



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



Un documento sobre el Desarrollismo

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

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

ÁNGEL QUINTANA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

6. PAUL PRESTON: *op. cit.*, pág. 88.

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

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



Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

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

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

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

La imagen cinematográfica del dictador

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

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

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

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

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

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

Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



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



1. *Franco, ese hombre*

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

2. *Dragon Rapide*

(Jaime Camino, 1986)

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

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

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

El modelo documental

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

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

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

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

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

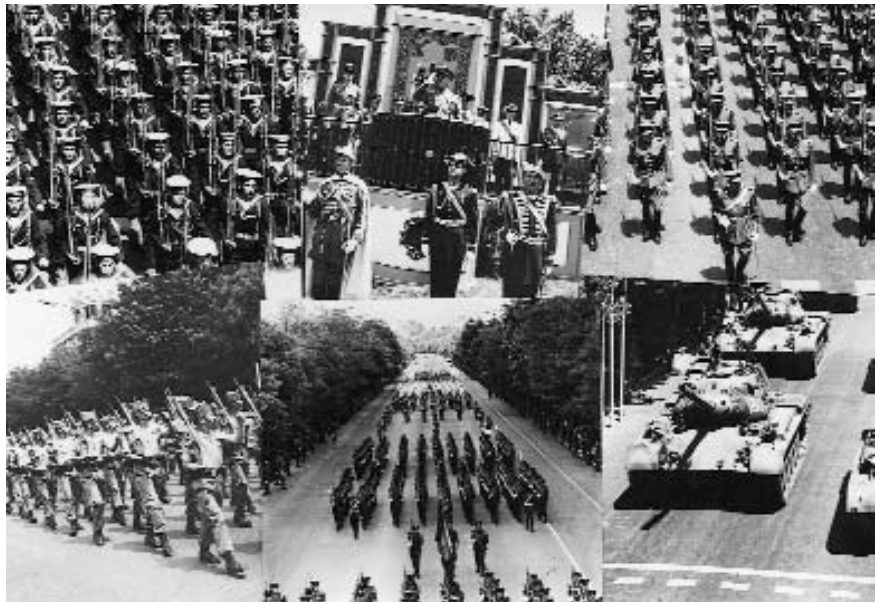
Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)



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

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



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

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

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

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

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

Humanizar a Franco

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

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

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

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

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

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



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

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

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

El relato épico

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

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

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

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

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

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

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

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



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

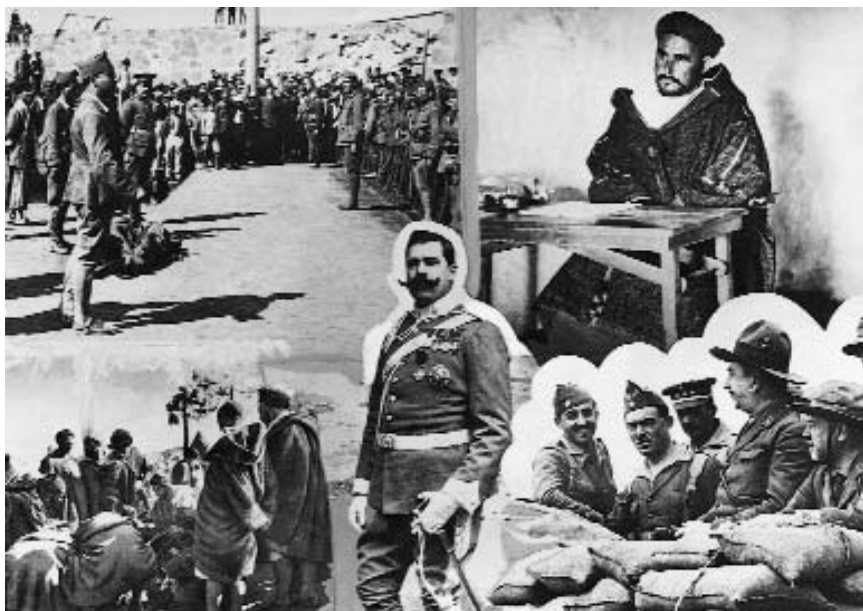
El conflicto persiste durante todo el proceso iniciático propio del héroe hasta encontrar su momento más oscuro durante la República donde el disciplinado héroe de África es marginado por el “malvado” Manuel Azaña. El advenimiento de la República española, el 14 de abril de 1931, provoca que el libertador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

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

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

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

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



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

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



1. y 2. Exposición Internacional de Nueva York.

Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

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

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

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

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

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



Franco, ese hombre

(J. L. Sáenz de Heredia, 1964)

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

abstract

When historians consider Franco's film persona they typically turn to the character portrayed by José Churruga in the film *Raza* (*Race*) directed by José Luis Sáenz de Heredia. It is often forgotten, however, that with the celebration of twenty-five years of peace, the Franco regime brought out a documentary film called *Franco, ese hombre*, also by José Luis Sáenz de Heredia. The documentary promoted a new image of Franco that was more in tune with the political policies during the period called *el Desarrollismo* (*The years of progress*). During that time the myth of peace would become a means for acquiring mass consent of his regime. The film is a valuable document for observing the persona of the dictator promoted in the 70s. The article scrutinizes the difficult transition that the film creates between, on the one hand, the epic discourse of heroic triumph and, on the other, a more humanized image of Franco as a virtuous hero and "nice old man."