

CINE Y EVENTO HISTÓRICO: LA MUERTE DE FRANCO EN LA PANTALLA

CINEMA AND HISTORIC EVENT: THE DEATH OF FRANCISCO FRANCO IN THE SCREEN

Nancy Berthier*

Resumen: La muerte de Francisco Franco Bahamonde, que tuvo lugar el 20 de noviembre de 1975, después de una larga agonía, más allá de marcar, desde el punto de vista biológico, el final de la vida de un jefe de Estado, ha funcionado como auténtico punto de inflexión de la historia contemporánea de España, y se convirtió en un lugar de memorias. La imagen ha desempeñado un papel particular en la memoria del evento de la muerte de Franco. Este texto enfocará la cuestión de las relaciones entre cine e historia a partir del estudio de la representación de la muerte de Franco como evento en el sentido moderno de la palabra, un evento que marca una ruptura, y que como tal sigue produciendo sentido posteriormente en las memorias. Se estudia un corpus reducido de cuatro producciones audiovisuales (*La muerte de Franco*, 1975, *El último caído*, 1975, *Así murió Franco*, 1995, *¡Buen viaje Excelencia!*, 2003), que permiten contemplar diversas modalidades representativas, tanto a nivel genérico como en su evolución en el tiempo, desde el mismo mes de la muerte de Franco hasta los años 2000.

Palabras claves: Francisco Franco. España. Cine. Muerte. 20 de noviembre de 1975.

Abstract: The death of Francisco Franco Bahamonde, which took place on November 20, 1975, after a long agony, beyond the mark, from the biological point of view, the end of the life of a head of state, has worked as authentic turning point in contemporary history of Spain, and became a place of

* Profesor de Artes Visuales del Mundo Hispano de la Universidad Paris-Sorbonne. E-mail: nancy.berthier@paris-sorbonne.fr

memories. The image has played a special role in the memory of the event of the death of Franco. This text will focus on the question of the relationship between cinema and history from the study of the representation of Franco's death as an event in the modern sense of the word, an event that marks a break, and as such continues to produce sense later memories. A corpus is reduced from four audiovisual productions (The death of Franco, 1975, the last fall, 1975, so Franco died, 1995, a good trip Excellence!, 2003), offering views representing various forms, both generic and in its evolution over time, from the same month of the death of Franco until 2000.

Keywords: Francisco Franco. Spain. Cinema. Death. November 20, 1975.

La muerte de Francisco Franco Bahamonde, que tuvo lugar el 20 de noviembre de 1975, después de una larga agonía, no es un evento cualquiera. Más allá de marcar, desde el punto de vista biológico, el final de la vida de un jefe de Estado, ha funcionado como auténtico punto de inflexión de la historia contemporánea de España. Esperada por unos y temida por otros, a la vez concluye un período de casi cuarenta años y abre unos nuevos horizontes que se concretarán pronto con una transición política que dará lugar a una Constitución, aprobada en referéndum por el pueblo español el 6 de diciembre de 1978. A partir de la muerte de Franco, que constituye un ineludible punto de partida, la transición hacia la democracia en España se hace dentro del sistema institucional vigente, gracias a la figura de Juan Carlos, nombrado por Franco su sucesor en 1969, y que es proclamado rey el 22 de noviembre de 1975. La Ley para la Reforma política, llevada a cabo por Adolfo Suárez y sometida a referéndum el 15 de diciembre de 1976, será la “ley puente” que permitirá liquidar el antiguo sistema y construir la democracia a partir de una política de consenso pactada por la élite franquista moderada y la oposición al antiguo régimen. De modo que la figura del dictador, a diferencia de lo que pasó en otros sistemas autoritarios, no será sometida al juicio de la historia. Para parte de toda una generación, la muerte de Franco, un dictador fallecido en la tranquilidad de su cama, se vivirá como una forma de pecado de origen, generando una mala conciencia reprimida. Para la otra parte, la de los herederos de Franco, tampoco resulta fácil, en el contexto democrático, asumir este legado. *Todos somos herederos de Franco* proclamaba el título algo provocador de un libro de Víctor Alba.¹ La muerte del Caudillo constituye para todos los españoles una herencia compleja y conflictiva, un “pasado que no pasa” para retomar la expresión utilizada por Conan y Rousso para calificar el periodo de Vichy en Francia.²

La imagen ha desempeñado un papel particular en la memoria del evento de la muerte de Franco. El régimen personal del Caudillo había descansado en una propaganda por la imagen que lo había convertido en un auténtico icono. Su imagen se difundió de manera polifacética en casi todos los soportes visuales, imponiendo su presencia en la esfera tanto pública como privada de los españoles.³ De modo que la escenografía visual de su muerte será particularmente cuidada, imponiendo un cánón representativo que se asentaba en una tradición monárquica secular, volcada hacia el pasado. Sin embargo, con el advenimiento de la democracia, la imagen oficial del Caudillo se empezó a cuestionar en las artes visuales, y en particular en el cine.

Este texto enfocará pues la cuestión de las relaciones entre cine e historia a partir del estudio de la representación de la muerte de Franco como evento en el sentido moderno de la palabra, un evento que marca una ruptura, y que como tal sigue produciendo sentido posteriormente en las memorias:

Esfinge, el evento es también Fénix que nunca desaparece del todo. Dejando numerosas huellas, vuelve sin cesar con su presencia espectral para conjugarse con eventos ulteriores, provocando unas configuraciones siempre inéditas. En este sentido, hay pocos eventos de los que se pueda decir con certeza que ya han terminado porque son siempre susceptibles de volver a tener un papel ulterior.⁴

La doble imagen, de la esfinge y del fénix, nos parece acertada en la medida en que nos conduce a enfocar el evento tanto en el corto plazo de su advenimiento como en el plazo más exento de su pervivencia en las memorias. Después de analizar las modalidades de la representación audiovisual del evento en el contexto de la historia oficial, veremos cómo permanece en la memoria colectiva de manera problemática, generando otras representaciones que vuelven de manera obsesiva sobre él. Hemos elegido un corpus reducido de cuatro producciones audiovisuales⁵, que permiten contemplar diversas modalidades representativas, tanto a nivel genérico como en su evolución en el tiempo, desde el mismo mes de la muerte de Franco hasta los años 2000.

I - EL PARADIGMA OFICIAL: *LA MUERTE DE FRANCO* (EDICIÓN ESPECIAL DE NO-DO, 1975)

No se puede decir que la muerte de Franco, que significaría naturalmente el final del “franquismo” dejó al país desprevenido. En efecto, ya desde el final de la guerra civil, el Caudillo había ideado lo que sería en adelante el futuro marco de su sepelio y sepultura, la basílica del Valle de los Caídos,

que se inauguró en 1959, y que recogió, a partir de marzo del mismo año, los restos de José Antonio, el fundador de Falange, muerto el 20 de noviembre de 1936, en la línea del “fuerte aroma necrófilo” que “impregnó la dictadura de Francisco Franco desde su victoria en la guerra civil hasta el día de su entierro en el Valle de los Caídos”.⁶ En cuanto a su sucesión –ocurriera o no después de su muerte, todavía no se podía saber entonces-, se legiferó en el año 1947 (Ley de sucesión), y unos veinte años después, se puso un nombre a quien le iba a suceder, Juan Carlos de Borbón, designado como su sucesor en 1969. O sea que, como lo había afirmado el Caudillo en su discurso de fin de Año del 30 de diciembre de 1969, todo estaba “atado y bien atado”.⁷ Sin embargo, cuando en el año 1974, cae gravemente enfermo, y sobre todo, en el otoño siguiente, cuando recae y ya se vislumbra a las claras que pronto ha de llegar su último momento, el enfrentarse con la realidad no resulta tan fácil. Entre el 15 de octubre y el 20 de noviembre de 1975, vive el Generalísimo una larga agonía de cuyos detalles el pueblo no se enterará.⁸ El entorno familiar, político y médico se emplea en aplazar un momento que se imagina dramático para el porvenir del país. Las operaciones se siguen para mantenerlo en una vida cada vez más artificial hasta que el 19 de noviembre, en la noche, desconectan los aparatos frente a la evidencia. Porque si hubiera de morir, por lo menos que no fuera en cualquier fecha: se produciría lógicamente el 20 de noviembre, que tenía ya una larga tradición conmemorativa en España, por ser celebrada anualmente en el país la muerte de José Antonio, que lo estaba esperando en el recinto de la Basílica del Valle de los Caídos.⁹ Al día siguiente de la desconexión, un comunicado informa a los españoles que Franco ha muerto.¹⁰ El presidente de gobierno, Carlos Arias Navarro, lee emocionado su testamento por televisión.¹¹ El gobierno se emplea enseguida en darle forma al evento y en hacerlo todo para ordenarlo, en inscribirlo en un marco apacible y sereno para conjurar los temores de un posible caos. Después de un velatorio y misa en el Pardo oficiada por el Cardenal Tarancón, sus restos mortales son expuestos en el Palacio real cuyas puertas se abren a miles de ciudadanos que vienen a darle el último adiós. El 23 de noviembre se celebra un funeral *in còrpore insepulto* en la Plaza de Oriente, presidido por el nuevo monarca Juan Carlos de Borbón y oficiado por el cardenal Primado de España, Marcelo González Martín, antes de que el cuerpo se traslade a su última morada, el Valle de los Caídos, escoltado por unos motoristas de la Guardia Civil, donde se procede a su inhumación en la Basílica.

Todos los medios de comunicación actúan al unísono para proporcionar una imagen del evento que se adecúe a la voluntad oficial. Los diarios multiplican las ediciones el 20 de noviembre, la radio hace vivir las ceremonias y la televisión ofrece un primer caudal de imágenes: “Nunca TVE había hecho hasta este momento tal despliegue de medios: 500 trabajadores, nueve

unidades móviles, 34 cámaras electrónicas -15 de ellas en color- y trece cámaras de cine para retransmitir los actos [...]”.¹² Con la meta de fijar una imagen para la posteridad, el NO-DO se moviliza pronto para elaborar un número especial dedicado al acontecimiento que será proyectado en todas las salas del país y que plasma el discurso oficial sobre la muerte del jefe del Estado. El NO-DO (Noticiarios y Documentales cinematográficos) había sido creado por el régimen el 17 de diciembre de 1942 “con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional”¹³ y tuvo el monopolio de la producción y exhibición de noticiarios en salas cinematográficas hasta el 22 de agosto de 1975, en que se suprime su obligatoriedad, aunque se siguió editando hasta el año 1981. Fue, como lo analizaron Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche, un auténtico “memorial del franquismo”.¹⁴ Franco había tenido un papel destacado en el noticiario, hasta tal punto que el humor popular lo designaba como “el galán del NO-DO”. Desde su creación, NO-DO había relatado los momentos más destacados de la vida del dictador, de modo que el episodio de su muerte no podía faltar en el conjunto. Escriben Sánchez-Biosca y Tranche al respecto: “Una edición extraordinaria, estrenada el 24 de dicho mes [noviembre de 1975], fue la contribución especial de NO-DO a tan relevante acontecimiento” y precisan que habían sido contadas las ediciones especiales en la historia del noticiario.¹⁵ Aunque en septiembre de 1975, se había decretado el final de la obligatoriedad de la difusión del NO-DO en las salas, entró en vigor el 1 de enero de 1976, con lo cual en el momento de la producción y difusión de esta edición especial, todavía debían proyectarlo las salas antes de la difusión de los largometrajes. De manera que muchos fueron los españoles que pudieron ver a finales de 1975 esta versión oficial de la muerte del Caudillo.

Titulada simplemente “La muerte de Franco”, esta edición especial cubre, en unos 25 minutos, el período que va del anuncio de la muerte de Franco, en la mañana del 20 de noviembre, hasta su inhumación en el Valle de los Caídos, el 23 de noviembre de 1975. Adopta la forma de un reportaje, destacando los sucesivos momentos del evento que se siguen cronológicamente: el 20N, con la noticia de su muerte, el traslado de su cuerpo del hospital de La Paz a su residencia de El Pardo con el velatorio y la misa de difunto, los 21 y 22N, con el traslado de los restos mortales al Palacio real, la capilla ardiente y el desfile de los españoles delante del féretro. Aquí, el hilo cronológico es interrumpido por un largo *flash back* de unos 14 minutos (más de la mitad del noticiario), durante el cual se recorre la vida pasada del difunto, en un modo de oración fúnebre de tipo hagiográfico, dividida en cuatro capítulos: Franco militar, Franco político, Franco y el desarrollo y Franco en la intimidad.¹⁶ De manera que, por fin, cuando se reanuda con el hilo cronológico, la jornada del 23N, con la misa *in corpore insepulto* celebrada en la Plaza de Oriente y su

inhumación en la basílica del Valle de los Caídos, se impone como un final apoteósico.

En la parte dedicada al reportaje, una voz en *off* masculina, típica del noticiario, conduce la narración, con un tono solemne acorde con la naturaleza del evento, y en el trasfondo de la banda sonora, se escucha una música fúnebre cuyo ritmo lento le hace eco a las entonaciones del narrador. Las imágenes son muy cuidadas a nivel de encuadre, composición y luz y el montaje las asamblea de manera armoniosa, en color para los 20-22N, en blanco y negro para el 23N. El ambiente que se desprende del documental es de una gran serenidad y moderación y destaca la voluntad de imponer un orden visual. Notemos que se eluden las informaciones relativas a la enfermedad y momento de la muerte, que queda casi totalmente fuera de campo. Sólo sabremos por la voz en *off* el momento (aproximado) en que falleció (“En las primeras horas de la madrugada del 20 de noviembre de 1975”), el lugar del evento (“en la residencia sanitaria La Paz de la seguridad social en Madrid”), y su naturaleza: “dejó de latir [su] corazón”, expresión eufemística en forma de perifrasis para remitir a su fallecimiento. La imagen inaugural que acompaña estas informaciones contribuye a desmaterializar la muerte: se trata de un primer plano que enfoca una pila de periódicos que anuncian el evento, y en cuyas portadas se divisan retratos de Franco en vida. Se elude en la información toda referencia al “cuerpo natural”, para poner de realce su “cuerpo político”, si retomamos la teoría de los dos cuerpos del rey de Kantorowicz.¹⁷ Se enfoca la noticia en este primer momento del documental a partir de su recepción oficial, escenificada en una forma de sinecdoque a partir de una serie de planos de edificios en los que ondea la bandera española. Luego, otra serie de planos la enfoca desde su recepción por los españoles de todas edades que se precipitan en los puestos de venta de los periódicos para recibir la noticia. Periódicos cuyos primeros planos siguen ostentando fotos de Franco en vida en una atmósfera general de gran recogimiento. El comentario en *off* subraya esta atmósfera al elogiar al hombre “que durante casi cuarenta años había regido lo destinos de la patria dando a España el más largo período de paz, orden y progreso de su historia”.

La segunda parte del noticiario se centra en el traslado del cuerpo a su residencia de El Pardo y a la misa de difuntos que se celebra en él. En este fragmento, se impone la última imagen, la del cuerpo muerto, expuesto a la vista en su féretro, y que aparece en varios planos, como el punto de atracción de la secuencia. Sin embargo, en cierta medida, a pesar de la exposición del cadáver, sigue imperando el principio de desmaterialización. Vestido con el uniforme de capitán de los ejércitos, reposando en un lujoso féretro, el Caudillo se impone no como “cuerpo natural” sino como “cuerpo político”, ostentando todos los signos del poder. La presencia subrayada en la misa del recién nombrado rey de España, Juan Carlos, en particular en el momento en que comulga, tiende

a afirmar la continuidad del régimen más allá de la muerte del antiguo jefe del estado: “Franco ha muerto, viva el rey”, parecen decir las imágenes, que inscriben el acto en la tradición secular de traslado de poder en la estructura monárquica. El carácter lujoso del decorado, la presencia solemne del Cardenal que oficia y otras personalidades del régimen, ponen de realce esta dimensión. Todo queda *ordenado y bien ordenado*. Se concluye este pasaje con un primer plano del gran crucifijo presente en la iglesia, y que ya se había vislumbrado en otros planos, crucifijo que insiste en la dimensión religiosa del acto y en su carácter trascendente.

Después del *flash back* y de las partes dedicadas a la Plaza de Oriente, que insisten recalcadamente en el apoyo popular a la figura de Franco, el último momento de la película se concibe como el clímax del evento y del noticiario, su punto final. Se inicia con un gran plano general del imponente sitio de Cuelgamuros que se eligió para elevar un monumento a los Caídos, seguido por otro que nos acerca al monumento, mientras la voz comenta: “En la inmensa esplanada, presidida por la gigantesca cruz que corona la basílica subterránea, más de cien mil personas procedentes de todas las regiones de España aguardaban la llegada de la comitiva desde las primeras horas de la mañana”. El pueblo y los parientes y allegados son reunidos visualmente en el plano general siguiente, que filma la llegada del féretro a la basílica. La música, con ritmo lento, acompaña la apacible progresión de la comitiva en el oscuro recinto de la basílica. Lo que domina también aquí es el carácter ordenado del acto, cuyas respectivas etapas recuerda la voz en *off*, y cuyo sentido le confiere la religión católica inscribiéndolo en una tradición fúnebre inmemorial. El uso del adjetivo posesivo en el comentario para designar el lugar donde va a reposar (“fue llevado hasta *su* definitivo emplazamiento”) da cuenta de una forma de ineluctabilidad, de evidencia ineludible. El lugar privilegiado ocupado por Franco en la basílica (“detrás del altar mayor”¹⁸) será el motivo de las últimas imágenes (cierre de la losa que recubre el féretro), antes de que un plano final vuelva de nuevo a la imagen en primer plano del crucifijo que, al suceder inmediatamente en el montaje al primer plano de la losa, hace entrar al protagonista del acto en una subrayada dimensión trascendental. La última frase del comentario se fundamenta en la concisión para rematar el elogio fúnebre con una sencilla aposición: “Francisco Franco, un nombre para la historia”. El lugar material en el que reposa remite a un lugar simbólico, el de la historia, en el que se le quiere inscribir de la misma manera que se inscribió su nombre en la materia imperecedora de la lápida de granito de 1500 kilos de su sepultura. La edición especial del NO-DO quería también a su manera inscribir el nombre de Francisco Franco en la historia grabando en la mente de los españoles unas imágenes recatadas, solemnes, apacibles y ordenadas para la eternidad.

II - *EL ÚLTIMO CAÍDO* (JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA, 1975): UNA MEMORIA IMPOSIBLE

Al margen de esta producción oficial del NO-DO, el director de cine José Luis Sáenz de Heredia, por iniciativa propia, quiso participar a su manera en la construcción memorística de la muerte de Franco con un proyecto de película titulada *El último caído*, concebida durante el mes de noviembre mientras agonizaba el Caudillo. José Luis Sáenz de Heredia, gran admirador de Franco y primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, había sido el director de *Raza* (1941), película de ficción fundamentada en un relato del propio jefe del Estado, y de *Franco ese hombre* (1964), un largometraje documental sobre la biografía de Franco desde su nacimiento hasta principios de los sesenta producido con motivo del aniversario de los “25 años de paz”.¹⁹ La víspera del día de la muerte de Franco, escribe una carta al Director general de cinematografía para informarle de su nuevo proyecto que inscribe en la lógica de sus anteriores contribuciones propagandísticas al régimen:

[...] por haberme cabido el honor de ser el Realizador de los dos testimonios intrínsecamente cinematográficos relacionados directamente con S.E. el Generalísimo (*Raza* y *Franco ese hombre*), me siento personal y profesionalmente obligado a realizar este nuevo y definitivo testimonio histórico de su edificante final si, contra lo que todos deseamos, no quisiera Dios prolongar su vida.²⁰

Su idea es prolongar a través de este nuevo filme su obra de apoyo al régimen y a la persona de Franco para contribuir cinematográficamente a abrir el camino a un futuro “atado y bien atado” inscrito en la lógica del pasado. Se trata obviamente de una película testamento, no solamente porque iba a ser su último filme (*Sólo ante el Streaking* es del año 1975), sino también por el tema que quería tratar, “los últimos años de la vida de Francisco Franco desde 1964, fecha del estreno de la biografía *Franco, ese hombre*, hasta su muerte e inhumación en el Valle de los Caídos” según precisa la descripción que hace del filme en el expediente de censura.²¹ El título elegido, *El último caído* refleja de por sí la dimensión testamentaria de la película. El proyecto, bastante avanzado, iba a desembocar en un estreno con motivo del primer aniversario de la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1976, pero una serie de obstáculos impidió que se concluyera. Su fracaso ilustra nítidamente la rapidez con la cual el discurso propagandístico del filme, en la línea de *Franco ese hombre* (y del NO-DO), se hizo pronto anacrónico en una sociedad española en plena transformación y más bien abierta hacia el futuro.

Si el punto de partida de la película es *Franco ese hombre* y al igual que ella se concibe *El último caído* como un documental de montaje que incluye secuencias rodadas en el presente de enunciación, en cambio, el cineasta introduce una gran novedad: se tratará de un poema cinematográfico. El modelo poético del que se reclama el cineasta es el Romancero. Y eso, no solamente en referencia a la Cruzada sino también porque la poesía épica medieval le ofrece un molde formal de acercamiento poético a la historia mediante la exaltación de figuras heroicas, como el Cid. Su manera de hacer un cine poético pasa primero por la elección de una estructura en cantos (cinco en total). En segundo lugar, se propone presentar, en ciertos momentos de la película, el tradicional comentario en voz en *off* con una formulación propiamente poética, mediante “el recitado de un poema a la manera del Romancero, del cual será autor uno de nuestros grandes poetas actuales”. El uso de una música extradiegética grandilocuente (“un gran fondo sinfónico”) ha de subrayar el ambiente poético. Por fin, en la parte visual, tiene previsto darle una envergadura poética a la imagen con cierta manera de filmar. Por ejemplo, está previsto que “la película se abr[a] sobrevolando, como pudiera hacerlo un águila, las montañas de Cuelgamuros en la supuesta época anterior el “Valle de los Caídos”.²² En una transposición cinematográfica de la figura de la metáfora, el cineasta imagina una cámara-águila que ha de abrir al espectador al universo poético de su último Caído.

Si el tema principal de la película era el final de la vida de Franco, con especial énfasis en su enfermedad y muerte, y a través de ello el final de un reinado, no obstante, José Luis Sáenz de Heredia preveía también incluir en paralelo los elementos del propio guión de sucesión ideado por el Caudillo, dedicándole “una atención especial al crecimiento y aprendizaje del Infante Don Juan Carlos desde su niñez en España hasta su Juramento en las Cortes como sucesor a título de Rey, siempre de la mano del Generalísimo”. Imaginaba una transición política perfecta de la que iba a testimoniar su documental. En una carta del 15 de diciembre de 1975, le pedía al monarca “una breve entrevista filmada” similar a la de Franco en *Franco ese hombre*. Afirmaba de ese modo su voluntad de ponerse al servicio del nuevo Jefe del Estado, en la continuidad de su lealtad a Franco. Lo tenía de hecho todo “atado y bien atado”.

Son varios los motivos que explican que no se haya terminado la película, a pesar de que su realización esté avanzada. Lo que más parece haber complicado los planes de trabajo fue la dificultad para encontrar a gente que se comprometiera a colaborar en el proyecto. “Todo el mundo tenía un miedo espantoso”, comenta el coguionista de la película, José María Sánchez Silva²³ y el propio Sáenz de Heredia evocó “muchas deserciones; tan hirientes, tan grandes, tan ostentosas, que verdaderamente algunas de ellas han contribuido a llevarme a la UVI del hospital; donde estuve dos veces por esos disgustos tan gordos, con dos trombosis”.²⁴ Entre éstas puede que figure la del mismo Juan

Carlos, quien dejó sin respuesta la carta que le había escrito el cineasta. Con esta ausencia se derrumbaba el edificio ideológico del documental. También con la de los “grandes poetas” del momento, que se negaron a poner su pluma al servicio de la película. La decepción de José Luis Sáenz de Heredia es proporcional al entusiasmo con el que había concebido su proyecto. Finalmente, su estado de salud será el pretexto utilizado para justificar la suspensión del rodaje. La inconclusa *El último caído* sería su último proyecto, un testamento frustrado, cuyo rodaje quiso reanudar en vano en octubre de 1981, prueba sin embargo de que el hecho de que quedara sin concluir lo dejaba intranquilo.

Más allá de estos motivos, resulta evidente que el director ya no estaba a tono con las nuevas aspiraciones de la sociedad post-franquista y no se dio cuenta del carácter perfectamente anacrónico y políticamente inoportuno de su película en un momento en que se estaba gestionando la transición política hacia la democracia. A principios de 1978, cuando ya se daba por concluida su obra cinematográfica, expresaba su incompreensión: “me encontré con la sorpresa de que cuando yo creía que toda España iba a estar en la misma línea sentimental de aquellos momentos, en la misma que yo me encontraba de haber perdido al padre, los españoles empezaron a dar terribles bandazos”.²⁵ La memoria poética de la muerte de Franco era entonces una memoria imposible.

III - ASÍ MURIÓ FRANCO (CARLOS ESTÉVEZ, 1995): EL DESEO DE SABER

Sin embargo, a lo largo de los años, emergía una memoria alternativa, fundamentada primero por el deseo de saber, de ir más allá de una imagen “congelada” por el discurso oficial del franquismo, acorde precisamente con estos nuevos tiempos democráticos. Numerosos escritos emprendieron la tarea de poner al descubierto lo que había sido mantenido en secreto por las autoridades, empezando con el testimonio de varios de los médicos que habían cuidado a Franco, tanto antes como durante su última enfermedad, desde el año siguiente de su fallecimiento, en 1976, con el libro del cirujano Manuel Hidalgo Huerta *Cómo y por qué operé a Franco* (Madrid, Garsi, 1976), seguido en 1980 por el del doctor Vicente Pozuelo, *Los 476 últimos días de Franco* (Barcelona, Planeta, 1980), y, en 1981, el doctor Vicente Gil publicó *Cuarenta años junto a Franco* (Barcelona, Planeta, 1981). Más allá del cuerpo médico, se volvía obstinadamente sobre la cuestión de la muerte del Caudillo, como en ese libro con un título elocuente, escrito por dos periodistas, Javier Figuro y Luis Herrero, *La muerte de Franco jamás contada: diez años después*²⁶, una crónica de la agonía y muerte de Franco, entre el primero de octubre y el 10 de diciembre de 1975. Pero lo que tal vez más fuerza tuvo fue la publicación

de unas impactantes imágenes en el semanario del corazón *La Revista* en el número del 29 de octubre de 1984, bajo el título “Gran exclusiva mundial: agonía y muerte de Francisco Franco. Un documento gráfico de excepcional valor histórico”. Eran unas imágenes algo obscenas que habían sido sacadas dos días antes de su muerte por el mismo yerno del Caudillo, Cristóbal Martínez Bordiú, marqués de Villaverde, porque según él: «Eran necesarias para incluirlas en el historial clínico y la categoría excepcional del personaje las exigía».²⁷ Las fotografías, que le fueron posteriormente robadas, según declaró, mostraban la contraimagen oficial. Contra la imagen de “bella muerte” que se había elaborado cuidadosamente en noviembre del 75, las fotos mostraban la parte escondida de los últimos momentos de la vida de Franco, con el cuerpo desnudo, entubado, obviamente inconsciente. Una imagen esperpéntica y cruel.

Habría que esperar unos 10 años antes de que la contraimagen de la muerte de Franco, ampliamente revelada ya por libros, testimonios, archivos, y por estas fotografías, se convirtiera en un documento audiovisual. Se trata de la película documental *Así murió Franco*, producida por Antena 3 en 1995, y dirigida por Carlos Estévez, un periodista nacido en 1951, fundador y director del “Equipo de Investigación” de Antena 3 TV, especializado en la realización de unos atrevidos documentales de investigación que indagan en las cuestiones más controvertidas de la realidad nacional e internacional (*Los campos de la muerte, El secreto nuclear español, Los silencios del 23 F, La huella del Gal, Nazis en España*). El guión había sido escrito por la periodista Victoria Prego (1945), ya autora, junto a Elías Andrés, de la famosísima serie *Así se hizo la Transición*, emitida por TVE en 1995. *Así murió Franco* ganó la Medalla de Plata de Documentales Históricos en el Festival de Nueva York.

Al igual que el título de la serie sobre la transición, el del documental televisivo de 54 minutos de duración empieza con el adverbio de manera “así”, que de entrada señala el objetivo de los periodistas: restablecer la verdad sobre la muerte de Franco. Para hacerlo, se valen del sinnúmero de fuentes documentales entonces disponibles sobre el evento: documentos e imágenes de archivo (empezando con las fotos del marqués de Villaverde), imágenes oficiales, relatos de testigos de excepción (miembros del equipo médico pero también unos ministros de entonces). La voz femenina, en *off*, de Victoria Prego (como en *Así se hizo la transición*) conduce el relato de la muerte de Franco, desde el primero de octubre de 1975, día de la última aparición pública de Franco hasta el 20 de noviembre, día de su fallecimiento. Obviamente, a nivel del período considerado, lo que interesa al director no es el día después, que se imponía en el NO-DO cuyo relato visual se había sabiamente orquestado, sino más bien el “antes”, ese momento en que de repente, la figura de Franco que había sido tan omnipresente en el espacio público y mediático desapareció a causa de su enfermedad. De modo que el documental televisivo trata de hacer

emerger la parte oculta y negada del evento, colmando un vacío. Durante los primeros minutos, el propio director de la película aparece en pantalla, sobre fondo oscuro, en plano corto pecho y se dirige solemnemente a la cámara para una declaración de principios que insiste en el deseo de saber que ha movido la investigación:

Han tenido que pasar 20 años para que la muerte de Franco dejara de ser un *misterio*. Durante todo este tiempo, el equipo médico que le atendió en su enfermedad guardó el pacto de *silencio* que habían sellado el día de su muerte y que mantuvo hasta ahora *ocultas* las razones de su larga agonía. Nuestro equipo de investigación les va a *revelar* las claves que despejan las *incógnitas* en torno a la muerte de Franco. Hemos querido centrar nuestra investigación en el lado más *oscuro* de este enigma y ofrecerles en exclusiva los documentos y testimonios médicos que explican cómo murió verdaderamente Franco y sobre todo por qué tardó tanto en morir (el subrayado es mío).

El campo léxico de esta breve introducción (“misterio, silencio, ocultas, revelar, incógnitas, oscuro”) deja a las claras las ambiciones del documental que se propone no solamente romper el pacto de silencio del equipo médico, sino también, de manera más general, levantar el llamado “pacto del olvido” de la transición. Se inscribe pues en el marco de un auténtico deber de memoria, que queda pendiente.

Siguiendo el hilo cronológico, el documental lleva a cabo un doble relato, el de los últimos momentos de la vida de Franco, que van alternando con algunas secuencias que se dedican, en paralelo y como contrapunto, a la situación del país, y en particular a las relaciones con el Papa y la Marcha verde en el Sahara. Más allá de una función de contextualización, estas secuencias sirven también para ritmar el relato íntimo y asfixiante de la agonía de Franco. Este se fundamenta en una descripción detallada de lo que se había comunicado oficialmente entonces (el primer comunicado se emite sólo el 23 de octubre, confesando una gripe) con unas fórmulas eufemísticas o técnicas finalmente bastante abstractas. Las imágenes rescatadas de los archivos dan cuerpo y materialidad al evento en su parte oculta: por ejemplo, las secuencias inéditas del NO-DO del 4 de octubre que dan cuenta del débil estado de salud del Caudillo, los documentos médicos (electrocardiograma, informes) que testimonian sus enfermedades, o los planos filmados *a posteriori* (en el presente de realización del documental, bajo la forma del reportaje) de los lugares de sus últimos momentos en su residencia de el Pardo (su habitación, el botiquín del cuartel de la tropa en desuso, habilitado como quirófano). Los testimonios

de los médicos que lo atendieron, tanto como los de algunos de sus ministros de entonces, o de su sobrina, Pilar Jaraiz Franco, van dibujando paso a paso la cruda realidad de un cuerpo acechado por la muerte, cuyos detalles mórbidos no se eluden, configurando un auténtico “pelele humano” según comenta uno de los médicos.

Si, como lo hemos visto anteriormente, el NO-DO, desde la memoria oficial, trataba de sustituir al “cuerpo natural” el “cuerpo político”, en cambio *Así murió Franco* opera exactamente a la inversa. Lo que se pone de realce, y lo que se construye filmicamente, es la imagen de un “cuerpo natural” que consigue borrar por completo el “cuerpo político”. La película observa al Caudillo desde la misma perspectiva que los médicos a los que interroga, con la mirada distante y desprovista de emoción de quienes pueden enfrentarse con la realidad con frialdad, gracias al efecto del paso del tiempo.

IV - ¡BUEN VIAJE EXCELENCIA! (ALBERT BOADELLA, 2003): PALIAR UNA FRUSTRACIÓN

Después de la muerte de Franco, algunas películas se habían empleado en derribar simbólicamente la estatua de Franco proponiendo una visión crítica de la figura del Caudillo. Dos documentales se estrenaron en plena transición, *Caudillo* de Basilio Martín Patino, un documental de montaje empezado en el tardofranquismo pero que se estrenaría en el año 1977, que repasaba a la luz de una ironía mordaz la biografía de Franco, y *Raza, el espíritu de Franco* (1977) de Gonzalo Herralde, una original y desmitificadora aproximación a su vida mediante la confrontación entre imágenes de la película *Raza*, procedente de un texto literario suyo, y testimonios del actor principal de esta ficción y de la propia hermana de Franco. Habría que esperar los años de democracia para que este afán desmitificador utilizara la vía ficcional con, por ejemplo, *Dragón rápido* (Jaime Camino, 1985), *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988) o *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). Estos dos últimos títulos proponían además por primera vez en la historia del cine español una mirada crítica fundamentada en el uso del humor que se vinculaba obviamente con una dimensión carnavalesca.²⁸ Como lo veremos, la película *¡Buen viaje Excelencia!*, del catalán Albert Boadella, estrenada en 2003, se entronca claramente con esta orientación desmitificadora. Sin embargo, la gran novedad que supone es que su tema principal es la agonía y muerte del Caudillo.

Albert Boadella es conocido no como director de cine (ésta fue la primera y única película que dirigió)²⁹ sino como hombre de teatro, creador y director de la famosa tropa Els Joglars, creada en 1961. Pero si es esta película una excepción en su carrera, en realidad, se vincula temáticamente con los

espectáculos de la compañía empeñada desde siempre en desmontar “[l]os mecanismos de perpetuación del poder en diferentes ámbitos y facetas”.³⁰ Por otra parte, habían ya trabajado en sus producciones el género biográfico con, por ejemplo, las figuras de Dalí (*Daaali*, 2001), Josep Pla (*La increíble historia del Dr Floit & Mr Pla*, 2001) o de Jordi Pujol en el registro de la parodia (*Operación Ubú*, 1981, y *Ubú President*, 2001). Se puede pensar que la elección del soporte cinematográfico para tratar de la muerte de Franco fue fruto de una voluntad de responder audiovisualmente al antiguo discurso oficial, de proponer una contraimagen a su medida y de asegurarle una difusión más amplia.

¡Buen viaje Excelencia!, título ya de por sí irónico, cuenta según una línea cronológica los últimos momentos de la vida de Franco, desde la muerte del almirante Luis Carrero Blanco, su delfín político, el 20 de diciembre de 1974, por un atentado de ETA, hasta el 20 de noviembre de 1975. Se trata de una biografía parcial, limitada a dos de los 83 años de vida del Jefe del Estado, pero que enfoca este período como la clave de comprensión de su figura. Se fundamenta la película en las numerosas fuentes escritas, gráficas y audiovisuales que existían sobre el evento, en un auténtico afán de verosimilitud histórica: “Y he leído, si no la totalidad de libros, casi todos: a favor y en contra”³¹, comenta el director. Esta preocupación por las fuentes históricas corresponde con lo que en otro lugar llamé la “función documental” del cine biográfico³², que permite medir el grado de compromiso de las películas con la realidad histórica. En el caso de *¡Buen viaje Excelencia!*, tiene una importancia singular esta función que supone para el espectador una inmersión en una realidad documentada.³³ En este aspecto, la película de Boadella se entronca con el documental *Así murió Franco*, que sin lugar a dudas constituyó una fuente. Su desarrollo narrativo se adecúa a la cronología de la evolución de la enfermedad del dictador, con sus episodios más conocidos, desde su última aparición en el balcón del Palacio real el 1 de octubre de 1975 hasta los detalles de la operación que sufre en el botiquín del Pardo, con el repentino apagón que sume en la oscuridad a los cirujanos en plena acción, pasando por las sesiones de rehabilitación del enfermo en su casa al compás del himno de la Legión. Tanto en las líneas generales como a nivel de detalles (espacio filmado, diálogos, vestuario), es obvia en el filme la inmensa erudición histórica del director.

Sin embargo, en lo que difiere radicalmente *¡Buen viaje Excelencia!* de *Así murió Franco* es en la “función poética” del biopic. Si la función documental suele constituir un ineludible horizonte de espera, en el biopic se combina necesariamente con la función poética que determina otro horizonte de espera para el público, el de una ficcionalización que tiene sus códigos propios y que puede entrar en conflicto con el primero. Según el historiador François Dosse, esta tensión entre dos polos *a priori* opuestos es característica

de toda obra biográfica, propia de la misma escritura histórica, de la cual sería una derivación paroxística:

Género híbrido, la biografía se encuentra en tensión constante entre una voluntad de reproducir un pasado real según las reglas de la *mimesis*, y al mismo tiempo, el polo imaginativo del biógrafo que debe recrear un universo perdido según su intuición y sus capacidades creadoras. Esta tensión no es propia de la biografía sino que se encuentra en el historiador enfrentado con el mismo acto de hacer historia, pero alcanza su paroxismo en el género biográfico que se vincula a la vez con la dimensión histórica y la dimensión ficticia.³⁴

Para entender debidamente un biopic, el estudio de su parte creadora es tan importante como el de su dimensión documental, así como la manera en que se combinan o equilibran, en una hibridez que constituye su misma riqueza.

En el caso de *¡Buen viaje Excelencia!*, la función poética adopta varias formas. En primer lugar, se fundamenta en la integración en el relato de unos elementos que son el producto de la imaginación del cineasta. Primero a nivel de personajes, introduce al lado de figuras que remiten a personas reales, otras ficticias, como es el caso de la doctora alemana Muller, una figura extravagante que atiende al Caudillo con unos métodos poco ortodoxos. Pero la imaginación se extiende también a unos personajes que habrán existido realmente (un guardia, un cocinero de Franco), pero que quedaron en cierto anonimato y a los que el director confiere una identidad y una personalidad que sirven su propósito ficcional. Por otra parte, el guión se fundamenta en una estructura en forma de contrapunto que regularmente nos hace salir del recinto del Pardo para sumirnos en el ambiente de un bar lleno de españoles que van comentando la situación del país (como un lejano eco del principio del documental de NO-DO). Estas figuras ficticias que forman una especie de coro (también como las referencias a la Marcha verde en *Así murió Franco*) no son sino la proyección imaginaria de una realidad que dejó pocas fuentes documentadas, al inscribirse en lo cotidiano.

Más allá de la invención de unos personajes, la función poética se fundamenta sobre todo, de manera general, en una dimensión burlesca y satírica³⁵ que procede de la realidad histórica, pero que la transforma mediante un principio de exageración, de hiperbolización de la misma. Se manifiesta obviamente en la actuación de los actores, empezando por Ramón Fontserè que hace de Franco y sobreactúa su papel, a nivel de tono de voz (más aflautada que la del modelo) o de gestualidad (al igual que un pelele). En esto, es sin lugar

a dudas heredero del Chaplin del *Gran dictador*, una referencia obligada para cualquier sátira política, que asume explícitamente Boadella en las entrevistas que se le hicieron, pero también haciéndole un guiño en una de las secuencias en que un atontado Franco maneja un globo terráqueo. Por otra parte, la hiperbolización se manifiesta en unos detalles que cobran una dimensión inusual por su escenificación. Tal es el caso por ejemplo de la hemorragia intestinal que sufre Franco y que de hecho, en el documental *Así murió Franco*, comentaba uno de los doctores repitiendo tres veces el gerundio “sangrando” para dar cuenta de su importancia. Boadella parte de esta realidad pero la escenifica mediante unos planos impresionantes en que la sangre se derrama a chorros y acaba cubriendo la pantalla, esperpénticamente. Añade además a estas fuentes documentadas elementos imaginarios, pero verosímiles, escenificando con imágenes los delirios que producirían la fiebre y la pérdida de conciencia en el enfermo. La hiperbolización que caracteriza la función poética determina una visión del dictador en sus últimos momentos que, al igual que en *Así murió Franco*, pero con distintos procedimientos, hace énfasis en el “cuerpo natural” del jefe del Estado, contra su “cuerpo político”. Más, queda reducido a su cuerpo natural. La dimensión carnavalesca, ya presente, como lo hemos dicho, en anteriores comedias sobre Franco, adopta una modalidad extrema, en que se produce la inversión alto/bajo-funciones intelectuales/funciones vitales de modo sistemático para dibujar la imagen de un ubuesco fantoche. Boadella ha apostado por el humor, un humor negro y sarcástico para derribar la estatua del Comendador, con el uso de la risa que, como en su época para Mercero en *Espérame en el cielo*, ha de tener una función catártica: “Pensé que [...] doce años después de la muerte de Franco, la risa debía tener un efecto terapéutico”.³⁶

Esta última dimensión se vincula con la “función especular” del biopic. Lo que denomino “función especular” puede considerarse, en cierta medida, como una subcategoría de la función poética. En efecto, la manera como, en el biopic, el autor se proyecta en la figura biografiada forma parte de la “poiesis”, del acto de creación que le confiere a su obra su originalidad, imprimiendo una visión propia. Sin embargo, la función especular difiere de la función poética en la medida en que involucra de un modo más íntimo al creador. Como cualquier gesto biográfico, el biopic puede tener una doble vertiente, biográfica y autobiográfica a la vez: “Por una parte, corresponde con una ficción que el biógrafo elabora sobre otra persona; por otra parte, indirectamente, es el autorretrato de un biógrafo alterado por su encuentro con el otro”.³⁷ La función especular, que se concreta en una proyección autobiográfica, no es tan consubstancial al género del biopic, como las dos otras. Depende por una parte de la voluntad de distancia del cineasta respecto con el sujeto biografiado, que puede en ciertos casos ser máxima, y también del grado de libertad que tiene el director de cine. La elección de un tema biográfico puede entrar en una mera

estrategia comercial de la cual el director se hace simplemente partícipe. No es el caso de Boadella, que produce su película fuera del contexto conmemorativo del treinta aniversario de la muerte de Franco (2005), y no apuesta pues por el natural interés mediático que hubiera podido representar esta fecha. En realidad, la manera en que se vincula personalmente el director con la figura de Franco, a partir del episodio de su muerte, es a la vez generacional e íntima. Generacional en la medida en que se vincula el proyecto de Boadella con un contexto de militancia que utiliza el soporte audiovisual para luchar contra una derecha en el poder desde el año 1996 que, desde las elecciones de 2000, que le habían asegurado una amplia mayoría, se había radicalizado y hacía volver los fantasmas del pasado dictatorial. La necesidad para unos sectores progresistas de la sociedad de cuestionar la memoria del franquismo adoptaba varias formas y se presentaba como un ajuste de cuentas. Para él (nacido en 1943) y parte de su generación, el hecho de que el dictador se muriera por enfermedad en la tranquilidad de la cama generaba un problema de conciencia:

[...] no debemos olvidar que esta misma generación también fuimos la que nos revelamos incapaces de plantear una actitud lo suficientemente enérgica y eficaz como para precipitar el final del totalitarismo. El dictador se tomó todo su tiempo para extinguirse, y posiblemente este complejo haya gravitado sobre nuestra generación de manera persistente. La forma de paliar tal frustración se materializa a menudo con una curiosa dualidad; por un lado, una cierta desmesura en la descripción del grado de perversidad del dictador y su régimen, y del otro, la creación de una leyenda según la cual fue nuestra generación quien decidió el final del franquismo.³⁸

La realización de su película sería la forma *sui generis* que eligió para precisamente “paliar tal frustración”.

Con la frase “Generalísimo Francisco Franco Is Still Dead” (El Generalísimo Francisco Franco todavía está muerto), el famoso humorista estadounidense Chavy Chase parodió, en la primera estación del programa *NBC'Saturday Night*, los titulares de los medios de comunicación que durante largas semanas se abrieron con la noticia de que Franco todavía estaba vivo (“Franco is still alive”), en esperas de la gran noticia de su muerte, del *evento* mediático. El gag en forma de oxímoron se hizo tan famoso que lo reiteró durante más de un año en el programa, a veces con variantes lingüísticas (como “Generalissimo Francisco Franco is still valiantly holding on in his fight to remain dead”), pero el humor descansaba fundamentalmente en la repetición.³⁹ Con el tiempo ya desvinculada de su contexto de enunciación, la frase se ha

cargado de un nuevo sentido que no por azar retomaría *The Wall Street* en su edición del 2 de marzo de 2009, con motivo de la polémica en torno a las estatuas del dictador todavía en pie en el país después de la adopción de la Ley de Memoria Histórica : “Generalísimo Francisco Franco Is Still Dead. And His Statues are Next”, escribía Thomas Catan. De hecho, la muerte de Franco acabó por convertirse en un auténtico “lugar de memoria”, es decir, según Pierre Nora, un tipo de lugar “en que se cristaliza y se refugia la memoria”.⁴⁰ O mejor dicho, en el caso de Franco, en un lugar de *memorias* para un pasado que, como lo dijimos, no pasa y que sigue dividiendo a los españoles, como lo hace el monumento que, todavía hoy en día, conserva sus restos mortales y es visitado por cientos de miles de personas cada año: “Ningún monumento de la dictadura franquista ha suscitado en España tantas polémicas como el Valle de los Caídos. Ninguno ha acumulado tanto simbolismo. Ninguno ha generado posturas tan irreconciliables”⁴¹, escribe Fernando Olmeda. Las películas que hemos considerado, sacadas de un corpus más amplio, demuestran el carácter problemático de la representación de esta muerte más allá de un discurso oficial que trató de consignarla para la eternidad. La metáfora química utilizada por Nora para calificar el lugar de memoria (“cristaliza”) da cuenta perfectamente del complejo, largo e imprevisible proceso mediante el cual las películas analizadas plasman cada una a su manera, en varios momentos que obedecen a contextos distintos, ese evento finalmente fundacional de la España democrática (Juan Carlos era el heredero legítimo de Franco por la ley de sucesión), pero al mismo tiempo difícil de asumir en la medida en que esta democracia se fundamentaba precisamente en la negación institucional del régimen anterior. Si la Ley para la Reforma Política de 1976, “ley puente” que permitía ir “de la ley a la ley”, según Fernández Miranda, resolvía pragmáticamente durante la transición el problema del post-franquismo a nivel institucional después de la muerte del dictador, no obstante, dejaba pendiente el problema de la memoria, de las memorias, que sigue planteándose hoy en día en el país.

NOTAS

¹ ALBA, Víctor. *Todos somos herederos de Franco*. Barcelona: Planeta, 1980.

² CONAN, Eric; ROUSSO, Henri. *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris: Folio, 1997.

³ “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, cartas, fotografías, cine, televisión”. SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Materiales para una iconografía de Franco. Revista *Archivos de la Filmoteca*. n. 42-43, feb. 2003. sp.

⁴ “Sphinx, l'événement est aussi Phénix qui ne disparaît jamais vraiment. Laissant de multiples

traces, il revient sans arrêt rejouer de sa présence spectrale avec des événements ultérieurs, provoquant des configurations chaque fois inédites. En ce sens, il est peu d'événements dont on puisse dire avec certitude qu'ils sont terminés car ils sont toujours susceptibles de rejeux ultérieurs", DOSSE, François. *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix*. Paris: PUF, 2010. p. 6.

⁵ Este texto forma parte de un amplio proyecto de estudio sobre la imagen de la muerte de Franco, titulada "*Generalísimo Franco is still dead. La muerte de Franco, un lugar de memorias*", que se asentará en un corpus amplio de imágenes fotográficas, televisivas y filmicas.

⁶ OLMEDA, Fernando. *El Valle de los Caídos*. Una memoria de España. Barcelona: Península, 2009. p. 19.

⁷ "Respecto a la sucesión a la Jefatura del Estado, sobre la que tantas maliciosas especulaciones hicieron quienes dudaron de la continuidad de nuestro Movimiento, todo ha quedado atado, y bien atado, con mi propuesta y la aprobación por las Cortes de la designación como sucesor a título de Rey del Príncipe Don Juan Carlos de Borbón. Dentro y fuera de España se ha reconocido, tanto con los aplausos como con los silencios, la prudencia de esta decisión trascendental", discurso reproducido en: <<http://www.generalisimofranco.com/Discursos/mensajes/00030.htm>>.

⁸ En su reseña del libro *El paciente de El Pardo*, de José Luis Palma, Paul Preston comenta que frente a la petición de los médicos de que se emitieran informes médicos, Cristóbal Martínez-Bordiú, que "accedió a regañadientes", "insistió en que los informes deberían utilizar circunloquios muy técnicos como 'insuficiencia coronaria con zona eléctricamente inactivable' en vez de 'infarto masivo'". PRESTON, Paul. *Revista de libros*, n. 93, sep. 2004.

⁹ Ver "El Ausente, ¡Presente!: el carisma cinematográfico de José Antonio Primo de Rivera, entre líder y santo", SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y carisma: la deificación del poder político*. Revista *Archivos de la Filmoteca*. n. 46, p. 67-87, feb. 2004.

¹⁰ Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/television/ultimo-parte-medico-franco/338933/>>.

¹¹ Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/fue-noticia-en-el-archivo-de-rtve-espanoles-franco-muerto/362530/>>.

¹² PALACIO, Manuel. *Materiales para una iconografía de Franco*. Revista *Archivos de la Filmoteca*. n. 42-43, feb. 2003. p. 95.

¹³ B.O.E. 22 dic. 1942.

¹⁴ R. TRANCHE, Rafael; SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra [2001], 2005. p. 18.

¹⁵ Ibidem, p. 370.

¹⁶ Esta parte, por sus características formales, en la que la voz en *off* es distinta, y que es un montaje de imágenes de archivos, fue probablemente montada con anterioridad en previsión del evento, e «insertada» en medio del reportaje.

¹⁷ "Le Roi a en lui deux Corps, c'est-à-dire un Corps naturel et un Corps politique. Son Corps naturel, considéré en lui-même, est un Corps mortel, sujet à toutes infirmités qui surviennent par Nature ou Accident, à la faiblesse de l'enfance ou de la vieillesse, et aux déficiences [...] Mais son Corps politique est un Corps qui ne peut être vu ni touché, consistant en une société politique et un gouvernement, et constitué pour la direction du peuple et la gestion du Bien

public, et ce Corps est entièrement dépourvu d'Enfance, de Vieillesse, et des autres faiblesses et défauts naturels auxquels est exposé le Corps naturel, et pour cette raison, ce que fait le Roi en son Corps politique ne peut être invalidé ou annulé par une quelconque incapacité de son Corps naturel", KANTOROWICZ, Ernst. *Les Deux Corps du roi*. Paris: Gallimard, 1989. p. 21-22.

¹⁸ Como José Antonio Primo de Rivera, pero en la otra parte del altar.

¹⁹ BERTHIER, Nancy. *Le franquisme et son image*. Cinéma et propagande. Toulouse: PUM, 1998.

²⁰ Carta del 19 nov. 1975 de José Luis Sáenz de Heredia, dirigida al Director General de Cine, DC *El último caído*, C/ 95.278, Ex. 248.81 N. Archivos de Ministerio de Cultura, Madrid.

²¹ Descripción de *El último caído*, en DC *El último caído*, C/ 95.278, Ex. 248.81 N. Archivos de Ministerio de Cultura, Madrid.

²² Idem.

²³ Entrevista personal, en Madrid, mar. 1994.

²⁴ *El Periódico*, Barcelona, 30 dic. 1978.

²⁵ *Ya*, 29 enero 1978.

²⁶ FIGUERO, Javier; HERRERO, Luis. *La muerte de Franco jamás contada : diez años después*. Barcelona: Planeta, 1986.

²⁷ *El País*, 01 nov. 1984.

²⁸ Ver textos de BERTHIER, Nancy; GARCIA LOPEZ, Sonia, GUBERN, Román; SALVADOR, Alicia recogidos en *Materiales para una iconografía de Franco*. Revista *Archivos de la Filmoteca*. n. 42-43, feb. 2003.

²⁹ La tropa dirigida por Boadella había anteriormente participado en una película dirigida por Jean-Louis Comolli, *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), un documental sobre el trabajo de la compañía para recrear los últimos momentos de la vida del político español.

³⁰ Blog de la compañía, disponible en: <http://www.elsjoglars.com/laCompania_historia.php>.

³¹ Entrevista al director, disponible en: <http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/6162/Albert_Boadella>.

³² He elaborado estas categorías en dos textos anteriores, ver BERTHIER, Nancy. Carlos Saura ou l'art d'hériter. In: CASTELLANI, Jean-Pierre. *Goya en Burdeos*. Nantes: Editions du temps, 2005. p. 191-239. BERTHIER, Nancy. *Goya en Burdeos* de Carlos Saura et le biopic: entre tradition et renouvellement. *Les langues néo-latines*. n. 336, dic. 2005. p. 59-76.

³³ Al ir a ver un biopic, el público pretende sumirse en la historia (una forma de "aprender deleitando") y de hecho en el cine clásico hollywoodense, la función documental era considerada como algo fundamental, a veces atestiguada por unos garantes en los títulos de créditos e incluso utilizada como argumento publicitario para vender la película: según George F. Custen, "Extravagant research efforts became, for the biopic, a way of reassuring consumers that every effort had been expended to bring them true history in the guise of spectacle, as well as suggesting that the research for each film was, for the first time, bringing to the screen a true portrait, or at least a singularly true version or the accurate characterization of a person". CUSTEN, George F. *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey:

Rutgers University Press, 1992. p. 35.

³⁴ DOSSE, François. *Le pari biographique*. Ecrire une vie. Paris: La Découverte, 2005. p. 57.

³⁵ Sobre este aspecto, ver ERRECALDE, Aurélie. *La representación burlesca del franquismo en la España democrática de 2003 a través de la película de Albert Boadella: ¡Buen viaje, Excelencia!* Universidad Paris 12: memoria de Master 1, bajo la dirección de Béatrice Rodríguez, 2010.

³⁶ Entrevista de Mercero acerca de su película *Espérame en el cielo*, en *Libération*, 02 sep. 1989.

³⁷ DOSSE, François. *Le pari biographique*. Ecrire une vie. Paris: La Découverte, 2005. p. 51.

³⁸ BOADELLA, Albert. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/elsjoglars/2003Viaje/fichamontajes.shtml>.

³⁹ Agradezco a Daniel Kowalsky quien me señaló este programa.

⁴⁰ “Lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire”, NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*, T1. Paris: Gallimard, 1984. p. 17.

⁴¹ OLMEDA, Fernando. *El Valle de los Caídos*. Una memoria de España. Barcelona: Península, 2009. p. 11.

Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.