



Espérame en el Cielo

¿TUVO FRANCO UN DOBLE?

con PEPE SORIANO • JOSE SAZATORNIL "SAZA" • CHUS LAMPREAVE

MANOLO CODESO • AMPARO VALLE • J. LUIS BARCELO • Fco. CAMBRES • FRANCISCO JAVIER

MIGUEL DE GRANDI • CHARI MORENO • PEDRO CIVERA

Guión de ANTONIO MERCERO, HORACIO VALCARCEL, ROMAN GUBERN

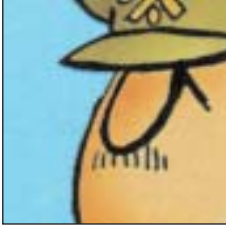
Director de fotografía MANUEL ROJAS • Música CARMELO A. BERNAOLA

Productor ejecutivo J. MARIA CALLEJA

Dirigida por ANTONIO MERCERO

Una producción B. M. G. Film, con la colaboración de TELEVISION ESPAÑOLA, (T.V.E., S. A.)





F

rancisco Franco, figura ineludible de la historia contemporánea de España, Jefe del Estado Español de 1939 a 1975, representa un legado ambiguo para la memoria colectiva de los españoles. El caudillo, muerto en la quietud de su lecho el 20 de noviembre de 1975, no tuvo que responder en vida de su acción política, y tras su muerte su figura no fue puesta en tela de juicio de modo radical y brutal: las estatuas erigidas en su honor fueron poco a poco reemplazadas por nuevos iconos, las monedas con su efigie continuaron circulando durante un tiempo después de su muerte, y si las demasiado visibles Avenidas del Generalísimo fueron rápidamente rebautizadas al gusto de los nuevos tiempos, todavía quedan en España calles o plazas que llevan el nombre de Francisco Franco. Pero, al mismo tiempo, Franco no ha sido realmente asimilado al panteón de las figuras históricas nacionales. Si desde un punto de vista político la Transición española hacia la democracia es un éxito incontestable, el pacto implícito de olvido común del pasado que esta ha supuesto no ha resuelto el problema de ese legado ambiguo que empaña y divide la memoria colectiva, haciendo resurgir los fantasmas del pasado en cuanto se mira atrás con un poco de detenimiento. La ausencia de una ruptura violenta, que ha revelado la profunda madurez de los españoles para salir de la dictadura, ha supuesto también la ausencia de un acto simbólico potente que permitiera exorcizar el pasado a todos aquellos que sufrieron la dictadura. Un acto que permitiera, de alguna manera, llevar a cabo el duelo.

El trabajo del duelo se ha hecho pues –y continúa haciéndose– lentamente, a través de actos simbólicos polimorfos de carácter político, histórico y cultural que, día a día, añaden sus piedras al edificio de la memoria colectiva. Entre estos últimos, el film realizado por Antonio Mercero en 1987 ocupa un puesto de relevancia. Y ello pese a la superficialidad de su forma, la comedia, o más bien, a decir verdad, gracias a ella. En efecto, en *Espérame en el cielo*, Mercero plasma en forma cinematográfica una auténtica destrucción del ídolo. Y ello, no desde el odio que caracteriza habitual-

NANCY BERTHIER

Ser o no
ser Franco.

Naturaleza
y función

de la risa

en *Espérame*

en *el cielo*

mente este acto más bien bárbaro, sino desde una madurez que le permite utilizar la risa en su función catártica: una risa liberadora. Si bien queda claro que este reír no resuelve el problema, no aporta una solución, la posibilidad que proporciona de desdramatizar, de tomar distancia, con toda evidencia hace de él una etapa fundamental en la gestión por parte de España de su memoria colectiva. ¿Cómo funciona la risa en *Espérame en el cielo*? Esta es la cuestión que nos plantearemos a lo largo de este estudio.

Espérame en el cielo
(Antonio Mercero, 1987)



* * *

El tratamiento cinematográfico de la figura del caudillo no comienza, evidentemente, con *Espérame en el cielo*. En realidad, el cine español sintió muy pronto la necesidad de producir una mirada crítica sobre Franco mediante un tratamiento subversivo de su icono, tal y como este cristalizó audiovisualmente a lo largo de casi cuarenta años de ejercicio del poder por parte del dictador, especialmente a partir de dos fuentes, el NO-DO y *Franco, ese hombre*, la biografía fílmica de José Luis Sáenz de Heredia, especie de monumento cinematográfico erigido por el realizador de *Raza* con ocasión de los "25 años de paz"¹. No me detendré en ello más que el tiempo necesario para diseñar brevemente la filiación estética de *Espérame en el cielo* en su componente nacional. Esta filiación es fundamental para comprender la originalidad del film de Mercero.

El realizador salmantino Basilio Martín Patino fue el primero, incluso antes de que Franco falleciese, en tomar como objeto fílmico la figura del que era todavía Jefe del Estado Español en un largometraje documental, *Caudillo*. Si bien la intención de su

1. Remito a mi análisis del film *Franco, ese hombre*, en la segunda parte de mi trabajo **Le franquisme et son image, cinéma et propagande, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.**

film es deliberadamente satírica, las condiciones de producción limitan obviamente su alcance. Así, la subversión se juega en la agudeza, en el interior mismo de la ortodoxia, como efecto de desajustes sutiles que juegan con lo implícito y lo no dicho. Patino utiliza en su documental, estrenado en las pantallas españolas tras la muerte del dictador, en 1977, las imágenes mismas del discurso ortodoxo cuyo mecanismo desmonta. El humor aflora a menudo, pero es incesantemente contenido por la gravedad del momento de su realización². Patino fue igualmente el primero en hablar del poder liberador de su película, de ese efecto catártico que nace de la visión distanciada:

Quise hacer Caudillo para entender la dependencia del poder de un hombre que influyó en mi vida y en la de mis paisanos hasta límites traumáticos. Necesitaba aclarar nuestra propia historia, la historia del pueblo español, hecha piedra entre las mentiras y el miedo en que nos educaron. Terminé el film antes de la muerte del "protagonista". Con Caudillo ha terminado para mí esa fase de trabajo que fue la contestación a la represión de este tiempo: esta fase me permitió recuperar mi libertad torturada³.

Iluminar la historia, más allá de la visión monolítica impuesta por el Régimen a lo largo de varias décadas, tal será la apuesta común de todos los filmes que escojan como tema al "galán del NO-DO".

El año en que se estrena *Caudillo, Raza, el espíritu de Franco*, realizada por Gonzalo Herralde sobre la base del ensayo epónimo de Román Gubern, da un paso más en el trabajo de desmitificación de la figura del dictador. En el marco de un "metatexto

2. Para un análisis más detallado de su funcionamiento discursivo remito aquí a dos artículos que he publicado sobre este film: **"Il était une fois un homme: Caudillo de Basilio Martín Patino, un portrait hétérodoxe"** en CARLOS SERRANO (ed.): **Nations en quête de passé, Paris, PUPS, 2000** y **"Détails et Histoire, histoires de détails: de Franco, ese hombre de José Luis Sáenz de Heredia à Caudillo de Basilio Martín Patino"** en JEAN-CLAUDE SEGUIN: **Le détail et le tout, Séminaires du Grimia n° 1, Lyon, Grimh-Grimia, 2000.**

3. BASILIO MARTÍN PATINO en **Cinema 2002, n° 31, septiembre de 1977.**



Raza, el espíritu de Franco
(Gonzalo Herralde, 1977)

crítico-cinematográfico” que retoma el “imaginario biográfico y político del dictador”⁴, a partir de su encarnación suprema, el film *Raza*, realizado al concluir la guerra por José Luis Sáenz de Heredia, la sátira se alimenta de la puesta en escena del desajuste entre el imaginario del dictador y la realidad biográfica, alcanzando altas cotas de virulencia en la confrontación de las secuencias del film con declaraciones de la hermana de Franco, Pilar, en virtud de las leyes de un montaje de gran eficacia. Esta forma de desdoblamiento de la personalidad produce en algunos momentos efectos que rozan lo cómico por la puesta en evidencia de los procedimientos de travestimiento de la historia.

En cambio, cuando en 1985 Jaime Camino, con la participación de Román Gubern, elabora su proyecto para *Dragon Rapide*, no opta tanto por la risa como por una reconstrucción histórica rigurosa de los antecedentes del levantamiento militar de julio de 1936. Sin embargo, el interés de este film en la génesis de *Espérame en el cielo* reside en el hecho de que, por primera vez en el cine español, se recurre a un actor profesional para interpretar el personaje de Franco. Paralelamente, los autores, dotando al dictador de cierta humanidad a través de la evocación de sus actividades domésticas, dan pie a una primera representación distanciada del icono oficial que será considerablemente amplificada en *Espérame en el cielo*.

* * *

Con respecto a estos filmes, la gran originalidad de *Espérame en el cielo* reside ante todo en la opción genérica adoptada por el cineasta: la comedia. La risa, que había aflorado tímidamente en *Caudillo* o en *Raza, el espíritu de Franco*, será desde ahora situada en el núcleo de la representación del Caudillo como principal instrumento de desmitificación. Y, sin embargo, el tema del film no es cómico en sí, tal y como lo define el realizador: “la historia de un hombre que pierde su libertad y su identidad porque se encuentra atado de pies y manos a una dictadura de la que se ha convertido en emblema”⁵. E incluso añade: “Este habría podido ser un film dramático, de hecho en alguna ocasión pensé en tratarlo de esta forma”⁶. Pero su inclinación natural por la comedia, ligada a una profunda voluntad crítica y un contexto favorable, le hacen optar por la risa. Por otra parte, lejos de acomodar, la risa implica una postura intelectual muy particular que supone un grado de madurez o, más precisamente, de distancia con respecto al objeto –o sujeto*– considerado. En su ensayo fundamental sobre lo cómico, Henri Bergson subraya “la insensibilidad que de ordinario acompaña a la risa”⁷, que él define como “algo así como una anestesia momentánea del corazón”⁸. Si retenemos esta vaga definición del filósofo es porque el concepto de “anestesia” nos permite hilar una metáfora que nos parece esencial para comprender *Espérame en el cielo*, la metáfora médica, que, por otra parte, emplea el mismo realizador con motivo del estreno del film: “He pensado que [...] doce años después de la muerte de Franco, la risa debía tener un efecto terapéutico”⁹. Gracias

4. Testimonio de Román Gubern, coguionista del film, publicado en este mismo número.

5. Declaraciones reproducidas en **Le Figaro**, 30/08/1989.

6. **Le Figaro**, 30/08/1989.

* La autora juega con las dos acepciones de la palabra *sujet*: tema y sujeto. (N. de la T).

7. HENRI BERGSON: **Le rire. Essai sur la signification du comique**, París, PUF, 1940, edición consultada n° 399, primer trimestre de 1981, pág. 3. Existe versión castellana (traducción de Amalia Aydée Raggio): **La risa**, Madrid, SARPE, 1984, pág. 27.

8. HENRI BERGSON: **op. cit.**, pág. 28.

9. Declaraciones reproducidas en **Libération**, 02/09/89.

a la risa, el film de Mercero, va a permitir crear un saludable efecto de distanciamiento respecto a la figura del dictador; que tendrá por ello mismo una función terapéutica sobre la que volveremos. Ahora bien, ¿cómo se manifiesta esta risa?



Dragon Rapide
(Jaime Camino, 1986)

* * *

Para provocar la risa, Mercero pone a punto un dispositivo de representación particularmente eficaz que extrae la esencia misma de esta última, tal y como Bergson la define fundamentalmente, “lo mecánico calcado sobre lo vivo”¹⁰. Bergson constata en efecto que la mayor parte de los efectos cómicos, ya sean verbales o de situación, tienen como denominador común una superposición fundamental de dos lógicas contrarias, la de lo mecánico y la de lo vivo.

Espérame en el cielo hace funcionar esencialmente el choque entre lo mecánico y lo vivo a través de la estructura del doble, aquella misma que había sido utilizada por Charlie Chaplin en *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940)¹¹, donde Charlot interpretaba alternativamente al dictador Hynkel y al barbero del ghetto judío. Como en *The Great Dictator*, Mercero estructura su film a partir del personaje del doble del dictador; Paulino Alonso, propietario de un establecimiento de productos ortopédicos. Así, el protagonista propiamente dicho del film no es Franco, sino Paulino, un doble que se le parece físicamente punto por punto. La utilización del mismo actor, el argentino Pepe Soriano, para interpretar alternativamente en la ficción al original y al doble está destinada a producir un fuerte efecto de gemelidad entre los dos. De hecho, para crear una verdadera imagen del doble, el artificio consistente en hacer interpretar el original al mismo actor era necesario para el perfecto funcionamiento del mecanismo y, por tanto, para producir la risa, especialmente en las secuencias en las que el doble y el original son confrontados, en una correspondencia mimética perfecta: en el transcurso de las sesiones de entrenamiento de Paulino en El Pardo

10. HENRI BERGSON: **op. cit.**, **pág. 52**:

“Lo mecánico calcado a lo vivo, he aquí un punto en el que es necesario detenerse, una imagen central a partir de la cual la imaginación desputa en direcciones divergentes”.

11. *The Great Dictator* (*El gran dictador*, Charlie Chaplin, 1940). El film de Ernst Lubitsch, *To be or not to be* (*Ser o no ser*), realizado en 1942, que explora igualmente la figura del doble es el segundo referente de *Espérame en el cielo*.

utilizando el soporte audiovisual de un NO-DO reconstituido, durante el pequeño espectáculo ofrecido por el doble al original en el salón de actos de El Pardo, o, al final del film, en el juego del escondite entre los dos hombres en los salones de la residencia del Caudillo y, en una especie de apoteosis, en la parte final del film, en un plano que por medio de un trucaje pone en escena uno junto al otro, solidarios y desde ahora cómplices, a Franco y a Paulino.

Espérame en el cielo
(Antonio Mercero, 1987)



Por otra parte, el artificio del doble permite al cineasta inscribir su representación cómica de Franco en el marco de una ficción no sujeta a las leyes de la verdad histórica dando así libre curso a su imaginación. El film reposa, en efecto, sobre el rumor popular, jamás confirmado, de la existencia de un doble del Caudillo suscitado, como recuerda uno de los guionistas, Román Gubern, por el hecho de que “la presencia del general en todos los medios de comunicación, controlados por sus fieles esbirros era tan abundante que producía cierta impresión de ubicuidad divina”¹² y verosimilizado por “ciertas estrategias de producción congruentes con la famosa teoría del doble”¹³. El film no se alimenta de la verdad histórica, sino de la verosimilitud histórica. Por tanto, propiamente hablando, no es de Franco de quien se ríe el espectador, sino del dispositivo ficcional urdido por el realizador, en contradicción con el personaje histórico. De esta manera, la risa, por así decirlo en segundo plano, puede desplegarse libremente sin el sentimiento de culpabilidad que habría supuesto el hecho de reír explícitamente del “verdugo”.

12. Testimonio de ROMÁN GUBERN, publicado en este mismo número de **Archivos de la filmoteca**.

13. *Ibidem*.

Elaborando un universo ficcional que integra la figura del Caudillo sin por ello situarla en el centro del relato, con el efecto de distanciamiento producido por la interpretación del dictador a cargo de un actor, Mercero hace funcionar la risa a partir de una sabia dosificación de lo real, lo verosímil y lo ficcional cuya función fundamental será denunciar las fallas del Régimen a partir de su más alto representante. En efecto, a diferencia de Chaplin, Mercero no llega a travestir al dictador con los caracteres de un personaje imaginario, en un país imaginario. Aunque interpretado por un actor, el Franco de Mercero es explícitamente designado como el Caudillo. Algunas imágenes auténticas de este último son, por otra parte, integradas en la ficción, esencialmente a través de los archivos del NO-DO, imágenes furtivas o planos de conjunto que no permiten visualizar más que la silueta del dictador pero que están con todo dotadas de una función de anclaje histórico muy fuerte.

* * *

La primera parte del film está consagrada a la constitución, por parte del camarada Sinsoles, del doble perfecto del Caudillo a partir del elegido, Paulino Alonso, propietario de un establecimiento de productos ortopédicos. Mercero elabora su imagen del doble sobre un simple principio de oposición que va a desencadenar de forma natural la risa. Las primeras secuencias del film se detienen en el personaje de Paulino, cuyos rasgos más sobresalientes son brevemente enunciados. Es presentado en su entorno familiar y social y caracterizado como un vividor, amante de los placeres de la vida, bailando lánguidamente al son de una canción popular con su esposa Emilia, aprovechando con voluptuosidad cada momento de descanso, frecuentando el burdel del cual él constituye uno de los pilares y, en algún momento, incluso como antifranquista. En suma, un hedonista dominado por los placeres del cuerpo y al mismo tiempo como un español más bien corriente y simpático con el que el espectador común puede identificarse sin dificultad. Si es seleccionado por Sinsoles en el contexto de la operación Janus, es por su parecido físico, exterior, con el Caudillo. La transformación de Paulino en Franco va a revelarse como un juego de niños en lo tocante a la apariencia externa, extensamente escenificada en la secuencia consagrada a la primera etapa de su metamorfosis: algunos tijeretazos bien dados, unas pinzas de depilar utilizadas en el momento oportuno, pero también, y sobre todo, la implantación en el rostro del toque final, un bigote postizo que cierra la operación de metamorfosis¹⁴. Sin embargo, la naturaleza profunda del personaje, tal y como ha sido esbozada en las primeras secuencias, se halla en conflicto con esa apariencia física. Un conflicto que permite al realizador reducir a un estado casi puro lo cómico definido por Bergson como “lo mecánico calcado a lo vivo”. En efecto, la apariencia externa remite a una imagen estereotipada de Franco, “mitad monje, mitad soldado”¹⁵, cultivada por la propaganda. Un Franco completamente entregado a la noble tarea de la dirección de la nación y, por consiguiente, imbuido de una austeridad fundamental-

14. Christian Delage subraya el hecho de que en *The Great Dictator*, Charlot quiere enfrentarse a Hitler “arrebátandole aquello de lo que le acusa de haberle robado: su bigote. Si Hitler ha podido superar sus mediocres aptitudes para la actuación y encarnarse en un personaje cinematográfico, es porque se ha entregado, según la hermosa expresión de André Bazin, a esta *cabriola ontológica*”. “**La fiction contre l'histoire? Le Dictateur**”, *Vertigo* n° 13, Paris, 1995.

15. Expresión que Sinsoles recuerda a Paulino.

Espérame en el cielo
(Antonio Mercero, 1987)



mente encarnada en una rígida imagen de hombre uniformado (“mayestático”), exclusivamente entregado a su misión y poco inclinado por naturaleza a los llamados del cuerpo en general.

La educación de Paulino, en la primera parte del film, reposa sobre una voluntad, por parte de su instructor, de adecuación perfecta entre el doble y su modelo. A lo largo de toda la fase de aprendizaje, la risa nace de la presencia rebelde de Paulino, como un muñeco de resorte, en el cuerpo prestado de Franco. Bajo la apariencia física que, por la utilización del mismo actor, es como el calco mecánico del original –Franco–, lo vivo, aun habiendo prestado su envoltura corporal, no ha prestado a la persona. Bajo esta envoltura, el cuerpo se rebela, los deseos naturales se manifiestan. La imagen idealizada de Franco a la que Paulino debe asimilarse es constantemente degradada por esos llamados del cuerpo del doble. La primera secuencia de instrucción es, desde este punto de vista, verdaderamente antológica. El camarada Sinsoles trata de constreñir el cuerpo y someterlo a las reglas del modelo a través de un auténtico adiestramiento cuya expresión más asombrosa –y más divertida– es la utilización de un sofisticado sistema de polea para obligar al cuerpo perezoso de Paulino a realizar el saludo fascista con la regularidad de un reloj. Pero este último no deja de traicionar su naturaleza profunda, simbolizada por un vientre y un trasero prominentes. En Franco, las partes inferiores del cuerpo son negadas, o mejor dicho, reprimidas, en beneficio de las partes superiores, del rostro, “imbuido de espiritualidad, de trascendencia”, tal y como lo describe Sinsoles. En Paulino, en cambio, sobre la base de una anatomía idéntica, el vientre, sinónimo de placeres, es visualmente rebelde: “el culo hacia dentro, la tripa hacia fuera”, aconseja Sinsoles. Pero a estas partes del cuerpo inferiores a la cintura les cuesta hacerse ignorar por Paulino, en todos los sentidos de la palabra. Es ese mismo vientre el que, un poco más tarde, será el origen de la rebelión de Paulino encerrado en su celda: ese vientre que reclama algo más que la

austera tortilla y el legendario vaso de leche del Caudillo: “estoy hasta las narices de la sopita, de la tortillita, de la manzanita y del vaso de leche”.

La oposición entre el modelo y su doble se realiza a partir de un eje alto/bajo. En Franco todo tiende a la exaltación de lo alto y, correlativamente hacia el borrado, léase la negación, de lo bajo. Contrariamente, para Paulino, la vida comienza a cobrar sentido por debajo de la cintura, en el vientre y más bajo aún, en el sexo. La forzada abstinencia sexual de Paulino, por identificación necesaria con su modelo, es uno de los *leit-motives* del film y uno de los principios más seguros de la comicidad. Se queja a Sinsoles, que trata de convencerlo por la palabra, “Tu obsesión por el sexo es realmente enfermiza, Alonso. ¡Sublima tus instintos, coño! Tienes una misión en la vida, conságrate a ella. Franco no tiene obsesiones eróticas”, y acaba amenazándole con el bromuro, y hasta con la castración. En su escapada nocturna irá a reunirse con sus compañeras de siempre, Emilia y su prostituta favorita, la Chochi. Bastante más tarde, cuando haya adquirido cierta confianza, abusando de su parecido con el Caudillo, ordenará a un Sinsoles patidifuso que le hagan traer una compañera por semana.

En su ensayo sobre Rabelais, Mijail Bajtin analiza la significación de la inversión topográfica alto/bajo en el carnaval popular de la Edad Media. La exaltación de lo bajo que se halla en el centro del universo carnavalesco corresponde a partes del cuerpo (órganos genitales, vientre, trasero) que remiten a actos relativos a “la fertilidad, el crecimiento, la superabundancia”¹⁶ (acoplamiento, concepción, embarazo, absorción de alimento, satisfacción de las necesidades naturales), en suma, a la vida. El principio de rebajamiento carnavalesco no es, en consecuencia, negativo, sino que “tiene un

16. MIJAIL BAJTIN: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. TEI, 1970, pág. 28. Existe versión castellana (traducción de Julio Forcat y César Conroy): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 24.



Espérame en el cielo
(Antonio Mercero, 1987)

significado positivo, regenerador, creador”¹⁷. Bajtin recuerda que en la Edad Media, “la risa había sido excluida del culto religioso, del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de todos los géneros de la ideología elevada. El tono exclusivamente serio caracteriza la cultura medieval oficial”¹⁸. Sin forzar más de lo razonable el paralelismo, se hace necesario, sin embargo, constatar que el franquismo se caracteriza igualmente por el culto exclusivo y obsesivo de la seriedad entendida como realidad espiritual, y ello empezando por el tratamiento mediático de la persona del Jefe de Estado. Como sus referentes, Jesucristo y Dios mismo, Franco no ríe.

La risa es la respuesta popular al culto a la seriedad. Bajtin precisa su función: “La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento”¹⁹. Bajo el régimen de Franco, no pudiendo manifestarse en la vía pública las inversiones carnavalescas de la seriedad oficial, tomaron la forma oral y privada del *chiste*. Los *chistes* sobre Franco, particularmente los referidos a su legendario puritanismo, son innumerables y constituyeron a su manera una contracultura carnavalesca pero, dada su naturaleza efímera, es imposible tomar conciencia de las dimensiones del fenómeno, incluso si las marcas que han dejado en las memorias son tenaces. En cierto modo, *Espérame en el cielo* prolonga el espíritu carnavalesco del *chiste* como respuesta popular a la seriedad de la cultura oficial, a su presión y a su violencia. De esta forma, la risa de *Espérame en el cielo* se inscribe en una tradición literaria de realismo grotesco que ha fecundado las letras españolas antes de nutrir al cine nacional y que está lejos de agotarse. En el film, Paulino es una suerte de Sancho Panza de un Franco-Don Quijote; Sancho Panza que Bajtin, precisamente, presenta como “el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como el correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida)”²⁰.

Se podría decir que *Espérame en el cielo* funciona como el correctivo cinematográfico de *Franco, ese hombre* y del NO-DO, un correctivo necesario para suplantarlos en la memoria, igual que Don Quijote ha suplantado en la memoria literaria a las novelas de caballería, un correctivo desfasado, veinte años después, cuando con toda claridad las condiciones de expresión de esta risa liberadora se hallan reunidas; en suma, cuando el miedo ha sido conjurado, puesto que “la risa supone que el miedo ha sido vencido”²¹. ¿Habría sido posible antes la película? Bajo el régimen de Franco, ciertamente no. Antes de 1987 quizá. El hecho es que en 1987 la normalización democrática era una realidad que cinco años antes se había traducido en un signo indudable de buena salud, la primera alternancia política debida a la victoria de los socialistas en las elecciones generales de octubre de 1982. El espectro de la violencia

17. M. BAJTIN: *op. cit.*, pág. 69.

18. M. BAJTIN: *op. cit.*, pág. 71.

19. M. BAJTIN: *op. cit.*, pág. 112.

20. M. BAJTIN: *op. cit.*, pág. 26.

21. M. BAJTIN: *op. cit.*, pág. 86.

militar, que tantas veces había empañado la historia de la España contemporánea, y a la que la figura de Franco estaba íntimamente ligada, parecía ahora igualmente desvanecido con el frustrado golpe de Estado de Tejero, el 23 de febrero de 1981, que había producido el efecto inverso al previsto, soldando la identidad nacional en torno a la figura del monarca. Por fin, España había dejado de ser una excepción respecto a la Comunidad Europea desde la firma, en junio de 1985, del tratado de adhesión a la Comunidad Económica Europea. En el plano cultural, la década de los ochenta, marcada por un impulso de creatividad proteiforme, abusivamente reconducido al fenómeno de la movida, manifestaba de hecho esta exorcización del miedo, la seguridad de un porvenir estable.



Madregilda
(Francisco Regueiro, 1993)

Dos años antes, Luis García Berlanga había realizado *La vaquilla*, film en el cual ponía su particular sentido del humor al servicio de la representación de la Guerra Civil²². Dos años después, Carlos Saura adaptaría al cine la tragicomedia de Sanchis Sinisterra *¡Ay, Carmela!*, reforzando la dimensión grotesca, entre otras cosas, mediante la utilización de un actor especializado en papeles cómicos, Andrés Pajares. Más tarde aún, la risa se convierte en protagonista en el retrato de Franco ofrecido por Francisco Regueiro en *Madregilda*, estrenada en 1993²³. En otras palabras, *Espérame en el cielo* no es un caso aislado, sino que se inscribe en una serie de films que trabajan la risa —en modalidades bien distintas, es cierto— para evocar los dos tabúes mayores de la historia nacional: Franco y la Guerra Civil. En un pequeño apéndice a *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud lleva a cabo un breve pero apasionante análisis del humor que define como “un mecanismo de defensa contra el dolor” y que “adquiere un lugar en la larga serie de métodos que la vida psíquica del hombre ha edificado para sustraerse al displacer que causa el dolor”²⁴. El humor (y la risa en general), haciendo prevalecer “el principio de placer”, significa la victoria de la vida y la victoria sobre sí mismo. El humor parece decir: “¡Mira! ¡He aquí el mundo que te

22. Ver, a propósito de *La vaquilla*, el artículo de VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: “**La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de *La vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994)**” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XX, 1, otoño de 1995, págs. 179-193.

23. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *op. cit.*

24. SIGMUND FREUD: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, París, Gallimard, 1930 (para la traducción francesa), pág. 403. Existen varias versiones en castellano, entre ellas, la clásica de LUIS LÓPEZ BALLESTEROS y DE TORRES: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, volumen V, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1993. El apéndice sobre el humor al que se refiere la autora, publicado en 1928 se encuentra en el volumen XVII de la misma edición.

parece tan peligroso: no es más que un juego de niños! ¡Así que lo mejor es tomárselo a risa!"²⁵. Reír de Franco, de la Guerra Civil, es en el fondo pasar la página.

* * *

Y, asimismo, *Espérame en el cielo* puede ir aún más lejos en la escenificación de la burla, que llega hasta la burla del film mismo. En el segundo movimiento de la película, en efecto, cuando Paulino, cerca del final –o casi–, comienza a oficiar públicamente su nuevo papel, la risa desplaza su objetivo. Paulino-Franco es puesto en escena en una serie de sainetes en los que interpreta más o menos adecuadamente su papel, inaugurando aquí un pantano, visitando allá unas minas, en una especie de condensación de las imágenes de Franco en la pantalla.

Pero cualesquiera que sean las situaciones, el público diegético no muestra más que entusiasmo, tanto la masa anónima como el más alto cargo político. La risa nace entonces en el espectador de la ficción del desajuste entre lo que sabe (el Franco que ve es Paulino) y lo que ve, el fervor de la multitud entusiasta al paso de su ídolo. Franco no es entonces más que una imagen, y la masa se alimenta de esta imagen, real o cinematográfica (a través del NO-DO). E incluso cuando comienzan a producirse desajustes, como cuando se entregan las credenciales al embajador de Egipto, la imagen continúa funcionando. Las peroratas que lanza el personaje, estereotipadas y perfectamente inadaptadas a la situación, simplemente se suprimen del reportaje del NO-DO que le está dedicado, siendo reemplazadas ventajosamente por un elogioso comentario en voz *off*. La imagen ni siquiera deja de funcionar cuando, embebido en el método, Paulino-Franco, en nombre del Caudillo, cuyo papel ha aprendido tan bien que llega a confundir a sus colaboradores más cercanos, se pone a dar órdenes descabelladas, como la de subvencionar los establecimientos de productos ortopédicos de todo el país. Mediante el procedimiento cómico que consiste en hacer reír al espectador del desajuste entre el modelo y el doble, Mercero va más lejos de lo que parece en la sátira. La imagen extrae su fuerza de la confrontación con la mirada del otro; es más, es la mirada del otro la que le otorga su legitimidad. Y el otro es, frente al dictador, todo un pueblo, que lo aclama, o que no impide que sea aclamado, lo que en la práctica viene a ser lo mismo. Mercero se permite por tanto una burla de sí mismo que pasa por una burla colectiva de los españoles. Esta es una de las mayores diferencias de fondo entre *Espérame en el cielo* y sus dos referentes americanos, *El gran dictador* y *Ser o no ser*, los cuales funcionan dentro de un esquema maniqueísta muy claro que enfrenta a víctimas y verdugos. La figura del doble, en uno y otro caso, es utilizada para invertir temporalmente las categorías del bien y el mal, manipulando el poder desde el interior para subvertirlo en la ficción. El falso Hynkel permite a Chaplin poner en escena un discurso exaltado del ideal democrático. Los falsos nazis de Lubitsch impiden que una lista con nombres de miembros de la resistencia caiga en manos de los auténticos nazis, salvando a aquellos de una



Espérame en el cielo
(Antonio Mercero, 1987)

muerte segura. De hecho, estos dos films fueron realizados en simultaneidad histórica con los hechos contados. La salida histórica del nazismo estaba todavía por llegar y todo era posible, incluso que los malvados se convirtieran en buenos. Nada de esto hay en Mercero, que ofrece una visión retrospectiva de una historia cumplidamente acabada.

* * *

A medida que transcurre el film y Paulino progresa en la interpretación de su papel de dictador, la distancia entre el original y su doble tiende a reducirse cada vez más. Por añadidura, el doble comienza a encontrar en su papel un placer que se halla en las antípodas de sus reticencias iniciales. Algunas secuencias ponen en escena la nueva satisfacción experimentada por Paulino en el ejercicio del poder mediático. Hasta llegará a utilizar El Pardo como entorno lúdico. Paradójicamente, la interpretación de esta nueva dimensión del dictador por parte de un personaje que el film ha hecho simpático y con el que el espectador se ha identificado de manera natural lleva la puesta en irrisión todavía algo más lejos. A su vez, el espectador es inducido a comprender el desplazamiento que se ha operado en el goce, a comprender en última instancia el funcionamiento mismo de la persona del dictador que se convierte de golpe, y por obra del doble, positivo. Las secuencias en las que Paulino, adaptado a la situación, se deleita en la interpretación de su papel, no dejan de provocar cierto



Espérame en el cielo
(Antonio Mercero, 1987)

malestar en el espectador. Pues a diferencia de los dobles de Chaplin y Lubitsch, lejos de invertir la historia, el viejo tendero no piensa más que en su bienestar personal. Así las cosas, tampoco cabe precipitarse a concluir en un revisionismo. La risa, en efecto, tiene esa virtud por la cual se puede, si se desea, hacer una pirueta y decir a la vez una cosa y su contrario; en suma, se puede escapar a las leyes del maniqueísmo, que es uno de los aspectos de la seriedad oficial. Y, de hecho, el final de *Espérame en el cielo* propone una pirueta última que puede relacionarse con uno de los procedimientos literarios

característicos de la literatura satírica española, la burla. Franco, que a lo largo del film, ha sido denunciado como el gran manipulador (burlador) de la historia contemporánea española, a través de una puesta en evidencia de los procedimientos mecánicos de funcionamiento de su imagen, va a ser, en la ficción, cazado en su propia trampa y víctima de una última burla.

La última secuencia del film, dedicada a la visita de la mujer de Paulino, Emilia, al Valle de los Caídos, da a entender claramente que el hombre enterrado bajo el nombre de Franco no es otro que su doble, Paulino. El burlador, burlado, ha sido así reemplazado por su doble. Si bien no se funda en la verdad, esta pirueta final se funda en una perfecta verosimilitud. ¿No fue el Franco histórico, como han revelado posteriormente las fotografías tomadas en su lecho de muerte, mantenido en vida artificialmente? El temor a su desaparición física, que traducía el miedo a lo desconocido después de varias décadas bajo un Régimen que se había identificado con su persona, hace perfectamente plausible la solución de la ficción imaginada por Mercero, permitiéndole alcanzar el grado máximo de la sátira. Y al mismo tiempo, la estructura cómica del burlador burlado ¿no apunta acaso, más allá del film, a la realidad del proceso de transición democrática? En efecto, el gran burlador, Franco (el auténtico), había previsto su desaparición y sucesión en el seno de un dispositivo que él creía "atado y bien atado". Ahora bien, la democracia advino en el interior del sistema por él imaginado cuidadosamente, con los instrumentos que había proporcionado a su sucesor, Juan Carlos, designado por él mismo... Franco burlador/burlado, esta es la imagen, finalmente gozosa, sobre la que se clausura el film en el cual una risa polimorfa, que escapa a las leyes del maniqueísmo, del que hemos subrayado algunos aspectos²⁶, que afectan a la figura de Franco, permite al espectador interrogarse sobre la historia y sobre sí mismo.

26. Nos hemos limitado voluntariamente a la figura del dictador, pero sería interesante el desarrollo de un trabajo más completo sobre la función y la naturaleza de la risa en *Espérame en el cielo* referido a los personajes secundarios, especialmente a Emilia, personaje al que Chus Lampreave confiere un relieve cómico que refuerza al de Franco/Paulino.

Cuando *Espérame en el cielo* se estrenó en Francia, Antonio Mercero declaró retrospectivamente no haber sufrido ninguna presión, ni siquiera protestas de los herederos, biológicos o espirituales, a lo sumo “algunas llamadas telefónicas anónimas, de insultos”, prueba para él de la “madurez democrática” del país²⁷. Reconocía igualmente que “el film no ha funcionado en las salas de cine tan bien como esperábamos”²⁸, lo que efectivamente pudiera sorprender teniendo en cuenta, por una parte, el tema abordado y, por otra, su inscripción en el género popular por excelencia, la comedia. Así las cosas, cabe relativizar y situar el film en el contexto de una década en la que el público español rechaza el cine nacional por razones que sería demasiado largo evocar aquí. Por otra parte, el impacto del film no puede limitarse a su estreno en los cines. Mercero añadía: “En realidad, es en vídeo donde ha hecho estragos. ¡Pero, eso sí, colosales! Como que en España siempre gusta más reírse de Franco en casa que en público”²⁹. Y sus numerosas emisiones por televisión le permitieron investir las memorias de un público todavía más extenso. Privilegiando el soporte videográfico y televisivo, el espectador integra el film en su universo cotidiano, y a menudo familiar, en detrimento del acto social que supone ir al cine. Como en el caso del chiste, al que se halla profundamente ligada, *Espérame en el cielo*, ha sido mejor aprehendida en la intimidad de círculos reducidos, situando la función terapéutica de la risa respecto a la historia en el punto de encuentro entre lo colectivo y lo individual ○

27. *Le Figaro*, 30/08/89.

28. *Libération*, 02/09/89.

29. *Libération*, 02/09/89.

Traducción: SONIA GARCÍA LÓPEZ

**To be or not to be Franco:
Nature and laughter
in *Espérame en el cielo*
(Antonio Mercero, 1987)**

abstract

Francisco Franco, the inescapable touchstone figure in contemporary Spanish history, represents an ambiguous legacy for collective Spanish memory. Given the fact that there was not an extreme, violent break at the end of the Franco dictatorship (a sign of great maturity on the part of Spanish society), there was also an absence of a powerful symbolic act that would serve to exorcise the past that so many had suffered. Processing that grief is taken up by polymorphous symbolic acts of a political, historical and cultural nature that, little by little, contribute their part in constructing a new collective memory. One example of this is the film by Antonio Mercero *Espérame en el cielo* (1987). In his film Mercero achieves an authentic destruction of the mythic image of the dictator—yet not through a hateful attitude which typifies moves of this sort, but rather through a maturity which allows him to resort to the cathartic function of laughter. How does laughter function in *Espérame en el cielo*, and what role does it take regarding collective memory? This is the question taken up by the article.