido clásico a través de los preciosismos y en el detalle del renacimiento italiano; su gusto por la forma y fruición en dar a las figuras un continente sereno, escueto y elegante a la vez.” **La Nueva España, 11.10.1941, pág. 1.**
-
54. El encargo se hizo en la sesión de la Comisión del 25 de junio de 1941. En un currículum de Laviada, fechado en 1948, se indica haber hecho cuatro bustos de cada uno de ellos para distintos organismos oficiales, dependientes del Instituto Nacional de Previsión, de Madrid, Oviedo y Barcelona. Los dos torsos estaban en paradero desconocido en mayo de 1993. Agradezco a Dolores Villarramaiel la información que me facilitó sobre este asunto.
-
55. Suponemos que si el concurso llegó a resolverse lo fue con irregularidades, ya que entre la documentación que se conserva en el Archivo General de la Administración, encontré en octubre de 1988 cuatro sobres cerrados (los

de los presupuestos de los escultores Ramón Mateu, Carlos Monteverde, José Planés e Ignacio Pinazo). **AGA, Cultura Caja 2.357.**

56. Años después la estatua se desmontó para instalarse junto a la Academia de Infantería de Toledo.

57. **“Una estatua ecuestre del Caudillo”, Revista Nacional de Educación, n° 18, junio de 1941, pág. 98.**

58. “ROBUSTUS ACRI MILITIA VICTOR INCEDIT EQUO PACEM HISPANIS REDDENS QUA HUMANIORES REVOCET ARTES PUERIQUE FIDELI SILENTIO TOT PATI CONDISCAN PRO PATRIA LABORES” (“Fortalecido por la áspera milicia, el Vencedor avanza en su caballo, devolviendo la paz a los españoles, con la cual haga tomar las artes más humanas y los jóvenes, con fiel obediencia, aprendan a sufrir tantos trabajos por la Patria.” (*Loc. cit.*).

59. El artículo más extenso de los publicados fue el de la **Revista Nacional de Educación (n° 18, junio de 1942)**, en el que se explicó, superficialmente, cómo la estatua tenía que ser ecuestre por motivos históricos (“Caballera es nuestra Edad Media, de a caballo nuestros santos, jinetes, nuestra suprema encarnación quijotesca”) y “por imperativo de grandeza épica y de majestad artística”.

60. Un cuadro del pintor Nazario Montero y Madrazo, y dos bustos, de José Díaz Bueno y Modesto Gené Roig. (**AGA, Educación, Legajo 21.954, Caja 7.426**).

61. Véase ÁNGEL BENITO: **Vázquez Díaz. Vida y obra, Madrid, MEC, 1971 (números de catálogo: 3.021 y 3.424).**

62. El tribunal estaba formado por políticos (el alcalde y un concejal del Ayuntamiento) y profesionales (además de Capuz, otro miembro, nombrado por la Real Academia de Bellas Artes de Zaragoza; otro más, designado por los con-

cursantes; y dos arquitectos municipales). El fallo y otros pormenores del concurso se publicó entre otras publicaciones en **La Estafeta Literaria, n° 2, 20.3.1944**. El concurso se convocó en abril de 1943 y se publicó en julio.

63. Véase MOISÉS BAZÁN DE HUERTA: **op. cit., pág. 205-6.**

64. Véase MOISÉS BAZÁN DE HUERTA: **op. cit., pág. 206**. El primer boceto fue portada del **ABC del Día del Caudillo (1 de octubre) de 1944**.

65. S.G. PAYNE: **op. cit., pág. 116.**

66. **AGA, Cultura, Caja 2.355.**

67. **ABC (22.7.1944:11)** informó del acontecimiento. Días antes **La Estafeta Literaria (n° 6, 31.5.1944)** publicó una fotografía.





Franco rinde homenaje a los caídos en la Guerra Civil



E

spaña sólo se moverá otra vez con ímpetu en la historia por el símbolo de Franco. No sólo porque ve en él su guía providencial, sino porque al cabo de seis años ya sabe quién es el HOMBRE... de paso lento y firme, de entrañas implacables y de rostro impasible. Tipo cesáreo. Que no vaciló en la guerra. Que no ha vacilado en la paz, ni vacilará en lo que viene, caiga quien caiga.

Sereno, impávido, broncíneo —ese hombre misterioso que nadie conoce bien de cerca—, pero que todo un pueblo presente, alucinado, que le lleva a una gloria cierta y mayor que las pasadas. A la grandeza y a la libertad.

Ernesto Giménez Caballero, *Arriba*, 1942

Ceremoniales: pasado por el presente

Como en todo régimen totalitario, el franquismo desarrolló, desde sus orígenes, un gusto por todo tipo de ceremoniales en los que, al tiempo, se postulaba como artífice de una nueva etapa histórica de España y heredero del pasado más glorioso. Precisamente, esa conciencia de asumir un papel decisivo ante la Historia llevó a inscribir el dispositivo ceremonial de muchos actos oficiales dentro de una lógica conmemorativa. Así, el desfile, la ofrenda, la concentración o la misa de campaña tomaron cuerpo en rituales específicos que fijaban hechos pasados hasta esculpirlos en poderosos mitos. Es más, recordando sus orígenes, sus gestas, el Régimen reafirmaba, celebraba, como ya señalamos, la vigencia de su sistema y su (discutida) legalidad. No es de extrañar, por tanto, que todo este despliegue diera como resultado una suerte de nuevo santoral que impuso el solapamiento de lo conmemorativo sobre lo festivo. De este modo, el calendario oficial franquista se pobló de las más variadas gestas y recordatorios: el 1 de abril o día de la Victoria; el 18 de julio, Día del Glorioso Alzamiento y Fiesta de la Exaltación del Trabajo; el 1 de octubre o Día del Caudillo y el 20 de noviembre, Día de Luto Nacional por la muerte de José Antonio.

RAFAEL R. TRANCHE

La imagen de Franco "Caudillo" en la primera propaganda cinematográfica del Régimen

Festividades que fueron estratégicamente repartidas entre los distintos actores institucionales (partido, ejército, excombatientes, sindicato...), de modo que cada cual tuviera su función y protagonismo según la fecha.

Por otro lado, hay que destacar lo sistemático y metódico de su composición ritual. Año tras año permanecieron inmutables, sin apenas variar un ápice su guión original, fieles a los mismos intérpretes, tiempos y espacios. De hecho, su mecánico discurrir debió pautar, sin duda, el devenir de la sociedad española (pese a su inevitable transformación y desarrollo) y generó una especie de “tiempo cíclico” donde, con cada efeméride, todo parecía detenerse y, en cierto modo, volver a empezar. La complejidad del fenómeno ha sido descrita con brillantez por Vicente Sánchez-Biosca:

...por una parte, implica una incursión selectiva en el pasado para recolectar en él episodios, memorable antología o florilegio épico, sobre los que depositar las ansias conmemorativas; por otra, descubrir en la guerra civil una cristalización plena, coherente y compacta de cuanto precedió en la historia, es decir, un arsenal renovado de lugares, fechas, homenajes y símbolos, en los que todos los fragmentos anteriores se recomponen de nuevo y de manera definitiva. A partir de aquí, una suspensión del tiempo que denota plenitud... La carga simbólica se esclerotiza como sucede en todos los ritos actualizados de mitos. Nada fluye¹.

En todo este universo donde pasado y presente se trenzan hasta solaparse, la figura de Franco alcanzará una dimensión épica. Él será el epicentro, el protagonista o el agente destacado (incluso en ausencia) de todos estos episodios. En ellos desplegará un juego de máscaras y uniformes donde mostrará, sucesivamente, su imagen de militar victorioso, jefe de Estado y de gobierno, jefe del partido (y, por tanto, referente ideológico), patriarca venerable,... No se trata, por tanto, de un vestirse para la ocasión, sino de reafirmar los referentes simbólicos que definen cada acto, asumiendo un papel diferenciado. Y de la misma manera que la resistencia al paso del tiempo subraya todos estos actos y el propio devenir del Régimen, algo semejante ocurrirá con la figura de Franco: adquiere una dimensión “escultórica”, aparentemente inmune a la erosión del tiempo. Con todo, superpuesta a esta idea, es innegable que con el paso de los años la imagen de un Franco vestido de civil y entregado a tareas familiares o recreativas irá abriéndose paso (en la medida en que su progresivo deterioro físico así lo fuerce). En correspondencia, su condición de Generalísimo perderá fuerza y prestancia hasta quedar reducida a su presencia estática en los desfiles de la Victoria².

Precisamente, nos proponemos rastrear esta dimensión de jefe militar y, más en concreto, su traslación a la categoría de “caudillo”, un término gestado en tiempos de guerra. Es más, queremos comprobar cómo fue elaborado por la propaganda fran-

1. RAFAEL R. TRANCHE Y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: **NO-DO. El tiempo y la memoria**, Madrid, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, 2000, pág. 290.

2. Así queda patente en la Edición especial de NO-DO dedicada a su muerte donde su trayectoria aparece dividida en cuatro apartados que parecen tener un sentido diacrónico. El primero de ellos era “Franco militar”.



quista (toda vez que el concepto hunde sus raíces en la tradición española de la que será rescatado por el falangismo) y, sobre todo, desvelar si hubo un tratamiento específico de este concepto en lo audiovisual durante esos mismos años.

De los (sobre) nombres de Franco: Caudillo de la Cruzada

Caudillo, según el diccionario de la RAE, es “el que como cabeza, guía y manda la gente de guerra”. Sin duda, este era un sobrenombre acorde con el nombramiento de Franco como Jefe de la Junta de Defensa Nacional (tras la reunión celebrada en Salamanca el 28 de Septiembre de 1936) y con el hecho de concentrar en su persona todo el poder³. Lo llamativo de su aplicación es que, perteneciendo a la jerga castrense, alcance su máximo rendimiento en tiempos de paz, como rasgo distinti-

3. El nombramiento se publica en el BOE del día 30, mediante Decreto de 29 de septiembre. En dicho decreto se le asigna además el tratamiento de “Generalísimo de las fuerzas nacionales de tierra, mar y aire”.

Un año después, la Orden de 28 de septiembre de 1937 estableció la Fiesta Nacional del Caudillo para conmemorar su nombramiento.



Sobre que servía para proteger el retrato oficial de Franco

vo de un régimen autocrático. Como ha señalado acertadamente Reig Tapia, la asimilación del concepto de caudillo en este momento histórico surge "...al igual que sus homólogos que le precedieron, en abierta pugna con una determinada y específica forma política de entender la organización de la sociedad: el Estado liberal de derecho"⁴. Con ello se iniciaba un proceso en el que su figura discurriría por caminos similares a los de otros dictadores: "Se adoptó un título equivalente al de Führer y Duce en la forma de Caudillo, palabra que también relacionaba a Franco con los jefes guerreros del pasado medieval de España"⁵. Y, precisamente, este carácter anacrónico, retrógrado del concepto se ensamblará a la perfección con otra idea fundamental fraguada al tiempo: la dimensión "espiritual" de su tarea. Algo

que la Iglesia española supo traducir con el inequívoco término de Cruzada⁶. "Obispos, sacerdotes y religiosos comenzaron a tratar a Franco como un enviado de Dios para poner orden en la "ciudad terrenal" y Franco acabó creyendo que, efectivamente, tenía una relación especial con la divina providencia"⁷.

Ahora bien, aunque esta ascensión de un militar sublevado a la categoría de caudillo fuera producto del ímpetu bélico del momento, poco después contaría con una pléyade de ideólogos para su elaboración teórica e, incluso, su legitimación histórica. Según todos ellos, el punto de partida para desarrollar esta noción de caudillaje será (siguiendo las categorías enunciadas por Max Weber⁸) el concepto de carisma. Así, según Javier Conde (el autor que mejor perfilará esta idea para el Régimen), "acaudillar es mandar carismáticamente" aunque no aclara qué cualidades componen este carisma⁹. Juan Beneyto (uno de los más finos ideólogos del primer franquismo) establecerá la acepción espiritual (teológica) del término. Para él, la base de este poder es una especial comunión con los acaudillados, según la cual "un hombre se constituye en rector de la comunidad y personifica su espíritu"¹⁰. Tampoco hay dudas sobre el origen y la legitimidad de este poder: "el milagro de la guerra ha obrado el milagro de un mando soberano carismático, fervorosamente acatado y amado por todos los españoles, en el que señaladamente concurren todos los títulos de legitimidad"¹¹. Y por si fuera poco, está la siempre reiterada "unidad de destino": "En la conciencia lúcida, clarividente, del destino común de los españoles halla el Caudillo la razón de su legitimidad"¹².

Estos serán algunos de los rasgos que delimiten el concepto de caudillo y estarán presentes de forma reiterada y obsesiva en la propaganda oficial de los primeros años. Es más, el término quedará perfectamente encajado dentro de esa batería retórica, de esa fraseología altisonante con la que los corifeos del Régimen sembraron los más

4. ALBERTO REIG TAPIA: *Franco "Caudillo": mito y realidad*, Madrid, Tecnos, 1996, pág. 62.

5. PAUL PRESTON: *Franco "Caudillo de España"*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1994, pág. 238.

6. Según la famosa expresión acuñada por el obispo Pla y Deniel en su carta pastoral *Las dos ciudades* de 30 de septiembre de 1936, dos días después del nombramiento de Franco como Jefe de la Junta de Defensa Nacional.

7. JULIÁN CASANOVA: *La iglesia de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 2001, pág. 76.

8. MAX WEBER: *Economía y sociedad. Esbozo de sociología com-*



Retrato oficial de Francisco Franco
(Jalón Ángel)

prensiva, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

9. FRANCISCO JAVIER CONDE: **Contribución a la doctrina del caudillaje, Madrid, Ed. Vicesecretaría de Educación Popular, 1942, pág. 23.**

10. JUAN BENEYTO PÉREZ: **El Partido. Estructura e Historia del Derecho Público totalitario, Zaragoza, Colección Hispania, 1939. Citado en Alberto Reig Tapia: op. cit., pág. 63.**

11. Palabras pronunciadas por Raimundo Fernández Cuesta, Secretario General de FET y de las JONS, en el II Consejo Nacional, Burgos, 1939. Este discurso constituye una aportación decisiva a la doctrina sobre este particular.

12. FRANCISCO JAVIER CONDE: **op. cit., pág. 46.**

13. La fórmula de vítor a Franco es ilustrativa a este respecto: una triple repetición de su nombre cuya entonación conduce a un bucle interminable e inane.

variados ámbitos de la sociedad española: la escuela, la religión, la información, la cultura... La lista sería interminable pues, ciertamente, este mecanismo operó más por saturación, por su omnipresencia que por persuasión o eficacia propagandística¹³.

En paralelo, las medidas adoptadas para encumbrar la imagen de Franco en toda la zona nacional, tras su nombramiento como Jefe de Estado, no se hicieron esperar:

“Las aclamaciones rituales de: “¡Franco! ¡Franco! ¡Franco!” se oían con una frecuencia renovada. Las expresiones y discursos del Generalísimo se reproducían por todas partes”¹⁴. Incluso se dicta una Orden de 29 de octubre de 1937 (BOE 2 de noviembre) que regula y somete a censura “la reproducción por cualquier procedimiento de efigies del Caudillo y figuras destacadas del Movimiento Nacional”. No obstante, la precariedad de los servicios de propaganda en estas fechas hizo que no se pudiera acometer ningún proyecto cinematográfico acorde con esta campaña. Sin embargo, de esta época data un sencillo pero eficaz instrumento para fijar y hacer omnipresente su imagen: el retrato oficial de Franco que la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda (dirigida inicialmente desde Salamanca por Vicente Gay) distribuye para que sea proyectado en todos los cines. En la foto (obra de Jalón Ángel) aparece de pie, delante de su mesa de despacho, con rostro sereno. Lleva puesto un uniforme de gala con fajín, apoya sus manos sobre un bastón de mando y no porta ningún tipo de arma¹⁵. El ángulo contrapicado desde el que está tomada la foto (algo que será un criterio establecido para futuros tratamientos) hace que la figura quede estilizada (perdiendo toda idea de su estatura) y apenas sea perceptible su papada. Se trata, en suma, de un retrato idealizado donde la condición de caudillo (al margen del uniforme) se acerca más a la de estadista y estratega que a la de guerrero.

El Noticiero español: Caudillo de la victoria

Habrà que esperar a abril de 1938, con la creación del Departamento Nacional de Cinematografía formando parte del organigrama del primer gobierno de Franco, para comprobar cómo la figura de caudillo se va fraguando a través de una serie de documentales y las diversas ediciones del llamado *Noticiero español*.

Ciertamente, el Franco caudillo militar estuvo presente en el primer *Noticiero español* y, poco más tarde, sería una de las imágenes recurrentes en los inicios de NO-DO. En ambos casos encontramos un planteamiento común: Franco se presenta como protagonista de un relato cuasiépico, el de las gestas y victorias de una gran guerra, donde su capacidad militar y sus dotes de mando (virtudes indispensables del caudillaje) conducen a España (puesto que se trata de una lucha contra un enemigo “exterior”) a la liberación. Pero esta idea se construirá fundamentalmente vía textual, ya que apenas aparecerán ingredientes gráficos, imágenes para mostrarla. Dicho de otro modo: no existirá un tratamiento específico y sistemático de la efigie del Franco caudillo entendiendo por tal una forma fija de mostrarlo, con composiciones delimitadas, un tipo de indumentaria, frecuencia de apariciones, contextos específicos en los que se presenta o con los que se asocia... Así puede constatarse en las instrucciones precisas (las denominadas “consignas para el montaje”) que el Departamento establecía para sus producciones: “Las fotos del Generalísimo, sean varias en diferentes acciones, flash rápidos, predominando aquella que esté mejor, acaso la de la

14. PAUL PRESTON: *op. cit.*, pág. 238.

15. Todo parece indicar que son los atributos correspondientes a su nombramiento como Capitán General del Ejército y la Armada establecido el 18 de julio de 1938, aunque el retrato aparece editado por un organismo anterior a esa fecha, la mencionada Delegación del Estado para Prensa y Propaganda.

fiesta en Logroño”¹⁶. A la luz de este texto parece claro que cuesta trabajo encontrar su carisma y, a cambio, el criterio empleado debe ser la acumulación y la reiteración de imágenes.

En consecuencia, apenas hallaremos aquellos aspectos que se suponen consustanciales a un líder carismático: dotes de orador; personalidad, ademanes, mirada... Sin duda, los propagandistas se encontraron con una seria dificultad, reconocida incluso por el que fuera su operador oficioso (nada desafecto) en NO-DO: “¿Fotogénico?. No tenía ningún ángulo bueno. Todos eran malos. No se le podía retratar nunca desde arriba, parecía una aceituna”¹⁷. Otra cosa será el uso del concepto de caudillaje a través de una construcción retórica, cuya máxima eficacia (si bien limitada a una serie de casos concretos) se alcanzará en las locuciones que anegarán las imágenes de ambos noticiarios.

En cuanto al *Noticiero español*, pese a la precariedad de medios disponibles y su limitado alcance¹⁸, hay incluso un criterio dominante que afecta a su concepción de conjunto. Así, en un escrito del Departamento se puede leer lo siguiente: “Toda noticia dedicada al Caudillo o en la que él aparezca señaladamente, debe figurar en último lugar del noticiero y siempre, a ser posible, con un final de apoteosis”. Y en otro lugar, se dirá: “Inclúyase lo antes posible, y siempre como sucede en todos aquellos actos donde el Caudillo toma parte; como noticia final”¹⁹. Estas directrices demuestran un planteamiento calculado de la estructura que debe guiar el *Noticiero*, basada en la idea de progresión hacia un clímax final donde debe depositarse la mayor carga ideológica. Criterio que intenta sacar partido de un factor programático: a continuación del noticiero se proyectaba la película y podía aprovecharse esa expectación previa del público. Pues bien, esta pauta será cumplida ya que, de los 32 números editados por el *Noticiero* entre junio de 1938 y marzo de 1941, Franco aparecerá en 27 noticias repartidas en 18 ediciones²⁰. A su vez, en 14 de estas 18 ediciones figurará de forma destacada en una noticia que cierra el noticiero. Es más, si interrogamos el *Noticiero* como un texto único (aunque aparezca segmentado en entregas periódicas a la manera de un relato seriado) descubrimos una cuidada elaboración, si bien intermitente, de esa “doctrina del caudillaje” que va acompasando los hechos bélicos.

Veamos algunos casos que nos permitirán entender cómo este criterio cuantitativo tendrá plasmaciones precisas.

Así, en la edición n° 8 (producida entre octubre y noviembre de 1938) el *Noticiero* dispondrá de la primera ocasión para trabajar en esta línea. En la última noticia, que recoge la Celebración del Día del Caudillo en Burgos, se despliega, bajo un aparente dispositivo informativo, un minucioso repertorio de signos para transmitir la idea de la aclamación popular a Franco. El arranque de la noticia no puede ser más clamoroso: mientras diversas personalidades llegan

16. *Llegada de la Patria. Consignas para el montaje, documento, s/f, AGA, M° de Cultura, caja 1, pág. 1.*

17. Declaraciones de Ramón Saiz de la Hoya en INMACULADA GÓMEZ MARDONES: “NO-DO: el mundo entero (menos España) al alcance de todos los españoles” en *Tiempo de Historia* n° 66, Madrid, mayo 1980, pág. 46.

18. Según los expedientes de censura la exhibición del *Noticiero* en tiempos de guerra se hizo con cinco copias por edición a través de la empresa distribuidora Hispania-Tobis.

19. *Consignas, documento, s/f, AGA, M° de Cultura, caja 1, pág. 2.*

20. *La edición n° 20 (mayo de 1939)*, de la que se hablará más adelante, es en realidad un número monográfico titulado *El gran desfile de la Victoria en Madrid* y en él, lógicamente, el protagonismo de Franco es absoluto.





Fot.2



Fot.3

al edificio de Capitanía se mantiene de fondo un continuo repique-tear de campanas, cuyo origen parece situarse en la mismísima Catedral (plano con el que se abre la noticia). Acto seguido, un toque de trompetas y tambores anunciará la llegada de Franco en coche, escoltado por su guardia mora (a la manera de los personajes regios). Este será el instante escogido para introducir la presencia del público congregado, mediante una batería de planos que muestran su fervor. Batería montada con una clara idea de *crescendo*, tanto visual (cerrando progresivamente la escala de planos) como sonoro (aumentando la profusión de elementos), hasta que aparezcan los gritos de rigor: “¡Franco! ¡Franco! ¡Franco!”. Y el corolario de este clímax será su aparición en el balcón: “Las aclamaciones frenéticas del pueblo reclamaron la presencia de Franco, que hubo de saludar a la ciudad desde el balcón de Capitanía” (fot. 1). Este momento dará lugar a la única voz en directo: un “¡Viva España!” de Franco espetado a modo de respuesta (precisamente, su presencia destacada en el reportaje se sitúa aquí). El cierre de la noticia mantendrá el tono de apoteosis triunfal y de celebración mayestática. Franco se retira entre aclamaciones mientras el texto hará extensible este despliegue a toda la nación en un claro símbolo de comuni-

ón: “Todas las ciudades y pueblos de la España liberada, como una unánime naturaleza nacional, celebraron este día con un júbilo incomparable”²¹. No menos relevante es el valor escenográfico que juegue el Burgos monumental donde se desarrollan los actos, lo que incidirá en esa consideración del Caudillo como una figura ya histórica. El plano que cierra el reportaje es elocuente a este respecto: el coche oficial desaparece por el Arco de Santa María mientras la cámara se eleva recorriendo su imponente fachada que remite a otros tiempos de esplendor (fots. 2 y 3).

Poco después, en el nº 11 (diciembre 1938-enero 1939), el *Noticiero* tendrá ocasión de aportar su particular contribución a esta imagen de Franco. Se trata de un mensaje especial para el *Noticiero* (el primero que inaugurará la costumbre de dirigirse a los españoles por Navidad) donde vaticina el fin de la guerra: “En la entrada de 1939 la España Nacional ofrece a todos los pueblos con sus glorias y heroicos sacrificios su voluntad de cooperar a la paz del mundo con su victoria”. La escena se reduce a un plano medio de Franco vestido de militar con un gran escudo nacional de fondo que llena todo el espacio. Su imagen es captada en un leve escorzo desde un marcado contrapicado, mientras mira alternativamente al frente y a la cámara con severidad, casi amenazante (fot. 4). Al no mostrarse de cuerpo entero perdemos (aquí también) la noción de su estatura y hasta parece corpulento y no gordo. Se trata de una efigie propia de la numismática o de la filatelia, con un innegable tono escultórico. A este dispositivo hay que añadir sendas secuencias de montaje que enmarcan la

21. El delirio adulador de los guionistas llegará incluso a dotar a Franco de atributos casi bíblicos, en una especie de simulacro de maná: “Nuestra aviación arrojó en este día sobre Madrid 200.000 panes de trigo, para que también la ciudad martirizada celebrase en este día la presencia magnánima del Caudillo, que promete a su pueblo el pan, la Patria y la justicia”.

alocución realzando su valor premonitorio: una serie inicial de tres planos de campanarios sobre la imagen de fondo de desfiles militares (fot. 5). Esta profusión de símbolos de victoria confluye en una imagen de cierre especialmente alambicada: una composición con la portada de los libros *Perfil humano de Franco* y *Palabras de Franco*. Tras el mensaje, vuelven a aparecer imágenes de desfiles (ahora más cercanos) superpuestos a dos carteles de propaganda, mientras se oyen los compases finales del “Cara al sol” (fot. 6). Nuevas representaciones épicas de una victoria, que antes de lograrse ya se ha convertido en mítica, de la que el Caudillo resulta ser encarnación.

Mas será justamente al final de la guerra, con los actos de celebración de la victoria, cuando se extraiga la máxima rentabilidad de esta sencilla pero efectiva ecuación: Caudillo = Victoria. Su plasmación plena se alcanzará con el llamado Desfile de la Victoria, celebrado el 19 de mayo de 1939. El *Noticario* dedicará a este acontecimiento una edición monográfica, la nº 20 (titulada “El gran desfile de la Victoria en Madrid”), fiel reflejo del impresionante desfile que, durante más de cinco horas, recorrió el Paseo de la Castellana ante la mirada sancionadora de Franco. En medio de este despliegue el reportaje sabrá explotar ese conjunto de signos que, en lo sucesivo, trasformarán el desfile en un acto de homenaje y tributo a la figura del Caudillo.

De entrada está el fastuoso decorado que servirá, ante todo y en primer lugar, como teatro para entronizar a Franco, quien recibe de manos del general Varela la máxima distinción del país: la Gran Cruz Laureada de San Fernando. Además, ese imponente Arco del Triunfo construido en la tribuna principal hará las veces de marco escénico que remata la representación del poder. En él aparece su nombre repetido por triplicado a cada lado, en un claro gesto de exaltación (correlato visual del grito que servirá para vitorearle). La idea de Franco quedará así reduplicada, prolongada en ese arco enfáticamente coronado por la palabra Victoria²². Asimismo, este aparato escenográfico hará que todo el desfile gire físicamente también en torno a la figura destacada y elevada del Caudillo, que inscrita en este conjunto adquiere una dimensión monumental. Es decir, la lógica de este ceremonial parece petrificar ese espacio-tiempo al convertir a Franco en símbolo perenne de la victoria. En consecuencia, el itinerario lineal de las tropas gravitará en torno a un antes y un después, a un ir hacia (el instante en el que se pasa ante la tribuna) para, finalmente, disolverse. En términos de construcción del punto de vista esta idea se traducirá en una alternancia invariable entre planos que nos muestran a Franco presidiendo en solitario la tribuna y



Fot.4



Fot.5



Fot.6

22. No menos relevante es la función integradora que posee su vestimenta: uniforme militar con camisa azul falangista y boina roja carlista. Una suma del poder político-militar que representa.

Franco durante el desfile
de la victoria en Madrid



23. La realización de este reportaje contrasta con la evidente improvisación que se aprecia en **El Desfile de la Victoria en Barcelona (1939)**. Aquí, Franco aparecerá muy ocasionalmente y siempre en un plano general muy lejano, sin que se establezca ningún juego efectivo de punto de vista o un tratamiento retórico en consonancia.

planos del desfile desde distintas posiciones. Es indudable el valor conformador que este gesto tendrá en la posterior disposición ceremonial del acto y en su construcción en el *Noticario*.

Otro gesto que demuestra la plenitud de los signos empleados será la imagen que forma en el cielo una escuadrilla de aviones: “VIVA FRANCO”. Con ello, la presencia simbólica de Franco parece ocuparlo todo. En esta lógica debe situarse el texto utilizado con los planos que muestran este momento en el reportaje: “Nuestros

aparatos, vencedores en tantos combates, escriben en el aire con letras de aviones el grito que se escapa de todas las gargantas: ¡Franco! ¡Franco! ¡Franco!"²³. Retruécano que eleva al paroxismo la función gregaria asignada a la masa en esta ceremonia.

El Desfile de la Victoria, por tanto, será en lo sucesivo el marco establecido para reafirmar la efigie militar de Franco, la faz más ajustada a su papel de caudillo. Franco revista sus tropas y con ello reitera, una y otra vez, el gesto de la Victoria (al tiempo que se convierte en recuerdo permanente de la derrota)²⁴.

En un registro opuesto habría que situar el documental, producido por CIFESA en ese mismo año, *Ya viene el cortejo*. Si en "El gran Desfile de la Victoria" todo parece situarse en un tono descriptivo, con un texto que se mueve entre lo informativo y la exaltación para seguir el lento desarrollo del acto, aquí entramos abiertamente en el discurso poético. No solo porque el texto narrado se consagre a la recitación del poema "Marcha triunfal" de Ruben Darío, sino porque la imagen establecerá un correlato visual con figuras retóricas análogas. El hilo conductor de todo ello no será otro que trazar un paralelismo entre el triunfo presente y las gestas de la Castilla medieval, entre la España de Franco y la España imperial forjada en el corazón de Castilla. Pasado y presente se sueldan así como eco, rima y sombra de una misma cosa. Un minucioso análisis del documental nos permitiría desvelar un sofisticado montaje conceptual (cuajado de metáforas visuales que abren y cierran el campo semántico del poema) al servicio del objetivo propagandístico señalado. Sin embargo, lo relevante aquí es la forma y lugar en que se incardina la figura de Franco. Una vez más, su imagen emerge en el clímax, justo cuando acaba el recitado. En ese punto, un suave fundido a negro cierra el ciclo de imágenes y da paso a la coda final: una serie de planos del Desfile de la Victoria sobre los que se

superpone la imagen de Franco, mientras de fondo oímos los compases iniciales del himno nacional (fots. 7 y 8). La construcción parece evidente: Franco es el artífice y el punto final de esta nueva gesta. Sin embargo, hay algo más: el tamaño de la imagen, un primer plano que, en contraste con el resto de planos de fondo, hace que su presencia se agigante, lo cubra todo. A esto habría que sumar el retrato utilizado: una foto con el mismo valor escultórico que ya señalamos en ejemplos anteriores. Una efigie que, a falta de un fondo real, podría ubicarse en un olimpo reservado a los grandes héroes. A ello contribuye su mirada a cámara, entre altiva y desafiante, que parece interpelarnos para situarse por encima de todo observador:

Mención aparte merece también un documental del Departamento fraguado poco antes: *Liberación de Madrid* (1939), donde de modo apresurado se agrupan las primeras imágenes de la llegada de las tropas franquistas a Madrid el 28 de marzo. Pese al



Fot.7



Fot.8

24. El propio Franco se encargará de subrayar este aspecto al afirmar en el primer desfile: "los laureles de la Victoria no se marchitarán jamás".



Fot.9

aparente desaliño de su montaje, el documental trabaja un mecanismo sencillo pero eficaz: la idea de ocupación (física y metafórica), de avance desde el exterior al interior de la ciudad, desde la periferia hasta su corazón, la Puerta del Sol ("Madrid, el corazón de Madrid es ya de Franco" se dirá para rubricar esta imagen). Construcción espacial que se verá acompañada por una progresión emocional: cada vez veremos más gente congregada y más exaltada coreando y vitoreando todos los emblemas franquistas. El punto culminante será la concentración en la Puerta del Sol donde, a modo de apoteosis, se terminará cantando "El cara al sol". Una coda final encauzará este

torrente de imágenes sin estructura aparente: son unas escenas nocturnas de Madrid donde unos niños continúan (aparecieron antes) "desenterrando" la fuente de la Cibeles, hasta entonces protegida de los bombardeos (fot. 9). A esto seguirá un plano del cielo sobre el que funde un dibujo de José Antonio (elevado ya a las alturas de la mitología nacional) y un plano final de Franco (el mismo donde aparecía saludando desde el balcón de la Capitanía de Burgos en la edición nº 8 del Noticiero, que ahora adquiere una nueva pertinencia). La locución rubricará así este cierre:

Cae la noche sobre Madrid resucitado, poco después Franco desde... Burgos lanzará al mundo el último parte oficial de guerra con las palabras memorables: "La guerra de España ha terminado". Y Madrid como España entera es un solo grito. "¡Franco!, ¡Franco!, ¡Franco! ¡Arriba España!".

25. JULIÁN CASANOVA: *op. cit.*, pág.

231.

26. PAUL PRESTON: *op. cit.*, pág. 412.

27. FRANCISCO JAVIER CONDE: *op. cit.*, pág. 32.

28. En esta línea conviene recordar la labor que emprende el *Noticiero* para sumarse a esa relectura interesada de la Historia de España, a través de una serie de reportajes que engarzan el glorioso pasado imperial con la lucha presente. Así podrá verse en la noticia "**Sepulcros de capitanes ilustres**", del nº 9, en la "**Conmemoración de la conquista de Granada**" del nº 15, en la "**Semana Santa en Murcia**" del nº 18 o en el "**Día de la Hispanidad en Zaragoza**" del nº 26.

De nuevo, la misma idea que dominaba "El gran Desfile de la Victoria en Madrid": Franco como gran metonimia que lo colma todo, causa y efecto de la liberación y de la victoria, palabra plena que inunda el imaginario colectivo de la España nacional.

En la edición nº 21 (mayo-junio 1939) varias noticias cerrarán ese itinerario simbólico con el que Franco pondrá en escena su toma del poder, una vez terminada la guerra. En primer lugar la noticia que muestra Madrid engalanada para el mismo Desfile revelará cómo la imagen de Franco se hace también omnipresente como paisaje, borrando la fisonomía de sus principales calles. La siguiente noticia da cuenta de la "Solemne recepción en honor del Generalísimo" que se celebra en el Monasterio de El Escorial. El acto, aparentemente protocolario, posee una gran carga ideológica: El Escorial es la plasmación plena del esplendor imperial filipino en donde el nuevo Régimen anhela reflejarse. Esta recepción será un primer paso para enraizar el mandato de Franco en un lugar investido de signos regios.

No menos trascendencia tendrá la ceremonia del 20 de mayo, recogida en la noticia posterior, donde "el Caudillo ofrenda a Dios su espada" en la Basílica de las Salesas Reales. Los componentes de este acto revelan hasta qué punto el caudillaje de Franco aspiraba a refrendarse solo "ante Dios y ante la Historia": "La iglesia de Santa

Bárbara contenía para la ocasión los símbolos más representativos de la historia de la fusión religioso-militar que iba a recuperar el nacionalcatolicismo²⁵. El protocolo siguió “un simbolismo medieval minuciosamente ejecutado (que) recalcó la asociación entre el esfuerzo bélico de Franco y la cruzada contra los árabes”²⁶. Para Javier Conde estamos ante el momento en el que el caudillaje de Franco se institucionaliza: “Es el punto en que el carisma se objetiva, se “tradicionaliza”, pasa de un titular humano concreto a una institución”²⁷. Esta interpretación es clave para entender la importancia que poseen los rituales para el Régimen y su afán por dotarlo de una apariencia de legalidad apelando al pasado. Porque con este gesto Franco fuerza su entrada en la Historia rodeándose de los fetiches más floridos del Imperio español y, por obra y gracia de un ritual *ex novo*, enraíza su caudillaje. Sin embargo, lo anacrónico de este ritual (hasta por el objeto ofrendado) es indicativo del deseo de los sublevados de situar su lucha en otro tiempo, borrar de ella las heridas del presente, como si la guerra se hubiera entablado para corregir los errores históricos de España²⁸.

El Noticiero aquí apenas será otra cosa que registro del evento: una cámara apostada en el exterior recoge la llegada y salida de las autoridades (fot. 10) y otra desde el interior muestra diversas escenas de la ceremonia (fot. 11). Tal vez su mejor baza sea observar con una absoluta parquedad de palabras, como si quisiera evacuar la dimensión informativa del acontecimiento en aras de su, ya reconocida, trascendencia histórica. Así, la locución quedará reducida a una frase de presentación: “En la Iglesia de Santa Bárbara tiene lugar un acto religioso, hondamente emotivo, en el que el Caudillo hace entrega a Dios de su espada victoriosa”.

Una noticia más dará testimonio de este retorno al caudillaje medieval en las formas y en el discurso. Se trata del reportaje del nº 25 (septiembre de 1939) que ofrece la Jura de los miembros del II Consejo Nacional de la Paz ante el Jefe Nacional del Movimiento²⁹. De entrada, sorprende la concepción y estructura de la noticia. Se renuncia a la voz en *off* y aparece, como único ingrediente informativo, un rótulo al principio que resume escuetamente el acto. El dato no es baladí, pues el *Noticiero* aplica aquí esta fórmula por primera vez. Es como si, dada la trascendencia del evento, se quisiera mostrar con una mirada transparente, neutra, que únicamente elide al espectador los momentos irrelevantes. Es más, la emergencia del sonido directo cuando se inicia el acto hace que todo alcance un plus de autenticidad³⁰. “Estamos ante un acontecimiento histórico, escuchemos”, parece decirnos el *Noticiero* con su silencio.

La noticia está organizada en tres partes diferenciadas. En la primera, mientras de fondo discurre música clásica, una serie de planos nos presenta arquitectónicamente



Fot. 10



Fot. 11

29. Ya el 2 de diciembre de 1937 se había constituido el primer Consejo en el mismo lugar y con semejante ceremonial al estilo medieval.

30. De hecho, la noticia se monta en función del sonido, lo que llevará en algunos casos a producir un corte abrupto entre planos.



Fot. 12



Fot. 13

el espacio: el Monasterio de las Huelgas en Burgos. El marco no podría ser más apropiado. Otro de esos espacios mitificados por el franquismo, donde se acrisola la historia española; pues allí se encuentran enterrados los “reyes fundadores de Castilla”: Alfonso VIII y Alfonso X el Sabio. El siguiente bloque de imágenes muestra las personalidades concentradas en el exterior y se cierra con la llegada de Franco; ataviado, una vez más, con su uniforme de caudillo “político-militar”. El bloque final recoge la ceremonia en sí y se ofrece con sonido directo en todo momento. Franco (al que se reservan los planos cercanos) se sitúa en el lugar principal junto a un sillón, que hace las veces de trono, y con un gran escudo nacional de fondo. A continuación abre la sesión y lee la fórmula de juramento y con ella no deja dudas de lo que, a todas luces, es un acto de vasallaje: “¡Juráis servir con lealtad a España, a la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, servirme con fidelidad, así como a los principios fundamentales del Estado y de la revolución española?”. Uno a uno, los miembros del Consejo se acercan a un atrio dispuesto junto a un crucifijo y juran su fidelidad a la manera de los guerreros medievales (fot. 12). El reportaje se cierra con el discurso de Franco (fot. 13).

NO-DO: caudillo de la paz

Cuando NO-DO inicia su andadura en enero de 1943, el Régimen está asentado y solo el curso de la Segunda Guerra Mundial puede inquietar su estabilidad. Por ello, es lógico que los principales esfuerzos propagandísticos del Noticiero se destinen a explicar la cambiante posición oficial de España ante el conflicto según se desarrollan los acontecimientos³¹. En estas circunstancias, la información dedicada al Jefe de Estado y a las actividades del Régimen tendrá un considerable peso en las ediciones del *Noticiero* como contrapunto, aunque se limitará a una plúmbea descripción de los actos institucionales (inauguraciones, exposiciones, entregas de premios, viajes oficiales...). No obstante, dentro de este ámbito es innegable el efecto galvanizador que tendrán los viajes oficiales de Franco; sobre todo en estos primeros años, pues serán la primera toma de contacto con la población y el refrendo de su popularidad. ¡Qué mejor muestra del supuesto carisma de Franco que las esce-

31. Véase al respecto el esclarecedor capítulo de VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA en **NO-DO. El tiempo y la memoria**, op. cit.

nas de desfiles y concentraciones donde es masivamente aclamado allá por donde va? El primer año de NO-DO será especialmente prolífico en este tipo de información. Pero, una vez más, en sus imágenes no encontraremos rastro de formalizaciones o constantes sobre la figura de Franco. Por contra, una retahíla monocorde, siempre con los mismos ingredientes que ya vimos en el *Noticario español*, hará intercambiables los textos de las noticias, cuya síntesis perfecta podría representar el siguiente párrafo de la noticia “El triunfal viaje del Caudillo” del nº 21 B (1943):

Arcos triunfales, banderas, bosques de brazos alzados y los nombres de Franco y de España en todos los labios acogen la llegada del Caudillo de España a Almería donde, como en todas partes, se ponen de manifiesto las constantes demostraciones de respeto, adhesión, cariño y gratitud hacia el salvador de España.

Este dispositivo retórico, donde el tropo se suma a la misión laudatoria y la repetición fija estratégicamente los conceptos clave (caudillo, España), vuelve a ser responsable de la táctica propagandística del *Noticario*.

Algo parecido sucederá cuando NO-DO rememore las esencias del Régimen o cuando, simplemente, necesite evaluar el papel de España ante la Historia. Aquí aparecerá de nuevo el Franco caudillo y volverá a repetirse (el factor repetición será una de las estrategias más socorridas de la propaganda franquista) su condición de conductor, de factótum ahora dentro de un sistema jerarquizado.



Fot. 14

Este mensaje brillará nítidamente en la carta de presentación de NO-DO: el pregenérico fundacional contenido en su primera edición. Este consiste en un largo reportaje de más de cinco minutos donde, con el pretexto de presentar el *Noticario* y el Organismo que lo produce, se delimita el edificio de la nueva España situando, de Franco hacia abajo, a cada uno en su lugar. Para ello, la narración adopta un tono épico, trazando un recorrido idealizado entre el ayer y el hoy; el texto adopta un tono supuestamente descriptivo, colocando cada cosa en su lugar, en el espacio y en el tiempo, como si formara parte de un plan natural o de un designio divino del que el Caudillo es el único representante. Y efectivamente, el arranque no admite dudas al respecto, ubicándonos en el origen: la entrada al Palacio de El Pardo. A través de encadenados y de sucesivas aproximaciones espaciales nos envía desde el exterior del Palacio de El Pardo a su presencia (fot. 14). Es más, el plano con el que se inicia el pregenérico no puede ser más explícito: la cámara, situada en una posición elevada ante la puerta del Palacio (y ostentando un punto de vista extraño, diferenciado de la mirada convencional de una persona, que ya no se abandonará hasta llegar al despacho de Franco), comienza un movimiento ampulo-

so (impropio del género documental) hacia el interior; guiando así nuestra mirada. Mientras, la locución ofrece una de las claves del relato:

En el Palacio de El Pardo, como en otro tiempo en su cuartel general, El Jefe del Estado, caudillo victorioso de nuestra guerra y de nuestra paz, reconstrucción y trabajo, se consagra a la tarea de regir y gobernar a nuestro pueblo.

Apelación a símbolos militares y una forma de ejercer el poder, *manu militari*, que parece perpetuarse y el propio uniforme de Franco delata³². Recuperamos en esta imagen una de las esencias del caudillaje: “La forma militar del mando es el modo más preciso y practicable de asegurar la organización del poder, porque con ella se alcanza el más alto grado de rigor en los mandatos y de seguridad en la obediencia”³³. Y efectivamente, tras una breve incursión en la Guerra Civil (“días de supremo peligro para la Patria”), el relato hará énfasis en la obediencia, en el sentido del deber consustancial a todos los acaudillados:

Siguiendo el ejemplo de Franco todos los españoles tenemos el deber de imitarle... cada uno, en su esfera de acción y de trabajo, ha de seguir esta línea de conducta sirviendo lealmente la misión que le esté encomendada.

Y, poco después, mientras observamos el encuadramiento de todos los sectores de la “vida nacional”, nueva reiteración que abunda en esa militarización de la sociedad civil que se pretende:

Siguiendo el símbolo y ejemplo de nuestro Caudillo, la unidad de los españoles y su disciplina es base de nuestro renacimiento presente y futuro. Cada uno en su puesto tiene el deber de aportar su esfuerzo personal para cumplir la consigna suprema de Franco: unidad y trabajo.

Juego retórico basado de nuevo en la repetición sistemática de ideas clave (unidad, deber, obediencia, misión) que se esparcen a lo largo del relato y que alcanzarán al cometido del propio Noticiario. De hecho, como ya señalamos en otro lugar, en este pregenérico NO-DO sienta las bases de “un feliz maridaje entre su obra y la del Régimen, para situar su destino en el trayecto que conduce al origen del sistema: Franco. Con ello, NO-DO establece su operación propagandística de más hondo calado (en la medida en la que insta a situar esta lectura sobre el Noticiario en su conjunto, como producto ancilar de ese quehacer que aquí se cuenta)”³⁴. Pero lo más revelador de este compromiso es que no se trata de un gesto aislado, pegado al ardor propagandístico de los primeros años. NO-DO repetirá el mismo guión cada vez que sienta la tentación de autobiografiarse o de buscar un efecto conmemorati-

32. No menos llamativa es la profusión de signos militares que nos han conducido previamente hasta él: la guardia mora, centinelas, una bandera ondeando al viento.

33. FRANCISCO JAVIER CONDE: *op. cit.*, pág. 30.

34. RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *op. cit.*, pág. 196.

vo de su labor. Así ocurre en “NO-DO por dentro: biografía de un noticiero” del nº 105 A (1/1/1945), el reportaje retrospectivo que inicia el nº 1044 A (7/1/1963) y en “NO-DO por dentro” del nº 1304 A (1/1/1968). En todos estos casos el mecanismo conmemorativo conducirá al Franco caudillo (con las mismas imágenes, trabajando en su despacho, con las que fue presentado en el primer número), ahora guía y guardián de la paz. “Hoy, al cabo de 20 años, NO-DO vuelve a encontrar al Generalísimo Franco en ese mismo lugar de servicio, de mando y de gobierno”, se dirá en el nº 1044 A, como si no se hubiera movido literalmente del sillón, como si no descansara en su papel de Caudillo vigilante. Pero hay otro efecto no menos sugestivo en esta operación reiterada de fijar la imagen de Franco en un momento histórico: la negación del paso del tiempo. “Porque esa presencia de antaño va más allá de querer encubrir su dificultad para hablar a cámara o los signos de su decrepitud física. Este Franco pletórico de los orígenes, al aparecer ahora, adquiere, como su obra, un carácter intemporal”³⁵.

Esta misma idea volverá a plantearse cuando NO-DO asuma la responsabilidad de anunciar el fin de la Segunda Guerra Mundial y, lo que es más importante, lavar la imagen del Régimen tras sus devaneos con las potencias del Eje. Lo que el Noticiero ofrece en las ediciones 124 A y 124 B (1945) es un reportaje retrospectivo que intenta hacer balance interesado del conflicto. La conclusión final es un canto a la paz donde sibilantemente ha desaparecido toda referencia a culpables, vencidos o a la justicia. Dentro de esta versión, NO-DO volverá a situar el papel de España. En una breve sección, incluida dentro del gran reportaje y titulada *España 1939-1945*, queda patente la idea de neutralidad (realmente no seguida) como el anverso de una moneda cuya principal cara es la reconstrucción del país. En esta lógica, Franco vuelve a situarse como caudillo conductor y guía de la nación, aunque con un nuevo énfasis: la paz. Es decir, Franco no ha perdido su condición guerrera, propia de todo caudillo, solo que ahora gana “las diarias victorias de la paz”:

35. RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE

SÁNCHEZ-BIOSCA: *op. cit.*, pág. 201.



Fot. 15



Fot. 16

España, país neutral bajo el gobierno del Generalísimo Franco, caudillo de nuestro Movimiento Nacional... se aplica durante estos años últimos a las tareas de la reconstrucción en todos los órdenes de la industria y del trabajo. Las muchedumbres renuevan su adhesión al Jefe del Estado.

Se dirá en la edición A, mientras que en la B se incide en la misma idea:

España emplea su neutralidad en labores humanitarias... y restañando las heridas de su Guerra Civil se entrega a las tareas del esfuerzo reconstructor. Bajo el mando de Franco, Caudillo del movimiento nacional y de la paz, ganamos paso a paso victorias crecientes en el orden de la justicia y asistencia social, de la industria y del trabajo.



Fot.17

Textos equivalentes que se fijarán sobre un andamiaje visual análogo: una cadena de planos volcados en la idea de reconstrucción que confluyen en la imagen final de Franco aclamado como su artífice (fots. 15 y 16). Y aquí la rápida sucesión de imágenes hará que el valor aislado de cada plano sea irrelevante; es su valor acumulativo el que dota de sentido al conjunto³⁶. Ahora bien, la relación de motivos podría ser interminable pero solo adquirirá sentido de cierre, carácter conclusivo con el plano final de Franco aclamado como Caudillo³⁷. De nuevo, discurso verbal y visual se entrelazan para conducirnos a un efecto teleológico.

36. Obsérvese otro efecto discursivo no menos sugerente: el recurso a la cortinilla como sistema de separación entre la mayoría de los planos connota un evidente dinamismo visual, que parece contagiar metafóricamente el tiempo empleado en la reconstrucción.

37. De lo sistemático de este planteamiento (y, por tanto, de su cuidada preparación en clave propagandística) da idea otro reportaje anterior: “¡¡ESPAÑOLES!!!”, contenido en el nº 59 A (1944) donde se pone en escena idéntico dispositivo.

Como señalábamos anteriormente, otro de los rituales fuertes que marcarán las señas de identidad del caudillaje es el Desfile de la Victoria. NO-DO prestará una especial atención a este evento, desplegando un amplio dispositivo para su perfecta cobertura. En este sentido, puede afirmarse que el Noticiero siempre fue más allá del ámbito informativo. La noticia del Desfile no se limitaba a dar cuenta de su celebración, sino que, entrando en el dominio del reportaje, se dedicaba a analizar sus ingredientes y la mecánica del acto en todas sus fases. A esto habría que añadir su sentido ceremonial, adscrito al ámbito castrense: demostración de fuerzas, revistar las tropas y renovar la adhesión del ejército a su jefe. Sobre este esquema básico NO-DO aplicará diversos enfoques en función del momento histórico. Tal vez, el más interesante para el hilo de nuestras reflexiones sea el que adopta ante su primer Desfile. Aparece en el nº 14 (1943) recogido en la noticia *Última hora*. Recién iniciada su labor, NO-DO no puede por menos que trazar un puente con el origen de la efemérides. Así, su contenido se estructura en tres partes diferenciadas: durante la Guerra Civil, la ocupación de Madrid y, como parte final, el desfile actual. Los dos bloques iniciales se elaboran sobre imágenes de archivo (marcadas con agresivos rótulos como “DESORDEN, MISERIA, CAOS, DOLOR” y un texto muy beligerante) con la evidente intención de revivir el conflicto, abrir sus heridas. Y todo ello

para resaltar la vigencia y significación del acto presente. Porque en la última parte, la más extensa, asistimos al desfile mientras un texto en tono vibrante recuerda obsesivamente la victoria en la guerra (hasta se lee el último parte). A continuación, con música militar de fondo, y sin que vuelva la locución, se suceden vertiginosamente imágenes (esta sección despliega 65 planos en 102 segundos) del final del desfile (fot. 17). Es como si se quisiera crear la sensación de grandiosidad, de paso ininterrumpido e interminable ante Franco por medio de ese mecanismo acumulativo. Además, esta profusión de elementos remite a la larga duración del primer Desfile y, de hecho, siguiendo la cadena (crono)lógica establecida por el reportaje, el acto de 1943 usurpa su lugar. No es de extrañar, pese al efecto retrospectivo anterior, que no aparezca ni una sola imagen del Desfile de 1939, ya que el presente es la viva plasmación de su vigencia. Sin embargo, aquí Franco (pese a sobrevolar simbólicamente toda la narración) apenas tendrá protagonismo visual. Será más una rima, a la que una y otra vez acuda el texto, que una presencia visual efectiva.

Y es que, retomando la cita que abría nuestro texto, Franco (“ese hombre misterioso que nadie conoce bien de cerca”) y también la construcción de su figura que encontramos en los casos analizados, fue ante todo un lugar común (en el que reiterar los tópicos sobre la dimensión taumatúrgica de su poder), una máscara sin rostro donde difícilmente podían reflejarse, si se miraba de cerca, los delirios de grandeza de su Régimen ○

**The image of Franco
as *Caudillo* in propagandistic
films from the early years
of the regime**

abstract

During the early years of the regime, Franco's image commanded a privileged propagandistic status. The concept of the *Caudillo*, as happened with the *Führer* and the *Duce*, was meticulously elaborated. However, carrying that image over into audiovisual media brought with it varying results. In both *El Noticiero Español* (1938-1941) and in documentaries produced at the same time by the *Departamento Nacional de Cinematografía*, Franco was portrayed as the victor in war, the guide to postwar reconstruction, and charismatic leader interpreting the will of his people. This can also be observed in the first NO-DO (the official State news-documentaries from 1943-1975).



Imagen de Franco tras su exaltación el 1º de octubre de 1936



S

e han escrito ya muchas y atinadas páginas sobre *Raza*¹ (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), una obra emblemática y justamente considerada como una fuente imprescindible para adentrarse en la psicología de Franco. En su versión cinematográfica es también un modelo en su género de cine de propaganda². Resulta difícil decir algo novedoso sobre ambas. Como película es la mejor posible para ilustrar los componentes ideológicos e iconográficos del Franquismo, incluida *Franco, ese hombre* (1964), film propagandístico dirigido también por José Luis Sáenz de Heredia, especialmente diseñado para exaltar la figura del caudillo Franco con motivo de los 25 años del Régimen por él establecido. Dichos componentes son múltiples y variados y hallan una perfecta correspondencia con los valores y creencias más firmemente arraigados en la persona de su fundador. Franco era la mismísima encarnación de su Régimen, un Régimen hecho a su imagen y semejanza, diseñado a su medida, sin otra fundamentación que su única y exclusiva voluntad. Desaparecido su principal artífice y más firme sostén, su obra política se desvaneció rápidamente cual castillo de naipes para sumirse en el más espeso de los olvidos.

Raza, modelo de cine de propaganda

¿Qué interés puede tener hoy *Raza* desaparecidos sus principales artífices? La película es, sobre todo, una película de propaganda política, un simple y elemental panfleto que tuvo un éxito notable en su momento, éxito perfectamente explicable por las circunstancias políticas de entonces, pero que, visto con perspectiva histórica, ha envejecido considerablemente. Salvo para cinéfilos y especialistas, el filme carece de interés, lo que no es óbice para considerar su valor y buena factura estética para la cinematografía de la época. Era un secreto a voces que el autor del texto original, un tal Jaime de Andrade que nadie conocía, no era otro que el general Franco y, por tanto, resultaba más que legítima la curiosidad popular por conocer más “íntima-

ALBERTO REIG TAPIA

La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio

1. JAIME DE ANDRADE: **Raza. Anecdótico para el guión de una película**, Madrid, eds. Numancia, 1942 y reeditada en 1945 para sumirse en un largo y prolongado olvido hasta que, “casualmente”, fue de nuevo editada por la **Fundación Nacional Francisco Franco en 1981**, en pleno *revival* neofranquista. El 20 de noviembre de 1980

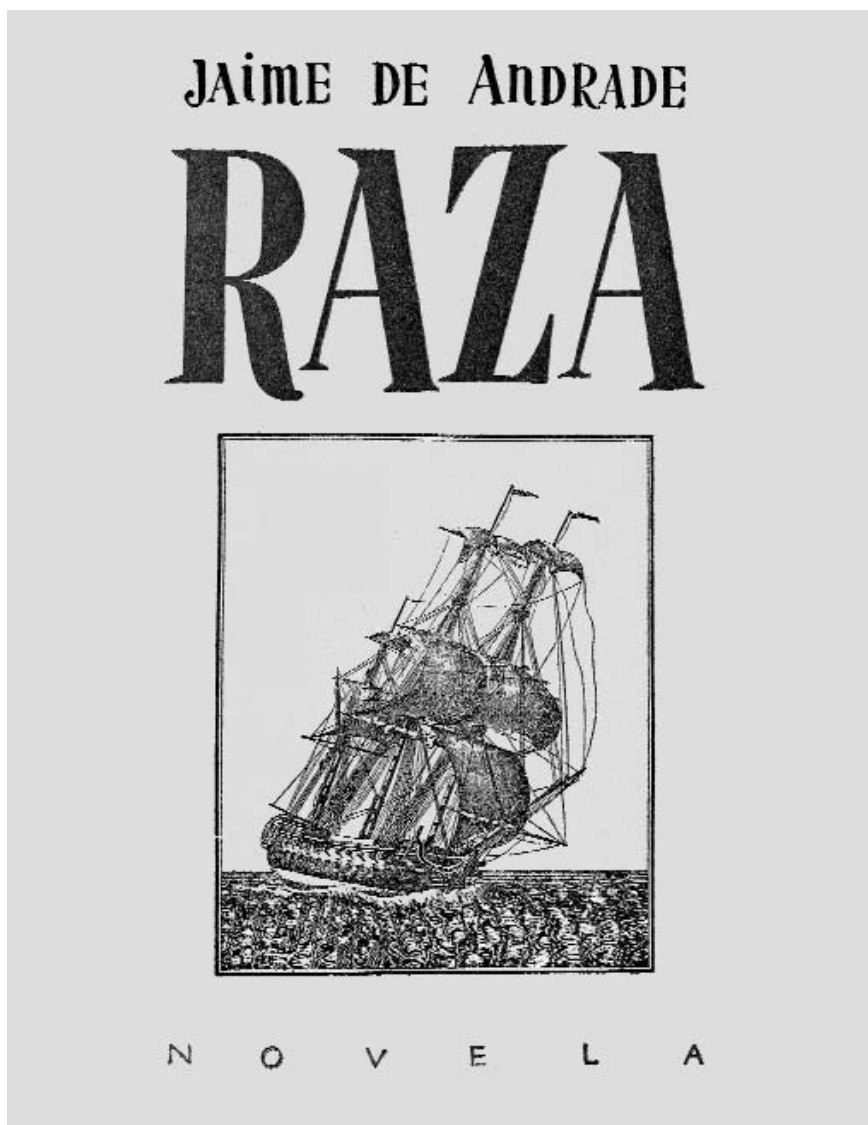
hubo una concentración fascista de nostálgicos de Franco en la Plaza de Oriente ante la infeliz perspectiva de una inminente victoria electoral del PSOE dado el manifiesto desgaste de UCED, el partido en el poder. El Presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, dimitió el 29 de enero y el 23 de febrero de 1981 tuvo lugar el fallido intento de golpe de estado que pretendió clausurar la esperanzada experiencia de la transición. Años después tuvo lugar una nueva reedición de *Raza* publicada en 1997 en Barcelona por la editorial Planeta. Al anacrónico texto de Franco se añadía en esta edición una inane introducción: **“Raza”: un ensayo pedagógico y autobiográfico de Franco** del incansable historietógrafo franquista RICARDO DE LA CIERVA incapaz de decir nada que no hubieran dicho ya otros, como ROMÁN GUBERN, al que se limita a citar para insultarle, como en él es habitual cuando no se participa de su devoción franquista, ignorando que, para el mismo Gubern y tantos otros, la pretensión de descalificación de un colega por “anti-franquista” solo puede ser un elogio, como elogiosa será para él —suponemos— de franquista inasequible al desaliento

2. Nunca en la historia de la literatura un autor vio su texto adaptado a la pantalla con la prontitud y celeridad con que Franco vio el suyo, pudiendo disfrutar, además, de toda clase de medios para ello. Véase el ensayo de ROMÁN GUBERN: **“Raza” (Un ensueño del General Franco), Madrid, Ediciones 99, 1977,** y su artículo: **“Raza: Un film modelo para un género frustrado” (Guerra y Franquismo en el cine en Revista de**

mente” los designios de su jefe supremo. Sustancialmente el argumento que dio pie a la película es un auténtico compendio de los anhelos familiares y vitales de su autor destinado a legitimar “el Alzamiento Nacional” y la “Cruzada de Liberación Nacional” por él acaudillada, punto de partida de la regeneración nacional y de la reconquista imperial. Escrito en un estilo romo y retórico, su autor traza un breve recorrido histórico absolutamente distorsionado y maniqueo. *Raza* es, además, un monumental capricho propio de un dictador megalómano y omnipotente destinado al cultivo desmedido de su vanidad y “una de las muchas empresas nacidas del faraonismo ególatra del dictador”³.

En verdad para la película se acudió a todos los medios posibles que, en un Estado totalitario, son obviamente totales. Franco eligió personalmente al director entre varios destacados profesionales a los que les hizo “opositar” presentando como prueba su concepción de los primeros planos de la película. El ganador, el citado José Luis Sáenz de Heredia, añadió a sus méritos profesionales la circunstancia nada baladí de ser primo de José Antonio Primo de Rivera. Dobló su salario anterior, cobrando la importante cantidad para la época de 79.000 pesetas. El trabajo duró cuatro meses, se construyeron 50 decorados y se filmaron 45.000 metros de película de los cuales se aprovecharon 3.100, un auténtico derroche que habría envidiado el mismísimo Orson Welles. El coste de producción fue de 1.650.000; cifras todas ellas espectaculares para la fecha en un país que, salido de una guerra devastadora, necesitaba con urgencia concentrar todo su esfuerzo en la reconstrucción nacional.

Raza es simple y elemental como cualquier propaganda, pero no es solo eso ni probablemente sea lo que a estas alturas más pueda interesarnos de puro obvio. En cualquier caso parece fuera de toda duda, y en ello coinciden historiadores, politólogos y críticos cinematográficos, que la película ha resistido mucho mejor el paso del tiempo, gracias a la labor de su director, José Luis Sáenz de Heredia, que el texto salido de la pluma del “esforzado” Jaime de Andrade en que se apoyó el filme. Por eso resultan particularmente interesantes los aspectos más genuinamente iconográficos de la película que, en el fondo, no hacen sino resaltar los estrictamente ideológicos aportados por Franco aunque ambos, obviamente, marchen tan indisolublemente unidos que no resulta siempre fácil establecer el adecuado deslinde entre ambos ni puede que interese hacerlo dado que la iconografía es siempre el fiel reflejo de la ideología que la produce. Y, si hasta al Franquismo le discuten muchos de sus analistas su condición de “ideología”, concediéndole como mucho la consideración de “mentalidad”, su propia estética no debería ir mucho más allá de la de un TBO filmado. De lo que no puede haber ya la menor duda es de que el franquismo fue la “contraideología” más poderosa que ha conocido el mundo contemporáneo. Es decir, si el Franquismo no da la “talla” ideológica (pensamiento o doctrina mínimamente estructurado y sistemático), ¿qué no habría que decir de su iconografía? Eficaz para la época pero elemental, fútil, simplona, ingenua, cursi, plana, esquemática... El

Portada del libro *Raza*

anti-comunismo ferviente ha pasado siempre como el principal demonio franquista pero, sin duda alguna, fue la obsesión anti-masónica (anti-liberal) el eje fundamental que vertebra toda la contra-ideología franquista.

Resaltar entre los diversos componentes de una película titulada *Raza* signos evidentes de racismo y de voluntad imperial, no debiera sorprender o irritar demasiado, como suele ser habitual, a quienes no dejaron nunca de considerar a su caudillo un ferviente cristiano, que siempre se consideró hijo fidelísimo de la Iglesia y esforzado cruzado de su sagrada causa, aparte, claro está, de considerarle por elevación, como corresponde a todo pensamiento totalitario que toma siempre la parte por el todo,

Occidente, nº 53, Madrid, Octubre, 1985, págs. 61-75). El estudio de ANTONIO ELORZA, con el que resulta difícil no estar de acuerdo, “Mitos y simbología de una dictadura” (*Imaginaires et symboliques dans l’Espagne du franquisme*) en *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, nº 24, Centre National de la Recherche Scientifique, Burdeos, diciembre 1996, págs. 47-68, incide en todos los aspectos básicos del asunto. También un excelente y exhaustivo análisis del film puede encontrarse en NANCY BERTHIER: **Le Franquisme et son image. Cinéma et propagande**, (prefacio de BARTOLOMÉ BENNASSAR), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, caps. 1-3, págs. 19-87.

3. ROMÁN GUBERN: “*Raza*”..., *op. cit.*, pág. 124.

Cartel propagandístico



4. Puede encontrarse un estudio biográfico de Franco centrado en estos aspectos en ENRIQUE GONZÁLEZ DURO: **Franco. Una biografía psicológica**, Madrid, Temas de Hoy, 1992 y, también, el reciente estudio de GABRIELLE ASHFORD HODGES: **Franco. Retrato psicológico de un dictador**, Madrid, Taurus, 2001 que insiste en la consideración de Franco como un hombre inmaduro y acomplejado desde su infancia que se esforzó por disimular sus miedos. Al igual que Mussolini, Hitler y Stalin, según la autora, Franco nunca superó la fase de despotismo paranoide propia de la infancia en la que se cree tener siempre a todo el mundo en contra.

“Caudillo de España”, “Centinela de Occidente”, “la espada más limpia de Europa”, uno de los más insignes gobernantes que ha ofrecido España al mundo, etcétera. Por consiguiente, destacar, a estas alturas, tales componentes imperialistas y racistas no debiera resultar especialmente polémico (salvo para los citados inasequibles al desaliento) puesto que reflejan apenas una pura obviedad de todos conocida, a pesar

de los ciclópeos esfuerzos por negarla o desvirtuarla de alguno de los más incombustibles hagiógrafos del general que ha dado la historietografía franquista.

El argumento de la película es un auténtico trasunto de su mentalidad que podemos analizar a través de dos de sus componentes esenciales. Uno, interno: la autoimagen grandilocuente y elemental que Franco tenía de sí mismo y se esforzaba en proyectar al exterior. Y, otro, externo: la imagen de una España renacida bajo su mando y con voluntad de Imperio que él personalmente se encargaría de satisfacer:

Retrato regio del pintor Toledo (1947)

Franco, emperador de la raza hispánica

Resulta que el general superlativo, el elegido de Dios, era en realidad el típico militar pequeño burgués, un hombre acomplejado por su baja estatura y su débil voz, circunstancias estas difíciles de sobrellevar estando sumido en un ambiente forzosamente viril como la milicia⁴. Tenía una gran y legítima ambición profesional y, políticamente, era muy conservador y de tendencias ideológicas autoritarias. No estaba intelectualmente dotado para que en normales circunstancias de competitividad política pudiera haber llegado donde posteriormente llegó *manu militari*. La coyuntura política internacional, el auge de las potencias fascistas, la circunstancia de encontrarse al frente del mando único militar y político en la Guerra Civil, la desaparición o marginación providencial de sus posibles competidores políticos (Calvo Sotelo, José Antonio Primo de Rivera, Gil Robles) o militares (los generales Sanjurjo, Goded o Mola) y el desmedido culto a la personalidad que le prodigaron, con su placentera aquiescencia infantil, sus aparatos propagandísticos le hicieron columbrar la posibilidad de erigirse en "Caudillo de España" y hacer reverdecer las viejas glorias imperiales de Isabel y Fernando, del César Carlos, y del Rey prudente en cuyos dominios no se ponía el sol. Sin embargo, la derrota de las potencias fascistas sin las cuales no hubiera podido alcanzar a ser el que fue, le forzó a un rápido acomodamiento pragmático para poder sobrevivir políticamente bajo el manto protector nacional-católico de la Iglesia y el apoyo de las capas pequeño burguesas a las que él mismo pertenecía. Para ello gozó del más firme sostén del bloque oligárquico al que tanto ambicionara pertenecer. Como rey absoluto sin corona siempre se sintió fascinado por la pompa y circunstancia del poder del que gozó cuanto pudo en vida y al que se agarraría con firmeza hasta el último estertor de su penosa agonía⁵.

A partir del mismísimo momento en que el general Miguel Cabanellas firma en Burgos el decreto que nombra a Franco "Jefe del Gobierno del Estado Español"



5. La mejor biografía de Franco es la de PAUL PRESTON: **Franco, "Caudillo de España"**, Barcelona, Grijalbo, 1994. Sobre los últimos días de Franco, véase VICENTE POZUELO ESCUDERO: **Los últimos 476 días de Franco**, Barcelona, Planeta, 1980.

otorgándole “todos los poderes del nuevo Estado”, nombrándole “Generalísimo de las fuerzas nacionales de tierra, mar y aire”, y confiriéndole “el cargo de General Jefe de los Ejércitos de operaciones”⁶, las manifestaciones populistas hasta entonces esgrimidas como cortina de humo por el conglomerado ideológico que se agrupó en torno a los militares golpistas, pasarán a ser monopolizadas por el nuevo caudillo y su aparato de propaganda en función de sus intereses personales y según lo exija la coyuntura política del momento. Franco siente ya los efluvios del poder total y empieza a soñar con resucitados imperios. Las circunstancias de su nombramiento son tan turbias que puede afirmarse sin el menor eufemismo que aquello fue un golpe de estado en la mejor tradición bonapartista⁷. Franco anuncia entonces, con seguridad de no equivocarse...

“la proximidad de un resurgimiento español, sin precedentes desde nuestro Siglo de Oro. Parece que el destino ha querido que los cimientos morales de nuestro futuro Imperio se alcen precisamente sobre un Alcázar construido en los días de nuestra máxima grandeza.”

Franco llegando a las Salesas Reales
el 20 de mayo de 1939



6. Decreto n° 138 de 29 de 1936
(Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España, n° 32, Burgos, 30 de septiembre de 1936).

7. Véase ALBERTO REIG TAPIA: **Franco “Caudillo”: mito y realidad**, Madrid, Tecnos, 1996, 2ª ed., cáp. 3. “El César superlativo”, págs. 127-161.

Franco dispone ya de todos los resortes militares posibles tras la liberación de El Alcázar de Toledo. La posesión absoluta del poder máximo le abre inmensas posibilidades políticas y le hace verse cual nuevo caudillo de España elegido de Dios y coliderando la construcción del nuevo orden mundial fascista. Así, dirá:

La nueva España ocupará en el concierto europeo el lugar que ha de corresponderle, o sea una situación muy distinta a la que hace poco ocupaba. (...) España, por su Historia y situación geográfica e intereses mundiales, está llamada a intervenir en estas cuestiones, siempre que le afecten de algún modo, y lo hará en adelante en todas las ocasiones..

Franco ve ya en el horizonte la más grande ocasión que vieron los siglos de reconstruir bajo sus órdenes el viejo imperio español. De nuevo, se abría la posibilidad de reagrupar bajo el mando del nuevo César Franco las antiguas colonias hispánicas mediante el impulso imperecedero de la tradición católica vivificado por el espíritu de la raza...

¿y que lugar ocupará Hispano América prolongación de la España tradicional, racista y católica..?

Hay que tener en cuenta que Hispano América es la prolongación de la España tradicional, racista y católica. Soy apasionado creyente en la necesidad de que los países de nuestra raza hagan valer en el mundo entero los ideales de la hispanidad, únicos capaces de salvar a la Humanidad de la crisis que atraviesa actualmente. Hoy, en que por fortuna los historiadores y los intelectuales más esclarecidos hacen justicia a la obra más grande de España, la creación de una veintena de Naciones libres, como fruto directo de la más memorable colonización conocida en el mundo, parece llegada la hora de que cuantos descendemos de los varones ilustres que fueron autores de esa obra nos unamos para que prevalezcan aquellos ideales incomparables⁸.



Imagen de Franco difundida por los alemanes, tras la entrevista con el Führer en Hendaya

Desgraciadamente para las aspiraciones del caudillo de la Nueva España, los grandes patrocinadores del Nuevo Orden mundial, tras ayudarlo en la conquista del poder, le ignoraron a continuación y sucumbieron después ante las fuerzas aliadas democráticas tornándose así en un arcano su sueño de poder reconstruir parte del viejo Imperio, ciclópea tarea para la cual hubiera necesitado del concurso de los líderes fascistas derrotados.

Tras concluir la Guerra Civil española, considerada como “la primera batalla europea del orden nuevo” por “el César Visionario”, no pudo el esclarecido caudillo español imaginar siquiera tan frustrante desenlace. Afirmaba no tener dudas de los resultados de la contienda. “Se ha planteado mal la guerra y los aliados la han perdido”.

8. Todas las citas precedentes en **“Declaraciones al corresponsal en París del diario de Buenos Aires La Nación, señor Yrdart, el 12 de octubre de 1936”**, en JOSÉ EMILIO DÍEZ: **General Franco sus escritos y proclamas, Sevilla, Tip. M. Carmona, 1937, págs. 81-82.**

Tan convencido estaba del nuevo orden mundial que se estaba forjando que llegó incluso a la disparatada fabulación de ofrecer un millón de guerreros hispanos “si el camino de Berlín fuese abierto”. Por aquel entonces en España no empezaba precisamente a amanecer. El “César Visionario” (Federico de Urrutia), afirmó jactancioso: “No han prescrito nuestros derechos, ni nuestras ambiciones; la España que tejió y dio vida a un Continente, se encuentra ya con pulso y virilidad. Tiene dos millones de guerreros dispuestos a enfrentarse en defensa de sus derechos”⁹. No le quedó más remedio al César Visionario que resignarse a ver cómo se disipaban uno tras otro todos sus sueños imperiales.

La Raza soy yo

¿Cuál habría de ser la argamasa sobre la que se levantara de nuevo el viejo y añorado Imperio español bajo su indisputado liderazgo? La “raza”; la raza hispana. A semejante fundamentación ideológica, política e histórica dedicará su famosa obra *Raza*, llevada de inmediato a la pantalla para conocimiento de todos los españoles.

Franco empezaría a escribir las notas que, con vistas a un guión cinematográfico, habrían de plasmarse en una película, según Nancy Berthier; probablemente mediado el año 1939 y concluiría en los comienzos de 1941. Román Gubern había reducido algo el margen (entre los últimos meses de 1940 y los primeros de 1941) pero, como apunta Berthier, lo que está claro es que fue escrita “dans l’euphorie de la victoire”¹⁰. José Luis Sáenz de Heredia asumió, como ya se ha dicho, tan grande honor y se afanó en corregir no pocos anacronismos y errores e introducir numerosos diálogos para dotar de mayor dinamismo cinematográfico al guión que firmó con Anto-

9. Esta deslumbrante sagacidad política de Franco puede consultarse en ALBERTO REIG TAPIA: *op. cit.*, págs. 142-146.

10. NANCY BERTHIER: *op. cit.*, pág. 29.



Los desharrapados.
Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

nio Román, pero solo sería él quien firmó como responsable de los diálogos. El triunfal estreno tuvo lugar en plena Gran Vía madrileña (entonces Gran Vía de José Antonio aunque el pueblo de Madrid jamás usara la nueva denominación) en el Palacio de la Música el 5 de enero de 1942.

Franco pudo dar rienda suelta a sus demonios particulares y plasmar en aquel texto la derrota de las fuerzas del mal: obreros, masones, judíos, comunistas “y demás ralea”, todos bajo el común denominador de “rojos”, todos ellos doblegados por el irreductible “espíritu de una raza” dispuesta a la reconstrucción de un nuevo imperio hispánico puro e incontaminado de semejantes excrecencias. La película, pues, no podía dejar de reflejar la evocación del gran imperio de España perdido por la conjura conjunta de judíos y masones exteriores e interiores. No faltan, pues, las escenas evocadoras del honor y la gloria de morir defendiendo un imperio ya indefendible.

Para transmitir a los españoles todos la buena nueva del resurgir imperial era preciso recurrir a una estética y a una iconografía ejemplares. Los protagonistas fueron tan cuidadosamente seleccionados como lo fue su director. Los rostros de “los malos” responsables del desastre, cuyo desenlace último no será la Guerra Civil sino la cruzada contra el infiel, se encarnan en la película en el arquetipo de su hermano Pedro (José Nieto), torvo, avieso, moreno... y “condenado” a partir de entonces a hacer casi siempre de “malo de la película”. En cambio, los de los héroes salvadores de la Patria, como él, se encarnarán en José (Alfredo Mayo), noble, alegre, rubio..., símbolo de la nueva raza que venía a dominar el mundo... y “condenado” a su vez a partir de entonces a hacer casi siempre de galán o héroe, de “bueno de la película”.

Comienza *Raza* con el regreso al calor del hogar de un oficial de la Marina española tras el cumplimiento de una misión en la mejor tradición del *miles gloriosus*. Apenas entrevista la familia tras una prolongada ausencia se verá de nuevo en la obligación de partir lejos de casa ante la inexcusable llamada de la Patria que exige su



1. El hermano liberal.

Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

2. La familia sin el padre.

Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

imprescindible concurso en defensa del honor de España. Le vemos morir en la guerra de Cuba al frente de su buque besando cristianamente una medalla que pende de su cuello. El bravo marino, Pedro Churruca, padre (Julio Rey de las Heras), es descendiente directo del héroe de la batalla de Trafalgar: Cosme Damián de Churruca y Elorza. Abundan los apellidos sonoros de recia estirpe como corresponde a la nobleza de los ideales que se defienden¹¹. Su mujer, Isabel Acuña de Churruca (Rosina Mendía), tiene que ocuparse de la educación de sus cuatro hijos (Pedro, José, Isabel y Jaime). Pasan los años y estalla la Guerra Civil. La familia queda dividida. Pedro Churruca, hijo (José Nieto), es un importante político de la República a la que finalmente traicionará en nombre de los auténticos ideales, los de Franco, por los que será fusilado. José (Alfredo Mayo), oficial del Ejército, representa el arquetipo soñado por Franco. Intenta pasar un mensaje al general Fanjul, que como responsable de la sublevación en Madrid se ha encerrado con sus hombres en el Cuartel de la Montaña, pero es herido y descubierto, siendo “malfusilado” y consigue sobrevivir milagrosamente. Con la ayuda de su novia Marisol Mendoza (Ana Mariscal), que representa las virtudes consideradas propias de la mujer española, al igual que su madre Isabel, consigue pasar a la llamada zona nacional donde es capaz de reavivar el “espíritu de la raza” en la persona de su cuñado Luis Echevarría (Raúl Cancio), oficial franquista casado con su hermana Isabel (Blanca de Silos), cuyo ánimo decaía al encontrarse su familia en zona republicana. La profunda crisis en que se encuentra, que incluso le induce a la desertión, es oportunamente disipada por la ardorosa inyección de patriotismo que le infunde José. El tercer hermano, Jaime (Luis Peña), sacerdote, es ejecutado. Aun pudiendo ponerse a salvo en el convento en que se halla del asalto de unos facinerosos milicianos, prefiere autoinmolarse eligiendo el martirio con el resto de sus compañeros colectivamente fusilados por los “rojos” en una playa abierta entre el suave ir y venir de las olas para añadir un punto de lirismo estético al triste episodio, en contraposición a las más prosaicas tapias de los cementerios, cunetas y bosques umbríos donde solían producirse tan lamentables sucesos. Termina la guerra y José Churruca desfila a lomos de un níveo caballo por un luminoso Paseo de la Castellana, ya Avenida del Generalísimo, con motivo del “Día de la Victoria”.

La película, ciertamente, es antológica y de lo más ilustrativa. Constituye un auténtico compendio de los más preciados valores de Franco, es como su radiografía personal, la relación precisa de sus carencias y de sus anhelos: la familia que hubiera querido tener y no tuvo, empezando por la figura del padre. La prestancia física del protagonista Alfredo Mayo, el galán de moda que él mismo eligió, era alto, de buen porte, voz viril, rubio, de ojos azules, simpático y extravertido, es decir, auténtico contramodelo suyo, bajo, regordete, con voz atiplada, aguda, de ojos negros, tímido e inseguro. Por consiguiente, la película, con independencia de sus méritos cinematográficos, trasciende estos para convertirse “en una obra de incalculable valor psicoanalítico”¹².

11. Franco, un pequeño burgués ansioso de prosapia aristocrática, añadió una ennoblecedora hache en su segundo apellido Baamonde que pasará a ser Bahamonde para dotarlo de mayor prestancia y sonoridad. Actitud perfectamente sentenciada en el famoso epigrama de Francisco de Quevedo con el que ridiculizó la fatua vanidad de su mortal enemigo D. Juan Pérez de Montalbán: “El Montalbán, no lo tienes,/ el de, tú te lo pones,/ con que en quitándote el don,/ vienes a quedar Juan Pérez”.

12. EMILIO SANZ DE SOTO: “1940-1950”, en **Augusto M. Torres (ed.): Cine español (1896-1988), Madrid, Ministerio de Cultura. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 1989, págs. 168-169.**



La "resurrección" de José.
Raza (J.L. Sáenz
de Heredia, 1942)

Parafraseando a Gustave Flaubert y su *Madame Bovary* bien hubiera podido decir el general de generales: "José Churruca soy yo". Bien hubiera podido decir, de pequeño, cuando soñaba con ser marino y haber podido ser un gran héroe nacional: "Pedro Churruca (padre) soy yo". Pero, ahora mismo ya no, vivo y, triunfante y en posesión del más absoluto poder; no es ya cuestión de morir patrióticamente, como el padre, sino de servir a la Patria desde su más alta magistratura. La gloria de una muerte digna quedaba para perdedores como el general Goded o José Antonio Primo de Rivera pero, para los triunfadores como él, la corona de laurel, la pompa y la circunstancia.

Vemos, pues, cómo toda la parafernalia iconográfica de la película se pone al servicio de la reivindicación imperial, al servicio de la grandilocuente apelación a la raza salvadora y regeneradora de España y, finalmente, al servicio de la recomposición de su propia imagen personal.

De Raza imperial a "espíritu" de una raza

La película se arranca con un texto bien significativo que dice así: "La historia que vais a presenciar no es producto de la imaginación. Es historia pura, veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no se resigne a perecer en las catástro-

fes que el comunismo provoca”. Sin embargo, las palabras textuales del propio Franco en su libro fueron muy distintas. Primero una dedicatoria: “A las juventudes de España, que con su sangre abrieron el camino a nuestro resurgir”, dedicadas a sus soldados miembros de la misma raza guerrera que la suya. Y, después, se dirige ya a todos los españoles objeto de su mensaje propagandístico con estas palabras:

Vais a vivir escenas de una generación; episodios inéditos de la Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza.

Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo.

Sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán antes vuestros ojos.

*Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres... ¡Muchos!... Que así es España y así es la raza*¹³.

El padre y su relato de los almogávares.
Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)



Siendo una historia del todo particular y concreta, Franco la cree extrapolable y de proyección universal. Su particular obsesión anticomunista, del todo desproporcionada como su fuerza real electoral ponía bien de manifiesto con apenas un 3,59% de representación parlamentaria en vísperas de la Guerra Civil y como el mismo presidente de la República, el católico conservador Alcalá Zamora, le hizo notar a Franco, siempre obsesionado con “el peligro comunista”, cuando fue a despedirse y a reprocharle que el Gobierno le hubiera destinado a las Canarias. *Raza* es también una diáfana manifestación de los “demonios” interiores de Franco entre los cuales, el cainismo y la obsesión anticomunista son

de una evidencia meridiana. Para una perfecta comprensión de *Raza* resulta imprescindible conocer la tensión existente entre Ramón, el hermano pequeño, y Francisco Franco. Ramón era un ferviente republicano de ideas revolucionarias que escribió un relato poco conocido en el que le “ajustaba las cuentas” –definitivamente– a su hermano contrarrevolucionario y al que nos referiremos más adelante.

Gonzalo Herralde, ya muerto Franco, montó una película –*Raza, el espíritu de Franco* (1977)– sobre la base de *El espíritu de una Raza* (1950), la versión edulcorada, ya caído el fascismo, de la versión original *Raza* (1942). El filme, que fue seleccionado para los festivales de San Sebastián, Berlín, Pesaro, Edimburgo y Sydney, incluye fragmentos de la versión de 1942, declaraciones de la hermana de Franco, Pilar, y de

13. JAIME DE ANDRADE: *Raza*, op. cit., 1945 (2ª ed.), págs. 7 y 11.

14. MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: “*Raza*”, *EL PAÍS*, 20 de febrero de 1984, pág. 48.

Alfredo Mayo. La hermana canta las glorias del hermano al que siempre se refiere como “el generalísimo” y Alfredo Mayo destroza a su personaje. Declara el actor no haber ambicionado ser militar y no tener madera de héroe. Algo muy parecido a lo que años después hizo uno de sus adorados nietos que, tras ser inducido a la carrera militar como el abuelo, la abandonó con gran disgusto en El Pardo declarando que lo suyo no era la milicia. En un momento determinado, se le pregunta a Alfredo Mayo sobre una amenaza de muerte que su personaje, José Churruga/Francisco Franco, tras una discusión, le hace a su hermano, Pedro Churruga/Ramón Franco: “¡Dios quiera que sea el día en que cada uno estemos en distinto parapeto!”. Dice Alfredo Mayo: “¿Que qué me parece? Me parece una barbaridad porque eso no se le puede decir a tu hermano”. Por lo que se refiere al recurrente y ferviente anticomunismo de Franco, en otro momento de la película, queda bien resaltado en una escena de lo más expresiva. Un oficial le comenta a otro que han sido destrozadas nada menos que diez brigadas internacionales (la propaganda franquista siempre las presentó como un poderoso ejército comunista bajo el mando de Moscú) y el otro contesta: “Buen favor le hemos hecho a Europa librándonos de esos indeseables”. En otro momento, en referencia al médico que cura y ayuda al “malfusilado” José, se dice que tuvo un pasado malo: haber sido “izquierdista”, aunque “un servicio puede redimir una vida”, dirá “el malo” de Pedro antes de volver a ser “el bueno”, traicionando a los suyos e intentando pasar unos planos al otro bando, el de “los buenos”. La película concluye con un niño extasiado ante la contemplación del desfile de la Victoria que pregunta qué es eso tan bonito y su madre le responde: “Esto se llama espíritu de una Raza”. Una estética, pues, de cómic infantil.

La consideración de la película por el escritor Manuel Vázquez Montalbán como “una de las 15.000 peores películas de la historia”¹⁴, lo que es solo parcialmente cierto, pues hay que diferenciar –y Vázquez Montalbán lo hace– entre las imágenes, de cierta dignidad cinematográfica para el cine nacional de la época, y el guión, provocó una significativa réplica y contrarréplica



La madre se interpone en el enfrentamiento de los hermanos.
Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)



La curación de José.
Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

en las mismas páginas donde fue publicada por parte de dos lectores de muy distinta perspectiva hacia dicha obra y su autor. Esa pequeña polémica a tres bandas, si es que así puede denominarse puesto que Vázquez Montalbán no añadió nada a lo dicho en su demoledora columna, se redujo a la réplica de un general y a la contraréplica de otro lector. La descalificación se centraba en el guión considerado como antológico...

de la miseria cultural de nuestra derecha, una miseria rancia, de ingle mal limpiada durante años, de ingle sin higiene donde se concentran los malos humores que recorren el cuerpo de Norte a Sur. Ahí está en el guión toda nuestra historia falsificada y todo el desprecio ignorante del pensamiento reaccionario español atesorado durante siglos en el cerebro colectivo e incorrupto de la intransigencia.

Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)



Vázquez Montalbán matiza de inmediato el aserto general con el que se arranca en su artículo al hablar del “desfase entre la modernidad de la imagen cinematográfica (...) y la propuesta ideológica aportada por el guionista Jaime de Andrade, seudónimo atribuido a un tal Francisco Franco Bahamonde, de igual nombre que el general que gobernó España durante casi 40 años”. Es decir, toda la ironía y el sarcasmo de Vázquez Montalbán se proyectan sobre el texto en el que se apoya la película, en su pobre y ramplón contenido ideológico, no en el resultado “artístico” de esta en el que son visibles ciertas pinceladas cinematográficamente novedosas como toda una serie de fundidos y encadenados, aparte de otros alardes muy efectivos para una buena película... de propaganda.

El autor primero y último de semejante desaguado hace “un ridículo intelectual merecedor de suicidio”. La demoledora pluma de Vázquez Montalbán se regodea en la suerte y dice que es imposible que el autor de tal cosa fuera el caudillo y que urgía investigar quién era el desaprensivo que había usurpado su nombre apadrinando semejante “bodrio” hasta el punto que Franco acabó creyendo que era él mismo. Sería “demasiado terrible” constatar que “millones de españoles hubiéramos vivido durante décadas guiados por el cerebro capaz de escribir *Raza*”.

Hubiera sido realmente milagroso o sorprendente que apenas a dos años de la victoria electoral del PSOE semejante demolición intelectual de *Raza* no hubiera suscitado réplica alguna de quienes habían perdido definitivamente el control político e ideológico de España y debían acomodarse a la libre confrontación de ideas. Imbuido sin duda del espíritu de la conocida consigna de “Al grito de ¡a mí la Legión!, acudirán todos”, el general jefe de la brigada de Infantería DOT II y gobernador militar de Córdoba, Excmo. Sr. D. Manuel Álvarez de Lara Ramírez, asumió el honor de con-

testar en representación del franquismo sociológico a tan desvergonzado “rojo”. Ante la imposibilidad de procesar y, si acaso, fusilar siquiera metafóricamente hablando a Vázquez Montalbán, pretendió el general competir con las mismas armas de un gran escritor en cuanto a ironía y sarcasmo literario. Craso error. Pretendió entrar en el juego preguntándose si Vázquez Montalbán, el escritor, no habría sido suplantado por un “contumaz asesino de nuestro idioma” por utilizar expresiones de uso común no aceptadas por el DRAE pero que, obviamente, su reiterada utilización, y más por escritores de altura, acaban por provocar su aceptación académica. Finalmente, al general le traiciona el subconsciente y sugiere que no se compruebe la identidad de Vázquez Montalbán mojando sus dedos en los excrementos en que, sin duda, hundió su pluma para escribir su infame artículo sobre *Raza*¹⁵.

Un lector de Barcelona asumió el honor de, en representación de todos los anti-franquistas y demócratas españoles, contestar a tan bragado general. Y, siguiendo con el juego de la doble personalidad –algo siempre presente en *Raza*– se preguntaba si la espada del general coincidía con la pluma del gobernador militar de Córdoba. No hay que exigirle a *EL PAÍS*, como pedía el general, que compruebe las huellas dactilares del escritor; pues él puede hacerlo mucho mejor acudiendo a la Dirección General de Seguridad donde figura la ficha del escritor por el horrendo delito de su compromiso político antifranquista en la lucha por las libertades de todos, incluidas la de generales nostálgicos del “orden y mando” de su añorado caudillo, para poder polemizar libremente sobre lo que quieran con quien quieran, posibilidad –concluye contundentemente– “que no existía cuando el autor de *Raza* escribió, se supone que con una bayoneta, tal obrita”¹⁶.

La importancia de *Raza*, con independencia de la mentalidad peculiar de Franco que trasciende a través del texto, radica en el mensaje global de “continuidad histórica del pueblo español, desde el punto de vista de la moral, del honor, del heroísmo y del sacrificio”, en palabras de uno de los asesores de la versión cinematográfica, el ilustre periodista Manuel Aznar, como malévolamente recogía Maruja Torres por tratarse del abuelo del actual Presidente del Gobierno¹⁷.

Por increíble que pueda parecer, *Raza* fue censurada por el propio régimen franquista empezando por su título que pasó a ser *Espíritu de una Raza*. La película originaria desapareció rápidamente de circulación tras su estreno el 5 de enero de 1942, pero reapareció el 3 de julio de 1950 en la misma sala donde fue estrenada. Se trata de una segunda versión, pues desaparecerían en esta ciertas alusiones críticas a los EE.UU. Era seis minutos más breve e introducía toda una serie de cambios en los diálogos. La anécdota no es trivial, sino significativa del cambio de sesgo ideológico, en



Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

Fotograma suprimido
en la versión de 1950

15. MANUEL ÁLVAREZ DE LARA RAMÍREZ: “Vázquez Montalbán, ¿un intruso?”, en “Cartas al director”, *EL PAÍS*, 24 de febrero de 1984, pág. 9.

16. JOSÉ LUIS BULLA: “Las huellas dactilares de Vázquez Montalbán”, en “Cartas al director”, *EL PAÍS*, 25 de febrero de 1984, pág. 9.

17. MARUJA TORRES: “El honor de los Churruca”, *EL PAÍS*, 15 de abril de 1993, pág. 31.

El fusilamiento del héroe.
Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)



plena guerra fría, que el régimen franquista emprendía para disipar su pasado fascista y de alegre “contubernio” con las potencias del eje Roma-Berlín.

En la primera versión, en la conversación que mantiene José Churruga padre a su vuelta de Filipinas con un compañero que acaba de hacer lo propio de Cuba, dice que los “insurrectos cuentan con la protección poderosa de las mismas logias y tienen detrás a una poderosa nación”, comentario que desaparece en la nueva versión ideológicamente maquillada para no ofender al amigo norteamericano. Ciertamente el mundo había cambiado notablemente entre 1941 y 1950 y el honor de la Patria, el de José Churruga/Franco, pasaba a ser subsidiario de los intereses norteamericanos en el Mediterráneo. De la versión edulcorada de 1950, desaparecieron sobre todo escenas de saludos a la romana, de niños en el desfile de la victoria, del mismo Franco, de la estatua de don Quijote de la Plaza de España de Madrid con la mano alzada saludando en lo que era una malévola intención en el original pretendiendo hacer de ello a un don Quijote haciendo el saludo fascista *avant la lettre*. Y lo más enternecedor de todo: un jovial, sonriente y entusiasta Alfredo Mayo enseñando el saludo fascista a su pequeño sobrino que sostiene en sus brazos. También ha desaparecido una escena hartamente significativa en la que, desde la tribuna de invitados del Congreso, se increpa a los diputados diciéndoles: “¡Traidores! Algún día habréis de dar buena cuenta al país de tanta canallada. ¡Traidores, canallas!” La traición y la canallada no es otra que el abandonismo en Cuba y Filipinas pero, en general, lo genuinamente canallesco era la mera existencia de la clase política plural, es decir, del parlamentarismo, de la democracia.

Con todo, a mi juicio, lo mejor de la película, con ser esta una afirmación problemática siendo tanto el material iconográfico disponible, es que está toda ella trufada de momentos magníficos desde el punto de vista ideológico. Uno de ellos, bien significativo y como genuina expresión de los valores políticos encarnados por los vencedores, radica en la escena en que el mismísimo Valentín González “El campesino” (fieramente barbado), habiendo descubierto la traición de Pedro Churruga/Ramón Franco (el hermano moralmente corrompido por ser de izquierdas), le dice: “Nunca me tragué que fueras un verdadero comunista”. Dice Pedro Churruga/Ramón Franco (que se pasó durante la guerra a la zona donde su hermano mandaba y murió en un accidente de aviación, preparado por la masonería, según su hermana Pilar): “No sé si he sido un verdadero comunista. Lo que sí puedo asegurar es que no lo soy”. “El campesino” le contesta diciéndole que de nada le servirá su traición y cuando Pedro Churruga comprende que va a ser fusilado, mirando al cielo y en éxtasis, dice: “Sin planos y aun sin armas, ellos [los partidarios de su hermano José] ganarán la victoria contra el comunismo bárbaro y ateo. Son ellos los que sienten en el fondo de su espíritu la semilla superior de la raza, los elegidos para la empresa de devolver a España a su destino. Ellos, y no vosotros, materialistas sordos, llevarán sus banderas hasta el altar del triunfo”. Así pues el hermano malo se redime si bien por la vía “definitiva” de la muerte. Franco no perdona y mata a su hermano Ramón por muy arrepentido que esté. Y lo está pues Ramón Franco demostrará en la vida real su gran olfato político abandonando su pasado republicano y revolucionario para pasarse a la zona nacional que domina y controla su hermano de modo absoluto. El hermano pródigo vuelve al redil. ¿Pero por qué Francisco Franco mata en la ficción a su hermano Ramón? En justa reciprocidad a lo que unos años antes Ramón había hecho con él. *Raza* tiene además un extraordinario interés añadido muy superior al de ser una mera película de propaganda política más o menos lograda: el cainismo.

Raza, como bien apunta Nancy Berthier, “va finir par investir les mémoires et incarner le régime qui l’avait fait naître, en devenir le symbole, comme le *Potemkine* soviétique ou *Le triomphe de la volonté* de l’Allemagne nazie”. Pero sobre todo “s’impose dans les esprits, dans un raccourci significatif, comme le film de Franco”¹⁸.

Abel mató a Caín

Cronológicamente, antes de que Abel (Francisco) matara a Caín (Ramón), como muestra *Raza*, Ramón (Abel) había matado a Caín (Francisco). No es un juego de palabras. Los hermanos-enemigos se someten a un siniestro juego de la muerte como ha mostrado Antonio Elorza¹⁹. Eran de ideas contrarias y nunca congeniaron. Ramón, uno de los héroes del vuelo del Plus-Ultra era, como se ha dicho, un republicano revolucionario, un audaz aventurero y decidido conspirador contra la Monarquía. Fue encarcelado pero se fugó de las prisiones militares y, junto con otros compañeros aviadores, secuestraron unos aparatos del aeródromo de Cuatro Vientos

18. NANCY BERTHIER: *op. cit.*, pág. 84.

19. ANTONIO ELORZA: “**Hermanos-enemigos**” en *El juego de la muerte en Ramón y Francisco Franco, Historia 16*, núm. 238, Madrid, febrero de 1996, págs. 19-24.

Fotografía de Ramón Franco



con la intención de bombardear el Palacio Real, lo que no hizo, al parecer porque divisó a unos niños jugando y tuvo miedo de matarlos, lo que contribuyó a aumentar su leyenda personal. Todo esto irritaba profundamente a un hombre de orden como su hermano Francisco, quizás celoso también de la popularidad de su hermano y, de momento, leal monárquico. Le considera un excéntrico y un desviado y apela a una pronta rectificación tanto por su propio bien como por la tranquilidad de su madre. Ramón se decide a acabar “literariamente” con el pesado de su hermano

y lo hace en un cuento fechado el 12 de abril de 1930 bajo el título de *Abel mató a Caín* que se encuentra depositado al parecer como folleto clandestino en los Archivos Nacionales de París. Lo publicó hace unos años en España en una antología Gonzalo Santonja aunque pasó relativamente desapercibido²⁰. En él, Ramón Franco se constituye en el héroe (Abel) que impide la instauración de un régimen caudillista liderado por el golpista (Caín), su hermano Francisco. Lo mata y logra así la instauración de la III República, plataforma de lanzamiento del régimen revolucionario al que él aspira y donde los republicanos de verdad como él podrán hacer reales los valores superiores de libertad, igualdad y fraternidad.

En el cuento, ambos hermanos son gemelos y Ramón empieza su relato con una acerba crítica de la Religión y el Ejército. A diferencia de su hermano Francisco que sentía devoción por su madre la trata con cierto desdén y, refiriéndose a su padre –bestia negra de Francisco–, dice:

*Laico, descreído, burlón, no impedía que su compañera, católica hasta la ñoñez, asistiese a las innumerables ceremonias y fiestas católicas, ni que educase a sus hijos en el seno de la religión*²¹.

Ramón (Abel) justifica el sobrenombre de su hermano Francisco (Caín), sobre la base de que era “muy travieso, se mofaba de todos los vecinos, hacía blanco de sus burlas y chacotas a los aldeanos (...) maltrataba a los animales caídos en sus manos, organizaba y capitaneaba pedreas (...) e infundía pavor a los famélicos guardias municipales”²². Franco le devolverá el piropo en *Raza* invirtiendo los papeles.

El cuadro que nos trae Ramón de su hermano no por implacable resulta completamente inverosímil, pues añade pinceladas de su personalidad incuestionables: su poca afición al estudio (de 300 aspirantes a la Academia General Militar en 1907, Franco ingresó con el nº 101, y se graduó en 1910 con el 251 del total de 312 de su promoción²³); su desbordante ambición, lo que le llevaba a ser “buscado y halagado por todos los enemigos de la República, pues se le consideraba, por su capacidad militar y guerrera, el único hombre capaz, si se lo proponía, de derribar a aquella”²⁴. Y llega el momento de la verdad. Caín se ha puesto al frente de las tropas sublevadas contra la República a las que previamente “había arengado, engañándolas con sus hábiles razones”, dice Ramón. Toda una premonición. Franco mentía con convicción. Cuando se subleve de verdad dirá en la declaración del estado de guerra que lo hace para restablecer “el ORDEN dentro de la REPÚBLICA”²⁵. Y en el llamado manifiesto de Las Palmas de 18 de julio de 1936 (auténtica declaración de principios y propósitos de Franco en el momento de iniciar su rebelión), tras afirmar que “los estados de excepción y de alarma solo sirven para amordazar al pueblo y que España ignore lo que sucede fuera de las puertas de sus villas y ciudades, así como también para encarcelar a los pretendidos adversarios políticos” (justo lo que él hizo con

20. RAMÓN FRANCO: “Abel mató a Caín” en GONZALO SANTONJA (ed.): *La novela proletaria (1932-1933)*, Tomo II, Madrid, Ed. Ayuso, 1979, págs. 61-77.

21. ANTONIO ELORZA: “Hermanos-enemigos”, *op. cit.*, pág. 61.

22. ANTONIO ELORZA: “Hermanos-enemigos”, *op. cit.*, págs. 63-64.

23. **Real Orden de 9 de julio de 1907 (Diario Oficial del Ministerio de la Guerra, núm. 149. Madrid, 11 de julio de 1907, págs. 91-93) y Real Orden de 13 de julio de 1910 (Diario Oficial del Ministerio de la guerra, núm. 151, Madrid, 14 de julio de 1910, págs. 170-172).**

24. RAMÓN FRANCO: *op. cit.*, pág. 71.

25. Reproducida en *El Telegrama del Rif, Melilla, 18 de julio de 1936* (hoja única).

convicción a lo largo de su prolongado mandato), ofrece generoso todo un programa político: justicia e igualdad ante las leyes, paz y amor entre los españoles, libertad y fraternidad, trabajo para todos, justicia social, equitativa y progresiva distribución de la riqueza, etc. Franco es aún más explícito y afirma no alzarse en “defensa de unos intereses bastardos” ni movido “por el deseo de retroceder en el camino de la Historia”. Y, ya como colofón final, afirma que la “pureza” de sus “intenciones” es tal que no será posible “yugular aquellas conquistas que representan un avance en el mejoramiento politicosocial”, pues “el espíritu de odio y venganza no tiene albergue en nuestro pecho”, estando dispuesto a hacer reales por primera vez en nuestra Patria “la trilogía, fraternidad, libertad e igualdad”²⁶. La trilogía revolucionaria del liberalismo, nada menos, inducida sin duda por la internacional masónica si bien con una sutil alteración del orden originario de proclamación. Sin embargo, su hermano Ramón anunciaba muy otra intención en su hermano que aspiraba a “renovar el hecho vergonzoso de Pavía en beneficio de la Religión y del estado semifeudal deshecho al hacerse astillas el trono”²⁷.

Llega así el relato a su punto culminante. Caín (Francisco Franco) está ya, cual nuevo Pavía frente a las Cortes, al mando de los rebeldes cuando de una calle surge una gran manifestación a cuyo frente marcha Abel (Ramón Franco) y, “por terrible burla del destino, Abel y Caín se encuentran cara a cara”. Ni se plantea la posibilidad de parlamentar, “la robusta fama de Caín como jefe constituye el lazo unitivo de aquellas fuerzas, haciendo del caudillo el todo de la revolución”.

Dícese que la vida de un hombre vale infinitamente menos que la vida de un ideal. Y el brazo de Abel, alzándose justiciero, asesta su arma cuidadosamente. Un retumbo seco, unas volutas leves de humo, y Caín, destrozado el cráneo, rueda exánime por el pavimento.

Consumatum est. Muerto el caudillo fracasa el golpe. Se proclama la III República, corre abundantemente por las calles la sangre de los traidores y la pluma del republicano revolucionario Ramón Franco se deja llevar enardecida de una retórica de mayor valor literario, a mi juicio, que la que unos años después pondrá su hermano al servicio de la contrarrevolución.

*Este es el crimen de Abel, crimen santo, porque al derramar Abel la sangre de su hermano en las aras populares, consuma el sacrificio en homenaje al amor humano, el más grande, vigoroso y excelso que conocen los hombres. Y este amor humano es el que se impone trágicamente al egoísmo estrecho del amor familiar en el instante que Caín, moderno Atila, pisoteaba con los cascos de su corcel la Soberanía popular, poniendo en grave peligro la suerte de la revolución universal*²⁸.

26. Texto completo en JOSÉ EMILIO DÍEZ: *op. cit.*, págs. 27-30.

27. RAMÓN FRANCO: *op. cit.*, pág. 75.

28. RAMÓN FRANCO: *op. cit.*, págs.

Por consiguiente, es evidente que no puede entenderse cabalmente *Raza* sin contraponer ambos textos cainitas. Franco redimirá a su hermano Ramón (que se pasará a su zona y morirá en accidente de aviación) por la muerte. Una muerte honorable, “justa” y patriótica: es fusilado. Sí, pero abjura previamente de sus errores aunque ese gesto no induzca a su magnánimo y cristiano hermano a salvarle del paredón. Ya lo había dicho claramente Justiniano antes que Santo Tomás: *Iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi*. Efectivamente, Franco no le da a su hermano “rojo” lo que le corresponde de acuerdo con el Derecho, sino lo que se tenía bien merecido, que aun pareciendo lo mismo no lo es, desde que eran niños.

Como apunta Antonio Elorza, “al margen del ajuste de cuentas personal, queda claro que Francisco Franco intentó en su guión un ajuste de cuentas ideológico con todo lo representado por las formas de pensamiento radicales a las que se adhirió el hermano aviador”²⁹. Para Franco la única salvación posible es por la sangre, incluyendo padres, madres o hermanos: “la redención solamente se alcanza por la muerte”³⁰.

El general Franco fue siempre absolutamente coherente con este principio que aplicó a rajatabla a lo largo de toda su vida desde que irrumpió en la vida política española en 1934 ó 1936 hasta su último estertor en 1975. Ya investido de la facultad omnímoda de promulgar leyes de carácter general se apresuró a restablecer en plena Guerra Civil la pena capital. Tal medida no requería según él “explicación ni justificación, porque es la propia realidad la que la impone y la dicta” tal y como ocurre en la casi totalidad de las naciones –dice en el preámbulo– incluidas “las que creen decorarse con el título de democráticas”. Semejante “sentimentalismo de notoria falsía” no se compaginaba “con la seriedad de un Estado fuerte y justiciero” a diferencia de lo hecho por la “nefasta República”³¹.

La iconografía de Franco

De todo lo que antecede cabe concluir que las representaciones figuradas de Franco, del personaje histórico que encarna su figura, del legendario general almogávar que consigue finalmente presidir desde el más elevado estrado del poder el desfile de la Victoria de sus guerreros, obedecen a un firme propósito: la rectificación de lo que fue su familia recurriendo a un arquetipo ideal propuesto como modelo, a su concepción de la “raza” hispánica en decadencia pero en él encarnada (*miles gloriosus*) y por su acción política (eliminación de toda clase de “rojos”) regenerada y, finalmente, a la reconquista “espiritual” del viejo imperio y el engrandecimiento de la Patria.

Franco otorga un papel central a la familia en *Raza* a través de dos generaciones. El problema es que, así como Pedro Churruga padre es la figura central, nuclear, en torno a la cual gira toda la familia, el padre de Franco no cumplía tales requisitos dada su vida “disipada”, así que la mejor solución era matar heroicamente al padre. El esquema no reproduce exactamente la estructura familiar tradicional, sino la más

29. ANTONIO ELORZA: “**Hermanos-enemigos**”, *op. cit.*, pág. 23.

30. ANTONIO ELORZA: “**Hermanos-enemigos**”, *op. cit.*, pág. 24.

31. Jefatura del Estado. Ley modificando el art. 27 del Código Penal común restableciendo la pena de muerte. BOE, núm. 7. Burgos, 7 de julio de 1938.

genuinamente militar: un jefe-padre valiente, firme, capaz, y una tropa-progenie sacrificada, disciplinada y sumisa. Es la política la que introduce la cizaña en ese dorado Edén. Es la política la que enturbia las relaciones familiares y quiebra la "armonía" natural del ordeno y mando. Este modelo de *pater familias* romano, depositario de la sagrada *gens*, se traslada a toda la sociedad civil ("España en armas") como modelo a imitar: los hombres heroicos, valientes, audaces, fuertes y disciplinados, como en la milicia; las mujeres prudentes, obedientes, discretas, cariñosas y sumisas, como mandan los sagrados cánones.

Los buenos hermanos.

Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)



La *gens* romana, el sagrado linaje, la recia estirpe, fundidos en la "raza" ibera. El apellido (mejor ennoblecido) se transmite de generación en generación y hay que conservarlo a toda costa: por eso, Franco acudió a las Cortes y se hizo aprobar una Ley para que no se perdiera el suyo y su nieto mayor llamado Francisco, no Cristóbal como su padre, trocó el Martínez Bordiú Franco por el Franco Martínez Bordiú para que el insigne nombre y apellido del caudillo, Francisco Franco, no se perdiera en la noche de los tiempos. Franco, cuando firma su obra, lo hace con el apellido que le parece más honorable, Andrade y, así, "elimina" el del padre crápula y, en la vida real, introduce en su segundo

apellido una hache que le dé mayor eufonía. De ahí la importancia de la santa tradición y seguirla fielmente frente a cualquier señuelo revolucionario siempre disolvente. La familia, siempre fiel y leal a sus antepasados, tiene gloriosos y aristocráticos apellidos, y la Patria una historia mítica e inmortal a cuya grandeza deberá entregarse solícito el pueblo previa eliminación de todo aquello que se aparte de la más estricta ortodoxia: la militar (guerrera) y la cristiana (nacional-católica).

Tal es la esencia de España, milicia y fe, como gustaba de apuntar el indiscutible líder del fascismo hispano José Antonio Primo de Rivera, que responde al arquetipo español de siempre: "mitad monje, mitad soldado". Por eso, Franco "reconvierte" a uno de sus hermanos en un santo, mártir de su fe, que cae abatido por las balas criminales y ateas de unos revolucionarios facinerosos. Una auténtica vuelta a la iconografía de los RR.CC a partir de la cual España tendrá por más alto honor ser la espada de Roma.

Así pues, los verdaderos depositarios de los valores inmarcables de la raza hispana no son estos otros que los militares que él manda. Es decir, los almogávares. Franco niño (José) le preguntará al padre que no tuvo "¿qué son los almogávares?" Cita el padre a Roger de Flor, "el célebre caudillo" —¿su antecesor?—, "que paseó

trionfante hasta el fondo del Mediterráneo los colores de nuestra Bandera de hoy...”, allá por el 1300 como recoge Antonio Elorza en su completo estudio citado³², si bien hay que consignar que, frente a la seráfica explicación del padre, no hay que olvidarse del origen histórico de estos mercenarios. Los almogávares eran los que hacían “algaras” (correrías de devastación y saqueo, gentes que no viven más que de la guerra). Aparecieron durante la Reconquista en las zonas fronterizas al servicio de los reyes cristianos y vivían del botín de sus correrías en tiempos de paz. Franco podía haber elegido mejor ejemplo a no ser que, en realidad, estuviera pensando en sus legionarios y regulares que castraban, violaban y saqueaban bajo su bandera a los españoles espurios (“judíos”, “comunistas” y “demás ralea”). Dice el padre al niño:



El signo de la Iglesia, antes del “sacrificio” del hermano monje, Jaime. *Raza* (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

*Eran guerreros escogidos, la flor de la raza española... Duros para la fatiga y el trabajo, firmes en la pelea, ágiles y decididos en la maniobra. Su valor no es igualado en la Historia por el de ningún otro pueblo...*³³

Pura manipulación histórica, burda propaganda política. “¿Quiénes son los almogávares?” inquiera en esta ocasión el “simbólico” infante, depositario del genio de la raza y firme esperanza de su glorioso resurgir, al final de *Raza* poniendo punto final a su obra. Nos encontramos en pleno desfile de la Victoria y Jaime de Andrade no puede evitar mencionar a su *alter ego*:

Los pájaros de acero dibujan en el cielo el nombre del Caudillo de España. Y palmea el niño, entusiasmado ante tanta grandeza...

“Franco” le pregunta ahora a su madre qué son los almogávares, pero su madre ¿qué va a saber? La respuesta viene de la boca del Almirante que hubiera querido ser; o del padre que hubiera querido tener. Franco, el caudillo, se responde a sí mismo diciendo que

*en nuestra historia fueron expresión más alta del valor de la raza: la flor de los pueblos del Norte, lo más heroico de la legión romana, lo más noble y guerrero de las estirpes árabes, fundidos en el manantial inagotable de nuestra raza ibera. No olvides que cuando en España surge un voluntario para el sacrificio, un héroe para la batalla o un visionario para la aventura, hay siempre en él un almogávar*³⁴.

32. ANTONIO ELORZA: “*Mitos y simbología...*”, *op. cit.*, pág. 65.

33. JAIME DE ANDRADE: *Raza...*, *op. cit.*, págs. 31-32.

34. JAIME DE ANDRADE: *Raza...*, *op. cit.*, págs. 201-202.

Así concluye *Raza*, el mejor compendio posible de la ideología franquista, una ideología fascista: racista, guerrera, militarista, de victoria, de conquista, imperial, trufada de sagrada tradición y tergiversación histórica que requería una rápida reconversión iconográfica. Franco es el caudillo almogávar, el voluntario para el sacrificio, el héroe victorioso, el “césar visionario” que llevará a España a la reconquista del imperio, es decir, a retrotraer el nivel de renta alcanzado en vísperas del “Glorioso Alzamiento Nacional” a niveles del siglo XIX y que no se recuperaría hasta 20 años después. Y la escenografía final de la película sirve adecuadamente a esos fines: la legión, los regulares, los antiguos almogávares, la milicia mercenaria desfila llena de entusiasmo ante su caudillo dispuesta a cumplir el mandato del supremo jefe: “¡Franco ordena y España obedece!”



El desfile de la victoria.

Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1942)

En definitiva, la iconografía franquista de la película está encaminada, no tiene más fin que centrarse en la plasmación fílmica de un personaje histórico cuyo atractivo principal no es otro que haber sido él mismo el propio autor de la representación figurada sobre la base de su propia obra, concebida *ab initio* como mero “anecdotario para el guión de una película”. Franco, revestido del más absoluto poder político, puede hacer realidad las fantasías propias de cualquier niño haciéndolas vivir; puede hacer vivir sus sueños de gloria; puede corporeizar y visualizar sus hazañas y afanes a través de un medio tan eficaz como el cine, el vehículo más moderno e idóneo para recrear cual-

quier ensoñación, puede alejar los fantasmas del pasado y disipar los miedos de su infancia, y puede multiplicar hasta el infinito (“por el Imperio hacia Dios”) las mil quimeras que todo infante “modelo” –militar por supuesto– ha tenido bien guardadas bajo la almohada. Franco puede disponer así del más fantástico juguete al que niño alguno pudiera aspirar jamás. Gracias a él puede hacer llegar su mensaje al mayor número de españoles posible, sometidos a una inmisericorde infantilización por toda su parafernalia propagandística, sin más fin que el de que todos hicieran también suyo el imaginario particular del dueño y señor de sus destinos.

Román Gubern, sobre la base teórica de Alfred Adler, trazó un análisis en paralelo de *Raza* y la propia biografía de Franco destacando que “su fabulación se nos aparece como un espejo cegador de la personalidad, de las confesiones íntimas y de las frustraciones personales de su autor, como vertidas desde un diván de psicoanalista”. La tesis de Gubern es que *Raza*, “como producto de la imaginación, representó para su autor la superación y sublimación, en el plano de la fantasía y de la voluntad, de una frustración histórica y personal”³⁵.

35. ROMÁN GUBERN: “*Raza*”..., *op. cit.*, pág. 14.

36. GABRIELLE ASHFORD HODGES: *Franco...*, *op. cit.*, págs. 11-16.

Gabrielle Ashford Hodges, en su reciente análisis de la personalidad de Franco³⁶, abunda en los aspectos psicológicos del general puestos de relieve por la publicística especializada: neurosis, narcisismo, baja autoestima infantil, rigidez, hipersensibilidad, autoengaño, cinismo, severidad, frialdad, ausencia de piedad, distanciamiento, autoritarismo e intolerancia.

Hubiera resultado imposible que en una obra y en una película como *Raza* no se hubieran hecho patentes las manifiestas muestras de paranoia, esquizofrenia y desdoblamiento de personalidad más o menos patológica, de Jaime de Andrade y el Generalísimo, de José Churruga y Francisco Franco, del Caudillo y el infante, de Abel y Caín y de Caín y Abel, etcétera. Todo lo cual nos dice mucho sobre la compleja y simple, atormentada y fría personalidad de quien rigiera durante casi cuarenta años “los destinos” de España ○



El Caudillo al óleo por Parraga

The self-image of Franco: Aesthetics of race and empire

abstract

The article takes the perspective of Norberto Bobbio to examine a weak point in Francoist ideology, namely, the comic book iconography that can be inferred from a film such as *Raza* (*Race*)—the “official” film of the Franco regime. *Raza* was an interesting propaganda film because it brilliantly consolidated the latest film techniques of the time, the values surrounding the persona of general Franco, and the coalition of different interest groups that supported his rise to power. *Raza* is truly paradigmatic of Franco regime iconography, and through this film we can observe the ultraconservative mentality and aesthetics that the dictatorship attempted to transmit to the Spanish people, with all the media at its disposal for doing so.



INHUMANO, DEMASIADO HUMANO: LA OSCURA HISTORIA DE LA CARA AMABLE DE FRANCO

La imagen de Franco fue, en el discurso oficial del régimen, siempre superlativa. Como militar, se le denominó Generalísimo; como ideólogo, se le izó a la condición de jefe único de un partido de partidos (FET y de las JONS); como estadista, concentró las tareas de Jefe de Estado y de Gobierno durante la mayor parte de su mandato. Mas quiso Franco ser también el primero de los españoles y esto generó la conveniencia y en seguida la necesidad (contradictoria con las atribuciones anteriores) de hacerse hombre, vestirse de paisano, disfrutar o simular un disfrute de sus ratos de ocio, aficiones deportivas y vida familiar en la cual la piedad religiosa imprimía su sello. Esta imagen tiene una extensa cronología que hinca sus tempranas y tímidas raíces en los primeros tiempos de la propaganda de guerra, pero que adquiriría tintes de cotidianeidad a medida que las presiones sobre el régimen se hacían más llevaderas y su estabilidad parecía garantizada. Fueron estos los años en los que se impuso una retórica de la paz que coincidió con el culto al bienestar.

Los artículos incluidos en esta sección examinan distintos instantes o soportes de esta figura apacible de hombre que quiso ser Franco. Ramón Sala pasa revista a una tentativa frustrada que tuvo lugar en momento tan precoz como la guerra civil y en un espacio tan combativo como *El noticiario español* de labrar una silueta hogareña del dictador con vistas a su difusión internacional. Vicente Sánchez-Biosca estudia el abanico de formas o disfraces que revistieron a Franco hombre (deportista, tierno abuelito, estadista en vacaciones, cazador impenitente, pescador hiperbólico y, por último, decrepito anciano enfermo y moribundo) estableciendo los hitos fundamentales de una cronología. Para ello, se apoya en el arsenal de documentos cinematográficos más representativo de la España franquista hasta la llegada de la televisión, el NO-DO. Mas si hubo un punto de cristalización del proyecto de humanización de la figura de Franco, sintomático por las contradicciones insalvables que implicaba su coexistencia con el mito heroico, esta se encarnó en *Franco, ese hombre*, la película que José Luis Sáenz de Heredia realizó en 1964 para la celebración de la campaña de los XXV años de paz. José María García Escudero y Àngel Quintana estudian desde dos perspectivas distintas esta tentativa: el primero, conocedor de primera mano de los entresijos de la cinematografía oficial (era Director General de Cinematografía en el momento en que el film fue ideado, propuesto y realizado), lo hace en relación con los precedentes de esta imagen humana en el curso de la década anterior; el segundo, examinando la relación entre este nuevo rostro y el contexto desarrollista de los sesenta y poniendo el acento en la citada campaña que en 1964 orquestó Manuel Fraga Iribarne, a la sazón flamante Ministro de Información y Turismo ♦



RAMÓN SALA. Retrato de familia. La historia de un fracaso



VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA. ¡Qué descansada vida! La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad



JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO. La imagen cinematográfica de Franco



ÁNGEL QUINTANA. Y el Caudillo quiso hacerse hombre. La retórica épica e iconográfica en *Franco, ese hombre*



**Inhumano, demasiado humano:
la oscura historia de la cara amable de Franco**



Carmen Polo y su hija Carmen Franco



C

Origen y evolución del retrato político

uando trabajaba sobre el cine realizado durante el periodo de la Guerra Civil española se me “aparecieron” unas imágenes de Franco, apenas dos fragmentos de unos pocos minutos, cuya intencionalidad parece que fue en su momento presentar al hombre, padre de la Patria y padre a secas, en secuencia familiar, mientras se dirige, sin dejar de mirar a la cámara, a una potencia afín como Alemania, pero también, en fragmento aparte, a ese otro mundo, no amigo, pero involuntario aliado que formaba el resto del mundo occidental en aquel momento.

Al observar estas imágenes con detalle algo nos sorprende, más allá de lo inhábil y fallido de la operación. Lo primero que nos sugieren es la idea de que tenemos ante nuestros ojos una forma genuina, pero involuntariamente heterodoxa, de “retrato de familia”, entendiendo por tal el hecho de retratar primeramente la figura del “cabeza” de familia. Roland Barthes define el retrato como “un bien restringido, destinado por otra parte a hacer alarde de un nivel financiero y social”¹. Detengámonos, pues, un momento en el origen histórico y político de esta operación estético-propagandística.

El primer acto de un Presidente de la República consiste en encargar su retrato. Este último tiene por función figurar en un buen lugar en las alcaldías, las prefecturas y en las embajadas: cuestión de 'tenencia' puesto que es 'bajo' la imagen presidencial que uno se casa, por ejemplo. Este retrato está igualmente destinado a inscribirse en el último lugar en la serie ideal que forman los iconos de los predecesores (...). Piezas de una colección cuyo conjunto se confunde con las 'dinastías' que habrán representado, los Retratos de los Presidentes, a semejanza de los de los Reyes, y que tienen alguna cosa de 'consanguíneo'².

Algo o mucho de esto hubo en la intención de Franco, y sus próximos, cuando propició o aceptó que rodasen las imágenes de las que estamos hablando y que

RAMÓN SALA

Retrato de familia. La historia de un fracaso

1. ROLAND BARTHES: **La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, págs. 43-44.

2. PIERRE FRESNAULT-DERUELLE: **“Les portraits des présidents de la république: la lente dérive d'un genre”**, *Médiation et Information*, nº 7, 1997, pág. 11.

están reproducidas en estas mismas páginas. Es una confluencia de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman: aquel que creía ser; aquel que quería Franco que creyeran que era, aquel que el filmador creía que era y aquel de quien se sirvió para exhibir su arte³.

Jalón Ángel (1937).
Foto oficial de Franco



3. ROLAND BARTHES: *op. cit.*, pág. 45.

4. PASCAL LARDELLIER: "Image incarnée. Une généalogie du portrait politique", *Médiation et Information*, n° 7, 1997, pág. 26.

5. PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, pág. 28.

6. PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, págs. 29-30.

7. PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, pág. 25.

8. ALFONSO DEL AMO y MARÍA LUISA IBÁÑEZ: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/FilMOTECA Española, 1996, págs. 449-450.

Las finalidades del "retrato político" las ha trazado pertinentemente Pascal Lardellier cuando considera la identidad de estas finalidades en todas las épocas, y lo incidental de que se cuente entre ellas el propósito estético. Y la razón de ser del retrato político "debe buscarse en otra parte, precisamente en la eficacia casi mágica que los poderes prestan a la representación"⁴. Pero, sobre todo, por lo que refiere Lardellier respecto a la voluntad de esta representación, que no sería otra que la de producir una figura "al menos tan contemplante como contemplada, densificada por una presencia que permitiría con absoluta eficacia paliar la ausencia, para ofrecer al

poder una ubicuidad sinónima de omnipresencia, y de omnipotencia". De ahí esa incomodidad que produce el cuadro de familia de un ilustre antepasado, vigilante desde su intemporal tarima.

Ilustre será el retratado, en su afán de trascender (o de alargar el brazo de su poder, el premio de la ubicuidad), siempre, en todas las épocas.

Y, en cuanto a la relación entre el poder y los modos de su representación, podríamos establecer dos grandes apartados.

1. Representación del poder y poder de la representación. Ya hemos dicho que no hay intención artística o, al menos, ese no es el objetivo primero. Hasta el punto de que se puede coincidir con muchos autores que tildan estos retratos oficiales de manifestación particular, "casi única", en el dominio del arte y de la representación. Este "Retrato del rey" y del poder responde a invariantes, cuya finalidad es precisa. Independientemente del soporte bajo el que se expresen, "apelan a otra cosa" que al simple y puro goce estético. "Superan su carácter protocolario y oficial, para expresar alguna cosa superior que un reflejo fiel dejado a la historia, un recuerdo para la posteridad."⁵
2. Poder y representación. Se parte de una evidencia: "el poder no se soporta ausente". O como dice Goethe, citado por Lardellier, "la presencia es una poderosa diosa". "Los poderes saben, pues, adaptarse a una ambivalencia, y reducir la paradoja: estar en todas partes y en todo momento sin estar allí realmente"⁶.

En resumen, "el retrato del rey es el arquetipo de la representación simbólica del poder". Se ofrece a la mirada, pero sobre todo este retrato "vigila tanto como mira a los miembros de la comunidad política, sujetos o ciudadanos (...). Pero tal es la finalidad de todo icono político: encarnar la imagen para politizarla, colmarla de la presencia activa del poder. Lo que permite a este acceder de este modo a una ubicuidad simbólica"⁷.

Retrato de generalísimo y familia

Según informaciones contenidas en el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*⁸ sobre los documentos que vamos a estudiar; esta filmación se habría producido específicamente para ser incluida en los noticieros extranjeros, dentro de una campaña de imagen del general Franco.

Sin embargo, existen dos versiones conservadas, casi idénticas en forma y contenido, previstas para llegar a áreas políticas y públicos diferentes. La primera estaría pretendidamente destinada a "los niños del mundo", es decir, a cualquier potencia, incluidas las no amigas. La segunda, "a los niños alemanes", a las potencias amigas en el exterior; muy especialmente a la Alemania nazi. Y ambas, aparentemente, escogiendo

1962. Comunión del nieto
de "Francisco Franco"



como público privilegiado a los niños. Como fragmento filmado (35mm. estándar, B y N), incluida su banda sonora, no oculta su carácter de “noticia bruta” para ser incluido en un noticiero.

Según se explica en el citado *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, al final de la primera versión se conserva un fotograma de cabecera de la *Fox-Tönende-Wochenschau* y cabe deducir que la “noticia” fuera a parar, entre otros, a la firma norteamericana para su inclusión en uno de sus noticieros.

Franco y Wilhelm von Faupel
en *Franco en Salamanca* (1937)



Nuestra primera conclusión es que el conjunto de la noticia se dirige perfectamente al mismo objetivo. Por ejemplo, la primera parte de la misma (Título descriptivo provisional: “A los niños alemanes”) remite a lo que Francastel denomina “retrato del rey (“Caudillo”) por la gracia divina”, a propósito de un retrato de Carlos el Calvo (año 870): el rey se rodea de “una corte, compuesta de ángeles, oficiales del ejército, dignatarios y figuras alegóricas que personifican las provincias del reino, (que) se desenvuelve alrededor del punto central constituido por el rey en su trono y coronado”⁹. En nuestro retrato: desfile en la Plaza Mayor de Salamanca de miembros de la Organización Juvenil de Falange, llegada de Franco rodeado de la Guardia Mora y, entre las aclamaciones de la multitud, Franco y Wilhelm von Faupel, embajador de la Alemania nazi en Salamanca, saludando brazo en alto, desde el balcón del Ayuntamiento, a la multitud acompañados de distintas jerarquías y del Embajador de Portugal; finalmente, recepción en los salones del Ayuntamiento. Si bien, menos mal, Franco y sus colaboradores no hicieron caso de Leonardo da Vinci, para el cual “el retrato no debía mezclarse con las ‘pinturas de historias’ (temas nobles, tanto sagrados como profanos), ni de Miguel Ángel, quien “proscribió mezclar lo particular con

9. GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL: **El retrato**, Madrid, Cátedra, pág. 66.

las obras cuyo alcance debía ser eterno y, para él, toda obra digna de ese nombre debía llevar ese carácter de universalismo”¹⁰.

De todas maneras, la duda que nos acecha es si, detrás de esta especie de publi-reportaje que venimos comentando, no se intentaba materializar el mismo propósito que presidió el denominado “retrato de ostentación” (Siglo XVII, Rubens, Pourbus, Van Dyck), “donde desfilan el príncipe reinante, su familia, sus ministros o los miembros de las grandes familias del lugar”¹¹.



Francisco y Nicolás Franco
en *Franco en Salamanca* (1937)

Accesorios significativos en el retrato

¿Pero con qué medios, recursos, es posible perfilar al personaje histórico? Franco, por ejemplo.

Pierre Francastel (el gran historiador de arte) habla del “accesorio significativo”, los objetos sirven para determinar al personaje.

“En otra época la relación entre el accesorio y la figura era de orden ideológico. El objeto hacía valer un poder o una prerrogativa. La mano de Dios coronando a un príncipe proclamaba que este monarca recibía su poder de la gracia divina. (...) El objeto debía indicar los gustos del personaje o una cualidad de su espíritu. Más tarde se sentirá (...) la necesidad de circunscribir al modelo dentro de una categoría social, de indicar su rango, su función y su papel en la sociedad”¹².

En primer lugar, por ejemplo, el dictador aparece firmando documentos que le va presentando Nicolás Franco, con lo que se intenta crear el efecto de que nos encontramos ante un gran estadista. Además, los decorados dentro de los cuales actuará

10. GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL: **op. cit., págs. 114-115.**

11. GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL: **op. cit., pág. 153.**

12. GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL: **op. cit., pág. 179.**

Franco en Salamanca
(1937)



tanto Franco como el resto de la familia también contribuyen a determinar a los personajes. Este decorado consta, por un lado, de tapices que le dan un cierto aire de pomposidad, de realeza, de prosapia, de espacio de mando, y por otro, además de esto, el escenario de la emisión del mensaje “a los niños alemanes y a los niños del mundo” añade aparatos de calefacción, butacones... Elementos que no nos distraen del carácter castrense del ambiente, al contrario que los retratos de otros mandatarios de otras épocas y ocasiones (el general De Gaulle aparecerá unos años más tarde con un fondo de libros que caracterizará el medio ambiente de un hombre culto y cultivado). La impresión general es que se trata de un espacio claustrofóbico, siniestro, muy especialmente desde una visión actual. El discurso de Franco nos confirma esta impresión:

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

13. GALIENNE y PIERRE FRANCASTEL: **op.**

cit., pág. 179.

En la otra versión conservada, el discurso, dirigiéndose a la cámara, presenta modificaciones fijadas por el destinatario: es mejor hablarle “al mundo”, un mundo heterogéneo y no convertido a la causa, de “España”, en lugar de “un Estado totalitario”; hablar mejor de preservación de la “civilización” que no de sangre vertida “por la Patria”. Esta segunda versión es como sigue: “España cumple en los momentos actuales su destino providencial; como en otras épocas derrama ahora su sangre en defensa de la civilización. El mundo, en un mañana próximo, comprenderá la magnitud del sacrificio y entonará sus cantos de agradecimiento. El trabajo, estimado como el más ineludible de los deberes, será el único exponente de la voluntad popular”.

Otros accesorios significativos aparecen, cuando el general Martín Moreno muestra a Franco un mapa, sobre el cual este aplica un dispositivo óptico para medir escalas y sobre el que traza unos signos, intentando rematar el efecto de gran estrategia militar al que antes hemos hecho mención.

“Más que real, el cuadro [las imágenes en nuestro noticiario] debe responder obligatoriamente, y antes que nada, al papel que cumple el modelo [Franco] en la sociedad. El gran señor estará representado con su indumentaria de corte [en el caso que nos ocupa, con indumentaria militar] aun cuando se lo sitúe en la intimidad del hogar”¹³.

Lo cual nos sirve como introducción para presentar uno de los componentes que consideramos clave en este documental: la “escena de familia”, por la que el Caudillo, padre de la Patria, promociona la imagen de “Gran Padre” de todos los niños frente al “coco” universal del comunismo. La escena de familia tiene dos versiones, como la del discurso. La primera filmación (dirigida a los niños alemanes) presenta a Franco, de pie junto a su esposa, que tiene a su hija, “Carmencita”, en su regazo. Este mantiene el siguiente diálogo con su hija:

Franco y Martín Moreno
en *Franco en Salamanca* (1937)

– “¿Quieres decirle algo a los niños españoles?”

A lo que contesta su hija Carmencita:

– “¿Pero, qué les digo?”

Y Franco responde:

– “¡Lo que quieras!”.

Carmencita recita a continuación:

– “Pido a Dios que todos los niños del mundo no conozcan los sufrimientos y las tristezas que tienen los niños que están aún en poder del enemigo de mi Patria. Yo deseo que todos los niños españoles tengan una casa alegre, con cariño y con juguetes, como... (titubeo) y por eso envíe un beso a todos los niños del mundo”.



14. Es lo que ROLAND BARTHES entiende por "punctum", concepto analítico forjado y propuesto por él en *La cámara lúcida, ya cit., págs. 63-65*. A lo que añade también: "pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El "punctum" de una foto [imagen] es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza). En el espacio habitualmente tan unitario de la fotografía [de la imagen de noticiario] un "detalle" me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, marca a mis ojos con un valor superior. Este detalle es el "punctum" (lo que me punza)" (pág. 87).

Lo que resulta chocante (y volveremos sobre ello a continuación) es que mientras la niña recita, Franco, mirando al frente, modula con los labios las mismas palabras que Carmencita va pronunciando.

La segunda versión filmada de la misma situación se presenta en términos parecidos (si no fuera por la débil memoria de la hijita): Franco, también de pie, junto a su esposa y su hija, se dirige, de nuevo, a su (martirizada) hija y en tono castizo –no en vano el dictador se dirige ahora "al mundo"– le espeta:

– "¡Oye, nena!"

Carmencita:

– "¿Qué?"

Franco:

– "¿Quieres decirle algo a los niños del mundo?"

Carmencita:

– "Bueno, pero ¿qué les digo?"

Franco:

– "¡Lo que quieras!", haciendo un gesto de "colega"

Carmencita:

– "Pido a Dios que todos los niños del mundo no conozcan los sufrimientos y las tristezas que tienen los niños que aún están en poder de los enemigos de mi Patria, a los que yo envío un beso fraternal. Y... ¡Viva España!"



La familia Franco en *Franco en Salamanca* (1937)

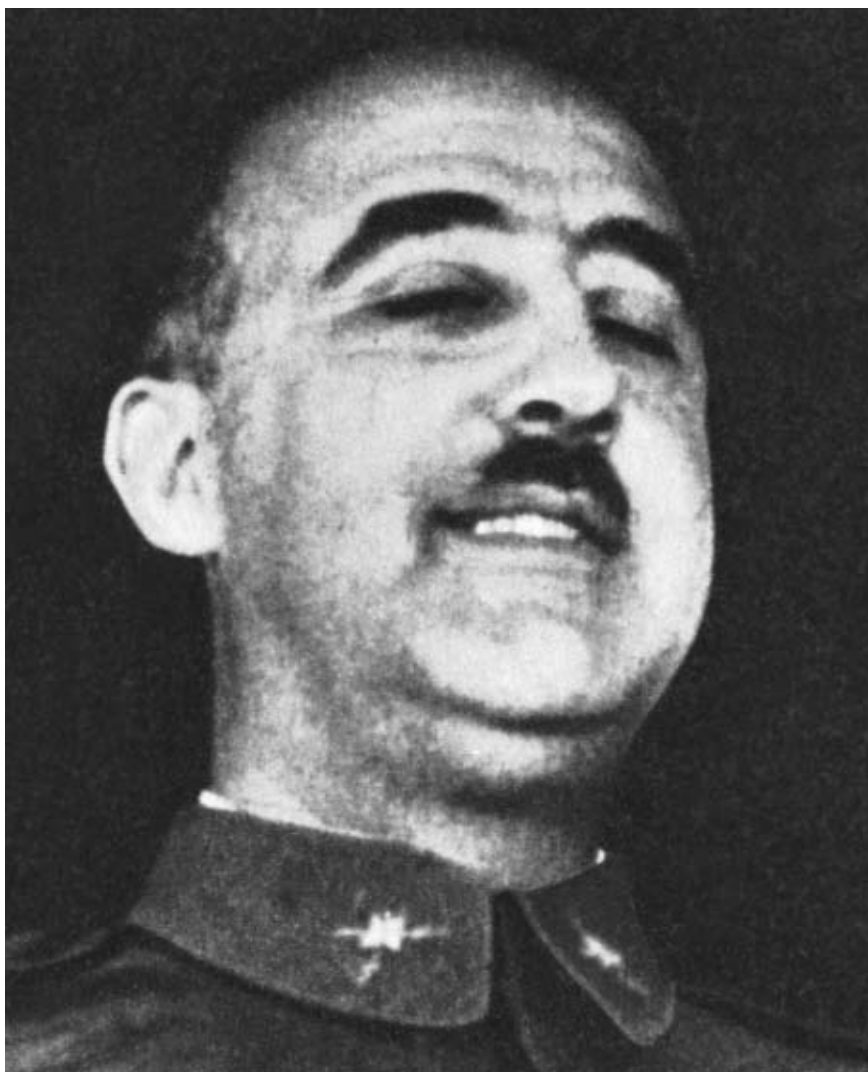


Imagen procedente del film
Unbändiges Spanien
(*España indómita*,
Kurt y Jeanne Stern, 1962)

Esta modulación, junto con la sonrisa (mueca) que la acompaña, es como una punzada que nos diera Franco cuando observamos a su familia, como si unos elementos salieran de la escena, como si una flecha viniese a punzarme. Notamos como una herida, un pinchazo, como una marca hecha por un instrumento puntiagudo. Las imágenes a las que nos referimos “están como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles”¹⁴.

Están presentes, también, otros “puncta”, pero no tan “hirientes”, aunque no menos dañinos estética e intelectualmente: los ademanes que tiene cuando firma documentos, el timbre de su voz, etc. .

En cuanto a su sonrisa, nadie mejor que el excesivo Giménez Caballero para hablarnos de ella, gracias a un texto suyo de estilo hiperbólico:

Franco es la sonrisa. Su más profundo secreto. No estamos conformes con los retratos que pintan a Franco: serio, cejijunto, grave, doctoral. Como para darle un aire mussoliniano o hitlerista. (...) Mussolini tiene su secreto en la mirada y en la forma de emproar la mandíbula. (...) Hitler es —plásticamente— sus recortados bigotes y tupé oblicuo, los cuales, bajo la gorra militar, le dan un aire entre marcial y popular, entre doctoral y solemne. (...) Pero Franco es la sonrisa (...). La sonrisa de Franco tiene algo de manto de la Virgen tendido sobre los pecadores. Tiene temura paternal y maternal a la vez.

*Porque esto lo sabemos todos los combatientes ya y todos los españoles: la mejor condecoración, el mejor premio que puede recibirse en nuestra Causa no es otro que ése: merecer que Franco nos premie con su sonrisa. La sonrisa de Franco*¹⁵.

Otras constantes estilísticas del retrato político presentes en este retrato

1. La composición del encuadre de esta noticia, en el fragmento que hace referencia sobre todo a Franco, se mueve dentro de una gama poco variable de primeros planos. Históricamente, la composición del retrato político no ha variado sustancialmente. De ahí, la homogeneidad percibida en una galería de retratos, por épocas y rangos diferentes a los que pertenezcan, pintados de medio cuerpo o cuerpo entero, serios o esbozando apenas una sonrisa¹⁶. En el ejemplo que nos ocupa la filmación se opera con una angulación de cámara casi coincidente con la angulación de la visión, es decir, prácticamente sin ninguna angulación ni enfática ni en picado. Nos arriesgamos a sostener que este resultado fílmico se produjo más por impericia y desconocimiento de la estética más pertinente para la ocasión que por una decidida y clara voluntad, por ejemplo, de “clasicismo” o cualquier otro propósito. Lo canónico era que “en el centro del cuadro (imagen), los reyes y presidentes nos contemplen desde lo alto. La impresión que quieren hacer experimentar estos retratos políticos es que contemplan tanto como son contemplados. Es significativo que estén siempre colocados a una cierta altura en relación con el sujeto que mira, como para expresar una superioridad, y una relación de vigilancia, también y sobre todo”¹⁷.

2. Los atributos de poder del “Generalísimo” presentes en estas imágenes son primordial y casi exclusivamente de tipo militar: uniforme, medallas, condecoraciones, fajines, elementos del decorado, etc. Encontramos en Franco una especie de ostentación pura y únicamente castrense, una especie de fetichismo por lo militar. Esto sin contar, en cuanto a atributos, los ademanes empleados para firmar el documento que se le presenta o para revisar —se supone— un mapa en el que están perfiladas las próximas acciones militares.

Estos componentes distintivos de carácter emblemático, legitimadores, han caracterizado la imagen de los hombres de poder en todas las épocas. Aunque, eso sí, han

15. Texto de 1938 titulado “La sonrisa de Franco” reproducido, en parte, en el libro de ALEXANDRE CIRICI: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 76-78.

16. Véase nota 4, PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, pág. 35.

17. PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, pág. 36



Carmen Polo
y Carmen Franco
en *Franco en Salamanca*
(1937)

variado según las épocas, como ejemplifica Lardellier¹⁸ con el reemplazo de emblemas como la corona y el cetro por la Gran Cruz de la Legión de Honor.

3. Si lo que caracteriza la gran mayoría de los retratos políticos es la centralidad de la mirada de la figura en el retrato, la presencia de alguien que es más el que mira que el mirado (hasta el punto de que ni siquiera siempre busca los ojos del que mira), entonces, en el caso de Franco, habremos de echar en falta esta característica, y lo que encontramos es una mirada corta de perspectivas, inconcreta, perdida, sin objeto o, en todo caso, fijada únicamente al objeto más al alcance de sus ojos, o sea, la cámara.

Franco es incapaz de mirarnos, estableciendo un vínculo fuerte y continuo como han hecho en el pasado grandes mandatarios por encima de la simpleza (banalidad) de la imagen y de la distancia de los siglos. Rehuye el “cara a cara”.

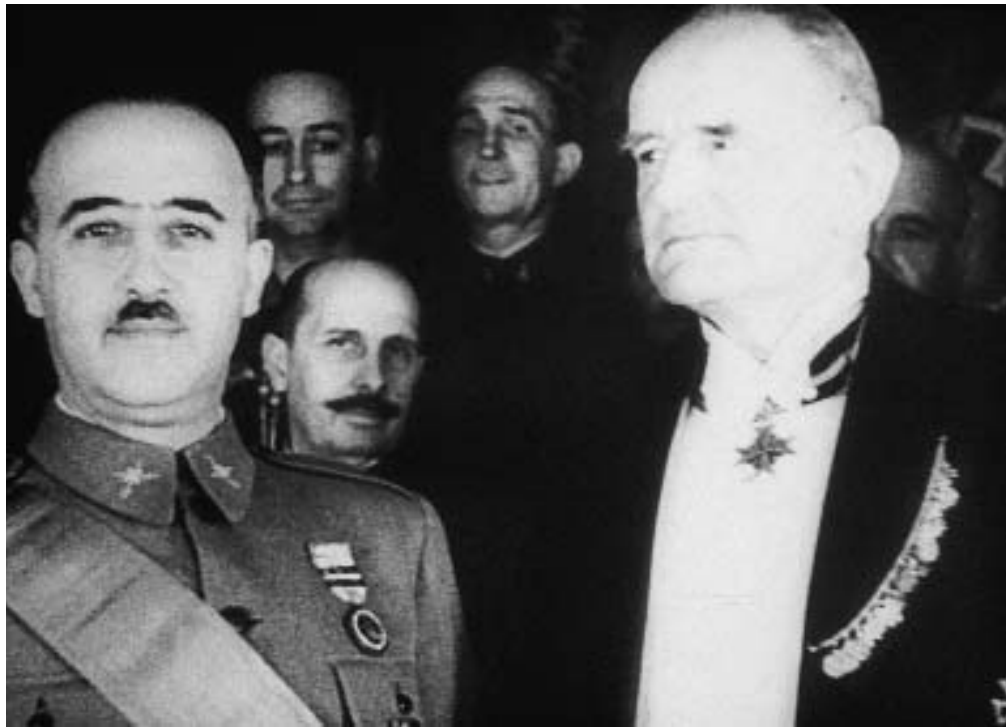
4. En Franco, consciente o inconscientemente por parte suya o de sus propagandistas, había una voluntad de convertirse en un emblema para el pueblo español más rancio y ávido de signos “nobles” y esto se nota a lo largo de la noticia que estamos analizando.

¿Qué se puede entender por este tipo de operación? Volvamos a Lardellier para ilustrar la impotencia que rodea la representación en torno a Franco en este retrato de familia.

18. PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, pág. 36.

Lo que caracteriza el registro emblemático es la densificación semántica de la cual procede, así como la voluntad deliberada de convertir el texto y la imagen en estricta y armoniosamente complementarios. Hacer un emblema, en el Renacimiento, consistía para un poeta y un grabador en asociar en una plancha un texto corto (divisa, adagio) y una imagen, símbolo de una virtud, de una cualidad, es decir, de un proyecto enigmático, heroico o amoroso. (...) Así pues, es el mismo fin al que apunta el retrato político: idealizar al representante del poder, darle una dimensión de leyenda, abstraerlo del tiempo cotidiano para inscribirlo en una temporalidad histórica. (...) En el retrato político un hombre investido de poder, así pues, 'institucionalizado', es emblematizado, 'eternizado' hasta el punto de dejar para siempre una imagen perfecta, sublimada. Y esto a pesar de sus defectos, y del tiempo que pasa¹⁹.

Franco y Wilhelm
von Faupel en
Franco en Salamanca
(1937)



¿Unas imágenes de más?

Para terminar, mencionaré unas imágenes que, por su brevedad y por su aparente carácter anodino, pueden pasar sin pena ni gloria. Estas imágenes están ubicadas después del desfile, de la llegada de Franco, y de las saluciones desde el balcón del Ayuntamiento. Corresponden al momento de la recepción oficial. De repente, una aparición: toda una caterva de personalidades con bigote y rostros que parecen salidos de un cuadro de Goya (militares, entre ellos Franco, diplomáticos como Wilhelm von Faupel, etc.). Están congregados en un espacio muy reducido, en actitud de pose.

19. PASCAL LARDELLIER: *op. cit.*, pág. 38.

Con una aproximación más atenta nos damos cuenta de que las imágenes que nos han “punzado” (volviendo a utilizar el término de Barthes) son las que vienen a continuación: rostros de personajes iluminados en exceso, y cuya iluminación procede fundamentalmente de focos situados muy cerca de ellos, casi encima. Todo esto se corrobora por el plano que viene a continuación: varias cámaras fotográficas y cinematográficas están procediendo a dar cuenta del acto.

Pero lo interesante para mí es que estas imágenes producen dos efectos de sentido complementarios: por un lado contagian el resto de las imágenes anteriores y posteriores, sin que las hagan cambiar de sentido, pero las impregnan de resonancias diversas; y, por otro, me producen una sensación de inquietud, de amenaza; tienen algo de luciferino, sulfuroso. En otros términos, hace su aparición lo espectral y obscuro (en el sentido de lo que es de mal augurio).

Sin darse cuenta, estas imágenes están proponiendo un cierto modelo reducido del conjunto de las imágenes destinadas a los noticiarios: con ellas se quiere prácticamente acosarnos, avasallarnos y, sobre todo, iluminarnos.

Todos estos personajes están esperando. Pero ¿qué? De los únicos que tenemos respuesta es de Franco y familia, a través de los mensajes siniestros que vendrán a continuación ○

**Family portrait:
A story of failure**

abstract

With just a few short film images of Franco speaking to the German allies, the author analyzes an aesthetic-religious plan that was doomed to failure. The author considers the origins and evolution of Franco's political image and the aesthetic constants found there, and offers a unique look at the *Generalísimo*, as Statesman and paternal head of the family.

¡HOLA!



ENCAJES SEDAS *El Quiro* MANTILLAS MANTELERIAS

En el hogar afortunado de Carmen de Franco de la Casa de la Reina, en el momento de la boda, como una cara que la coronaba un matrimonio. Carmen de Franco de Franco, al lado de Franco, y de la familia de Franco, Carmen de Franco, al lado de Franco, y de la familia de Franco, Carmen de Franco, al lado de Franco, y de la familia de Franco.

Portada de la revista HOLA que recoge la boda de Carmen Franco



La sinfonía pastoral

Estamos en uno de esos luminosos días del verano de 1897, en el que un sol de estío se refleja en las aguas de plata de una ría gallega, alteradas a ratos por los rizos azules de una leve brisa.

Hacia el fondo de la ría la bajamar deja al descubierto la extensa llanura de oscuras arenas, surcada por el serpenteo de los arroyos de agua dulce que millares de gaviotas animan con sus revoloteos.

En tierra, los pequeños valles, encuadrados por pequeñas colinas, ofrecen sus mares de maizales a las brisas marinas que agitan la cabellera rizada de su floración.

En un primer término, sobre el horizonte, enhiestos y corpulentos eucaliptos rasgan el cielo con sus arrogantes siluetas, mientras en la lejanía trepan los espesos pinares hasta las cumbres de las montañas.

La costa se recorta en caprichosos cabos que avanzan en el mar sus rosarios de peñas, entre los que se forman pequeñas ensenadas y alegres playas de arenas invadidas por los pescadores con sus pardas redes.

En una de las más bellas rinconadas de la ribera, entre la arboleda de una gándara, un viejo torreón de piedra, de traza medieval, se yergue sobre los muros blasonados del pazo de los Andrade, que esconde su decadencia bajo el frondoso manto de los castaños.

(...)

La paz es tan completa que sólo la altera el monótono chirriar de las cigarras y el lejano quejido de un carro que asciende por los ásperos caminos de la sierra vecina¹.

Estas son las palabras que abren *Raza*, la obra autobiográfica apenas camuflada de Franco. La película homónima que dirigió José Luis Sáenz de Heredia en 1941 acoge fielmente su más hondo sentir abriéndose sobre un pazo gallego en el que la belleza

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

¡Qué
descansada
vida!
La imagen
de Franco,
entre el ocio
y la intimidad

Óleo pintado por Franco



natural y una musiquilla de sabor folclórico sirven de fondo a la aparición de la noble familia Andrade. Todo en este paraje es inmóvil, eterno, y nada parece presagiar la chispa que hará estallar los odios. Es muy probable que el ímpetu guerrero del *Caudillo*, su interpretación del mito de Caín y Abel que el escrito en cuestión despliega, al igual que sus principios beligerantemente patrióticos, fueran secundarios respecto a esta fantasía primigenia; una fantasía que, según todos los indicios, jamás abandonó su mente: un *locus amoenus* digno de égloga. Tan amable decorado anuncia a las mil maravillas el espíritu calmo, bucólico y carcamal del universo franquista. Frente a los rápidos movimientos tácticos de las tropas, se alza el apacible remanso gallego; frente a las obscenas bromas cuartelarias, la piadosa y contenida beatitud de un lenguaje reprimido, convencional; frente a la hermandad de acero forjada en las campañas

I. JAIME DE ANDRADE: **Raza. Anecdotario para el guión de una película.** Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco, 1981, págs. 11-12.

legionarias, la reunión familiar alrededor de una mesa oportunamente bendecida. *Raza* se propone, al menos en la elección de su cuadro inicial y a lo largo de muchos de sus pasajes, como un complemento indispensable del recio y castrense *Diario de una bandera* que publicara el comandante Franco en los años de su iniciación africana (1922).

Si fuera cierto –y abrigo pocas dudas al respecto– que la ideología de Franco es más una rabiosa contraideología ante las sacudidas del espíritu revolucionario que una doctrina coherente de principios sólidamente constituidos, bien podría postularse que, en los estratos más profundos del imaginario franquista, el titánico esfuerzo de los aguerridos soldados no habría sido sino una virulenta reacción contra el extravío de esta ensoñación bucólica, a la que un anhelo invencible habría de hacernos retornar tras la victoria incondicional sobre el enemigo. No es casual que los escenarios de esta belleza rural incontaminada, esta suerte de edad de oro ajena al progreso técnico y a los conflictos humanos, fueran cultivados por los servicios de propaganda e información franquistas durante décadas, como tampoco sorprenderá que en su epicentro emerja la figura del mismo creador y artífice de estas *bucólicas*, Franco en persona.

Y es que Franco, además de curtido militar africanista, también tenía su corazóncito y aspiraba a obtener beneficios exhibiéndolo ante los españoles. Los lienzos de caza, los bodegones y los paisajes naturales que pintó riman con su vocación de filmar con su cámara doméstica escenas familiares cual aventajado dominguero. Así, la imagen amable que estas aficiones dibujan entre los españoles va abriéndose paso a medida que sus tareas de estricta vigilancia del orden o de implacable represión se atenúan. Ahora bien, lo significativo es que la imaginería de un Franco civil e íntimo que los servicios de propaganda e información desarrollaron puede encontrarse expuesta en lo esencial de puño y letra del autor mismo, quien debió tener una idea bastante precisa de cómo exponer públicamente su humanidad, pues sabemos, por ejemplo, que así como se sintió orgulloso de la puesta en imágenes de *Raza*, la película *Franco ese hombre* no le satisfizo en absoluto.

Las modulaciones de esta imagen humana de Franco, con todo lo que el término *humanidad* encierra en el discurso y en las prácticas de su régimen, serán una constante del NO-DO, decepcionante quizá por la inercia general de la propaganda del régimen a la fijación de consignas y a la cansina repetición de fórmulas, pero sin lugar

Franco y Carmen Polo



a dudas más fértil por su mayor labilidad que las archiconocidas composiciones de militar, líder del partido, devoto creyente o estadista. La uniformidad de que goza NO-DO, su condición de voz estándar del régimen, a diferencia de la maraña de luchas intestinas o conflictos velados y abiertos de que fueron escenario la radio y la prensa del franquismo, hacen idóneo el noticiario cinematográfico para examinar la cristalización de las variantes de una imagen humana del *Caudillo*.²

En todo caso, la imagen humana de Franco tuvo diversas vertientes que no conviene unificar apresuradamente, aunque a menudo estas aparecieran caprichosamente entrelazadas: abuelito hogareño, Jefe del Estado en vacaciones, deportista entregado con su camarilla a las prácticas cinegéticas y a las monterías, *solitario* pescador en parajes fluviales de belleza incomparable..., todo ello entreverado con alusiones a sus responsabilidades públicas. Además, la proporción entre estas distintas mudas humanas no es homogénea en el tiempo, sino que varía lenta pero decididamente a medida que avanzan los años sesenta y, sobre todo, a medida que se aproxima el declive físico del protagonista.

De la imagen social a la íntima

Franco y su familia se asimilaron en algunas de sus prácticas sociales a las costumbres nobiliarias y regias de las grandes cortes europeas. La tradicional recepción en los jardines de La Granja al cuerpo diplomático acreditado en el país que se celebraba año tras año con motivo del 18 de julio es un buen exponente de cómo ciertos usos y escenarios de la histórica monarquía española podían ponerse al servicio de la legitimación de la fecha y acto fundacional del régimen militar (el *Alzamiento Nacional*). A tan trascendente cita NO-DO no faltó jamás. Por su parte, las actividades benéficas protagonizadas por la esposa de Franco (cuestaciones y, en particular, la tradicional fiesta de la banderita) tenían por objeto asimilar a doña Carmen Polo a un conjunto de actividades que la nobleza europea había destinado consuetudinariamente a las cónyuges de los monarcas. Y tampoco NO-DO desatendió tan loable empresa. No solo eso: El Pardo fue convirtiéndose con el transcurrir de los años en un escenario de los ecos de sociedad, cuyo comportamiento discretamente frívolo interesaría crecientemente a las por aquel entonces escasas revistas del corazón. En este capítulo cabe destacar la ceremonia nupcial de la hija de Franco con el marqués de Villaverde (380 B, 1950)³, ansiado emparentamiento nobiliario que colmaba las ambiciones de la familia Franco y que desencadenó un género inevitable, dada la prolijidad de la pareja en cuestión, la cual consumaba un anhelo que el matrimonio Franco no había sido capaz de alcanzar. Así, el bautizo de la primogénita de Carmen Franco y el marqués de Villaverde (427 A, 1951) vendrá periódica y oportunamente seguido por las ceremonias correspondientes a los demás vástagos. La fijación y longevidad del género, paralelo a la cobertura de algunas revistas del corazón a partir de los años sesenta, queda demostrada con el ejemplo tardío de la boda de una de las

2. Esta es una de las tesis fuertes que queda ampliamente argumentada en RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA, **NO-DO. El tiempo y la memoria, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000**. A dicha obra remito para una justificación histórica y teórica mayor.

3. En adelante, las referencias al noticiario se darán por este sintético procedimiento que alude al número de su aparición, seguido de la edición (A, B ó C, según los casos) y el año al que corresponden. Solo cuando las circunstancias particulares hagan relevante la fecha exacta, ofrezco coordenadas más precisas sobre su estreno.



Franco "ennoblecido"
con uniforme de gala

nietas de Franco con Alfonso de Borbón Dampierre, recogida en el NO-DO 1524 B (1972), cuyo tono frívolo y lujosa filmación en color se ponen al servicio de un *star system* ya muy asentado y en medio del cual el anciano general no parece más que un comparsa al que la cámara atiende escasamente. En los numerosos casos ante-

Foto del anuncio oficial
del compromiso matrimonial entre
Alfonso de Borbón Dampierre y
María del Carmen Martínez-Bordiú Franco



riores a este último, el Jefe del Estado aparece en discreto traje de paisano y en su calidad de patriarca de una familia que es en sí noticia.

Mas si esta visión de la familia debe leerse en clave social por la dimensión pública que tiene, el núcleo familiar de Franco también se propone dotado de una carga íntima más modesta, al menos en su diseño estratégico. Tal aspecto había sido ensayado desde los convulsos años de guerra mediante algunas noticias, cierto que marginales, de *El Noticario español*.⁴ Sin embargo, una conjunción de fenómenos nuevos convergen al filo de 1950 estimulando la reactivación y conveniencia de asentar una duradera imagen de Franco como hombre hogareño y civil: por una parte, el alejamiento de la hambruna y de la gran penuria de la inmediata posguerra; por otra, la nueva red de intercambios con Estados Unidos que el noticiario oficial del régimen se encargó de amplificar hasta sugerir un diálogo de igual a igual entre los dos países (cuyo éxtasis informativo vendría más tarde con la cobertura de la visita de Eisenhower a España). Ahora bien, lo significativo de esta pérdida de la tensión dramática de la década de los cuarenta fue su coincidencia con una tercera razón perteneciente a la propia biografía de Franco, a saber: su tránsito de esposo y padre de una sola hija a la condición reiterada de abuelo, cuya silueta regordeta ya no precisaba de retoques estilizadores para gallardas presencias, sino que connotaba un carácter bonachón a quien la poseía. Se diría que la relativa distensión política y el prometedor (aunque no menos relativo) bienestar que a la sazón empieza a disfrutar España encuentran en la figura apacible y rechoncha de Franco un estímulo menos agresivo que las (por otra parte, simultáneas e incuestionadas) figuras de militar al acecho, defensor a ultranza del más mínimo desvío de una paz vigilante, es decir, amenazante⁵.

La forja de esta imagen plácida de Franco nace, sin embargo, de una composición heteróclita en la que la faz humana se presenta como la dimensión privada de un

4. Véase a este respecto el artículo de RAMÓN SALA incluido en el presente volumen. Igualmente, *El Noticario español* publicó una curiosísima noticia en su **número 16 (1939)** que festejaba el regalo hecho por Auxilio Social a Carmencita Franco de un cachorro de león (*sic!*). Estos ensayos fallidos son, por supuesto, escasos, pero no por ello menos sintomáticos.

5. Uno de los rasgos de pensamiento más sobresalientes del franquismo que lleva frecuentemente a la confusión de los analistas es, a mi juicio, su indiferencia al principio de la contradicción entre las fórmulas empleadas.

esfuerzo público y constante. Henos en 1953. Aprovechando el favor de la corriente de aproximación a los Estados Unidos (en realidad, en este año se firmó el acuerdo sobre las bases entre ambos países), NO-DO publica una noticia rodada en El Pardo (“En el palacio de El Pardo”, 567 B, 1953), en la que Franco, sin menoscabo de su condición de importante estadista, aparece provisto de una dimensión humana⁶. El reportaje tiene por objeto principal una entrevista que la United Press realizó al Jefe del Estado español y que fue difundida ampliamente, a decir del locutor, en Estados Unidos. Aunque el núcleo de la noticia está representado por las declaraciones de Franco en torno a política internacional y, muy en particular, a la “supuesta ofensiva de paz soviética”, este apartado viene precedido de dos fragmentos, cada uno de los cuales aporta una componente distinta del estadista: el primero presenta al abuelito Franco encantado con la contemplación de sus nietos, mientras que, en el segundo, Franco comenta algunos de sus óleos, recalcando el locutor la coincidencia de esta afición pictórica con la de Eisenhower. El hombre corriente y el patriarca familiar compensan, así, la gravedad institucional de las consignas del estadista.

6. JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO, profundo conocedor del discurso cinematográfico del régimen, acostumbraba en conferencias, entrevistas y en el artículo que publicamos en este mismo volumen a fijar la conformación de la imagen humana de Franco en 1953.



Franco en el Azor

La idea de todo un *Caudillo* dedicado a actividades lúdicas y de entretenimiento, así como a una tierna vida familiar, podrá manifestarse en adelante sin necesidad de colocar en primer plano el aspecto público o gubernamental. Así lo confirman dos significativos reportajes del periodo vacacional correspondientes al año siguiente, 1954. Si en 609 A (“Franco en Galicia”) se subraya que el Jefe del Estado es, en realidad, un

“hombre de hogar” y lo contemplamos en plena efusión familiar con sus dos nietecitos en el pazo de Meirás, “Franco en la intimidad” (610 B, 1954) despliega ya una cumplida imagen íntima del personaje: primero, en la playa de Bastiagueira cercana a La Coruña; luego, en el jardín del pazo, en compañía de sus pequeños. El comentario del locutor no ofrece dudas respecto al deseo de fijar una imagen íntima al proponer que esta “tranquila vida del Generalísimo en su condición de hombre de hogar es también modelo y ejemplo en la gran familia española. La mayor satisfacción que el Jefe del Estado experimenta, su más pura e increíble alegría es la que le proporciona la contemplación y la compañía de sus dos nietecitos. Es esta expresión de la ternura y el encanto infantil la que compensa a nuestro Jefe del Estado de toda su ardua labor y su desvelo constante en el trabajo de regir y gobernar a nuestro pueblo” (Véase serie fotográfica I).

Serie fotográfica I



Fot.1



Fot.2



Fot.3



Fot.4



Fot.5



Fot.6



Fot.7

Un merecido descanso

Los años sesenta, con el desarrollismo y la estabilidad política ya muy débilmente amenazada, Franco seguiría postulándose como icono del bienestar. Con la lentitud y parsimonia con que se producen los cambios en el discurso franquista, no puede dejar de advertirse el deslizamiento: si durante los años sesenta hay un Franco que encarna la quintaesencia del progreso y el desarrollo y que tiene en la *inauguración compulsiva* su emblema (vestido de paisano, Franco pasa sin descanso de las fábricas a los pantanos, de los hospitales a los bloques de viviendas, de los centros de investigación a los de telecomunicaciones)⁷, hay otro Franco vacacional, que, sin dejar de presentarse como infatigable en sus tareas de responsabilidad gubernamental, comparte los rasgos de ese españolito medio que ya dispone según parece de su tiem-

7. Y que transforma, sin sustituirla plenamente, la inauguración de lugares de memoria combativos propia de los años cuarenta (reactivación del pasado: visión imperial, recuperación de héroes medievales y, sobre todo, actualización siempre amenazante de la *Cruzada*).

po de ocio y expansión. Bajo el creciente protagonismo de la televisión, NO-DO exporta esta imagen de Franco a bordo del Azor, con su familia y camarilla, en cualquier montería o en la citada playa de Bastiagueira con su descendencia. El discurso no ha variado apenas respecto al que vimos surgir en los cincuenta, pero la justificación se ha tornado ya innecesaria y la generalización del turismo que el noticiero y la televisión celebran acaba asimilando a Franco con ese veraneante sin rostro de la era del Seat 600.

Empero, la profusión periodística no debe confundirse con los hechos reales en los que se apoya. Si la estrategia iconográfica de este Franco ocioso se generaliza en el noticiero desde comienzos de los años sesenta, algunos de los acontecimientos que le servían de referencia eran ya usuales tiempo atrás. Veámoslo trazando un pequeño desvío. La entrada correspondiente al 15 de enero de 1955 del diario que sobre Franco llevaba su fiel secretario, el teniente general Francisco Franco Salgado-Araujo, reflexiona con cierta preocupación (si no clara exasperación) ante una costumbre que está alcanzado cotas desmesuradas: "Hoy estuve en la montería del Pardo con S.E. Día desapacible y poca caza. Muchos invitados, aristócratas y dueños de cotos de caza donde va el Caudillo. Esto de las cacerías me parece excesivo. Da impresión de frivolidad. Bien está cazar los domingos y festivos, pero ya son tres días de la semana los que se dedica a esto durante toda la temporada"⁸. Con precisión endiablada y a título de reflexión privada, el fiel servidor señala la palabra clave que

8. FRANCISCO FRANCO SALGADO-ARAUJO, *Mis conversaciones privadas con Franco, Barcelona, Planeta, 1976*, págs. 71-72.



Franco posando con su presa

caracteriza estas prácticas: la frivolidad. Llama entonces la atención que el noticiario de mediados de la década de los cincuenta escamotee o cuando menos dé escasa cobertura a las frecuentes reuniones de la camarilla del régimen en torno a las monterías o a la práctica de la pesca y que espere a presentarlas ampliamente casi una década más tarde, cuando el contexto de confort y bienestar parecían legitimar estas frivolidades, contribuyendo por añadidura a dar una imagen más cordial del Jefe del Estado.

El caso es que caza y pesca fueron palabras mágicas en la vida de Franco tanto como en la cotidianeidad de las altas esferas del régimen y, por último, en la exportación de una faz distendida del Jefe del Estado en la era del desarrollo. En sí misma, la caza es uno de esos símbolos polisémicos del régimen: en cuanto reunión ocioso-deportiva, fue ocasión idónea para el tráfico de influencias entre los aspirantes a negociar con la cúspide gubernativa; pero, por otra parte, se presenta como un sustituto afortunadamente amanerado de las glorias militares de antaño. Debemos a José Luis Sáenz de Heredia, en *Franco, ese hombre*, una certera definición del ansia que animaba el deporte favorito de Franco, en cuanto memoria desteñida del pasado: “la caza (pólvora descafeinada para quien la tomó mucho tiempo pura)”⁹. Además, parecen ser estas reuniones, con o sin féminas, la correspondiente masculina de lo que la vida de sociedad (bautizos, comuniones y reportajes fotográficos) será para las mujeres de los jerarcas del régimen.

No parece casual que algunas de las más sabrosas anécdotas de la vida del franquismo hayan transcurrido durante cacerías, como el malhadado disparo de perdigones que Fraga dejó involuntariamente escapar hacia sálvese la parte de la mismísima hija del *Caudillo* y que le hizo temer un prematuro (¡y tan prematuro por lo visto!) fin de su carrera política. Tampoco parece obra del azar que Luis García Berlanga hubiera fijado su esperpéntica mirada sobre estos encuentros para su película *La escopeta nacional* (1977)¹⁰. Por su parte, la pesca, sustitutivo de los ensueños marinos del general y de su frustrada vocación original, compartiría con la caza las inverosímiles hipérbolos de las piezas cobradas.

En el noticiario, los años sesenta son pródigos en referencias a estas prácticas, desde la noticia que nos muestra a Franco con su brazo en cabestrillo por aquel célebre accidente de caza (991 A, 1962) que hizo conscientes a sus allegados de que, a pesar de su edad y relativa robustez, el Jefe del Estado no era eterno ni inmune al azar, hasta finales de la década.

Junto a las citadas noticias de caza y pesca publicadas a comienzos de los sesenta, hallamos los reportajes del abuelito Franco gozando de su veraneo. Valgan dos ejemplos: “Bajo el sol del verano” (1022 C, 1962) insiste en la idea de descanso del Jefe del Estado en Bastiagueira, si bien la única relación familiar aquí descrita es la del “abuelo con sus nietos”, subrayando su afición al cine y a la fotografía pues Franco filma a sus nietos con su cámara doméstica al tiempo que pasea por la playa.

9. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SILVA y JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA, *Franco... ese hombre*, Madrid, Lidisa, 1975, pág. 154.

10. Si resulta sorprendente que el *Caudillo*, alma de estas monterías, esté ausente de una película cuyo argumento se sitúa en un momento de crisis ministerial de los sesenta en el que el Opus Dei toma el relevo definitivo de la Falange. Ello se debe sin duda al hecho de que todavía la representación ficcional de Franco debía parecer punto menos que imposible (quizá inverosímil), como difícil de encajar que un actor encarnara a tan pregnante figura.



Franco acariciando a su nieto tras su accidente de caza de diciembre de 1961

Los términos *familia* y *hogar* se convierten en sinónimos de abuelo, en lugar de esposo o padre. En 1081 C (1963), el apartado "Información nacional" se inaugura con las vacaciones del Jefe del Estado en la playa, insistiendo en sus "horas de intimidad familiar". Nada ha variado. La tendencia a una retórica inmutable sigue siendo la norma de la casa, pero bien sabemos que las palabras adquieren en contextos ligeramente distintos acentos o incluso significados sustancialmente diferentes.

Sin embargo, una mirada más atenta al conjunto de estos reportajes que, como dije, se prolongan por toda la década y aun acompañan a Franco hasta el final de sus días, revela que su volumen se incrementa de modo llamativo a partir de 1967, lo que resulta en apariencia contradictorio, dado que la salud del general había sufrido entre 1964 y 1966 un declive muy visible, tal y como reiteradamente señalan algunos de sus ministros¹¹. No es difícil colegir el verdadero significado de esta operación

11. Valga como ejemplo alguien que, en lo tocante a imagen pública, estuvo muy atento a los comportamientos y actitudes del Jefe del Estado durante esos años, además de hallarse personalmente implicado en guerras intestinas que tenían como escenario los consejos de ministros, a saber, MANUEL FRAGA IRIBARNE (*Memo-ria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta, 1980, pág. 64).

iconográfica: la imagen que el noticiario pretende restaurar es aquella que más está deteriorándose y cuanto más evidente es el deterioro, más esfuerzo cabe invertir en denegarlo. Si no me equivoco en esta apreciación, tres reportajes marcan la pletórica plenitud física del Jefe del Estado y todos ellos bordean ese instante verdaderamente deslumbrante del régimen que fueron los XXV años de paz. Si el citado 1087 C (1963) muestra esa plenitud en el campo de lo íntimo, "Franco en el Azor" (1077 A, agosto de 1963) exhibe un marino de la saga de Ahab, pescando un cachalote de nada menos que 40 toneladas, lo cual, aun cuando desmesurado, no está ridículamente contradicho por la figura del hombre. "Cacería en El Pardo" (en *Actualidad nacional*, 1104 A, marzo de 1964) consumará este mismo triunfo en el apartado de la montería.

A partir de 1967, la compulsiva mostración de un cazador y un insaciable pescador serán síntomas de una enfermedad física incurable y una obsesión periodística por encubrirla. Precisamente en 1966, año de la Ley Orgánica del Estado y del referéndum nacional que la aprobó (14 de diciembre), NO-DO hace un despliegue insólito, tornando explícito el punto de inflexión. Veámoslo.

De lo apacible a la decrepitud

Si los años sesenta contienen una imagen hogareña de Franco, todo su arsenal puede encontrarse concentrado en el número que la revista *Imágenes* dedicó a sus vacaciones en el año 1966. Protagonista habitual de NO-DO, Franco no se prodigaba apenas por esa serie de documentales monográficos que el mismo organismo publicaba y en los que el criterio de actualidad era mucho más laxo. Precisamente por eso resulta sorprendente la aparición del monográfico dedicado no ya al *Caudillo*, sino a la explotación de su imagen íntima y discreta, a lo largo de cuyo metraje no aparece ni una sola vez vestido de militar ni de otra muda que no sea la de paisano. Lo cierto es que *Franco en el pazo de Meirás* (*Imágenes* nº 1131) no surge de la nada; antes bien, parte del asentamiento de las noticias anteriores y se propone como el transcurso de una jornada en la vida vacacional del Jefe del Estado, aun cuando esta estructura es conculcada lisa y llanamente cuando no permite acoplar facetas que se juzgan irrenunciables.

Una música bucólica entroniza el marco campestre de ese pazo que perteneció a doña Emilia Pardo Bazán y, entre la hiedra, los escudos nobiliarios y la vegetación, emerge la residencia veraniega de Franco. Una idea transmite esta apertura: la armonía, entendida como un ajuste perfecto entre marco natural y raigambre nobiliaria, que bastaría para traer a la memoria la ensoñación franquista que evocábamos al comienzo de este ensayo. Una vez asentado el *locus amoenus*, se sucede la secuencia lógica de la vida del biografiado, cada una de cuyas actividades aspira a iluminar una virtud de su personalidad. En primer lugar, la capilla en la que se celebra la misa matutina y privada denota la devoción religiosa compartida por Franco y su familia. A continuación, el

decorado varía y una ojeada a los recuerdos y colecciones que engalanan el histórico edificio da paso, tras el desayuno, a la lectura de la prensa local y al despacho de cuantos asuntos reclaman su atención en el interior de una profusa biblioteca. El tríptico establecido hasta el momento –bucolismo, piedad religiosa y asuntos de trabajo– queda suspendido por una momentánea ruptura del orden temporal: la celebración de un consejo de ministros que es excepcional y no diario. Más tarde, recuperando el ritmo de la jornada, tiene lugar el almuerzo a bordo del Azor, una de las insignias más inconfundibles de la época, donde Franco departe amistosa y distendidamente con sus ministros, mientras su nieto mayor se consagra a su deporte favorito, la pesca.

Mediante una asociación que quiebra ya definitivamente el orden cronológico, Franco escoge en otras ocasiones la pesca fluvial a orillas de los ríos Eume o Mandeo, mientras otras tardes se dedica al deporte del golf, el cual exige, a decir del locutor, un “ejercicio físico intenso”. La última parte del reportaje es un mosaico de actividades que quedan fuera de la estructura de la jornada habitual (deportes, corridas de toros, inauguraciones, entregas de premios que Franco realiza en su condición de coruñés), para concluir con la apoteósica explosión sobre el cielo de unos fuegos de artificio (Véase serie fotográfica 2).

Toda la variedad icónica propia del Franco de los sesenta se halla condensada en este documental; variedad que será a la postre un mero simulacro de una monóto-

Serie fotográfica 2



Fot.1



Fot.2



Fot.3



Fot.4



Fot.5



Fot.6



Fot.7



Fot.8



Fot.9



Fot.10



Fot.11



Fot.12



Fot. 13



Fot. 14

na sucesión de iconos harto semejantes entre sí. Cabría preguntarse qué falta en este reportaje para ofrecer una imagen realmente atractiva, cercana de ese Jefe del Estado tan semejante a nosotros. Nada de sonido directo, nada de voz humana. Es la voz del locutor la que impone de modo autoritario la intimidad de este hombre; intimidad que solo queda confirmada por su modesto vestuario. Sin embargo, Franco se nos aparece distante, envarado, ignorando la cámara y sin el mínimo gesto de seducción o guiño a su espectador. En suma, aquello que la escenografía expone al hilo de la voz y la musiquilla, siempre bordeando el *kitsch*, no queda refrendado por la actitud del sujeto a quien se dedica tan insistente discurso. Da la sensación de que los artífices del reportaje se hubieron de estrellar aquí contra el material de base, tanto como se habían estrellado antes con la inverosimilitud de una imagen heroica o política del dictador. Si la silueta de Franco puede resultar convincente para una *aurea mediocritas* en tiempos de turismo y confort, la proxémica, esa condición de cercanía que pueden dar los objetos y los seres filmados, se opone decididamente a la idea de humanidad, en el sentido de que Franco pudiera ser uno de los nuestros.

En suma, ¿por qué un documental enteramente dedicado a la figura humana de Franco en tan estratégica coyuntura? Una razón inmediata es el contexto del Referéndum Nacional de 14 de diciembre de 1966 y la retórica pseudoplebiscitaria que invocaba el régimen, pero habría que explicar por qué la imagen humana de Franco es la tecla llamada a convocar el apoyo incondicional de los españoles, así como por qué esa imagen ya no tendrá en adelante el firme poder de convocatoria que se le supone en este preciso momento. Todas las imágenes filmadas en esta ocasión serán recicladas con posterioridad en el NO-DO hasta su muerte, incluida la edición especial que dio cuenta de esta (*vide infra*). A partir de este reportaje de 1966 en el que la imagen de Franco todavía resulta llevadera, proliferarán las noticias de cacería, así como las de la pesca, enfatizando cada vez más las duras condiciones en las que transcurre cada operación cinagética, los difíciles accesos entre las montañas o la intempestiva lluvia que no turbará en un ápice el curso de la jornada¹². No es necesaria mucha sagacidad para explicar

12. Vayan aquí algunas referencias para el curioso lector a título de mera constancia de una frecuencia: 1259 A (20-II-1967), 1289 A (18-IX-1967), 1370 A (7-IV-1969), 1401 A (10-XI-1969). Respecto a la pesca, 1222 B (6-VI-1966), 1634 A (6-V-1974), 1650 A (26-VIII-1974), 1702 A (25-VIII-1975), 1391 A (1-IX-1969).

Franco con los príncipes de Mónaco



este desesperado esfuerzo por salvar la apariencia del *Caudillo*: *excusatio non petita, accusatio manifesta*.

Crónica de una desaparición

La imagen del tierno abuelito exigía cierta energía y presencia que, sin embargo, iban haciéndose cada vez más escasas a medida que las enfermedades (el Parkinson, en particular) iban royendo un icono incuestionable de la sociedad. Ciertamente que la imagen del Franco civil o religioso resistía más al deterioro que la del aguerrido militar o la del líder ideológico, pero en cualquier caso a finales de los sesenta y comienzos de los setenta la presencia de Franco ya era claramente insostenible, muy a pesar de los voluminosos 'túnicos' que colgaban de los mástiles del Azor o de las tremendas piezas de caza que con toda inverosimilitud se postraban ante él y que fueron motivo de buena cantidad de malévolos chistes. Parece lógico, desde esta perspectiva, que las escenas de caza cedieran en importancia a medida que se prodigaban las más pausadas, tranquilas y fáciles de falsear de la pesca.

Ahora bien, en estos momentos de ocaso, dos postreras estrategias utiliza NODO con el fin de eludir la representación de un Franco a todas luces decadente, si no directamente patético: por una parte, la omisión de planos cortos y la sustitución de estos por oportunas detenciones en los bellos parajes naturales por los que el homenajeado transita; por otra, el reportaje retrospectivo. Valga algún ejemplo extraído de sus últimos años de vida: I 608 A (1973) abre el noticiario con un reportaje que lleva por título "Bodas de oro". Sus primeras imágenes no son contemporáneas y en movimiento, sino estáticas fotografías dotadas de la pátina del tiempo. Datan del 22 de octubre de 1923 y revelan un Franco joven en plena ceremonia nupcial. Por un momento, quien venía siendo designado desde tiempo atrás por su condición de abuelo se convierte repentinamente en el esposo de "un matrimonio esencialmente

hogareño". Las imágenes de antaño, de los años de gallardía, sustituyen las presumiblemente deterioradas de una actualidad casi irrepresentable. Con este reportaje, NO-DO propone a un mismo tiempo una imagen pletórica del Jefe del Estado y confiesa, de paso, una impotencia, a saber, la de confrontarlo con las cámaras.

Respecto a la primera de las estrategias mencionadas, bastarán tres ejemplos, los últimos de la historia de NO-DO. I634 A (1974) presenta un reportaje en color rodado por el operador oficial de Franco, Ramón Saiz de la Hoya, dedicado a la pesca del salmón ("Vacaciones del Caudillo"). Exento de contenido real sobre el tema explícito, la noticia se explaya en motivos secundarios (la historia del salmón) para prolongarse en planos bucólicos del paisaje y bellas filmaciones de la luz reflejándose sobre la superficie de los ríos. En esta "hermosa y variada geografía", algo se echa en falta: un ser que la cámara omite porque su visión cercana sería desmoralizadora para un espectador mínimamente objetivo (Véase serie fotográfica 3). Tras una de sus enfermedades y concluido el período de convalecencia, I650 A (aparecido en agosto de 1974) nos presenta a Franco de camino hacia el pazo de Meirás. La cámara es ya incapaz de apropiarse de este anciano mantenido con precarios hilos y rehuye hacerlo, buscando angustiosamente posarse sobre otros miembros de su familia como si de una tabla de salvación se tratase. Una noticia fechada a finales de agosto de 1975 abre el noticiario: durante su estancia veraniega en Galicia, Franco,



Fot.1



Serie fotográfica 3

Fot.2



Fot.3



Fot.4



Fot.5



Fot.6



Fot.7



Fot.8



Fot.9



Fot.10



Fot.11



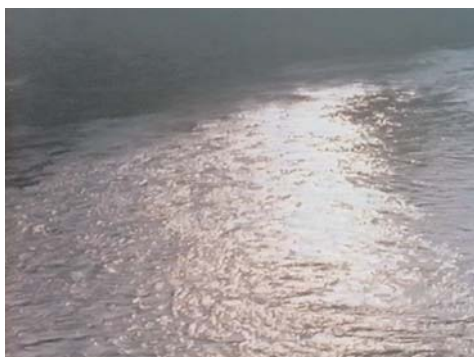
Fot.12



Fot. 13



Fot. 14



Fot. 15



Fot. 16

a bordo del Azor; es testigo de un desfile de buques que preside en compañía del ministro de Marina, Pita da Veiga. Los planos de Franco son escasísimos y la desaparición física inminente del moribundo parece aquí sintomáticamente precedida y anunciada por la práctica evanescencia del objetivo de la cámara.

Entre el duelo y la obscenidad

Si la elipsis fue el rasgo retórico que precedió la definitiva desaparición del Jefe del Estado ante las cámaras, las imágenes de Franco que circularon en algunas revistas respecto a sus últimos días fueron estremecedoras y no responden a ninguna de sus metamorfosis anteriores: la imagen de Franco entubado, convertido en una suerte de monstruosa fusión con los múltiples aparatos que lo mantenían artificialmente en vida es tan escalofriante como su último parte médico. Tal vez el hecho de que los españoles vivieran demasiado implicados esa desaparición, hace difícil reconocer algo que ha pasado al imaginario de Occidente como emblema de la 'mala muerte' y que el antropólogo francés Louis-Vincent Thomas evocaba como contraejemplo de la *belle mort* medieval.

NO-DO publicará el 24 de noviembre de 1975 una edición especial titulada *La muerte de Franco*, enclavada entre sus números 1714 B y 1715 A. La discreción y el decoro dominan el reportaje, cuya primera y última parte se sitúan en el presente,

Serie fotográfica 4



Fot.1



Fot.2



Fot.3



Fot.4



Fot.5



Fot.6



Fot.7



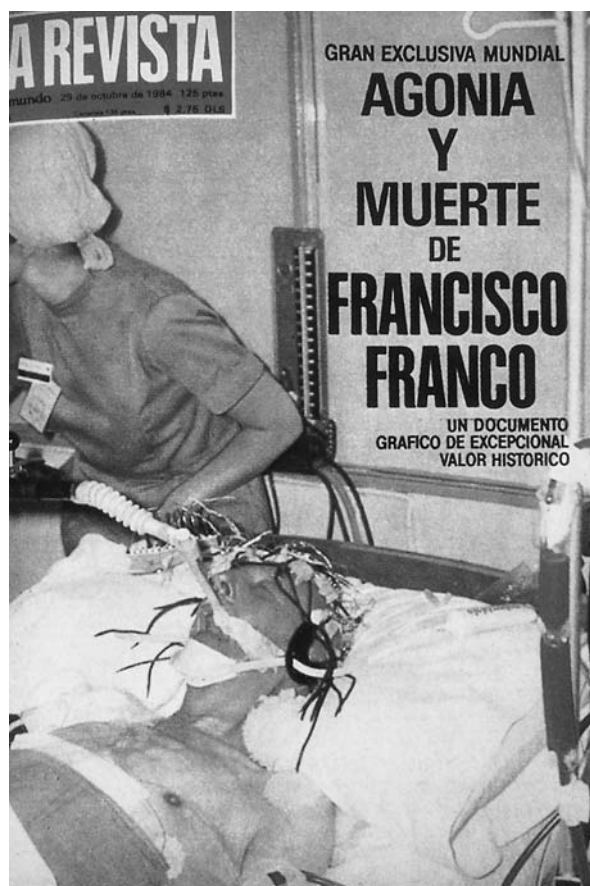
Fot.8

mientras que su más extenso cuerpo central está constituido por imágenes retrospectivas conocidas por el espectador del noticiario (Véase serie fotográfica 4). Nada en él hay de obscena representación de un moribundo; por el contrario, un velo de luto inspira la celebración. El último de sus apartados retrospectivos reavivirá el recuerdo de este 'Franco en la intimidad' familiar, deportivo y bucólico que tuvo su cénit a comienzos de los sesenta y su límite de credibilidad en el reportaje de 1966 analizado aquí.

Sin embargo, no deja de sorprender que las imágenes de Franco desaparezcan tras su muerte del noticiario como por ensalmo y que apenas alguna mención aislada recuerde su figura. Es acaso extraño cómo el noticiario pudo olvidar tan rápidamente a quien había sido su protagonista principal, su *star*, su —como siempre se dijo en la época— 'galán'. Pero así, al parecer, ocurrió en casi toda la sociedad española. La longevidad del régimen de Franco plantea un enigma que solo su fulminante desaparición, incluso de la memoria, alcanza a igualar. Sin embargo, esto es ya harina de otro costal ○

Portada de *La revista del mundo*,

29-10-1984



**What a peaceful life!
The image of Franco from his
leisure time to his private life**

abstract

There were two complementary aspects to Franco's image: the idea of soldier become head of State, and traditional, anti-modern, even backwards, political reactionary. This strongly clashed with what was happening in other European fascist states. The development of these ideals was symptomatic of the overall evolution of Franco's image as gentle, good-natured civilian and family man. This image gradually took hold as Franco gained political stability and was getting on in years. The article analyzes various instances of this more humane image of Franco through official State news documentaries called NO-DO, where we see Franco at home, surrounded by his grandchildren, fishing or hunting, at social events, etc.



Franco, ese hombre (J.L. Sáenz de Heredia, 1964)



E

l régimen de Franco duró desde el primero de octubre de 1936, fecha en la que fue elegido jefe del Estado, hasta el 20 de noviembre de 1975, en cuya madrugada falleció. En números redondos, cuarenta años. Un periodo demasiado largo para que en él no se puedan distinguir etapas, por lenta –a menudo casi imperceptible– que fuese la evolución política del sistema. Corrientemente se han distinguido en esos cuarenta años tres etapas bien caracterizadas: una, primera, que podría denominarse “etapa azul”, de mayores analogías con los regímenes fascistas que dominaron en Europa hasta el final de la Segunda Guerra Mundial; otra, a partir de 1945, de cautelosa eliminación de las anteriores analogías para adoptar, con no menor cautela, una fisonomía política que de alguna manera se aproximara a la de las potencias vencedoras (la que podríamos llamar “etapa de la democracia orgánica”) y, por último, la tercera etapa, correspondiente al desarrollo económico y social que, evidentemente, fue el logro más importante y duradero del Régimen.

Hilo conductor durante los cambios expuestos, y punto de referencia constante a lo largo de los cuarenta años del Régimen, fue la persona de su conductor: Pero, por eso mismo, nada tan sugestivo como comprobar de qué manera los cambios expuestos se fueron reflejando en la imagen del jefe del Estado. Imagen que podríamos llamar “cinematográfica”, puesto que es en el noticiero oficial (el NO-DO) donde tuvo constante reflejo, pero también en algún testimonio tan relevante como la película *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), realizada en el momento de plenitud que representó la conmemoración de sus primeros veinticinco años de gobierno, cuando se percibía por doquier los frutos del desarrollo económico y social al que me he referido. Hace algunos años, abordé el tema, concretándome al NO-DO, en una conferencia que pronuncié en uno de los Cursos de verano de El Escorial. A ella se refieren Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, en su último y exhaustivo libro *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Accedo gustoso a la invitación de

JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO

La imagen cinematográfica de Franco

Vicente Sánchez-Biosca a volver sobre el tema, revisando lo que en su día dije y añadiendo, sobre todo, la indispensable referencia a la película *Franco, ese hombre*.

* * *

Por supuesto, hay que partir de la absoluta primacía de Francisco Franco en todos los aspectos de la vida española de la época. Jefe del Estado y –con la excepción de sus años postreros– del Gobierno, Generalísimo de los Ejércitos, cabeza del partido único, asistido de poderes legislativos omnímodos que retuvo y usó, aunque sin excederse, hasta su muerte, pero, sobre todo, promovido al mando en circunstancias de imposible repetición que, en gran medida, perduraron durante todo su mandato. A lo largo de este (es decir, si queremos exactitud, durante 39 años, un mes y 20 días), Franco gobernó con una plenitud de atribuciones que ha desesperado a cuantos han intentado encontrarle antecedentes históricos, razón esta que explicaría que al entonces comunista Ramón Tamames no se le ocurriera para su historia del periodo otro título que el de “La era Franco”. “¿Qué otro nombre –pregunta– podría haber escogido?” El principal argumento a favor de esa o parecidas denominaciones sería el repaso a la colección NO-DO, en la que apenas aparecen políticos como no sea acompañando a Franco. Ni el pueblo, a no ser recibiendo a Franco, escuchándole o aclamándolo. Franco es prácticamente el NO-DO y el NO-DO es Franco. Y si caracterizamos el noticiario como una producción cinematográfica, diremos que su estrella indiscutible, durante cuarenta años, fue Franco.

Pero con particularidades que es imprescindible tener en cuenta. Incluso refiriéndonos a la primera de las tres etapas del Régimen, para desechar cualquier engañosa analogía con los grandes caudillos totalitarios de la época (un Hitler, un Mussolini), en situaciones en que una ideología domina a la sociedad de manera absoluta, a través de la figura de un “Duce” o un “Führer”, convertidos en jefes carismáticos, intérpretes indiscutibles e indiscutidos de su correspondiente ideología, guías infalibles y modelo de sus súbditos, que deben corresponder con una entrega total y fervorosa, que tiene mucho de religiosa. Esa sería, respecto de Franco, la explicación falsa.

En primer lugar, porque en la España de Franco no hubo una ideología dominante equiparable a las totalitarias.

En segundo lugar, porque tampoco hubo una voluntad de movilizar ideológicamente al país, como en Italia y Alemania.

En tercer lugar, porque ni Franco quiso nunca asumir un papel equiparable a los de Hitler y Mussolini, ni, aunque hubiese querido, lo hubiera podido desempeñar.

No hubo en la España de Franco una ideología oficial totalitaria, sino aquello que nos revela una película, *Raza* (1942), realizada por José Luis Sáenz de Heredia sobre un texto del propio Franco, publicado bajo el seudónimo de Jaime de Andrade que, por supuesto, en ningún momento engañó a nadie sobre la verdadera identidad del autor. Y téngase en cuenta que la fecha de realización y estreno de la película (1941



y 1942, respectivamente) corresponde exactamente con la plenitud del periodo que he llamado "azul", de máximas analogías con las potencias totalitarias.

Creo haber sido el primero en destacar (en mi *Historia política de las dos Españas*) el valor de *Raza* como expresión del pensamiento de Franco mejor que todos sus discursos y declaraciones. Porque el franquismo, más que otra cosa, fue la confluencia, en un momento histórico, de un conjunto de partidos y tendencias coincidentes en la exaltación de unos valores que eran los de la película: la familia tradicional, la vinculación entre el patriotismo y la religión, el recuerdo de la grandeza pasada, el dolor por la posterior decadencia, la reivindicación de las Fuerzas Armadas como

Franco y Benito Mussolini
en Bordighera



Franco, ese hombre
(J.L. Sáenz de Heredia, 1964)

víctima de esa decadencia, la acusación a la masonería como culpable, la experiencia negativa de la República y del sistema de partidos y, por último, la identificación de una de las dos Españas –la propia– con la España auténtica, a la que se podrían incorporar sus adversarios, previa conversión y reconocimiento de su falta.

Ahora bien, si la adhesión a ese conjunto de valores podía producir una actitud como la propia de la España que a sí misma se denominó “nacional” durante la Guerra Civil, pasada esta y lograda la victoria, la dificultad para la difusión de ese sistema nacía, no tanto de su indefinición, como de lo que yo llamaría la falta de una tensión similar a la que encontramos en las doctrinas totalitarias y podía haber sido el caso en España de la Falange, si hubiera estado en condiciones de mantener su inicial significación de revolución nacional. La concepción franquista era, por el contrario, nada dinámica, sino eminentemente estática, de reposo y conservación. No es casualidad que las declaraciones cinematográficas de “interés nacional”, concedidas a las películas consideradas más relevantes durante los años 40 y 50, recayesen uniformemente en unas muy pocas producciones de exaltación bélica escasamente ideologizadas y, sobre todo, en las magnas y aparatosas reconstrucciones históricas: todo lo que Juan Antonio Bardem expresó en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca con su referencia al cine “políticamente ineficaz”, apreciación en las que todos coincidíamos, por distintas que fueran nuestras ideologías. Pero es que el Régimen no pretendía movilizar ideológicamente; se trataba, más bien, de desmovilizar; como certe-

ramente señalan Sánchez-Biosca y R. Tranche en su estudio sobre el NO-DO. Es explicable que la presencia de Franco en el noticiario se atuviese a esas características. Algún intento opuesto que se hizo durante la guerra (aquellas imágenes de Franco con el casco militar calado y un agresivo mentón mussoliniano, aquellas consignas, pintadas en las paredes, de que "los césares eran generales invictos") no duró mucho. Si repasamos el NO-DO, buscaríamos en vano esos primeros planos que llenan agresivamente la pantalla, como en los casos de Hitler y Mussolini. Casi invariablemente, Franco aparece enmarcado, y casi se diría que sumergido, en viajes, inauguraciones, acogidas triunfales que, ciertamente, hacen del noticiario una especie de plebiscito permanente, pero que, simultáneamente, están arrojando a su protagonista. Sin duda, a ello contribuyó la falta notoria en Franco de la capacidad de actor que tuvieron Hitler y Mussolini, pero más todavía las características del sistema en el que Franco encajaba. Otras versiones solo tuvieron un relativo y fugaz éxito en el campo doctrinal con la teoría del caudillaje de Javier Conde, que nadie (ni, por supuesto, el propio Franco) se creyó de veras, o, en el campo literario, los textos alucinados de Ernesto Giménez Caballero. Hace algunos años, Francisco Umbral publicó su *Leyenda del César visionario*. Solo con el título se revelaba el desenfoque del libro porque, si de visionario Franco no tuvo nada, de César tampoco.

Ni las características que los psicólogos atribuyen a los caudillos totalitarios: extrovertidos, y él era introvertido; de mentalidad simple, y la suya era compleja; agresivos, y él era paciente; rígidos, y él era extraordinariamente flexible y apto para plegarse a las diversas circunstancias; abstractos, y su pensamiento era fundamentalmente concreto. Como que se ha llegado a verle como antípoda del arquetipo autoritario. Por no hablar de las condiciones físicas que un José Antonio Primo de Rivera exigía para capitanear un movimiento fascista, y que él mismo poseía, pero Franco, evidentemente, no. Realmente, quedaba más cerca de lo que José Félix Lequerica, entre ingenioso y cínico, dijo alguna vez en una reunión donde otros comparaban a Franco, quién con Alejandro, quién con César, quién con el Cid, quién con Napoleón; y nuestro hombre saltó con que a quien Franco le recordaba era la Conde de Bugallal: un político y cacique gallego de la Restauración.

Si el juicio es duro, reconózcase, al menos, en Franco al hombre de cualidades medias, opacas, pero eficaces. Como explica el psiquiatra Vallejo Nágera, "no

Franco en una ceremonia
en el Valle de los Caídos hacia 1969



solo era normal, sino anormalmente normal, aburridamente normal"... Cuando leo las declaraciones de los que se sintieron intimidados por su presencia en las audiencias privadas, pienso que actuó en ellos la predisposición a dejarse impresionar. En tales casos, Franco (al menos, esa es mi experiencia reiterada) resultaba sencillo, correcto y hasta con sentido del humor. Su imagen entrando bajo palio en la basílica del Valle de los Caídos corresponde a la única liturgia que podemos considerar auténtica en él. No la liturgia política totalitaria, sino la liturgia de la Iglesia Católica, con la que esta recibía tradicionalmente a los reyes; y es sabido que la Monarquía era el ideal político de Franco, aunque se tratase de una Monarquía como la que él estableció, sin rey nombrado y con Franco haciendo sus veces. Lo cual, obviamente, nada tiene que ver con el fascismo.

Si algún matiz de este carácter se puede apreciar en sus imágenes cinematográficas corresponde a la unificación de los partidos y a la presentación de Franco con la boina roja de los tradicionalistas y la camisa azul de la Falange, asomando tímidamente sobre el cuello del uniforme militar. Pero no se olvide que la unificación chocó fulminantemente con la resistencia de los llamados a unificarse. Desfile hubo en que las unidades tradicionalistas desfilaron tocadas exclusivamente con la boina roja, y los falangistas, con su camisa azul; el único en presentarse correctamente uniformado, como jefe del partido unificado, era Franco. Pero todo hace pensar que, cuando el desenlace de la Segunda Guerra Mundial aconsejó prescindir de la parafernalia cuasi-fascista, Franco se desprendería de ella con la profunda satisfacción del que cuelga en el armario el disfraz al que ha tenido que recurrir, contrariando sus gustos y sus más íntimas convicciones.

* * *

Este hombre, a quien uno de sus mejores biógrafos, el inglés Crozier, retrata certeramente como "un soldado profesional, dedicado a mantener la disciplina y el orden, con un interés mínimo en formas constitucionales y una concepción paternalista de su deber patriótico"; "un hombre de principios, no de ideologías", aunque a su servicio ponga una "inteligencia calculadora bien guarnecida de astucia, excepcionalmente adaptada al logro de victorias y al mantenimiento del poder", y en la que destacan la "magistral inercia" y la "capacidad de ambigüedad"; este soldado, que concebía su puesto al frente del Estado como un destino militar, se encontró en 1946, como consecuencia del cerco al que le sometieron las potencias vencedoras en la Segunda Guerra Mundial, con la aplicación a la política de la consigna de conservar el puesto a toda costa, que establecían las Ordenanzas militares, y con que el país (o la parte del país que le seguía y aun muchos que no eran franquistas) le respaldaba entusiásticamente. Fue sin duda su gran momento. O el primer gran momento. El segundo sería su entrada en Madrid junto al general Eisenhower, presidente de la primera potencia mundial. Era el fin del aislamiento y el triunfo de su "numantismo".



Nada tan natural como que en ambos casos (los testimonios gráficos y cinematográficos son elocuentes) la imagen de Franco fuese la más propiamente suya: la militar:

Franco, ese hombre

(J.L. Sáenz de Heredia, 1964)

* * *

Es el momento en que, disipada la amenaza exterior, sin una oposición capaz de inquietar seriamente, enfrentados los Gobiernos con el reto del desarrollo económico y social y sujeta la evolución política al ritmo lentísimo que solo se acelerará tras la muerte de Franco, se va a insinuar, primero, y a afirmar después, una nueva imagen del jefe del Estado, como la que encontramos anticipada en un NO-DO del año 1953, que nos lo presenta en su intimidad familiar, vestido de paisano, con la esposa y los nietos, rodando cine (era un fervoroso aficionado que rodó muchas películas en 8 y 16 mm.) y, como siempre, enfrentado con su poca naturalidad. Es, repito, el anticipo del Franco civil que se hizo habitual durante los años 60: los años de la tecnocracia y del licenciamiento definitivo de los símbolos políticos iniciales del Régimen, que ya había dejado atrás las ideologías y la tensión de las épocas de la Guerra Civil y del cerco internacional.

Pero, como anuncié, el marco fundamental para esta nueva imagen lo va a proporcionar la película *Franco, ese hombre* que, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, anterior y afortunado realizador de *Raza*, y sobre un guión del mismo y de José María Sánchez Silva, se estrenó en el otoño de 1964. Por supuesto, es legítimo incluirla en



Franco, ese hombre
(J.L. Sáenz de Heredia, 1964)

la campaña conmemorativa de los 25 años de paz, de la cual fue alma el ministro de Información, Manuel Fraga, y recordar que la película se benefició del imponente archivo documental del NO-DO, puesto a su disposición en su totalidad, así como del título de “interés nacional” que le fue concedido. Sin embargo, la película, concebida inicialmente como un cortometraje documental, se convirtió en un largometraje a solicitud de su realizador que, además, pidió –y obtuvo– gozar de absoluta libertad para realizarla, sin cortapisas de ningún género, ni orientaciones o control oficial. Es curioso añadir que su distribución se hizo por los cauces comerciales, normales en cualquier película, hasta el punto de que su proyección en el local de estreno tuvo que cortarse en pleno éxito de público para que la empresa del local pudiese cumplir su compromiso con una película de Marisol. Con toda razón, la escritora francesa Nancy Berthier, en su obra *Le franquisme et son image*, se imagina en lugar de Franco a un Hitler, un Mussolini o un Stalin, y declara la anécdota absolutamente inverosímil... si no hubiese sucedido. La anécdota me recuerda a la que escuché al propio Franco, cuando se le ocurrió enviar al Consejo Supremo de Justicia Militar, que estaba preparando la reforma del Código castrense, unas observaciones. Estas serían, de fijo, razonables, como se podía esperar del sentido común y de la larga experiencia militar de Franco, el cual (no se olvide) no solo era el jefe del Estado, sino el Generalísimo de los Ejércitos y se estaban dirigiendo al máximo órgano de la Justicia castrense. Pues bien: “¿creerá usted, Escudero –me decía Franco– que no me hicieron ningún caso?” Y me lo decía muerto de la risa.

Lo dicho no impidió el éxito de taquilla, es decir, completamente espontáneo, de la película, que desbordó todo lo previsto, y en la que se puede ver, no solo la conformidad con el estado del país bajo el gobierno de Franco, sino la conformidad con la imagen civil de Franco que la película mostraba, no sin sorpresa de la inmensa mayoría, no prevenida, de los espectadores.

Recordemos brevemente su estructura.

Se inicia con “el apacible milagro de todos los días”: el amanecer sobre Madrid. Y el recuerdo de otros amaneceres muy diferentes: trágicos, angustiosos, sangrientos,... Pero “todo eso, tan triste, hace ya muchos años que pasó”. Y por añadidura, el día de hoy, añade el locutor; tiene un signo especial, porque se va a celebrar el gran desfile militar conmemorativo de los 25 años de paz, se nos dice, “en la que no hay dolor de derrotados, en la que cabe el gozo de todos”, y cuya autoría principal se atribuye a Franco: “el hombre que ganó la guerra y ha ganado también la paz que desde siglos atrás se nos negaba”.

Aparecen planos iniciales del desfile militar; pero, mientras pasan las tropas, la cámara se vuelve hacia quien las ve pasar para recordarnos su historia. La filiación gallega (es inevitable el recuerdo de *Raza*) e, inmediatamente, África: el escenario de su predilección, en el que se forjó su prestigio y en el que todo se presenta como premonición de un destino más alto y decisivo. Planos de un Franco juvenil, cuya meteórica carrera seguimos (la Legión, Annual, Alhucemas) hasta verle convertido en el general más joven de Europa; tan solo otro militar obtuvo dicha categoría a los 34 años y se llamaba Napoleón. En seguida, la cabalgata alucinante de una República que desde sus primeros pasos se encaminaba aceleradamente a la Guerra Civil y, significativamente, la evocación del dramático conflicto en los mínimos planos posibles: el alzamiento, el nombramiento del Jefe del Estado y la victoriosa conclusión de la paz, cuyos problemas y logros se van a evocar desde el pabellón español en la Feria Internacional de Nueva York, mediante una entrevista con el embajador e historiador Manuel Aznar. Lo indispensable para recordar las dificultades de la paz (Hendaya, el cerco internacional) e, inmediatamente, el Franco que justifica el título (*ese hombre*) de la película. Un Franco nada hierático ni “oficial”, sino íntimo y relajado: entregado a la pesca, la caza, pintando, jugando al mus con los amigos o entretenido con los nietos en la playa... Y una brevísima entrevista de Sáenz de Heredia con él, en la sala de proyección del Palacio del Pardo, para que revele cuáles han sido los principios que han inspirado su vida (mando y responsabilidad y el afán permanente de servicio) y dé un juicio muy halagüeño sobre los españoles, cuyas virtudes cívicas están probadas por los 25 años de paz transcurridos.

Quando se aleja de nosotros –escuchamos–, con el paso firme y seguro de quien, como nos ha dicho, camina en un afán permanente de mejor servicio, nuestra atención se centra, precisamente, en esos pasos.

Pasos que caminaron con la misma firmeza por las breñas de Marruecos que por las sierras de España o los andenes de Hendaya y Bordighera.

Pasos que caminaron siempre en línea recta para llevarle cada jornada a cumplir su promesa de engrandecer España.



Franco, ese hombre
(J.L. Sáenz de Heredia, 1964)

La nueva imagen de Franco quedaba así definitivamente acuñada por el cine, respondiendo a una realidad que los años posteriores no hicieron más que robustecer: el asentimiento general a un desarrollo económico y social que había elevado las cotas de bienestar de manera espectacular, por grandes que fuesen las reservas de muchos a la falta de una evolución política paralela. Fue el mismo Franco quien señaló con acierto, como consecuencia de aquel desarrollo, la creación de la clase media que nunca había tenido nuestro país y cuya ausencia había sido causa de su inestabilidad crónica. Desgraciadamente, Franco no fue capaz de sacar la consecuencia de dicho fenómeno: un desarrollo político que complementase el económico y social, similar al que la nueva clase media podía contemplar en las democracias occidentales, con las que, por añadidura, una relación cada vez más intensa había sucedido al aislamiento de los años 40. Por “ambiguo” y “polimórfico” que fuese el franquismo, como con buen humor lo califica Nancy Berthier, el paso decisivo que Franco tenía que dar, no lo dio. Hubo que esperar a su muerte.

* * *

Lo dicho explica la decepción de Sáenz de Heredia cuando emprendió su tercera película sobre Franco: después de *Raza y Franco, ese hombre*, la que habría de llamarse *El último caído*.

Se trataba de una evocación lírica (“poema documental” lo llamaba), cuya preparación inició rodando una cantidad respetable de metros de película... para encontrarse con la resistencia general a colaborar. Se explica. El país, que no había tenido la democracia “con” Franco ni “contra” Franco, se había encontrado con ella después de la muerte de Franco y la estaba consolidando en la delicada y ejemplar operación de la transición. Se comprende que en ese momento nadie atendiese a Sáenz de Heredia. Incluso fue desestimada su petición de que el Rey interviniese en la película con unas declaraciones; pero ¿podía hacer otra cosa quien estaba demostrando con hechos que su Monarquía no iba a ser, como Franco había proyectado que fuese, la simple continuación coronada del franquismo, sino algo completamente diferente? Lo mismo sucedió cuando, en 1981, Sáenz de Heredia quiso resucitar el proyecto. Como dice la ya citada Nancy Berthier, era “un film imposible”.

Franco había pasado a la historia. Su imagen había quedado fijada irrevocablemente. Era otra historia la que, después de la suya, se iniciaba ○

The image of Franco in film

abstract

The image and personality of Franco was the one element that would remain constant for the entire duration of the regime. His political model lacked the clear ideology found in other totalitarian regimes. In fact, rather than mobilizing the masses which was preferred by other regimes, Franco preferred to immobilize them. Franco well represented the values of moderation, and expressed these ideas in his book *Raza*. Yet, in 1953 the official State news documentary, the NO-DO, presented an image of Franco that would be most fully developed in the film *Franco, ese hombre* (which commemorated twenty five years of peace), namely, that of a kind, grandfatherly old man, while still maintaining his image of military man and head of state.



Franco, ese hombre (J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



Un documento sobre el Desarrollismo

En la introducción de su documentada biografía sobre Francisco Franco, Paul Preston indica que uno de los mayores obstáculos para llegar a conocer los enigmas del dictador reside en la capacidad que este tuvo para reescribir periódicamente su biografía². Como ejemplo, Preston destaca que, a finales de 1940, Franco, con el seudónimo de Jaime de Andrade, construyó en la novela *Raza, anecdotario para el guión de una película*, que sería el punto de partida para el guión de la película de José Luis Sáenz de Heredia, una ficción que se justificaba como biografía ideal del dictador³. Franco, camuflado tras el seudónimo de Jaime de Andrade, proyectó en el relato sus aspiraciones frustradas, la hipotética superación de los traumas familiares y la justificación mítica de los elementos determinantes de su propia cruzada contra el “caos de las hordas rojas”. Paul Preston, como la mayoría de los historiadores, se siente fascinado por el mito de *Raza*, un mito que, en palabras del propio Orson Welles, convirtió a Franco en el único dictador del mundo con vocación frustrada de cineasta⁴. *Raza* se ha transformado en el ejemplo, por antonomasia, de una ficción que, a partir de la irrealidad de su propio entramado narrativo, juega con desvelar la psicología de Franco. A partir del personaje simbólico de José Churruga, construido como el auténtico *alter ego* de Franco, se tejen las bases del ideario mítico de la historia y de las construcciones simbólicas que el Régimen acabó utilizando como sistema de propaganda y como modo de autojustificación.

No obstante, si tomamos en consideración las palabras de Preston y observamos cómo durante el franquismo el Régimen llevó a cabo un proceso de ajuste respecto a los cambios de la sociedad hasta el punto de acabar modificando el diseño de su propia imagen, observaremos que existe otra imagen cinematográfica de Franco difundida en el documental hagiográfico de José Luis Sáenz de Heredia, *Franco, ese hombre* (1964). Esta imagen se presenta superpuesta y contradictoria respecto a la del personaje de José Churruga e intenta combinar, sin demasiada habilidad, la exal-

ÁNGEL QUINTANA

Y el Caudillo
quiso hacerse
hombre.
La retórica
épica e
iconográfica
en *Franco*,
*ese hombre*¹

1. Una primera aproximación del autor hacia la película *Franco, ese hombre* (J.L. Sáenz de Heredia, 1964) fue publicada en ÀNGEL QUINTANA: **“Construcción y deconstrucción documental del mito de Franco”** en JOSEP MARIA CATALÀ, JOSETXO CERDÁN y MIRITO TORREIRO (coords.): ***Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España, Málaga, IV Festival de cine de Málaga/ Ocho y Medio, 2001.***

2. PAUL PRESTON: ***Franco, Caudillo de España, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1994, pág. 15.***

3. JAIME DE ANDRADE: ***Raza, anecdotario para el guión de una película, Madrid, 1942.*** La película de José Luis Sáenz de Heredia aparece ampliamente estudiada en el texto de ROMÁN GUBERN: ***Raza: un ensueño del general Franco, Madrid, Ediciones 99, 1977.*** En el terreno del documental fílmico, la película acabó inspirando el film de entrevistas *Raza, el espíritu de Franco* de Gonzalo Herralde (1977).

4. Al inicio del documental *Orson Welles en el país de Don Quijote*, escrito por Carlos F. Heredero y Esteve Rimbau, se recogen imágenes de archivo de una rueda de prensa de Orson Welles en el que pregunta a un grupo de periodistas si saben qué dictador fue director de cine. Welles responde taxativamente que fue Franco y que realizó una película de dibujos animados.

5. Vicente Sánchez-Biosca certifica que los ocho monográficos de *Imágenes* llevaban todos el título de *Veinticinco años de paz* e iban acompañados de un subtítulo

tación del heroísmo del pasado con la mítica del descanso del guerrero y con la creación de una máscara que pretende ofrecer una forzada dimensión humanizada del antiguo héroe. *Franco, ese hombre* es una película que ha entrado en el olvido y ha acabado siendo una obra poco estudiada, a pesar de que en su momento fue uno de los principales esfuerzos propagandísticos del Régimen con motivo de los eventos organizados para celebrar los “25 años de paz”, un momento clave para comprender el proceso de aceptación que el franquismo llegó a tener entre las clases medias españolas.

Con motivo de la celebración, realizó una fuerte apuesta propagandística en el campo audiovisual que estuvo concretada en el largometraje de Sáenz de Heredia y ocho números especiales de la revista *Imágenes*, que recogía los trabajos monográficos del NO-DO⁵. El filme es, actualmente, un valioso documento que nos permite conocer el modo cómo, durante los años del desarrollismo, se construyó una determinada iconografía fílmica de Franco y un determinado relato mítico en el que la Historia de España acababa supeditada a la trayectoria personal de Franco que finalizaba con la justificación del golpe militar franquista, planteado como el inicio de un largo camino hacia la paz.

El propio Paul Preston no concede demasiada importancia a *Franco, ese hombre* indicando que el cuadro que nos presenta es el de “un héroe que había salvado al país de las hordas del comunismo, luego lo había salvado nuevamente de las hordas del nazismo y, posteriormente, se había convertido en el padre benévolo de su pueblo”⁶. Estos elementos ponen en evidencia de qué modo el discurso con pretensiones documentales de la película —construido por Sáenz de Heredia con la colaboración de José María Sánchez Silva— fue un discurso de exaltación a la figura de Franco. El propio jefe del Estado quiso distanciarse del proyecto otorgando cierta libertad a Sáenz de Heredia, aunque, tal como muestran las imágenes finales, Franco acabó dando el visto bueno a la imagen que la película proyectó de su propia persona. Al final de *Franco, ese hombre* encontramos al propio Franco, en la sala privada de proyección del palacio de El Pardo contemplando complaciente su hagiografía. Franco certifica que la imagen de ese otro que el discurso cinematográfico ha construido a partir de sí mismo no es más que la máscara oficial que el Régimen había diseñado de su persona a mediados de los años sesenta.

La imagen que Franco aprueba de sí mismo desde su cine privado de El Pardo, antes de ser entrevistado por José Luis Sáenz de Heredia, estuvo destinada a crear una política de consenso entre amplias capas de la población que creyó que detrás del mito de la paz establecido por el franquismo se escondía el principio de un bienestar que se gestó como consecuencia de la evolución de la sociedad y de los diferentes milagros económicos europeos. El Desarrollismo partió de una revisión de los objetivos económicos de la nación española marcando sobre todo el acento en el crecimiento del producto nacional sobre el pleno empleo y sobre la progresiva



Franco, ese hombre
(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

que reflejaba la parcela de actividad abordada en cada ocasión como Arte, Agricultura, Industria, Proyección Internacional, Espectáculos, Construcción, Vida cotidiana y Cultura española. Véase RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: **NO-DO. El tiempo y la memoria**, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 429-432.

6. PAUL PRESTON: *op. cit.*, pág. 88.

7. FABIÀ ESTAPÉ y MERÇÈ AMADO: **“Realidad y propaganda de la planificación indicativa en España”**, en JOSEP FONTANA (ed): **España bajo el franquismo**, Barcelona, Crítica, 1986, pág. 211.

integración de España en el seno de la economía mundial. Esta campaña de desarrollo económico no puede considerarse como un paso hacia la modernización, ya que tal como indicaron los economistas Fabià Estapé y Merçè Amado “si aceptamos que desarrollo no significa únicamente crecimiento sino crecimiento más transformaciones estructurales, fácilmente podemos afirmar que los Planes de desarrollo no trajeron consigo ninguna modificación básica en las estructuras franquistas, ningún cambio institucional”⁷.



Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

Durante los deslumbrantes festejos organizados con motivo de los “veinticinco años de paz” se estaba disolviendo la memoria colectiva de la guerra civil, el pasado aparecía absorbido por el proceso de encantamiento de la prosperidad material y de la paz social. Un momento en el que, tal como indica el historiador Jordi Font i Agulló, en un estudio sobre las formas de aceptación del Régimen, se intentó ofrecer una nueva imagen de la guerra, potenciando la idea de que todos fuimos culpables, para acabar creando “un nuevo proceso de socialización política basado en el olvido y la relativa prosperidad material”⁸.

Franco, ese hombre constituye, por lo tanto, un documento fundamental para analizar tanto las formas del discurso histórico oficial como para comprobar cómo la imagen del Caudillo quiso sufrir un proceso de humanización destinado a perfilar de qué modo el héroe de antaño se había transformado en un viejecito que desde su despacho intentaba preservar una hipotética paz de la que su apacible imagen de padre de familia se constituía en una quimérica proyección. La idea de considerar al Caudillo como garante de la paz es el eje de un discurso en

el que, como veremos más adelante, la guerra civil acaba siendo aparcada, puesta entre paréntesis.

La imagen cinematográfica del dictador

Franco, ese hombre se construyó también como el testimonio de ese momento en que el cine, progresivamente amenazado por el poder de una emergente televisión, estaba aún considerado como uno de los principales focos de entretenimiento de las capas populares españolas, de esas capas que estaban en proceso de convertirse en pequeña burguesía de la nueva sociedad de consumo. El lujoso *technicolor* de sus imágenes y el formato *cinemascope* con que fue rodado el filme evidencian cómo Sáenz de Heredia pretendía apartarse de la amenaza televisiva, exaltando la función propagandística del medio cinematográfico. La película puede considerarse como el último momento en que el franquismo, antes de concentrarse en la televisión, tomó el cine en serio como medio de comunicación de largo alcance entre las masas. Tal como certifica Nancy Berthier, en un estudio sobre la imagen de Franco, el estreno de la película estuvo acompañado de una fuerte campaña publicitaria en TVE durante el

8. JORDI FONT I AGULLÓ: *¡Arriba el campo! Primer franquisme i actituds polítiques en el àmbit rural nord-català, Girona, Diputació de Girona, 2001, pág. 25.*

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

10. FERNANDO MÉNDEZ LEITE: *Historia del cine español, vol. II., Madrid, Ediciones Rialp, 1965, pág. 681.*

mes de noviembre de 1964 —época en la que la televisión empezaba a implantarse en muchos hogares españoles— y se acabó realizando un gran preestreno el 11 de noviembre de 1964 avalado por el Ministerio de Información y Turismo regido por Manuel Fraga Iribarne⁹. La pretendida relevancia historiográfica, unida al prestigio cosechado por Sáenz de Heredia como cineasta del Régimen, hizo que el documental acabara siendo alabado por la crítica y la historiografía cinematográfica de corte franquista. En su *Historia del cine español*, Fernando Méndez Leite la exalta bajo los siguientes términos: “Sáenz de Heredia ha logrado un apasionado documental revelador de muchas cosas desconocidas para las jóvenes generaciones y muy emotivo para los que vivieron los acontecimientos evocados en la pantalla con singular maestría”¹⁰. Este proceso certifica que la película fue un éxito de taquilla en el momento de su estreno y que se convirtió en la obra de referencia del Régimen, cuando se trataba de exaltar al propio Franco. Televisión Española la proyectaba periódicamente para celebrar diferentes efemérides de Franco.

En un artículo sobre las posibles transformaciones de los líderes históricos en discurso ficcional, Román Gubern intentaba desmentir un postulado de André Bazin, según el cual la vida de los grandes hombres se convierte en una vida instructiva siempre que estos estén muertos. Gubern demostraba de qué modo la figura de Stalin se proyectaba en algunas películas soviéticas como *Kyaltava (El juramento)*, 1946) de Mijail Ciaureli o la de Mussolini, bajo la máscara de Napoleón, en *Campo di Maggio* de Giovachino Forzano, 1935¹¹. El caso de *Franco, ese hombre* plantea una serie de curiosos problemas en el debate sobre los modos de construcción cinematográfica de la imagen de los dictadores. Por una parte, la película no se presenta como una ficción, sino como un documental en el que la imagen del propio Franco se autorrepresenta ya sea desde el presente —presidiendo un desfile militar en la Castellana o en el Palacio del Pardo— o desde el pasado, a partir de múltiples fotografías que relatan su trayectoria vital. Sin embargo, en determinados momentos, la voz de Franco es reemplazada por una serie de voces anónimas que recitan sus grandes “frases célebres” o sus discursos heroicos. Por otra parte, la película explicita cómo el dictador aprueba el producto. Para comprobarlo, solo tenemos que observar la forma en la que Franco memoriza, hasta provocar una cierta sensación de ridículo, el ajustado texto de las respuestas a las preguntas que Sáenz de Heredia le formula en los momentos finales.

Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



11. ROMÁN GUBERN: “El líder político como discurso ficcional” en *Archivos de la filмотeca* n° 32, Valencia, junio 1999.



1. *Franco, ese hombre*

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

2. *Dragon Rapide*

(Jaime Camino, 1986)

12. JUAN PABLO FUSI: *Franco, autoritarismo y poder personal*, Madrid, Santillana, 1985, pág. 17.

13. BILL NICHOLS: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 68.

El caso de *Franco, ese hombre* desmiente también las afirmaciones de Bazin en el sentido de que la imagen hagiográfica de Franco tuvo más sentido durante su vida que después de su muerte. Tal como ha certificado Juan Pablo Fusi, uno de los dramas del franquismo residió en que sus mitos fueron incapaces de resistir la muerte de Franco, ya que inmediatamente, durante la transición, se revisaron y se pusieron en cuestión todas las construcciones que había solidificado el régimen¹². En el terreno cinematográfico, observaremos cómo la figura de Franco no puede constituirse como personaje mítico de ficción hasta la década socialista. Todas las construcciones de Franco tienen un cierto carácter paródico, tal como reflejan películas como *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), una ficción histórica en la que Franco era presentado en su vida cotidiana incluso acostándose con Carmen Polo, *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1987), donde un doble suplantaba a Franco en El Pardo, o *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994), donde la figura de Franco se convertía en una invención onírica, como si fuera fruto de un exorcismo personal del director:

El modelo documental

Inicialmente, el documental sobre Franco fue concebido como un cortometraje producido por la empresa Chapalo Films. José Luis Sáenz de Heredia, con la ayuda del Ministerio de Información y Turismo, decidió transformarlo en un largometraje promocional del espíritu de los “veinticinco años de paz” que debía ser estrenado en salas y debía servir para dar a conocer el pasado a las nuevas generaciones, a esos seis millones de españoles que, según reclama la voz *over* de la propia película, no conocieron la guerra.

Además del significado que *Franco, ese hombre* tuvo como producción hagiográfica, la película estuvo perfectamente integrada –tanto estructural, como temáticamente– dentro del sistema de una determinada producción de carácter documental realizada en el periodo que va de 1958 a 1965, durante el que se intentaron justificar, a partir de la verdad del discurso documental, algunas cuestiones relativas a la historia reciente y, sobre todo, reivindicar la importancia que tuvo el franquismo como régi-

men político que había puesto fin a la barbarie roja y a la penetración del comunismo en España. Entre la serie de películas documentales, realizadas algunas de ellas al amparo propagandístico del Ministerio de Información y Turismo, cabe destacar *Otros tiempos* (1958) de Carlos Fernández Cuenca, *El camino de la paz* (1959) de Rafael G. Garzón –realizada a partir del aparato propagandístico del NO-DO, en la que, curiosamente, reivindicaba como inicio de la paz el 18 de julio de 1936– y *Morir en España* (1964) de Mariano Ozores.

Entre las diferentes categorías del discurso documental establecidas por Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*, Sáenz de Heredia adopta la fórmula clásica del documental expositivo en la que el discurso se articula a partir de voces o intertítulos que exponen una argumentación acerca del mundo histórico descrito en la pantalla¹³. Dentro de esta forma, en la que un saber adquirido de antemano es transmitido mediante un discurso unidireccional en el que no pueden existir voces contradictorias, *Franco, ese hombre* subraya el modelo en el que el discurso oral basado en la retórica del comentarista –en este caso leído por Ángel Picazo– adquiere una significación especial y las imágenes se transforman en una simple ilustración o contrapunto de lo que expresan las palabras. La voz *over* de *Franco, ese hombre* no es enunciada desde el anonimato, sino que muchas veces se expresa como la voz de la verdad que se dirige al espectador y que, en determinadas ocasiones, se encarna físicamente en el cuerpo del propio responsable del documento, Sáenz de Heredia, que se muestra a la cámara en los momentos en que debe entrevistar a alguna significativa personalidad, que avale los límites del discurso. Las imágenes poseen un simple valor como complemento del discurso verbal y en escasas ocasiones consiguen hablar por sí solas.

La película puede inscribirse perfectamente dentro del subgénero conocido con el nombre de *compilation film*, en el que el pasado puede llegar a ser reconstruido a partir de imágenes de archivos, las cuales mediante el acto del montaje acaban siendo descontext-

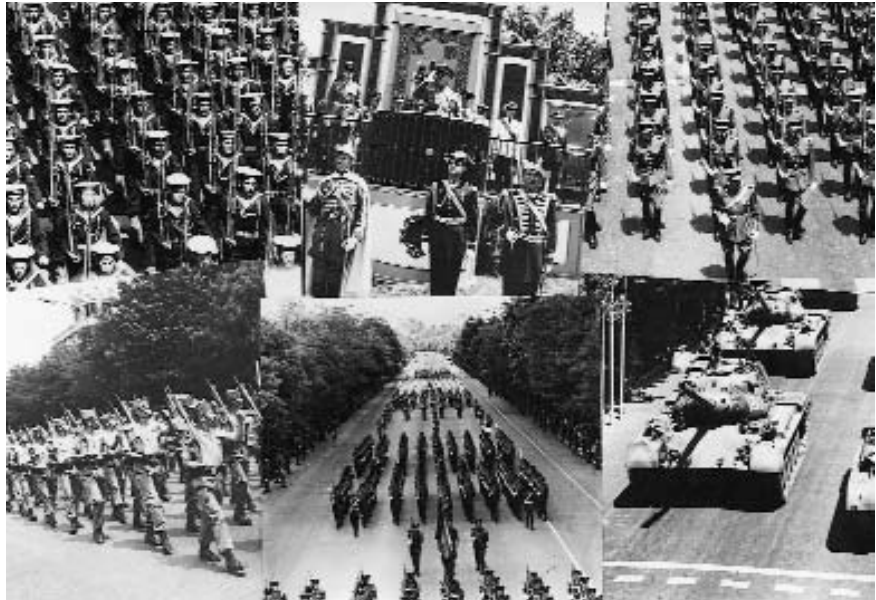
Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



tualizadas y puestas al servicio de un discurso que no les corresponde. Un ejemplo clásico de la retórica del *compilation film* es la serie americana *Why We Fight*, creada por el *Office of War Information*, para justificar la intervención aliada en la Segunda Guerra Mundial. El capítulo de la serie titulado *The Nazi Strike*, firmado por Frank Capra, utiliza imágenes de archivo de *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, Leni Reifenstahl, 1935) que situadas fuera de contexto adquieren un efecto de anti-propaganda respecto al objetivo para el que fueron creadas inicialmente¹⁴. *Franco, ese hombre* juega con diferentes imágenes de archivo, principalmente fotografías, imágenes descontextualizadas de obras de ficción, incluso con imágenes rodadas por

Franco, ese hombre
(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



14. Sobre la serie *Why We Fight* y la utilización de las imágenes de *Triumph des Willens*, véase THOMAS W. BOHN: **An historical and descriptive analysis of the Why we fight series**, Nueva York, Arno Press, 1977, pág. 122.

15. En cierto sentido, la antítesis de *Franco, ese hombre* sería el documental *Caudillo* (1974) de Basilio Martín Patino, donde, a partir del esquema del *compilation film*, crea una tensión constante entre la imagen documental del sector franquista y la imagen del sector republicano, dejando así que las imágenes —y los sonidos— hablen por sí solos, sin recurrir al énfasis unidireccional de la voz over.

los servicios de propaganda del gobierno de la República. A diferencia de los grandes *compilation films*, en ningún momento el espectador posee la sensación de que se ha llevado a cabo una rigurosa investigación documental en los archivos, ni que las imágenes pueden adquirir una determinada fuerza retórica al ser sacadas de contexto. El otro elemento clave de la utilización de las imágenes reside en la forma como Sáenz de Heredia filma los espacios de la memoria, los cuales tienen siempre un carácter ilustrativo y están desprovistos de cualquier posible gravedad. Esto es debido a que Sáenz de Heredia, a pesar del lujoso aparato propagandístico —recordemos el technicolor y el cinemascope— de que dispone, concede más importancia al discurso oral que a la imagen¹⁵.

La estructura de la película es la de un largo *flashback* que arranca con el “desfile de la Victoria” del mes de abril de 1964, momento en el que los nuevos soldados de Franco rinden tributo al hombre que ha mantenido la neutralidad, para revivir el camino hacia la paz que, a diferencia de la película de Rafael Garzón, se presenta

como un camino rectilíneo, un camino en que el héroe mítico consigue cambiar el destino de la historia de España. A pesar de su condición de publrreportaje sobre un momento determinado del franquismo, *Franco, ese hombre* quiere tener un cierto relieve historiográfico gracias a la intervención en el guión de un historiador del régimen como José María Sánchez Silva¹⁶ y la presencia en la pantalla, para relatar en una breve entrevista la significación de la guerra civil, de Manuel Aznar, autor de la *Historia militar de la guerra de España* y, en aquellos años, embajador en Estados Unidos. Además, la figura del médico Enrique Blasco Salas, sirve para certificar el mito heroico de la herida de bala que Franco recibió en la batalla de Biutz y cómo logro salvarse milagrosamente. El último testimonio es el del propio Franco que contesta mecánicamente una serie de preguntas, entre ellas la de si son difíciles de gobernar los españoles. El constante recurso hacia lo mitológico, avalado por personalidades que aprueban el discurso, constituye uno de los frenos mayores a la idea de humanizar a Franco que pretende, tal como indica el título, ser uno de los objetivos de la película.

Humanizar a Franco

El proceso de humanización de Franco debía pasar por la pérdida de sus atributos semidivinos —la idea del caudillo enviado por Dios— para poder presentarse como alguien que había conseguido conquistar los atributos humanos. En la película, este proceso se pone de manifiesto mediante un intento de acercamiento a la dimensión humana del dictador, siguiendo la pauta marcada por los NO-DO de los años sesenta, consistente en mostrarlo como un viejecito amable que se muestra en su intimidad familiar o practicando sus aficiones culturales y deportivas. Esta construcción iconográfica responde a la idea retórica, elaborada por Peter Burke, consistente en forzar la dimensión humana de los “caudillos representándolos como si fueran santos”, practicando una determinada imagen tópica de la bondad¹⁷.

En *Franco, ese hombre* esta retórica aparece sobre todo en los títulos de crédito iniciales, formados por un total de 23 fotografías que nos muestran a Franco en familia —besando, filmando o asistiendo al bautizo de sus nietas—, a Franco divirtiéndose —jugando al dominó o al mus, pescando un salmón gigantesco o cazando un ciervo, leyendo *La Vanguardia* o paseando en un velero con Carmen Polo—, a Franco ejerciendo su trabajo —recibiendo una delegación, escribiendo en su despacho o entregando la Copa del Generalísimo al Real Madrid—. Esta idea de humanización reflejada mediante una serie de imágenes estáticas encuentra su contrapunto en su imagen oficial, que nos enseña, hasta el punto de convertirse en un auténtico icono que actúa de *leitmotiv*, a Franco en la tribuna saludando mecánicamente a las tropas durante “el día de la victoria”.

El problema principal reside en que ni el proceso de humanización fotográfico, ni las imágenes del Caudillo al frente del Ejército resultan creíbles. Las fotografías íntimas de Franco revelan que ese rostro humano es un rostro construido donde el monta-

16. En 1964, José María Sánchez Silva también redactó el guión del documental franquista *Morir en España* de Mariano Ozores, una película que pretendía instaurar una visión histórica de la guerra civil contraria a la expuesta por Frédéric Rossif en *Mourir à Madrid* (1962), película que se convirtió en el gran documental de montaje de archivos —*compilation film*— sobre la contienda, adquiriendo una gran resonancia en el extranjero.

17. PETER BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pág. 94.

Franco, ese hombre
(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



je se hace evidente en cada plano, de forma tan evidente como ese salmón gigantesco que Franco luce como trofeo de pesca y que en el fondo refleja la mediocridad de un individuo que necesitaba mostrarse como un gran deportista, cuando ni su constitución física, ni su temperamento lo acreditaban con el mínimo grado de verosimilitud. Las imágenes de los desfiles tampoco tienen fuerza porque no están filmados de forma enfática, sobredimensionando la retórica militarista, sino que son imágenes planas, casi televisivas que revelan cómo la cámara en picado –y detrás de la barrera– captura la imagen del Caudillo de los ejércitos.

El proceso de humanización de Franco no reaparece hasta el final de la película, donde las imágenes fijas son sustituidas por imágenes en movimiento que nos revelan a Franco “practicando su frustrada vocación de marino” en un velero, leyendo en el Pazo de Meirás o pintando un cuadro que “evoca su nostalgia marinera”. Tal como constata Vicente Sánchez-Biosca, este proceso de humanización acaba imponiéndose de forma forzada, en medio de un discurso global de la historia marcado por el lenguaje mítico. Franco no puede convertirse en un semejante del espectador porque su personalidad es débil, porque su aureola mítica está forzada y su santificación resulta poco creíble, ya que “el foso estaba abierto desde el comienzo del franquismo, con el culto desmesurado, rayano en el paroxismo a una personalidad poco sobresaliente, a un ideólogo casi de tebeo y a unas características físicas, cuando menos, muy mermadas para el ejercicio hagiográfico”¹⁸.

18. RAFAEL R. TRANCHE Y VICENTE
SÁNCHEZ BIOSCA: *op. cit.*, pág. 436.

El relato épico

La pretendida humanización de Franco choca con una trama narrativa que funciona según las características de la épica, pretendiendo imponerse como si fuera un *biopic* sobre la figura de un libertador, una especie de sucesor de El Cid. La constitución de Francisco Franco como héroe acaba transformando el pretendido relato histórico en un discurso ficcional donde se ponen en juego todos los diferentes estadios que rigen el proceso clásico de constitución del héroe épico. El primer estadio de la película nos muestra el nacimiento del héroe en El Ferrol mezclándolo con la situación política. El relato nunca abandona esta dialéctica porque el héroe nació para salvar un país. Sáenz de Heredia y Sánchez Silva supeditan la historia colectiva al destino de la historia individual. Así, al inicio del relato, la cámara nos muestra la partida de nacimiento de Franco certificando que en los archivos se halla presente el momento en que surgirá en el mundo un héroe destinado a cambiar el rumbo de la Historia. Como contraste con la partida de nacimiento se expone el contexto de crisis donde habita el héroe marcado por la guerra de Cuba y la pérdida de las colonias. La decadencia del imperio, la barbarie interior reflejada en la Semana Trágica y el desorden proyectado en un Parlamento incapaz de solucionar la situación, sirven como prueba del proceso de destrucción de los valores esenciales de la Patria.

La voz *over* que marca el tono de la película resulta clarificadora del marco histórico donde se desarrolla el conflicto central y desde los primeros momentos apela a la intervención del héroe para resolver el conflicto central, hasta el punto de convertirlo en un auténtico redentor:

El panorama nacional hacía ya muchos años que había empezado a ensombrecerse. Del Imperio que no sabía de puestas de sol se habían ido desmoronando una a una todas sus piedras y en este final de siglo se aceleraba la precipitación como si se nos hubiera puesto un plazo de vencimiento a fecha fija. Entre 1810 y 1823 perdíamos en América una extensión de trescientas mil leguas cuadradas y cerca de doce millones de habitantes. En 1898 la patética sinfonía que había comenzado tres siglos antes daba sus dos últimos y estremecedores acordes: Cuba y Filipinas. Y lo que fue, dejó de ser.

Y unos, los que lo defendieron con dignidad y sin medios, lo lloraron. Y otros dijeron que bien muerto estaba el Cid y que su sepulcro debía ser cerrado con siete llaves.

Cuando estas tristes palabras se pronunciaron, Franco aún no tenía seis años. Aprendía en el colegio y ejercitaba luego sus progresos sobre textos deprimentes¹⁹.

El proceso de iniciación de Franco se desarrolla en el norte de África. El primer estadio fantástico del mito es el momento en que Franco en 1916 es herido de muerte durante la batalla de Biutz (Marruecos) por un tiro de bala pero, salvado milagrosamente, demuestra el carácter sobrehumano de su destino. Franco no

19. Texto sacado del guión de la película de JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SILVA y JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA: **Franco, ese hombre, Madrid, Difusión Librera. S.A. , 1975, págs. 20-21.**

Franco, ese hombre
(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



muere debido a un milagro porque, como todos los héroes épicos, debe afrontar el destino que la Historia parece haberle encomendado. El camino de Franco como libertador se gesta durante quince años en África donde es nombrado general a los 34 años, entra en contacto con Millán Astray en el momento de la fundación de la Legión y acaba cuando se le encarga dirigir la Academia General Militar de Zaragoza durante la Dictadura de Primo de Rivera.

El conflicto persiste durante todo el proceso iniciático propio del héroe hasta encontrar su momento más oscuro durante la República donde el disciplinado héroe de África es marginado por el “malvado” Manuel Azaña. El advenimiento de la República española, el 14 de abril de 1931, provoca que el libertador sea relegado a una posición marginal, primero en Palma de Mallorca y después en Canarias. Desde la marginalidad, el héroe observa la degradación progresiva del país, la proliferación de huelgas y atentados, los brotes de comunismo, hasta que después del atentado contra Calvo Sotelo, toma conciencia de que ha llegado el momento de actuar y que debe salvar a la Patria. El “alzamiento militar” del 18 de julio de 1936 se presenta como el gran momento de la venganza, como el momento en que ese héroe que se ha ido forjando con el paso del tiempo, después de un largo proceso iniciático en el que ha superado con valentía todas las pruebas decide actuar para restaurar un orden mítico, un orden que le debe llevar hacia una concepción diáfana de la Historia entendida como tiempo inmóvil, en el que el progreso nunca es posible.

Franco triunfa contra el mal, pero, para consolidarse, necesita edificar sus mitos particulares entre los que destacan el mito del Alcázar de Toledo o el mito del encuentro en Hendaya con Hitler.

Desde esta perspectiva no deja de ser representativo que el itinerario heroico que propone la película finalice en el momento en que Franco es nombrado Generalísimo, cuando el héroe consigue el poder supremo del Estado. *Franco, ese hombre* convierte el episodio de la Guerra Civil en una larga elipsis, como si en ese tiempo de paz desde donde se lleva a cabo el proceso de enunciación del discurso, esa contienda deba ser forzosamente objeto de la desmemoria. La Guerra Civil ha sido superada por una paz que encuentra en la política del desarrollismo su ejemplo más directo. La voz *over* se limita a recordar la Guerra Civil en estos términos:

*En España hubo una guerra interpolada entre dos irrefutables justificaciones: el caos de 1936 y la venturosa realidad de 1964. Por ganar esa orilla de una España mejor dieron su vida, en un lado y en otro, un millón de españoles*²⁰.

El tiempo indefinido utilizado para evocar la contienda española otorga al pasado una aureola mítica, como si ese tiempo de la guerra hubiera quedado definitivamente enterrado. La evocación de la Guerra Civil se efectuará sin imágenes, mediante una entrevista con el historiador Manuel Aznar, realizada en Nueva York, donde ocupaba el cargo de embajador. Lo importante de la entrevista no es el testimonio del historiador, sino el espacio desde donde se proyecta el pasado: el pabellón español de la Exposición Internacional de Nueva York. La presencia de España en la Feria sirve para avalar la idea de que el tiempo de la autarquía ya ha pasado a formar parte de la historia y que el sentimiento de hostilidad internacional hacia el franquismo ha acabado superándose como prueba la aceptación que España posee en la capital del



Franco, ese hombre
(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

20. JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SILVA y JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA: **op. cit.**, pág.



1. y 2. Exposición Internacional de Nueva York.

Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

mundo. Esta idea sirve para consolidar el discurso ideológico más potente de la película: la afirmación de la paz.

El discurso más directo de *Franco, ese hombre* es la idea de que Franco fue sobre todo el caudillo que acabó situando España bajo la bandera de la paz y la prosperidad, de acuerdo con la demagogia utilizada en los años de la política de Desarrollo. Esta idea empieza a gestarse a partir del momento en que se pone en evidencia que Franco no solo conquistó la paz al ganar la Guerra Civil, sino que fue capaz de frenar a las tropas alemanas para que cruzaran España con el objetivo de controlar Gibraltar y que en la entrevista de Hendaya, el pequeño David –Franco– consiguió frenar al gigante Goliat –Hitler– para que la Segunda Guerra Mundial acabara alejándose del territorio español.

La derrota del nazismo al finalizar la Segunda Guerra Mundial no es interpretada como la derrota de unas fuerzas ideológicamente afines, como se hubiera hecho a comienzos de los años cuarenta, sino como el inicio de un cambio en el que el problema principal no residía en el triunfo aliado –americanos, franceses o ingleses–, sino en la conferencia de Postdam, cuando al tratar el futuro de Europa “una de las principales voces fue la de quien fue derrotado el año 1939 en nuestro suelo”. El problema principal residía en que la Unión Soviética de Stalin jugó un papel destacado en el reparto del mundo después de la Segunda Guerra Mundial y que el mismo comunismo convenció a los miembros de la ONU, para que se hiciera efectiva la retirada de embajadores de España. Sánchez Silva y Sáenz de Heredia enfatizan este hecho para demostrar el mito de que España actuó como la “reserva espiritual de occidente frente a la barbarie roja” y que el pueblo español protestó contra la decisión de la ONU saliendo en masa a apoyar a Franco en la plaza de Oriente. Las imágenes del reconocimiento de Franco en los años de la autarquía sirven para cerrar un recorrido épico que, como toda gesta heroica, finaliza en el momento en que el héroe es aclamado por las masas.

La dialéctica del discurso no tarda en proyectarse desde la inmediata posguerra hasta el presente, certificando que, a partir de ese momento, Franco fue capaz de

afianzar un país mediante una política de aislamiento, luchando para mantener esa paz que se proyectó como la gran conquista de un franquismo que buscó el consenso de amplias capas de la población, gestando la promesa de bienestar. El premio cosechado en las luchas del pasado épico es el bienestar y, en medio de este contexto, el viejo guerrero convertido en un viejo amable intenta humanizarse, aunque su imagen resulte forzada y su credibilidad cuestionada. El problema de fondo de *Franco, ese hombre* reside en que el mito de la paz no era más que el mito de una paz simulada porque, en el interior de un franquismo donde las heridas no podían cicatrizar, la única paz real era la paz de los cementerios ○



Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

The Caudillo comes down to earth: Epic rhetoric and iconography in *Franco, ese hombre*

abstract

When historians consider Franco's film persona they typically turn to the character portrayed by José Churruga in the film *Raza (Race)* directed by José Luis Sáenz de Heredia. It is often forgotten, however, that with the celebration of twenty-five years of peace, the Franco regime brought out a documentary film called *Franco, ese hombre*, also by José Luis Sáenz de Heredia. The documentary promoted a new image of Franco that was more in tune with the political policies during the period called *el Desarrollismo* (The years of progress). During that time the myth of peace would become a means for acquiring mass consent of his regime. The film is a valuable document for observing the persona of the dictator promoted in the 70s. The article scrutinizes the difficult transition that the film creates between, on the one hand, the epic discourse of heroic triumph and, on the other, a more humanized image of Franco as a virtuous hero and "nice old man."

Curricula

JOSÉ-CARLOS MAINER es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza y trabaja en la historia literaria de los dos últimos siglos. Acerca de los dos últimos tercios del XX ha escrito *Falange y literatura* (antología, 1971) y, en fechas más recientes, *De postguerra (1950-1990)* (1995) y, en colaboración con Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad. La cultura de la transición* (2000), además de haber realizado ediciones de autores como Francisco Ayala, Max Aub, Ramón J. Sender, Luis Martín-Santos, Luis Fera y Carmen Martín Gaité, entre otros

ÁNGEL LLORENTE es doctor en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de Enseñanza Secundaria desde 1980, ha sido, también, Asesor de Formación Permanente del Profesorado y profesor asociado en la Universidad Carlos III de Madrid. Es autor de *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, 1995, y, en colaboración, de *L'Art de la Victoria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, 1996, *Ángel Duarte*, Fundación Caja de Badajoz, 2001, y (en prensa) *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Como comisario de exposiciones ha organizado la exposición *Duarte, 1993-2001*, Córdoba, febrero de 2002; y, conjuntamente con Jaime Brihuega, *Tránsitos. Artistas españoles antes y después*

de la guerra civil, Madrid, octubre de 1999 - enero de 2000. Ha sido codirector del curso "Arte y política en España (1939-2001)" en la Universidad de verano de El Escorial (UCM). Actualmente prepara una monografía sobre el *Equipo 57* y una exposición dedicada al arte español en torno al año 1957.

RAFAEL R. TRANCHE es Profesor Titular en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Como historiador y teórico cinematográfico ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Su último libro, en colaboración con Vicente Sánchez-Biosca, es *NO-DO: el tiempo y la memoria*, (Cátedra/Filмотeca Española, Madrid, 2000). Compagina estas labores con las de guionista y realizador de cine y televisión.

ALBERTO REIG TAPIA es Doctor en Ciencias Políticas y licenciado en Sociología y en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense, y Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Pau (Francia). Profesor de Ciencia Política en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UCM, ha sido *Visiting Researcher* en la Universidad de Harvard. Fue asesor-redactor de *España en guerra, 1936-*

Autores

1939, serie de 30 episodios emitida por TVE en 1987. Ha publicado numerosos estudios sobre la Guerra Civil y el Franquismo entre los que destacan *Ideología e Historia* (Akal, 1984), *Violencia y terror* (Akal, 1990), *Franco "caudillo": mito y realidad* (Tecnos, 1995) y *Memoria de la Guerra Civil: los mitos de la tribu* (Alianza, 2000).

RAMÓN SALA NOGUER es profesor titular de Historia General de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona. Como historiador y crítico cinematográfico es autor de numerosos trabajos sobre el cine de la Guerra Civil, del que son la más reciente muestra los libros *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil* (Mensajero, 1983) y *El cine en la zona nacional: 1936-1939* (Mensajero, 2000)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es profesor de Historia del Cine en la Universidad de Valencia y Director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Ha sido profesor invitado en diversas universidades europeas y americanas y es autor de una docena de libros y centenar de artículos sobre cine y otras manifestaciones de la cultura de masas. En 2002, publicó, en colaboración con Rafael R. Tranche, *NO-DO. El tiempo y la memoria* (Cátedra, Filmoteca Española).

JOSÉ M^A GARCÍA ESCUDERO fue Director General de Cinematografía en dos periodos clave de la historia del cine español: en 1951-1952, donde sus afanes renovadores se estrellaron contra el inmovilismo del ministro Gabriel Arias Salgado, y entre 1962 y 1968, en cuyo periodo creó la Escuela Oficial de cine, fundamental para el nacimiento del llamado Nuevo Cine Español, creó salas de arte y ensayo y consiguió un relajamiento de la censura. Su actividad fue polifacética: general del Ejército del Aire, escritor, profesor, periodista, ensayista político y economista. Falleció en abril de 2002 a la edad de 86 años.

ÀNGEL QUINTANA es profesor titular de Historia y Teoría del Cine en la Universitat de Girona y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es director del programa de Doctorado de Teoría y Cultura Contemporánea de la Universitat de Girona. Ha publicado los libros *Roberto Rosellini* (Cátedra, 1995), *El cine italiano 1942-1961. Del Neorrealismo a la Modernidad* (Paidós, 1997) y *Jean Renoir* (Cátedra, 1997). Actualmente prepara un ensayo teórico sobre el problema del realismo en el cine. Ha sido presidente entre 1993 y 1999 de la Associació Catalana de Crítics i Escriptors cinematogràfics.



16

16 ● El melodrama mexicano • *Il Processo Clémenceau* restaurado • *Jurassic Park* • *M* de Fritz Lang •

El sexo frío • Un texto inédito de José Luis Guerner

17 ● *Metrópolis* de Th. von Harbou a F. Lang • Las versiones de *Faust* de Murnau • Painlevé y el documental • La trama policíaca • Vídeo-Arte

18 ● Las Estrellas: vejez de un Mito en la Era Técnica. —MONOGRÁFICO • BILINGÜE—

19 ● Cine Iraní: 1983-1993 • Montaje en Lumière • Dobles versiones en el cine mudo español • Melodrama y cine de mujer • Comedias de situación en TV



17



18



19



20



21



22

20 ● Cine Italiano años diez: Pastrone restaurado • Las músicas del cine mudo • El código de censura de Sevilla • *Collage* y montaje en Hollywood • El *spot* publicitario • *Socrate* de Rossellini

21 ● Destinos del relato al filo del milenio. —MONOGRÁFICO • BILINGÜE—

22 ● Historia del cine: un modelo de crisis • Cine alemán: años 30 • La primera película sonora española • La huella del tiempo en el primer cine • Hitchcock: De Bazin a Bordwell

23-24 ● Televisión en España 1956-1996 —MONOGRÁFICO de dos volúmenes: uno de textos y otro de material gráfico—



23-24

- 25-26 ● Restauraciones en el Nederlands Filmmuseum • Gilles Deleuze • Censura y Franquismo • *Jour de fête* resucitado • Catálogos Lumière • Fritz Lang y el azar
- 27 ● Ricardo Muñoz-Suay • Raza • Benito Perojo • Albin Grau • La transición al sonoro del cine español • Hitchcock y el telefilm • Imágenes de síntesis • Lumière y la publicidad •
- 28 ● Memoria y Arqueología del cine, vol. I. —MONOGRÁFICO • BILINGÜE—
- 29 ● Memoria y Arqueología del cine, vol. I



25-26



27



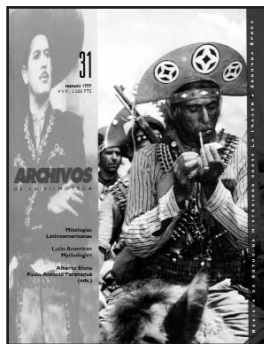
28



29



30

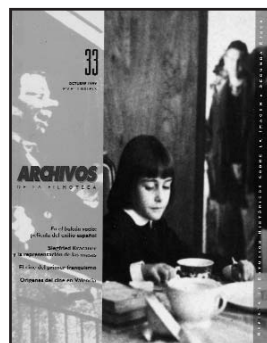


31



32

- 30 ● *Found Footage*: simulacro, reciclaje, collage, falsificación • Sierra de Teruel • Represión franquista en el cine • Imagen cinematográfica y modernidad
- 31 ● Mitologías Latinoamericanas —MONOGRÁFICO—
- 32 ● Poder, género e identidad cultural • Telenovela educativa • Fabricación de película virgen • Televisión en el cine español de los sesenta
- 33 ● *En el balcón vacío*: película del exilio español • Siegfried Kracauer y la representación de las masas • El cine del primer franquismo • Orígenes del cine en Valencia



33



34

34 ● Fragmentos de Luis Buñuel (I) • Chaplin y el pensamiento • *Frivolinas*: un musical "mudo" • El film-ensayo

35 ● La imagen del Alcázar en la mitología franquista •

Fragmentos de Luis Buñuel (II) • Erwin Panofsky y el cine

36 ● Brasil, entre modernismo y modernidad —MONOGRÁFICO—

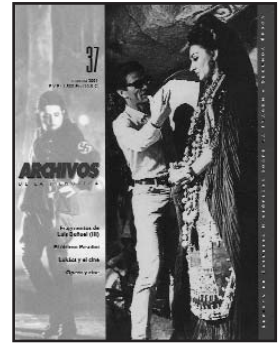
37 ● Fragmentos de Luis Buñuel (III) • El último Passolin • Lukács y el cine • Ópera y cine



35



36



37



38



39



40

38 ● Infancia y juventud en el cine franquista • Ragghianti y el cine

39 ● Cine español de los noventa • Robertson y la Fantasmagoría

40 ● Jardiel Poncela y el cine • Dos miradas sobre México •

Marlene Dietrich: una *star* transnacional

41 ● Cine y música popular en Latinoamérica • Malevich y el cine •

En tomo al *Bergfilm* de la República de Weimar



41

PRÓXIMAMENTE

EN ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA

PRÓXIMOS ARTÍCULOS

LA COMEDIA ROMÁNTICA ESTADOUNIDENSE EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

COORDINADO POR CELESTINO DELEYTO

CELESTINO DELEYTO: Amor, parodia y tiramisú: *Sleepless in Seattle* y la comedia romántica contemporánea

VICKY GIL: La fierecilla indomable: Julia Roberts y la comedia romántica de los 90

VIRGINIA LUZÓN: ¿Qué hace un chico como tú en un sitio como éste? Harrison Ford y la comedia romántica

LUIS MIGUEL GARCÍA MAINAR: El amor en la encrucijada: comedia romántica, identidad y autor en *Manhattan Murder Mystery*

ORIENTE MEDIO: CINE, MEMORIA, ESPERANZA

COORDINADO POR ALBERTO ELENA

ALBERTO ELENA: Introducción

GEMA MARTÍN MUÑOZ: Sociedades y cine en el Medio Oriente

MARIA SILVIA BAZZOLI y GIUSEPPE GARIAZZO: La Historia y el discurso político en el cine egipcio

IBRAHIM AL-ARISS: Cine libanés: ¿memoria o exorcismo?

TZVI TAL: Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad

VIOLA SHAFIK: El cine palestino entre dos *Intifadas*

ALBERTO ELENA: Panorama desde el Puente (de Gálata), o las encrucijadas del cine turco



TEXTOS

- Nº 4** ENCARNIA JIMÉNEZ Y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *El relato electrónico*
- Nº 5** VV.AA.: *Escritos sobre el cine español: 1973-1987*
- Nº 8** E. RIAMBAU Y C. TORREIRO (EDS.): *La vida, la muerte. El cine de Bertrand Tavernier*
- Nº 9** VICENTE J. BENET: *El tiempo de la narración clásica: Los films de Gangsters de la Warner Bros (1930-1932)*
- Nº 10** ADOLFO BELLIDO Y PEDRO NÚÑEZ: *Bud Boetticher. Un caminante solitario*
- Nº 11** VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *Una cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*
- Nº 12** ADOLFO BELLIDO: *Basilio Martín Patino: un soplo de libertad*
- Nº 13** JOSÉ E. MONTERDE: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*
- Nº 14** ALESSANDRA AMITRANO: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*
- Nº 15** ABELARDO MUÑOZ: *El baile de los malditos. Cine independiente valenciano, 1967-1975*
- Nº 16** DANIEL C. NARVÁEZ: *Los inicios del cinematógrafo en Alicante 1896-1931*
- Nº 17** MIGUEL TEJEDOR SÁNCHEZ: *Valencia, ciudad de cines 1940-1950*
- Nº 18** GAIL MORGAN HICKMAN: *Las películas de Georges Pal*
- Nº 19** ANTONIO VALLÉS: *Historia de la política de fomento del cine español*
- Nº 20** RAFAEL HEREDERO: *La censura del guión en España: peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*
- Nº 21** C. F. HEREDERO Y J. E. MONTERDE (eds.): *En torno al Free Cinema*
- Nº 22** SANTOS ZUNZUNEGUI: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español.*

CINEASTAS

- Nº 1** SANTIAGO VILA: *Rouben Mamoulian: el estilo como residencia*
- Nº 2** CESARE ZAVATITINI: *Diario de cine y de vida*

CATÁLOGOS

- *El nuevo cine francés*
- *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki*
- *Tom D'ficcillo*
- *Todd Haynes*

DOCUMENTOS

- Nº 5** CARLOS F. HEREDERO: *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1962*
- Nº 6** BERNARD EISENSCHITZ Y PAOLO BERTETTO (EDITORES): *Fritz Lang*
- Nº 7** RICARDO MUÑOZ-SUAY: *Columns de cine*
- Nº 8** NURIA PUJOL Y ANTONIO SANTAMARIANA: *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*
- Nº 9** EMETERIO DIEZ: *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1999*
- Nº 10** ROSA PERALTA GILBERT: *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*

CUADERNOS

- Nº 2-6** *Memorias anuales de la Filmoteca*
- Nº 7** EDDIE SAMMONS: *El mundo de las películas en 3-D*
- Nº 8-9, 11-12:** *Memorias anuales de la Filmoteca*

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

- Revista de estudios históricos sobre la imagen
- Nº 5, 6 y 7** (1990)
- Nº 8 y 10** (nº especial), (1991)
- Nº 11, 12 y 13** (1992)
- Nº 14** (nº especial) y **15** (1993)
- Nº 16 y 18** (nº especial), (1994)
- Nº 19, 20 y 21** (nº especial), (1995)

- Nº 22 y 23-24** (nº especial), (1996)
- Nº 25-26 y 27** (1997)
- Nº 28, 29** (vol. I y II, nº especial) y **30** (1998)
- Nº 31, 32 y 33** (1999)
- Nº 34, 35 y 36** (2000)
- Nº 37, 38 y 39** (2001)
- Nº 40 y 41** (2002)

TEXTOS MINOR

- Nº 1** RAYMOND BORDE: *Los archivos cinematográficos*
- Nº 3** ANTONIO LLORENS: *José Giovanni: La aventura de la serie negra*
- Nº 4** RAFAEL CORBALÁN: *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*
- Nº 5** A. LLORENS Y A. AMITRANO: *Francesc Betriu, profundas raíces*
- Nº 6** SIGFRID MONLEÓN: *Paulo Branco: la producción independiente*

FUERA DE COLECCIÓN

- VV.AA.: *Historia del Cortometraje español*. Coedición con el Festival de Alcalá de Henares. Distribución Anaya
- CARLOS F. HEREDERO: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del Cine español*. Coedición con el Festival de Alcalá de Henares. Distribución Anaya
- VV.AA.: *Blasco Ibáñez en los orígenes del cine / Blasco Ibáñez dans le cinema des origines*. Coedición con el Festival de Cine de Huesca y el Festival du Film d'Amiens
- EMILIO DE LA ROSA Y ELADI MARTOS: *Cine de animación experimental en Cataluña y Valencia. La curiosidad y la experimentación*
- ANTONIO LLORENS Y PEDRO URIS: *Miles de metros. A propósito de Pablo Núñez*
- JORGE GOROSTIZA: *La arquitectura de los sueños. Entrevistas con directores artísticos del cine español*

V E N T A Y D I S T R I B U C I Ó N E N :

LliG

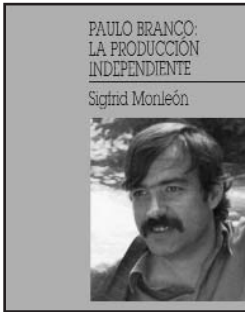
E mail: llibreria@gva.es

Llibreria de la Generalitat

Pl. de Manises, 3, 46003 -Valencia-

Tel.: 34-6-96 386 61 70 / Fax.: 34-6-96 386 34 78

6



Textos Minor

10



Colección Documentos



LliG
Llibreria de la Generalitat

Pl. Manises, 3 - 46003 VALENCIA
Tel. (96) 386 61 70 - Fax (96) 386 34 78
E-mail: llig.libreriy@cap.m400.gva.es

22



Fuera de colección



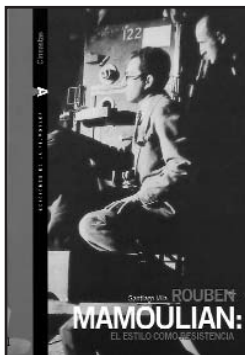
Colección Textos

15



Cuadernos de la filmoteca

1



2



Colección cineastas



PAIDÓS

LIBROS DE CINE

Arturo Lozano
Steven Spielberg.
La lista de Schindler
Schindler's List

Antonio Santamarina
Otto Preminger.
Laura

Jorge Gorostiza y Ana Pérez
Ridley Scott.
Blade Runner

Carlos Campa
Tomas Gutiérrez Alea
y Juan Carlos Tabío
Fresa y chocolate

Ella Shohat y Robert Stam
Multiculturalismo, cine
y medios de comunicación
Crítica del pensamiento
eurocéntrico

Ramón Freixas y Joan Bassa
El sexo en el cine
y el cine de sexo

Christan Metz
Ensayos sobre la significación
del cine (2 vols.)

Armand Mattelart
Historia de la sociedad
de la información

La memoria del cine

Carl Theodor Dreyer
Reflexiones sobre mi oficio

Eric Rohmer
El gusto por la belleza

Roberto Rossellini
El cine revelado

Elia Kazan
Mis películas
Conversaciones con Jeff Young

Martin Scorsese
Mis placeres de cinéfilo
Textos, entrevistas, filmografía

James Agee
Escritos sobre cine

Roberto Rossellini
Un espíritu libre no debe
aprender como esclavo

Lindsay Anderson
Sobre John Ford
Escritos y conversaciones

Peter Cowie
El libro de "Apocalypse Now"
La historia de una película mítica

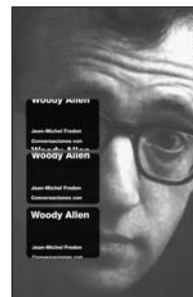
Michelangelo Antonioni
Para mí, hacer una película
es vivir

Jean-Michel Frodon
Conversaciones
con Woody Allen

Nueva colección: Sesión continúa

Domènec Font
Paisajes de la modernidad
Cine europeo, 1960-1980

José Luis Castro de Paz
Un cinema herido
Los turbios años cuarenta
en el cine español (1939-1950)



Solicite nuestro catálogo:

Mariano Cubí, 92 • Telf.: 93 241 92 50 • Fax: 93 202 29 54
• e-mail: paidos@paidos.com • <http://www.paidos.com> • 08021 Barcelona • España

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

acepta originales que deben ser remitidos al Director, siguiendo las siguientes normas:

- La extensión del texto no deberá sobrepasar los 15 folios a doble espacio —30 líneas—.
- El texto deberá ser entregado en papel y en soporte informático, compatible o Macintosh.
- Las notas irán al final del texto.
- Las películas se citarán en su título original —cursiva— seguidas, entre paréntesis, por su título de estreno en español —cursiva—. Las sucesivas referencias a películas ya citadas se realizarán en el título original.
- Los libros se citarán del modo siguiente: autor —nombre y apellidos—, título en cursiva, ciudad, editorial y año.
- Los títulos de artículos se colocarán entrecomillados, seguidos del volumen, libro o revista en el que se encuentren incluidos en cursiva.
- Los artículos irán acompañados de un resumen de unas 6 líneas.
- **Archivos de la Filmoteca** lamenta no poder devolver los manuscritos.

SUSCRIPCIÓN

NOMBRE Y APELLIDOS

DOMICILIO

CÓDIGO POSTAL

POBLACIÓN

TELÉFONO

FAX

SE SUSCRIBE A **ARCHIVOS** DE LA FILMOTECA POR:

UN AÑO (3 NÚMEROS), A PARTIR DEL N°

DESEO RECIBIR LOS SIGUIENTES NÚMEROS ATRASADOS DE

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

—AGOTADOS: 1, 3, Y 4—

LAS TARIFAS

SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO (TRES NÚMEROS):

AÑO 2003: NÚMEROS 42-43 A 45

España	24,04 €	21,2 \$
--------	---------	---------

Extranjero	36,06 €	31,85 \$
------------	---------	----------

SUSCRIPCIONES A INSTITUCIONES 12,02 EUROS MÁS.

FORMAS DE PAGO RECIBO A ESTA CUENTA:

□□□□-□□□□/□□/□□□□□□□□□□

 TARJETA DE CRÉDITO: VISA MASTERCARD.

N° □□□□ □□□□ □□□□ □□□□

TITULAR

CADUCIDAD

FIRMA:

 CHEQUE DE BANCO: NOMINATIVO A ADG-N, QUE SE ADJUNTA (SIN NECESIDAD DE CERTIFICAR). GIRO POSTAL O TRANSFERENCIA: A LA SIGUIENTE CUENTA: CAJA POSTAL-ARGENTARIA, N° 1302-9503-59-0022767985.**ENVIAR POR CORREO, FAX O E-MAIL A:****ADG-N: APARTADO 12.210, 46080-VALENCIA.****TEL.: 963622532, FAX.: 963616540, E-mail: aduato@nil.fut.es**



SUBSCRIPTION

NAME

ADDRESS

ZIP CODE CITY

TELEPHONE FAX

I AM SUBSCRIBING TO **ARCHIVOS** DE LA FILMOTECA FOR:
ONE YEAR (3 ISSUES), STARTING WITH ISSUE NUMBER

PLEASE SEND ME THE FOLLOWING BACK ISSUES OF
ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

—UNAVAILABLE: 1, 3 Y 4 —

RATES

A ONE-YEAR SUBSCRIPTION (3 ISSUES):
FOR 2003: ISSUE NUMBERS 42-43, 44, 45

In Spain	24,04 €	21,2 \$
Outside Spain	36,06 €	31,85 \$

SUBSCRIPTIONS TO INSTITUTIONS ADD 12,02 EUROS.

FORM OF PAYMENT

DEDUCT FROM THIR ACCOUNT NUMBER:
 - / /

VISA - MASTERCARD NUMBER.:
No.

TITLE HOLDER OF CARD

EXPIRATION DATE SIGNATURE:

- CHECKS-MAKE OUT TO: ADG-N (CERTIFICATION NOT NECESSARY)
- MONEY ORDER OR BANK TRANSFER: SEND TO THE FOLLOWING ACCOUNT: CAJA POSTAL-ARGENTARIA, No. 1302-9503-59-0022767985.

SEND BY POST, FAX OR E-MAIL TO:
ADG-N: APARTADO 12.210, 46080-VALENCIA.
TEL.: 963622532, FAX.: 963616540, E-mail: aduato@nil.fut.es

CONTRIBUTIONS

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA accepts originals that should be sent to the Editor in accordance with the following rules:

- The length of the text should not exceed 15 pages typed with doubled spacing —30 lines—.
- The text should be submitted on paper and on computer disk, either PC or Macintosh.
- Any notes should be placed at the end of the text.
- Films should be quoted with their original title —in italics—.
- Any books are to be quoted in the following way: author, title in italics, city, publishers and year.
- The titles of articles are to be placed between inverted commas, followed by the volume, book or journal, in which these are included, in italics.
- The articles should be sent with an abstract.
- **Archivos de la Filmoteca** regrets not being able to return manuscripts.



VOLUMEN 1

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA ● Los iconos de Franco:
imágenes en la memoria

I · UN CAUDILLO EN BUSCA DE UNA IMAGEN: DEL MITO A LA AUTOIMAGEN

JOSÉ-CARLOS MAINER ● La construcción de Franco: primeros años

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ ● La construcción de un mito.

La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)

RAFAEL R. TRANCHE ● La imagen de Franco 'Caudillo' en la primera
propaganda cinematográfica del Régimen

ALBERTO REIG TAPIA ● La autoimagen de Franco: la estética
de la raza y el imperio

1

II · INHUMANO, DEMASIADO HUMANO: LA OSCURA HISTORIA DE LA CARA AMABLE DE FRANCO

RAMÓN SALA ● Retrato de familia. La historia de un fracaso

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA ● ¡Qué descansada vida!

La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad

JOSÉ M^A GARCÍA ESCUDERO ● La imagen cinematográfica de Franco

ÁNGEL QUINTANA ● Y el Caudillo quiso hacerse hombre.

La retórica épica e iconográfica en *Franco, ese hombre*

2

