

42-43

OCTUBRE 2002

FEBRERO 2003

P.V.P: 15,1€

ARCHIVOS

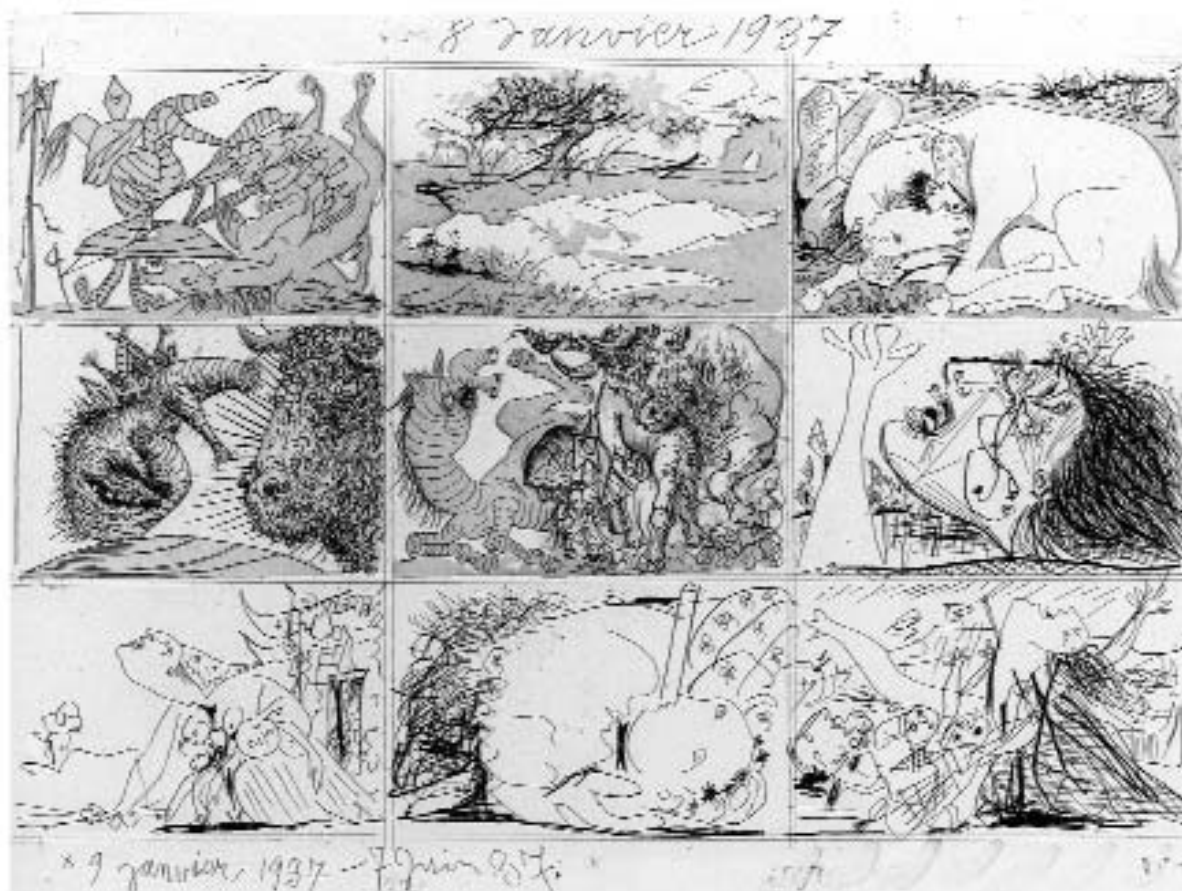
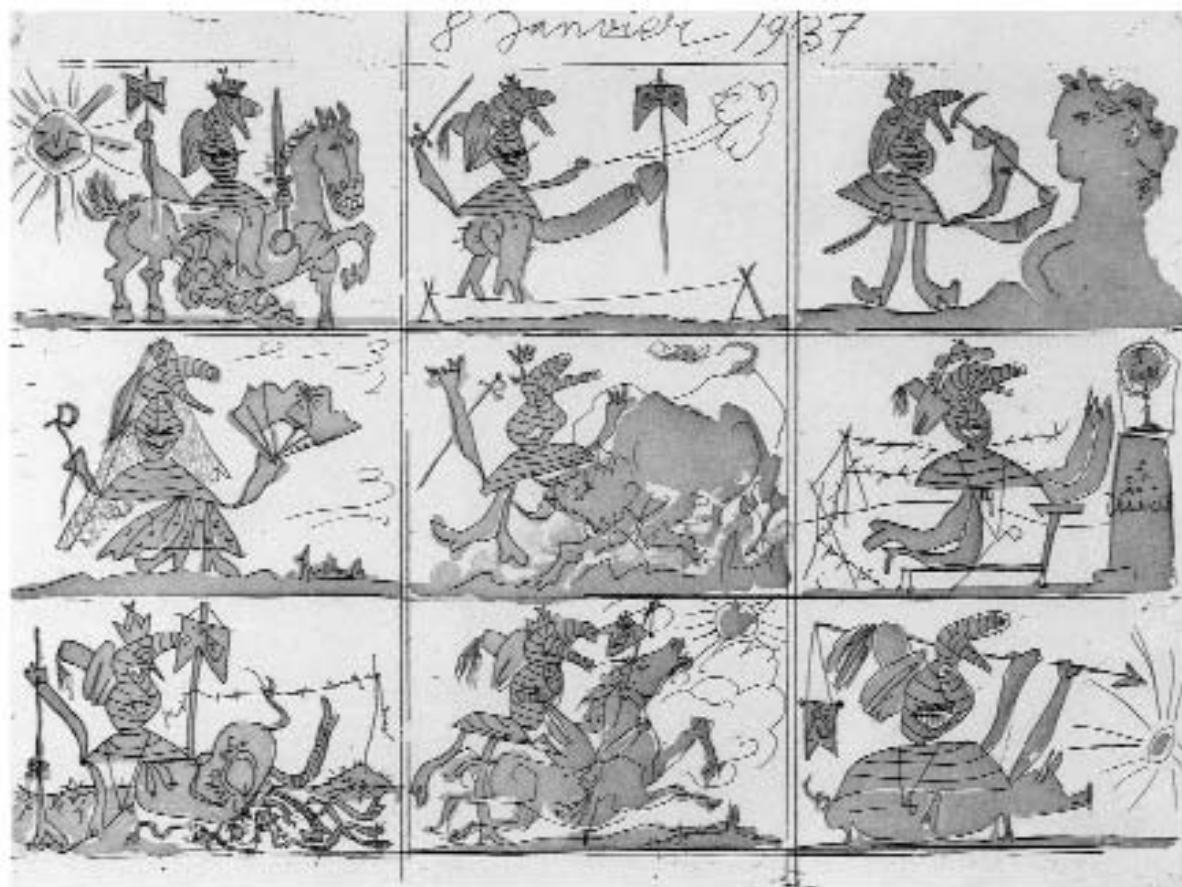
DE LA FILMOTECA

MATERIALES PARA UNA ICONOGRAFÍA
DE FRANCISCO FRANCO

COORD. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

VOLUMEN II





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 Borde
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 II

VOLUMEN I

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

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

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*

VOLUMEN 2

VOLUMEN II

III • CALIDOSCOPIO COTIDIANO. _____ 8

FRANCO EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS DE LOS ESPAÑOLES

PIETER LEENKNEGT	El Franco ecuestre de Capuz: una estatua, tres destinos	12
VICENTE J. BENET	Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo	30
JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ	La imagen de Franco en los sellos	52
MANUEL PALACIO	Francisco Franco y la televisión	72

IV • LA DECONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN. _____ 96

DE LA OPOSICIÓN MILITANTE AL “REALISMO MÁGICO”

C. LÓPEZ RUBIO		
W. MARTIN-HAMDOR	El lacayo de Berlín, Bonn y Washington. La imagen de Franco en el cine documental alemán: el caso <i>Unbändiges Spanien (España indómita)</i>	100
ALICIA SALVADOR	La triste España de <i>Caudillo</i>	118
ROMÁN GUBERN	Tres retratos de Franco	144
NANCY BERTHIER	Ser o no ser Franco. Naturaleza y función de la risa en <i>Espérame en el cielo</i>	156
SONIA GARCÍA LÓPEZ	Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en <i>Madregilda</i>	172



Madre Gilda

UNA PELÍCULA DE FRANCISCO REGUIRO

CON JOSÉ SACRISTÁN • JUAN P. CHANOVE • BARBARA AUER • KAMEL CHÉRIF Y LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE FERNANDO REY • JUAN LUIS GALLARDO • COQUE MALLA
ARGUMENTO Y GUION ORIGINAL DE ANGEL FERNANDEZ SANTOS Y FRANCISCO REGUIRO PRODUCTORES GERARDO HERRERO • ADRIAN JIPP • ULRICH HELSBERG
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA JOSÉ LUIS LÓPEZ LINARES DIRECCIÓN ARTÍSTICA LUIS VALLES MONTAJE PEDRO DEL RÍY
PRODUCTORES TORNASOL FILMS Y MAREA FILMS ESPAÑA ROAD MOVIES DITTE PRODUKTIONEN AUFMANNA GEMINI FILMS FRANCIA



SONIA GARCÍA LÓPEZ

La tarde cae sobre el cerro de la Mica, en el Madrid de los “años cuarenta”, al son de una triste habanera. “La luz parece una llama, y las cúpulas de la basílica parecen de oro. (...) Abajo, un laborioso escarabajo pelotero se afana en su vieja tarea: extrae de un excremento de vaca una pelotita. Emerge con ella y la echa a rodar”¹.

Preciso es que esta escena, con la que se abre *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), no escape a nuestra atención, pues en ella se halla condensado un principio que vertebra la narración y, muy concretamente, el aspecto que nos ocupará en las páginas que siguen: la representación del Caudillo. La “pelotita” que bajo el dorado crepúsculo fabrica el escarabajo y que pasará de mano en mano a lo largo de la película hasta llegar a su destino final, consistente en enriquecer la *queimada* que elabora Franco-Echanove, es la primera expresión narrativa de toda una *retórica de la basura* que en *Madregilda* funciona como hilo conductor de la multiplicidad de tramas que conforman la narración fílmica.

La principal de ellas, teniendo en cuenta la centralidad que ocupa en el relato, no es, como cabría esperar dada la importancia histórica del personaje, la protagonizada por Franco-Echanove, sino la que cuenta la historia de Longinos (José Sacristán), un coronel del Ejército que trabaja al frente de un vertedero y vive en el recuerdo de su esposa Angelita, a la que asesinó durante la Guerra Civil al saber que esperaba un hijo (Manolito, que sobrevive a la muerte de su madre) después de haber sido violada por todo un regimiento. Como anuncia una fotografía en la que aparecen tachadas con una cruz roja las caras de sus compañeros de campaña, Longinos ha dedicado el resto de su vida a vengar la violación de Angelita y, sobre todo, a averiguar quién dio aquella orden destinada a combatir el pánico de las tropas en la vigilia de Brunete. En su lecho de muerte, el soldado “pichafría” le revela que aquella orden la dio “el Niño”, quien, como descubre más tarde Longinos con auténtico estupor, no es otro que Francisco Franco.

Lágrimas en el lodo. La imagen de Franco en *Madregilda*

Madregilda
(Francisco Regueiro, 1993)



1. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: **Madregilda (guión cinematográfico), Madrid, Alma-Plot, 1993, pág. 2.**

2. El ambiente de ensañación y fantasmagoría que domina la puesta en escena aleja cualquier pretensión de verosimilitud que pudiera atribuirse a la película. Y, sin embargo, hay algo en esa instancia enunciativa en tantos momentos demiúrgica —en el sentido de que, como diría Valle-Inclán, mira a los personajes “desde arriba”— que solicita la complicidad del espectador para, desde la asunción del carácter ficcional de lo que se cuenta, sancionar como “verdadera” la representación del Caudillo: se intuye en ella una conexión subterránea entre el carácter apocado y ridículo de Franco y los múltiples contra-mitos sobre su persona difundidos durante y después del franquismo, tales como su proverbial “retranca” gallega o la conflictiva relación con su padre.

La pregunta que durante la primera media hora de la película pronuncia insistentemente el personaje interpretado por José Sacristán (“¿quién es “el Niño”?”) parece ser asumida por la instancia enunciativa en el mismo momento en que Longinos conoce la respuesta, cuando, de la manera más artificiosa, Franco hace acto de presencia por vez primera en el desarrollo de la película. A partir de ahí, la narración da un giro y focaliza la figura del Caudillo y el particular drama edípico que este protagoniza.

Resulta paradójico que la aparición de Franco, un personaje que palmariamente nos remite a la Historia con mayúsculas, se produzca como efecto de la pregunta por su identidad formulada por un personaje cuyo carácter ficticio es patente. Pero es justamente esa paradoja la que constituye el segundo eje de sentido desde el que abordaremos la representación del Caudillo.

En este trabajo veremos cómo la instancia enunciativa en *Madregilda* asume la pregunta por la “verdadera” identidad del Caudillo para elaborar una respuesta que, construida desde parámetros ostentadamente ficcionales, produce un fuerte efecto de verdad cuya potencia reside en el cuestionamiento de la impoluta imagen del dictador hegemónica en España durante el Régimen². En cierto modo, *Madregilda* se propone “poner de relieve lo no dicho” por la historiografía oficial del franquismo, rescatar los aspectos ominosos de la imagen del Caudillo (y por extensión, del Régimen) que la historia oficial había desechado. En este sentido, la película de Regueiro puede leerse en solución de continuidad con respecto a toda una serie de films que, desde la muerte de Franco, abordan la figura del Caudillo desde la disidencia y en abierta oposición al ideario franquista. Pero hay que decir que *Madregilda* es también, como veremos, una película de su tiempo: el de la democracia consolidada, el de la

decadencia del “felipismo”, el del afianzamiento de España como miembro de pleno derecho en la Comunidad Europea.

Por ello, no puede obviarse el lapso de tiempo transcurrido desde la realización de películas como *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974) o la deconstructiva *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977), que se conciben antes de la Constitución y operan desde la oposición al franquismo y el estreno de *Madregilda* en un contexto mucho más proclive a la desvinculación de aquel pasado aciago y el nuevo y flamante proyecto de integración en la C.E que se perfila en los noventa. Porque si las películas producidas durante la agonía del franquismo tienen la impronta de una lucha contra el Régimen formalizada en un compromiso intelectual, ético y político, hay en *Madregilda* una expresión de la lejanía que solo es posible construir desde la distancia: nos hallamos ante una película que conjuga de manera asombrosa el humor corrosivo y la apelación directa a la “educación sentimental” de los hijos (renegados o no) del nacionalcatolicismo. La particularidad de *Madregilda* reside, por tanto, en el hecho de que la puesta en escena de lo ominoso encierra una paradoja en la que se enfrentan dos principios aparentemente irreconciliables: lo grotesco y lo sentimental. En la película que nos ocupa, la lógica narrativa oscila entre la melancolía (con la carga mitificadora que conlleva) y la distancia desmitificadora. Y es aquí donde juega un papel central la “retórica de la basura” de la que hablaba al principio. Porque todo en *Madregilda* está atravesado por un principio escatológico que, en franca oposición a las aspiraciones sublimes de los personajes que representan la oficialidad franquista, revela la miseria moral de militares, clérigos, y hasta del propio Caudillo.

Madregilda

(Francisco Regueiro, 1993)



3. De hecho, las imágenes en blanco y negro se trabajan en *Madregilda* de manera muy distinta a como se hace con las de color: si estas últimas se caracterizan por la abundancia de claroscuros y por una iluminación difusa que desdibuja los contornos, en los fragmentos en blanco y negro observamos una fuerte saturación de las tonalidades y una iluminación muy directa que dan como resultado imágenes claras y de líneas definidas, "limpias". Aun así, habría que señalar que el gesto enunciativo que resalta el carácter "aséptico" de las imágenes trucadas del NO-DO no libra a la representación de la basura de la vocación estetizante que atraviesa toda la película: el "ambiente excremental" que envuelve a los personajes responde a una cuidada puesta en escena que integra en la representación de las basuras elementos poéticos (como la jaula con el canario que Manolito encuentra en el vertedero) y sentimentales (las canciones populares *Yo te diré* y *El Gurugú* juegan una importante función en este sentido).

4. La inscripción temporal de la narración es difusa y deliberadamente imprecisa, tanto si tenemos en cuenta el rótulo inicial "Madrid, años cuarenta..." como si atendemos a la edad de Nazario y Manolito (que dice tener "diez o catorce años"), nacidos en los últimos años de la Guerra Civil. Sin embargo, un dato concreto nos permite fijar con exactitud el tiempo de la narración: las noventa parti-

En este sentido, la figura del general Franco recibe un tratamiento especialmente llamativo: la caracterización de Juan Echanove, tanto si atendemos a la iconografía del personaje como a los diálogos y el lenguaje que emplea, corresponde ostensiblemente, como veremos, a los paradigmas de lo grotesco y el esperpento, íntimamente relacionados con la idea de carnaval y el potencial de cuestionamiento de las figuras autoritarias que le es propio. Por otra parte, el planteamiento del drama edípico de Franco humaniza y acerca al personaje, aun sin desproveerlo de sus ridículos atributos.

Pero esa imagen bifronte de Franco contrasta patentemente con la que (en el contexto de la película) podríamos denominar imagen mediática del Caudillo, sugerida principalmente en las imágenes trucadas del NO-DO. A lo largo de toda la película se apunta la idea de que existe un desajuste entre las imágenes en blanco y negro³ en las que el Caudillo inaugura pantanos y otorga condecoraciones de manera diligente y ese personajillo insignificante que intercambia con Longinos cromos de Gilda y Blancanieves.

Algo que, una vez inmersos en la lógica narrativa de la película, nos permite pensar que desde las altas esferas del Régimen se está realizando un trabajo de borrado de todos los elementos de la figura del Caudillo que obstaculizan la emergencia de un icono que se quiere impoluto y sin fisuras. Idea que no resulta descabellada si tenemos en cuenta que la película se desarrolla en el Madrid de los años cuarenta⁴, una década de especial turbulencia para la gestión política del régimen de Franco pues, con el final de la Segunda Guerra Mundial en junio de 1945 y el rechazo de la



Madregilda

(Francisco Regueiro, 1993)

admisión de España en la O.N.U. en diciembre de 1946, las iniciales veleidades filofascistas y filonazis del Régimen debieron ser apresuradamente disimuladas, al tiempo que se ponía en marcha una aparatosa maniobra de cosmética política que, como apunta Juan Pablo Fusi⁵, diera al Régimen “una fachada más aceptable” no solo para las potencias extranjeras, sino también para una gran parte de la población sin cuya aceptación tácita del Régimen⁶ se hace difícil explicar su longevidad.

Esa operación de cosmética política afectó no solo al sistema jurídico, que fue debidamente “blanqueado”, sino también a todo el entramado discursivo que a la sazón gestionaba la vida sociocultural en España. Por ello, lo que en esta empresa se jugó fue sobre todo una transformación del lenguaje oficial del Régimen⁷, y de ello se nos habla en *Madregilda*, film en el que se articulan narrativamente la superación de traumas personales anclados en la experiencia de la Guerra Civil y la transformación del lenguaje empleado por los personajes. Idea que se torna explícita si comparamos dos secuencias casi simétricas, una al principio y otra al final de la película, que se desarrollan en un vertedero administrado por el coronel Longinos. En una y otra, Longinos pronuncia algo parecido a un discurso aleccionador, pero, tanto en lo referente a la puesta en escena como a los diálogos, observamos sustanciosos cambios, reflejados pulcramente en el guión de la película. Así, al principio, los almacenes donde se clasifican los desperdicios se describen como “una almohada astrosa y enloquecida (...) mísera, hedionda e infernal”⁸ mientras que cuando la película toca a su fin “la luz de la escena ha cambiado. Todo es resplandeciente y la mierda parece brillante y bella, en relación a otros tiempos”⁹. Pero no solo eso: el que era “almuerzo mañanero” ahora es “el piscolabis” degustado por un Longinos elegantemente vestido de paisano; el antiguo “enemigo interno” ha pasado a ser “el pueblo soberano y trabajador” y los militares no son sino “simples funcionarios uniformados y armados para la defensa del pueblo trabajador y soberano”¹⁰. Estas dos secuencias, que enmarcan la intervención de Juan Echanove en *Madregilda*, nos hablan de una operación discursiva en la que lo ominoso ha sido eliminado, en la que las marcas de una violencia a la vez física y simbólica han sido borradas. El cambio de régimen discursivo coincide en la lógica secuencial de la película con la muerte del dictador, asesinado por Longinos, y la rápida activación “del otro”, el doble de Franco. A ese “otro” Franco, ya no lo conoceremos más que como límpida imagen



Madregilda
(Francisco Regueiro, 1993)

das de mus jugadas por Franco, Longinos, Huevines y Millán Astray “el primer viernes de cada mes desde que finalizó la guerra”. Según la contabilización que hace Millán Astray, el tiempo de la narración se situaría a mediados de 1947. Resulta muy significativo el hecho de que las coordenadas temporales en *Madregilda* sean fijadas desde el espacio de lo lúdico, pues el juego es otro de los componentes estructurales del carnaval.

5. JUAN PABLO FUSI: **Franco. Autoritarismo y poder personal, Madrid, Taurus, 1995, pág. 115.**

6 JUAN PABLO FUSI: “Para escribir la biografía de Franco” en *Claves de razón práctica*, n° 27, noviembre de 1992, pág. 9.

7. Vicente Sánchez-Biosca ha puesto el acento sobre la importancia del lenguaje y los recursos simbólicos en tanto que generadores de mitos durante el franquismo. Según él, “la capacidad fabuladora, mitográfica, del franquismo está enraizada en sus palabras, como también en ellas se ancla lo más kitsch y banal de su aspiración a la *aurea mediocritas*”. RAFAEL R. TRANCHE y VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2000, pág. 241.

8. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: *op. cit.*, pág. 51.

9. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: *op. cit.*, pág. 156.

10. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: *op. cit.*, pág. 157.

reencuadrada en el noticiario NO-DO, reciclando su fobia a Madre-Gilda y condecorándola como heroína nacional¹¹.

Para hacer posible una economía discursiva desprovista de elementos conflictivos que el régimen de Franco construyó y reconstruyó a lo largo de cuarenta años, era necesario borrar ciertos aspectos de la personalidad del Caudillo en la construcción pública de su imagen. Ante todo, la crueldad, la vulgaridad y el acomplejamiento. En este sentido, en *Madregilda* Franco se nos presenta como un ser inofensivo y un tanto ridículo que, sin embargo, “durante la vigilia de Brunete” fue capaz de “dar el visto bueno” para que la tropa “desfogar[a] los ánimos con una dama sugerente y apropiada para el caso”¹², es decir, Angelita García (Bárbara Auer), la esposa de Longinos, que en ese momento servía en el regimiento. El mismo Franco ordena después a Longinos que elimine “por segunda vez” a su mujer; que ha aparecido viva con la intención de atentar mortalmente contra el Generalísimo. Ese Franco es también el que se hace servir por un saharauí, generosamente recompensado por traicionar a su pueblo, y el que, rodeado por el decadente *Miguelito* [Millán Astray], el cura militar *Huevines* y el coronel Longinos, juega interminables partidas de mus los primeros viernes de cada mes, sospechosamente sin haber perdido jamás desde que terminó la guerra.

Se trata de una visión descarnada de Franco que tiene su particular correlato en la caracterización y puesta en escena del personaje. Con la primera aparición del Caudillo en persona¹³ se delinea ya la tónica que va a regir la representación del personaje. La escena transcurre en el lugar de reunión donde se desarrollan las periódicas partidas de mus. Longinos interroga a Huevines para averiguar quién dio la orden de violar a su esposa en la vigilia de Brunete. Sigamos el relato según el guión:



Madregilda
(Francisco Regueiro, 1993)



Madregilda

(Francisco Regueiro, 1993)

LEGIONARIO [Millán Astray]: *No me extraña que sigas en la basura, coronel. Desde luego, siete años de paz acaban con el mejor de los ejércitos... ¿De verdad que a estas alturas no sabes quién es "el niño"?*

El enigma lo resuelve la pequeña chova graznando desde el reloj;

CUERVO: ¡Frrranco...! ¡Frrranco...! ¡Frrranco...!

El rebrillar de una luz en el péndulo del reloj transmite un dorado fulgor a la pared de enfrente, donde, el retrato de Franco se ve iluminado a intermitentes fognazos.

11. La leyenda de "el doble de Franco" aparece recurrentemente en la producción textual crítica con respecto al franquismo. Se trata de un contra-mito popular que responde (desde el humor en la mayor parte de los casos) al carácter omnipresente del Caudillo durante la dictadura quien, a juzgar por la cobertura mediática que se proporcionaba a sus actividades, debía tener necesariamente un doble (o varios) que posibilitaran tal ubicuidad. La otra solución, que apelaría al carácter divino del Caudillo, quedaba para los "afectos al Régimen".

12. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: **op. cit., pág. 123.**

13. Esto ocurre transcurrida media hora larga desde el inicio de la película. Antes de ello hemos podido ver la imagen de Franco-Echanove en un episodio del NO-DO y también en un retrato.

14. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: **op. cit., pág. 82.**

15. Toda la historia de Longinos es un eco permanente de la pieza teatral *Los cuernos de don friolera*, contenida en la trilogía *Martes de Carnaval*. Ver edición de JESÚS RUBIO JIMÉNEZ en **Austral-España Calpe, Madrid, 1998.**

16. Más adelante en la película se verá confirmada la asimilación de la figura del Caudillo a la del cuervo. Cuando, en un arranque de melancolía, Franco se retira a llorar en sus aposentos, el montaje alternado permite observar que los pasos del Caudillo al subir unas escaleras son seguidos por los saltitos del cuervo. Una vez dentro de la estancia, suplantando al padre, sentado en su sillón, Franco mira hacia la puerta y dice: "pasa, Paquito". Entonces aparece el cuervo.

17. MIJAIL BAJTIN: **La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais**, (versión de Julio Forcat y César Conroy) **Madrid, Alianza, 1998, págs. 30-31.**

18. El énfasis es nuestro.

19. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: **op. cit., pág. 83.**

20. En este sentido, la representación de Franco correspondería, más que a la parodia camavalesca, a la sátira, la parodia moderna, "puramente negativa y formal". En ella, "el autor satírico que solo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo, por lo que la risa negativa se convierte en fenómeno particular". Además, "el principio de la risa sufre una transformación muy importante (...) es atenuada

Al instante, como si hubieran recibido una orden del cielo, todos se cuadran menos el anciano legionario. Hauma, con una untuosidad terrible, el coronel, con sevillismo, el pater, hecho un Cristo, lleno de azoramiento. El general paraliza sus cartas sobre la mesa.

Luego se oye crujir una puerta al abrirse.

Después, una sombra se apodera de la taberna, suelo y pared.

Luego, unos pasos y unas botas militares entran en el cerco de luz, desde atrás.

Casi al instante, enmarcado a contraluz, la silueta en sombra de Francisco Franco Bahamonde, Generalísimo y Caudillo de España.

Al cerrarse la puerta, la luz cambia, y el Caudillo entra en el ámbito de luz de la tasca. Se transfigura luminosamente¹⁴.

La representación de Franco, como la del resto de personajes asimilados al Ejército y, en general, al bando de los vencedores de la Guerra Civil reúne numerosos motivos propios del esperpento velleinclinanesco¹⁵. Quizás el más importante de ellos sea, en la escena que analizamos, el rebajamiento de la figura humana por el procedimiento de animalización. A la pregunta "¿quién es "el niño"?", formulada por Longinos, no responde una voz humana, sino la del cuervo que habita en la taberna, que desfigura el ilustre nombre con su graznido¹⁶.

De manera análoga, la planificación procede presentando al Caudillo en socarrona hipostasia: primero el fantasmal retrato, después la sombra deformante y la silueta, finalmente el cuerpo sobrenaturalmente iluminado.

Por otra parte, ciertos adjetivos y diminutivos referentes a la figura del Caudillo ("orondo", rostro "gordito y oliváceo", "gorrito" de campaña) dan cuenta de una voluntad específica de representación de su cuerpo: tanto por lo "gordito", "orondo" del personaje como por el carácter deformante de la sombra que le precede (la cabeza visiblemente agrandada, quizá haciendo justicia al apodo de "el niño") el cuerpo del personaje tiene algo de grotesco, tal y como Bajtin¹⁷ define este término:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (...). En contraste con las exigencias de los cánones modernos, el cuerpo tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte: la primera infancia y la vejez (...). Además, esta concepción del cuerpo influye en las groserías, imprecaciones y juramentos de excepcional importancia para la comprensión de la literatura del realismo grotesco.¹⁸

(En efecto, a lo largo de la secuencia en que se desarrolla la partida de mus, la conversación de los jugadores está trufada de motivos escatológicos referidos al sexo y los excrementos).

Y, sin embargo, no se reconoce en esta imagen del Caudillo el carácter festivo propio del cuerpo carnavalesco, pues los elementos señalados se contrarrestan con la excesiva pulcritud de la figura, con su voz “suave, ligeramente hueca, atiplada, nasal y aflautada”¹⁹ y con el afectado lenguaje que emplea. De manera que si hablamos de cuerpo grotesco, podemos intuir que lo es con pesar de su propietario²⁰. Quizás en esta tensión entre lo grotesco y lo afectadamente sublimado en la imagen de Franco podemos vislumbrar el carácter burlesco de la puesta en escena. Pero, sobre todo, en esa tensión hallamos un apunte sobre lo que debe ser borrado para que sea posible esa imagen del Caudillo inodora, incolora e insípida que se construye desde el NO-DO y a la que fugazmente se apunta en una de las secuencias finales de *Madregilda*.

En este sentido, resulta interesante constatar que, tanto en lo relativo al lenguaje oficial (que hemos visto más arriba) como a la imagen del Caudillo, lo que en *Madregilda* se propone es un trabajo sobre “el resto” de lo dicho por la oficialidad franquista. Así, se estaría dando cuenta de una operación que, según Dominique Laporte, es propia de los estados totalitarios: la institucionalización y estatalización de la tríada orden-belleza-limpieza que Freud definió como la base de la civilización²¹.

Si se aceptan estas ideas, podemos pensar que la centralidad concedida en *Madregilda* al vertedero y los desechos que en él se reciclan para abonar el suelo de la autárquica España de los cuarenta, es íntimamente solidaria del modo en que se representa al Caudillo y a la curia militar (por la constante remisión a lo escatológico). En este sentido, la muerte de Franco a manos de Longinos da vía libre a la institucionalización de una nueva imagen, más acorde con los tiempos que se avecinan, encarnada en “el repe”, el sosias de Franco llamado a ocupar su lugar al final de la película. De manera que el acto de Longinos, que en un momento dado podía pensarse como “alta traición” se revela como un servicio a la Patria: Longinos es el encargado de inaugurar una nueva etapa en el “destino” de España.



Madregilda

(Francisco Regueiro, 1993)

y toma la forma del humor, la ironía y el sarcasmo”. MIJAIL BAJTIN: **op. cit.**, págs. 16-40.

21. DOMINIQUE LAPORTE: **Historia de la mierda**, (versión de Nùria Pérez de Lara) **Valencia, Pre-Textos, 1998**. Según LAPORTE, “la tríada higiene-orden-belleza que Freud definió como la de la civilización se reconoce en la asunción de la figura del Estado” y “el Estado es más



Madregilda
(Francisco Regueiro, 1993)

totalitario cuanto mejor institucionaliza esta tríada” (pág. 59). Laporte apunta que “el desperdicio, resultado obligado de las producciones socialmente útiles y resorte de la tríada orden-belleza-limpieza, lo que sobra de la producción, debe conseguir sublimarse para una consecución de placer, un enriquecimiento” (pág. 24). Con arreglo a esta idea, la autora pone en relación en su estudio la emergencia histórica de la “policía municipal” (“policía” entendida según la antigua acepción de “limpieza”) y la “higiene” en la lengua, sancionada por la aparición de reales decretos de la lengua.

22. ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y FRANCISCO REGUEIRO: *op. cit.*, pág. 180.

En esa articulación de la operación de limpieza efectuada sobre el cuerpo de la nación y la depuración de los aspectos grotescos de la imagen de Franco, propone el discurso de *Madregilda* una clave de resolución del “enigma Franco”. Lo que mantuvo a Franco en el poder, entre otras cosas, habrían sido las sucesivas maniobras de “cirugía plástica” efectuadas por los aparatos del estado franquista. Y es en esta capacidad para conceptualizar el doble proceso de *depuración* (física y simbólica) de elementos amenazantes para la pervivencia del Régimen que realizaron los aparatos del estado franquista reside, a mi juicio, el mayor logro de *Madregilda*.

Ahora bien, más allá de la sátira, en *Madregilda* se procede de alguna manera a la humanización y el acercamiento del personaje de Franco a partir de la inspiración en el espectador de una suerte de compasión condescendiente para con el dictador que se formaliza en el planteamiento del drama edípico que lo atraviesa y cuyo meollo se encuentra en la famosa pregunta de Longinos: “¿quién es “el niño”?”

Hay un secreto en la vida de Franco-Echanove que solo él y el privilegiado espectador conocen. El secreto del origen del apodo que el Generalísimo hace servir durante la Guerra Civil (“el niño”). En ese apodo (nombre de una marca de leche condensada) está cifrado todo el drama del Caudillo, pues remite a una escena fantasmaticada por él (escena que solo vemos al final de la película) en la que, siendo pequeño, su padre le pide que le alcance el bote de la leche condensada “el niño” y Franco le dice que no es saludable para él. En el bote de leche condensada “se ve el rostro de un niño sonriente que, a la vez, tiene un bote de leche condensada en el que, a la vez se ve un niño, y así infinidad de veces”²². Motivo que remite fatalmente al destino de Franco-El Niño, que al final de la película habrá de ser reemplazado por su sosias. El bote de leche condensada, convertido en fetiche, es motivo de melancolía para el personaje, que contemplándolo desde el trono paterno se sustrae a la “sacrificada tarea del mando de la nación” para anclarse en un tiempo en que “todavía no se había hecho mayor”.

Como hemos visto, la infantilización (acercamiento a la edad del nacimiento) es uno de los recursos de lo grotesco, que Bajtin apunta como una de las fuentes fundamentales de la risa y por tanto del cuestionamiento de la seriedad oficial. En *Madregilda*, además, el motivo de infantilización (el apodo de “el niño”) es el núcleo de la resolución del “enigma del general Franco”. De alguna manera, lo que sugiere la película es que “la verdadera naturaleza del Caudillo de la cruzada, del centinela de

occidente” se hallaba en un carácter retraído, infantil y, digámoslo una vez más, grotesco, en virtud del cual habría regido la España de la posguerra de manera no menos grotesca.

En este sentido, no es forzar demasiado la maquinaria si se considera que el cuerpo grotesco de Franco puede ser entendido como metáfora del cuerpo grotesco de la nación y que lo que, para hacer efectiva esa maniobra de cosmética política, debe ser borrado en uno, debe desaparecer también del otro.

Ahora bien, ¿qué implicaciones éticas, históricas e ideológicas supone infantilizar (es decir, desresponsabilizar) a alguien que, evocando los tiempos de la España Imperial, fue capaz de asentar la victoria en la Guerra Civil sobre una “cultura política de la sangre”²³?

Sin duda alguna, las implicaciones son numerosas y responder con exhaustividad a esta pregunta desbordaría los modestos objetivos de este trabajo pero, desde mi punto de vista, no es accesorio abrir aquí un espacio de reflexión con el fin de apuntar una posible respuesta a ese interrogante, al menos en relación a ciertas cuestiones teórico-ideológicas cuyo planteamiento funciona como puente de diálogo entre la película y el momento histórico de su producción.

Sugería al principio de este trabajo la idea de que en *Madregilda* la instancia enunciativa asume el interrogante sobre la identidad del Caudillo formulada por un personaje de ficción (Longinos) para construir una respuesta cuyo valor de verdad se sustenta paradójicamente en un desarrollo ostentosamente ficcional del argumento. Hemos visto cómo en el film de Regueiro se procede a “desautorizar” la imagen pública del Caudillo construida durante el franquismo contraponiéndola a una imagen, digamos, privada y desacralizada en virtud de la cual Franco se muestra bastante ajeno al “mundo real”. Y esa imagen es la que parece revelar cierta “verdad” sobre el Caudillo. Sin duda alguna, podemos entender este gesto como una manifestación sintomática de cierta tendencia textual surgida en el último tercio del siglo XX como efecto de la crisis de los grandes relatos explicativos (como la historiografía tradicional), a saber: la asunción por parte de los discursos ficcionales de la tarea de contar lo no dicho por las Historias oficiales (que, por razones obvias, habrían sido objeto de especial desprestigio en sociedades postdictatoriales).

Para caracterizar este conjunto de discursos, Fredric Jameson²⁴ propone el concepto de “historiografía fantástica posmoderna”. Con él alude a “las disparatadas genealogías imaginarias y novelas que mezclan nombres históricos como si fueran



Madregilda

(Francisco Regueiro, 1993)

23. Ver ALBERTO REIG TAPIA: *Franco “Caudillo”: Mito y realidad*, Madrid, Tecnos, 1995, págs. 186-209.

24. FREDRIC JAMESON: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

Madregilda
(Francisco Regueiro, 1993)

25. FREDERIC JAMESON: **op. cit., pág. 290.**

26. FREDERIC JAMESON: **op. cit., pág. 291.**

27. En este sentido podemos interpretar algunos aspectos de la promoción y recepción de *Madregilda*. Frente a un relativo éxito de taquilla (129.567.523 pesetas según Filmoteca Española), la película de Regueiro fue subvencionada por el Ministerio de Educación y Cultura y recibió varios de los más prestigiosos premios que se conceden en España: el trabajo de Juan Echanove fue doblemente reconocido con la Concha de Plata al mejor actor principal en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y, en la misma categoría, el Goya 1994; en 1993, Francisco Regueiro fue nominado a la Concha de Oro en San Sebastián y recibió el premio FIPRESCI a la Mejor Película (Festival Internacional de Cine de San Sebastián). Teresa M. Vilarós ha dedicado un interesante estudio a la cuestión de la gestión de la memoria del franquismo durante la transición española hasta 1993. En él sugiere que la política cultural de la transición, independientemente de los partidos que hubiese al frente del gobierno y respondiendo a “la voluntad de integración económica, política y cultural europea”



cartas de un baraja infinita” que encuentran su nueva genealogía en “las series legendarias de los escritores del *boom*, como Asturias o García Márquez; las tediosas fabulaciones autorreferenciales de la efímera “nueva novela” angloamericana; el descubrimiento, a cargo de historiadores profesionales de que “todo es ficción” (...) y de que nunca puede haber una versión correcta; el final de las “narrativas maestras” en el mismo sentido, junto con la recuperación, en un momento en que las alternativas históricas están desapareciendo, de historias alternativas del pasado (...)”²⁵. Así, los productos de la historiografía fantástica “transmiten la sensación del pasado verdadero mejor que ninguno de los “hechos mismos” y “la invención de la historia irreal sustituye a la elaboración de la auténtica”²⁶ de manera que a pesar de la supuesta honradez que implica la asunción del carácter construido del relato, este tipo de dis-

cursos estarían cuestionando la existencia de una “Verdad” para afirmar la legitimidad de otra no menos totalizante: la Verdad de la ficción.

Plantear el “infantilismo” del Caudillo como nudo del “enigma Franco” (y creo que en *Madregilda* se plantea) implica no solo incurrir en la ideología de la historiografía fantástica posmoderna según la cual “la invención de la historia irreal sustituye a la elaboración de la auténtica”; significa también pasar a engrosar las listas de tantos textos difusos, ambiguos, paralizantes, que constituyen el archivo de una oficialidad que ya no es la del franquismo, ni la de la desmemoriada transición española, sino la del actual sistema democrático-neoliberal y su particular concepto de ¿memoria? del franquismo²⁷.

En *Madregilda*, el franquismo se vislumbra como una gran maquinaria regida no se sabe por quién (el enigmático “señor” al otro lado del teléfono que utiliza Hauma es quien decide “activar al otro” cuando Franco-Echanove muere). Pareciera como si la representación de Franco como ser infantil e incapacitado para la acción fuera de la burbuja en la que habita (recordemos que solo aparece en recintos privados, casi siempre “jugando”, siendo el sosias el que acude a los compromisos públicos) generara la necesidad de una instancia narrativa no representable icónicamente que trascendiera a ese “niño” Franco asumiendo la responsabilidad que “su minoría de edad” le impide asumir:

Así, en *Madregilda*, el verdadero “responsable”, el que mueve los hilos de la historia está fuera de campo y su identidad constituye un nuevo enigma tras la resolución del “enigma Franco”. Paradójicamente, Franco ha quedado exonerado de responsabilidad y el alcance del cuestionamiento del personaje, en *Madregilda*, se detiene en la ridiculización. Porque después de observar con detenimiento los mecanismos discursivos de producción de sentido en *Madregilda* podemos concluir que, si bien se trata de un film que, en la línea de la “tragedia grotesca”, recoge con amarga ironía la miseria moral del franquismo en la inmediata posguerra, elude la atribución de responsabilidades aun tratándose del que fue Jefe del Estado Español durante cuarenta años ○

habría procedido a realizar un “lavado de imagen” del ominoso pasado dictatorial: “De ese modo, si la historia franquista se escribió procediendo con el asesinato ya físico ya simbólico del molesto pasado rojo español, también la historia postfranquista, aunque desde luego de forma no violenta, ejecuta la memoria de los horrores de la guerra y las circunstancias que a ella llevaron o de ella se derivaron. A ambos lados del espectro, y de modo siniestro, el gesto de borradura histórica iniciado en la posguerra española se reproduce a sí mismo en la posdictadura”. (TERESA M. VILARÓS: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 243). Aunque, ciertamente, en *Madregilda* no se escamotea la representación de los traumas de la Guerra Civil los procedimientos empleados para nombrarlos (ambientes fantasmagóricos, canciones sentimentales, registros alegóricos) producen una impresión de lejanía que permite al espectador pensar que la narración se halla totalmente desvinculada del momento histórico de la producción de la película.

**Tears in the mud:
The image of Franco
in *Madregilda*
(Francisco Regueiro, 1994)**

abstract

The article examines the representation of Franco in *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994). A sentimental tone surrounds the rhetorical trope of “waste”—a connecting theme throughout Regueiro’s film. This theme reflects how the identity of the *Caudillo* is structured as an enigma whose key lies lost in a previous time, and can only be recovered through a nostalgic stance. The rhetorical trope is carried over into the ideological implications of this particular image of Franco, especially in relation to the intellectual scene of 1990s Spain.