
A LA SOMBRA DE LOS CAUDILLOS:
CINE Y PODER EN ESPAÑA Y MÉXICO
*IN THE SHADOW OF THE “CAUDILLOS”:
CINEMA AND POWER IN SPAIN AND MEXICO*

BERTHIER, Nancy: *La muerte de Franco en la pantalla: “El Generalísimo is Still Dead”*, Valencia, Shangrila Ediciones, 2020, ISBN 978-84-121538-0-4.

FERNÁNDEZ, Álvaro A., ROMÁN GUTIÉRREZ, Ángel (coords.): *A la sombra de los Caudillos: el presidencialismo en el cine mexicano*, Zacatecas: Universidad de Zacatecas, 2020.

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
Florida International University
navarros@fiu.edu

Dos libros de reciente publicación estudian la problemática relación entre el audiovisual y el poder a ambos lados del Atlántico. La monografía de Nancy Berthier (*La muerte de Franco en la pantalla: “El Generalísimo is Still Dead”*) examina la representación fílmica de la muerte de Francisco Franco como punto de inflexión de la historia contemporánea de España. Mediante un minucioso análisis de diferentes formatos (documentales, largometrajes de ficción, cortos independientes, series de televisión y reportajes fotográficos) se analiza la transposición audiovisual que desde múltiples (y a menudo opuestos) puntos de vista se ha venido haciendo de los sucesos comprendidos entre la muerte del dictador, el 20 de noviembre de 1975, y su exhumación, el 24 de octubre de 2019. El volumen colectivo coordinado por Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez adopta asimismo un acercamiento historiográfico a los acontecimientos culturales y políticos que enmarcaron la relación entre el presidencialismo y la cinematografía mexicana a lo largo de más de un siglo. Como en el caso del libro de Berthier, la estructura es eminentemente cronológica (con algunos flashbacks y flashforwards que ayudan a conectar la producción de cada sexenio).

Tras un prefacio de Román Gubern y una introducción de la autora, *La muerte de Franco en la pantalla* está dividido en seis capítulos y un epílogo en donde se revisan por orden cronológico una amplia gama de productos fílmicos. El capítulo I (“La última imagen”) se centra en el discurso del régimen para representar el suceso en los momentos

iniciales. Las primeras representaciones de la muerte de Franco transmitidas en directo por TVE ponían de relieve lo que Berthier llama el cuerpo político (la función) frente al cuerpo natural (el individuo) y mostraban el control de las imágenes destinado a escenificarlo como lugar del poder. Berthier empieza por examinar la cobertura televisiva del acontecimiento. El relato audiovisual se convierte aquí en un espectáculo grandioso y solemne durante tres días que culminaron con la inhumación del cuerpo en la basílica del Valle de los Caídos. Berthier señala cómo se subrayó por todos los medios la continuidad histórica mediante la representación en paralelo de la subida al trono de Juan Carlos I y la inserción del elemento perturbador de la muerte en la lógica serena de los acontecimientos. En un segundo apartado se estudia la edición especial del No-Do dedicada a la muerte de Franco que fue proyectada en todas las salas del país y donde se resume la vida del difunto a modo de oración fúnebre de carácter hagiográfico.

El segundo capítulo (“El día después”) cubre la representación del evento durante la Transición de los setenta contemplada tanto desde un punto de vista oficial como opositor. Los documentos cinematográficos que examina Berthier en este capítulo se sitúan en las antípodas: tras un repaso de la visión continuista del franquismo, se describen ejemplos de rupturas radicales con las representaciones hegemónicas. La primera perspectiva es ejemplificada mediante un análisis del proyecto inacabado de Jorge Luis Sáenz de Heredia *El último caído* (1975-1981). Para la reconstrucción del proyecto Berthier se vale de los documentos contenidos en el expediente de censura del filme. El abortado proyecto de Sáenz de Heredia asumía una pretensión memorialista que la autora, siguiendo a Pierre Nora, conecta con los “lugares de memoria” dominantes (como el Valle de los Caídos). El filme, que aspiraba a convertirse en un monumento de celuloide al último caído, fracasó por el carácter anacrónico e inoportuno del momento de su producción: los años que confirman el fracaso de la opción continuista de Carlos Arias Navarro y que culminarían con las primeras elecciones democráticas y la aprobación de la Constitución en diciembre de 1978.

Por lo que se refiere a las representaciones antihegemónicas se estudian dos filmes *underground* catalanes rodados en la Barcelona de 1976-1977 y que se exhibieron solo en circuitos marginales: el cortometraje de Joan Martí Valls *Testamento* (1977) y el largo de Antonio Martí, *Hic digitur dei*. Ambos forman parte de lo que Berthier, siguiendo el concepto de Pierre Nora, llama una “contramemoria” destinada a desmontar las imágenes oficiales del

suceso. Estos dos filmes funcionan como correctivo cinematográfico de la visión dominante de la muerte de Franco con vistas a producir una alegre y gozosa catarsis. Ambos subvierten ese discurso desde el interior combinándolo con imágenes opuestas a la sacralidad de la representación oficial en una relación dialéctica que produce un efecto profanador.

El capítulo III (“Detrás de la cortina: la pulsión pedagógica”) examina la resignificación del evento durante los 90 (ya consolidada la democracia) en un registro realista que busca documentar lo que ocultó el discurso gubernamental. Los dos documentales estudiados aquí son *La Transición* (TVE, 1993) de Victoria Prego y *Así murió Franco* de Carlos Estévez (Antena 3, 1994). El primero muestra la versión imperante en aquel tiempo mediante la narrativa de una transición modélica en la que los cambios históricos más significativos fueron el resultado de las decisiones tomadas por “héroes carismáticos” como Adolfo Suárez, Santiago Carrillo y el propio Juan Carlos I. Se abandona pues el discurso hagiográfico del franquismo pero sin grandes rupturas sugiriendo reiteradamente la necesidad de un “pacto de olvido” para pasar página al franquismo. *Así murió Franco*, por su parte, muestra el lado morboso de la muerte de Franco al revelar fuentes documentales antes ocultadas sobre la agonía del dictador.

El capítulo IV (“Nuevos relatos de la intimidad”) cuestiona el carácter modélico de la Transición dentro de un impulso revisionista que dio lugar a la Ley de la memoria histórica en los albores del nuevo milenio. Tras los documentales que parecían haber agotado el tema de la muerte de Franco, se sucedieron los ejemplos de ficciones históricas que bajo la forma de largometrajes o series de TV exploran la intimidad del dictador justo antes de su muerte. El largometraje de Albert Boadella *¡Buen viaje, su Excelencia!* (2003) y la miniserie de Roberto Bodegas *Los últimos días de Franco* (2008) son dos *biopics* que enfrentan el tema desde dos posturas diferentes: la sátira rabiosa (el caso de Boadella) y la humanización del personaje que termina por despertar involuntariamente la empatía del espectador (la serie de Bodegas). El episodio de *Cuéntame*, por su parte, se sitúa dentro de un discurso ambivalente más emotivo que racional y más interesado en los ratings de audiencia que en analizar la intrahistoria del acontecimiento.

El quinto capítulo (“La muerte que pudo ser, bajo el signo del tiranicidio”) explora

la representación del evento desde el punto de vista de la ucronía (la reconstrucción alternativa de la historia, basándose en eventos que, si bien nunca sucedieron, pudieron haber ocurrido). El foco aquí está en dos transposiciones audiovisuales de un célebre relato de Max Aub (“La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, 1960): el largometraje de ficción de Arturo Ripstein (*La Virgen de la Lujuria*, 2002) y el filme híbrido (entre el documental y la ficción) de Pedro Costa y José Ramón Da Cruz, *Los que quisieron matar a Franco*, emitido por La 2 (RTVE) en 2006. En los dos casos se trata de producciones que tratan de manera frontal la cuestión de la muerte alternativa del dictador escenificándola bajo el signo del tiranicidio. Su naturaleza ucrónica permite abrir el abanico de posibilidades en la interpretación de la historia y en la transformación del presente político.

En el sexto y último capítulo (“Españoles, ¡Franco no ha muerto!”) se comenta la reaparición de un franquismo sociológico en el contexto de la crisis socio-económica y el cuestionamiento del modelo constitucional mediante dos programas de televisión que se valen de la sátira para criticar la omnipresencia de Franco como figura espectral en la España del siglo XXI: *El Intermedio* (La Sexta, 2006-) y *Polònia* (TV3, 2006-).

En el epílogo con el que se cierra el libro (“Matar al muerto: del Valle de los Caídos al cementerio de Mingorrubio”) Berthier estudia la cobertura televisiva de la exhumación de los restos de Franco en el Valle de los Caídos el 24 de octubre de 2019 y su posterior traslado al cementerio de Mingorrubio. Estas últimas representaciones de la muerte de Franco revelan la voluntad de encararse con el fantasma bajo la forma del desplazamiento como realización simbólica del tiranicidio.

La muerte de Franco en la pantalla es sin duda el estudio más exhaustivo que se ha llevado hasta la fecha de las representaciones audiovisuales de este suceso, desde el patetismo laudatorio de los primeros momentos hasta lo satírico-burlesco, pasando por el didactismo realista e incluso lo imaginativo y fantástico. Partiendo de un elaborado aparato teórico (Nora, Bonerman, Le Goff, Bajtín, Laqueur), pero con un estilo accesible y ameno, se explica el fenómeno en todo detalle revelando claves importantes que nos permiten no solo entender el pasado, sino también el presente político y cultural del país. Es especialmente notable la capacidad de la autora para manejar conceptos teóricos que respaldan su

exégesis de las obras estudiadas, pero sin caer nunca en el esoterismo abrumador con que se caracterizan gran parte de los estudios culturales más recientes.

Si la monografía de Berthier se centraba en la transposición audiovisual de un acontecimiento definido (y definidor) en la historia de España, *A la sombra de los Caudillos* ofrece un barrido histórico de la relación entre el presidencialismo y la cinematografía de un México posrevolucionario que aspiraba a configurar un Estado Nación en sintonía con los valores del progreso y la modernidad. A partir de un recorrido que se inicia con la llegada del cinematógrafo a México y que termina con las narrativas transmedia del mundo del narcotráfico y el Chapo Guzmán, se van tejiendo los ejes que han dotado de estructura a la cinematografía nacional, ya sea como espacio instrumental y panfletario, como industria mixta o como cine de autor.

El libro se compone de doce capítulos y un prólogo escrito por Marina Díaz. Se trata de una propuesta en la que han colaborado investigadoras e investigadores de España, Estados Unidos, Francia y México. David M. J. Wood, Carlos Belmonte y Ángel Román establecen el contexto dentro del cual nace una industria cinematográfica al servicio del Estado. En el primer capítulo, Wood aborda la mirada nostálgica y conservadora de obras que aluden a la *belle époque* de Porfirio Díaz (1876-1911) en las películas producidas durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Carlos Belmonte estudia la política cultural y cinematográfica de Lázaro Cárdenas (1934-1940), que buscaba edificar una industria dirigida a la unificación nacional de las masas. Ángel Román retoma el avilacamachismo para indagar, en melodramas de propaganda y fragmentos de un noticiero extraviado, el panorama político del presidencialismo a través de la representación de la Segunda Guerra Mundial. Mauricio Díaz y Alicia Vargas examinan la ubicuidad y exaltación de la figura fantasmagórica del presidente en el filme *Río Escondido* (1947). Francisco Peredo subraya el fracaso de la política pública de Miguel Alemán (1946-1952) que, a pesar de sus intentos por apropiarse de la industria cinematográfica con fines propagandísticos, fue incapaz de fomentar una producción de alta calidad o de desafiar el monopolio de exhibición de William Jenkins.

Maximiliano Maza relata desde los dispositivos de censura la influencia de la Guerra Fría en las cinematografías producidas bajo las presidencias de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-

1970). Yolanda Campos contempla el relevo generacional de cineastas en el periodo de Luis Echeverría (1970-1976), quien favoreció una política de apertura e impulsó una cultura cinematográfica que heredaba los logros de los sexenios anteriores. La transición al mandato de José López Portillo (1976-1982) es abordada por Alejandro Pelayo, quien como cineasta sufrió el abandono de las políticas públicas impulsadas por Echeverría, lo que terminó por asfixiar una industria necesitada de incentivos y cuya producción empresarial, con Televisa a la cabeza, tuvo como consecuencia un cine de entretenimiento de baja calidad.

Tomando como punto de partida *Amores perros* (2000), de Alejandro Iñárritu, Ignacio Sánchez Prado discute los procesos sociales de neoliberalización cultural en relación con las políticas cinematográficas de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y de Ernesto Zedillo (1994-2000). Su ensayo permite entender mejor el cine mexicano transnacionalizado de hoy día, cuyo antecedente se sitúa en un paradójico periodo de esplendor y crisis, donde se reconfiguró el cine nacional y surgieron nuevas audiencias. Ya de lleno en el nuevo milenio, Diego Zavala reflexiona sobre el panismo junto con Alfredo González que analiza, además, la relación PRI-PAN en el caso del filme *Colosio: el asesinato* (Carlos Bolado, 2012). El volumen concluye con el artículo de Álvaro A. Fernández sobre las narrativas transmedia durante el sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018).

Las contribuciones del volumen combinan el análisis textual con el histórico en un intento de contextualizar las últimas décadas de una cinematografía dominada por las políticas institucionales. A diferencia de muchos otros volúmenes colectivos de este tipo no se aprecian aquí lagunas sustanciales ni grandes desequilibrios. Todos los ensayos incluidos son de gran calidad y admirable erudición, algo que viene avalado por el conocimiento que sus autores (reconocidos especialistas en la historia del cine mexicano) tienen del tema. Como en la monografía de Nancy Berthier, hay una voluntad de contextualización que es imprescindible para comprender cabalmente unas producciones marcadas por las políticas culturales del Estado. En ambos casos, el lector encontrará no solo una sugestiva exploración de las relaciones entre cine y poder, sino también una detallada radiografía de los cambios socioculturales y políticos experimentados por ambos países a través de la lente cinematográfica.