

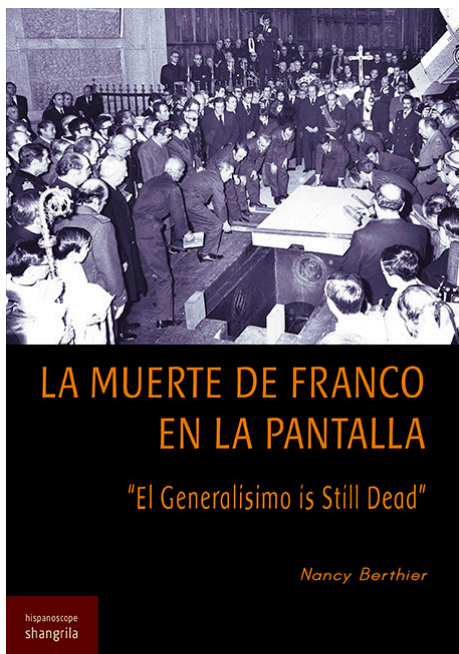
LA MUERTE DE FRANCO EN LA PANTALLA. «EL GENERALÍSIMO IS STILL DEAD»

Nancy Berthier

Valencia

Shangrila, 2020

255 páginas



El viaje que hace Nancy Berthier a través de la producción audiovisual española sobre las representaciones audiovisuales de la muerte de Franco desde 1975 hasta la actualidad es una propuesta coherente y absorbente, que arranca considerando el evento como un «nudo de memoria», citando a Pierre Nora (p. 14), y que plantea un pasado problemático y en continua reelaboración narrativa en función del contexto sociopolítico de la historia española reciente. La organización cronológica del libro

y un corpus de producciones audiovisuales que actúan como ejemplos paradigmáticos de las diferentes representaciones sobre el hecho —propaganda, documentales, ficciones— nos proponen un recorrido a través de cómo desde la producción audiovisual se capta el *momentum* político y sociológico respecto a la relación de la sociedad española con un pasado traumático y problemático que no está resuelto. A su vez, el libro también apunta a un juego de pantallas en el que la autora pone de relieve que la muerte de Franco es un evento eminentemente mediatizado por haber sido narrado audiovisualmente de forma amplia —incluso teniendo en cuenta las elipsis y los fuera de campo— y que plantea una base de imágenes y sonidos que permitirá reelaboraciones diversas. Así, la vivencia testimonial se articula en origen a través de las imágenes televisadas, a modo de *collage* memorístico que marca la forma de entender e interpretar el hecho, así como su reelaboración desde una *memoria de segunda generación*, como la denomina Quílez —en «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional» (*Historiografías* (2014) pp. 57-75)—, no necesariamente crítica.

El libro arranca con el capítulo «La última imagen», que se basa en el análisis de la narración audiovisual propagandística del régimen —la cobertura televisiva y el NODO dedicado al evento— de la muerte y posterior entierro del dictador. A través de los conceptos «cuerpo natural» y «cuerpo político» —a su vez, citando a Kantorowicz (p. 22)—, la autora explica cómo la cobertura audiovisual espectacularizada de la muerte de Franco construye un relato que pretende mantener vivo el cuerpo político del tirano, mientras que se produce una elipsis visual del cuerpo natural que, en el relato propagandístico, está permanentemente fuera de campo y que solo aparece a través de los crípticos y eufemísticos partes médicos de la época. La monumentalidad de la narración audiovisual, especialmente a través del NODO, muestra la intencionalidad de «figurar una auténtica *transición*, que estableciera un puente fluido entre pasado, presente y futuro» (p. 29), una continuidad que quedaría grabada en la famosa frase «Atado y bien atado» de una voz en off que, junto a la voz de Arias Navarro anunciando la muerte del dictador, constituyen la banda sonora del evento. Como la autora destaca, las imágenes y los sonidos del relato oficial se convirtieron «en una auténtica cantera para posteriores relatos» (p. 41). Con la muerte de Franco y el inicio de la Transición, y con la «sobre-

dosis» (p. 42) audiovisual que supone la mediatización del hecho, el capítulo II, «El día después», explora las primeras reelaboraciones, tanto desde la óptica continuista como a través de una producción *underground* que, citando nuevamente a Pierre Nora, «construye una suerte de *contramemoria*» (p. 55). Así se revisa tanto el épico proyecto hagiográfico —aunque reveladoramente inconcluso— de José Luis Sáenz de Heredia, *El último Caído*, como la emergencia de una producción que intenta apropiarse del evento a través de una estética de la «reacción» y de la «profanación» (p. 57). En este sentido, el *collage* audiovisual *Testamento*, de Joan Martí (1977), o la película *Hic Digitur Dei*, de Antoni Martí (1976), son las piezas analizadas por la autora y que muestran, de forma paradigmática, una voluntad de construir una memoria alternativa y desmitificadora. Aunque la autora no hace una referencia explícita, estas piezas reactivas, en parte, nos remiten al *mono del desencanto* de Teresa Vilarós (*El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*, 2018) respecto a la producción contracultural y su desesperado intento de superar la adición al cuerpo político de Franco.

El capítulo III del libro avanza temporalmente y nos ubica en los años noventa, donde empieza a realizarse, una vez pasadas las turbulencias del período transicional —golpe de estado incluido— una revisión historiográfica del franquismo. De esa revisión, como apunta Nancy Berthier citando a Manuel Palacio, nace una «pulsión pedagógica» (p. 84) que se traduce en documentales divulgativos, algunos tan ambiciosos como la popular serie *La Transición* (Prego, Andrés, 1993). En el episodio dedicado a la muerte de Franco emergen elipsis y elementos que quedaban fuera de campo del relato oficial poniendo de relieve la crisis de salud del dictador a la par que la crisis del país. La autora también destaca el punto de ruptura narrativo del episodio, de alto valor simbólico, que implica, a través de una anacronía, «disociar en el relato las dos figuras políticas (Franco y Juan Carlos I) asociándolos a dos movimientos opuestos narrativos» (p.95). La relevancia de ese cambio en el orden del relato, que muy acertadamente destaca Berthier, plantea la consolidación popular y mediática de la construcción del mito de la Transición, que emerge como marco interpretativo dominante adaptado a los objetivos políticos del contexto. El capítulo también hace referencia al documental televisivo *Así murió Franco* (Carlos Estévez, 1994), que refuerza la pulsión pedagógica con un relato angustiante de la agonía y muerte del dictador

conectando con la dicotomía cuerpo natural/cuerpo político que la autora utiliza como indicador de la evolución narrativa del hecho. Este capítulo nos remite al capítulo V, que revisa el concepto de *ucronía* audiovisual, formulando un pasado que podría haber sido si alguien hubiera matado al tirano. El acento en el final del cuerpo natural para acabar con el cuerpo político, tanto desde el documental —*Los que quisieron matar a Franco* (Costa y Da Cruz, 2006)— como desde la ficción —*La virgen de la lujuria* (Ripstein, 2002)— se corresponde con la puesta en marcha de la Ley de Memoria Histórica y, aunque desde otro punto, también tiene una pulsión divulgativa con la entrada en escena del exilio republicano y la obra de Max Aub *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*.

Pero si hay dos capítulos especialmente reveladores de la evolución del relato audiovisual sobre la muerte de Franco son el capítulo IV —«Ficciones: Nuevos Modelos desde la Intimidad»— y el capítulo VI —«Españoles: ¡Franco no ha muerto!»—. En el capítulo IV se hace referencia a dos *biopics*, uno para el cine —*Buen viaje Excelencia!* (Albert Boadella, 2003)— y otro para la televisión —*20-N Los últimos días de Franco* (Roberto Bodegas, 2008)—, así como los capítulos de la popular y longeva serie *Cuéntame cómo pasó* que hacen referencia al proceso de enfermedad, muerte y funeral del dictador. En contraste con la visión crítica y carnalesca de la propuesta de Boadella, que la autora conecta con la producción *underground* y contracultural de finales de los setenta, se contraponen una nueva narrativa, la de las series televisivas, que tienden a generar un relato ligeramente crítico o incluso empático con el *dolor* del personaje. Nancy Berthier, mostrando las condiciones de producción y exhibición de los productos como factores explicativos de sus lógicas narrativas, apunta a que el consumo competitivo y *mainstream* televisivo edulcora la narración. En el caso de *20-N* se produce un proceso de *humanización* del dictador en sus últimos días, con un relato poco problemático en términos políticos. En el caso de *Cuéntame cómo pasó*, que pone el foco por primera vez en el punto de vista de la población española, la serie quiere recuperar ese fuera de campo con intención de que este sea plural, «de desdramatizarlo, pero también en cierto modo de banalizarlo» (p. 159). Este capítulo contrasta con el VI, donde la autora hace un certero análisis sobre la presencia fantasmal de Franco y cómo ésta se articula a través de programas televisivos de infoentretenimiento o humor —*El Intermedio*, de la

Sexta, y *Polonia*, de Tv3— que rompen el espejismo de la naturalidad o la banalidad del relato transicional y que responden a un contexto socio-político en el cual los grandes consensos de la Transición se resquebrajan y se produce una revisión a través del humor como mecanismo de «venganza póstuma» (p. 219).

El libro se cierra con un epílogo —el análisis de la retransmisión por parte de Televisión Española de la exhumación de Franco del Valle de los Caídos— que, tal y como indica Berthier, nos remite a un «corte simbólico» (p. 237) que representa la evolución entre la fastuosa cobertura de 1975 y la sobria e icónicamente pobre realización audiovisual de 2019. Esa intención circular del

libro, no obstante, deja interrogantes abiertos y, más que deshacer el *nudo de memoria*, parece que lo extiende y lo deja abierto de cara a un futuro donde el trabajo de recuperación de la memoria histórica y su potencial carácter reparador deberá confrontar una dudosa muerte del cuerpo político con la presencia de posiciones políticas revisionistas y reaccionarias que, si bien estaban ausentes entre los pocos exaltados nostálgicos a las puertas del Valle de los Caídos, sí están presentes en la actual arena política.

Marta Montagut