



HAL
open science

La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un noeud de mémoire *

Nancy Berthier

► To cite this version:

Nancy Berthier. La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un noeud de mémoire *. Jacques Terrasa. De Madrid al cielo. Verticalité dans les arts et la littérature hispaniques, Editions hispaniques, pp.87-114, 2016. hal-03188571

HAL Id: hal-03188571

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03188571>

Submitted on 24 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un *noeud de mémoire**

Nancy Berthier**

Resumen: La espectacular verticalidad del Valle de los Caídos, con su gigante cruz de 150 metros, se expresó a través de una retórica audiovisual que culminó con motivo de la inhumación en su basílica de su forjador, Francisco Franco, el 23 de noviembre de 1975. Estas imágenes que simbolizan la esencia de la dictadura circularon ampliamente después de la muerte del dictador, transformándose en auténticos *noeuds de mémoire* (literalmente “nudos de memoria”, NORA, 1984, p. XII). En el amplio *corpus* de los avatares audiovisuales del Valle de los Caídos, el periodo de la Transición es particularmente fructífero en la medida en que el cine se apropió muy temprano del motivo de este conjunto monumental de manera plurívoca desde una perspectiva memorística. El objetivo de este artículo es analizar cómo la verticalidad superlativa del Valle de los Caídos, en ese periodo bisagra de la historia de España, es tratada por el cine. Después de recordar cuáles han sido las principales características de la representación del monumento en el discurso oficial franquista, presentaremos una muestra de cinco películas concebidas entre 1975 y 1981, que lo prolongan o lo subvierten, poniendo de realce la complejidad memorística que entrañan.

Palabras clave: Valle de los Caídos. Cine. Televisión. Transición. Memoria.

* Este artículo ha sido escrito en el marco del proyecto *Memoria y sociedad. Las políticas de reparación y memoria y los procesos sociales en la construcción de la memoria pública contemporánea en España* - HAR2011-23490 (universidad de Barcelona).

** Profesora da Université Paris-Sorbonne. E-mail: nancyberthier@orange.fr

Introducción

Al igual que, en su tiempo, el rey Felipe Segundo quiso celebrar la victoria de San Quintín erigiendo el conjunto monumental de San Lorenzo del Escorial en una zona apartada de Madrid, pero lo suficientemente cerca para ser una especie de expansión grandiosa de la ciudad, Francisco Franco, Caudillo victorioso de la guerra civil española decidía edificar su imponente monumento conmemorativo en la madrileña Sierra de Guadarrama en el marco de una relación de dominación fundamentada en un principio de superioridad: “Muy en alto, cerca y lejos de la capital de España, ha sido escogido el lugar”, precisaba el diario *ABC* en cuanto se hizo público el decreto fundador, en abril de 1940, y, como no podía ser de otra manera, “Aún más alto que el lugar aquel escogido por Felipe II”, e incluso “[...] tan alto como los riscos del Abantos, atalaya y faro de la gran meseta, estrella lejana sobre la frente que mira a Madrid”¹. Unos treinta años más tarde, el 9 de mayo de 1976, mientras que el Generalísimo había sido sepultado en ese lugar apenas unos seis meses antes y que Adolfo Suárez, el artífice de la Transición política, todavía no había sido nombrado Presidente de gobierno (ocurrió en julio), un lujoso suplemento ilustrado de ese mismo *ABC* en su edición de Madrid, en una prosa flameante heredera de la de los orígenes, presentaba el conjunto monumental bajo el signo de una misma verticalidad superlativa y dominante, principalmente representada entonces por su impresionante cruz levantada hacia el cielo: “A poco más de medio centenar de kilómetros de Madrid, en las estribaciones de Guadarrama, se levanta *en poderosa verticalidad*, a los ojos del viajero, una cruz gigantesca, cuya silueta se recorta sobre el cielo de Castilla”². No cabe duda de que el Valle de los Caídos se imponía en el imaginario como el “lugar de memoria” por excelencia del franquismo, su verticalidad arrogante siendo el símbolo del discurso de los vencedores.

Ampliamente convocada por las palabras, esa “poderosa verticalidad” del Valle de los Caídos se expresó también y sobre todo, a medida que iban avanzando las obras, en un sinnúmero de



imágenes fotomecánicas que fueron configurando una auténtica retórica visual que se manifestó en particular en el ámbito audiovisual a través de unas figuras muy repetitivas durante el franquismo hasta culminar apoteósicamente con motivo de la inhumación de su forjador, Francisco Franco, el 23 de noviembre de 1975. Estas imágenes que simbolizaban potentemente la esencia de la dictadura circularon ampliamente después de la muerte del dictador, transformándose en auténticos “noeuds de mémoire” (literalmente “nudos de memoria”), para retomar la metáfora empleada por Pierre Nora (NORA, 1984, p. XII), en el sentido figurado de la palabra francesa “noeud”, “el punto esencial de una cuestión, la dificultad de un problema” (“le point essentiel d’une question, la difficulté d’un problème”, LAROUSSE).

En el amplio *corpus* de los avatares audiovisuales de la verticalidad superlativa del Valle de los Caídos, el periodo de la Transición es particularmente fructífero en la medida en que, al margen de cualquier supuesto “pacto del olvido”, el cine se apropió muy temprano del motivo de este conjunto monumental de manera plurívoca desde una perspectiva memorística. Aunque en las películas – documentales o ficciones – sólo apareció en secuencias determinadas y no como motivo central, su presencia reiterada es el síntoma obvio de que entonces se estaba convirtiendo en uno de los más gordianos “noeuds de mémoire” de la historia contemporánea del país, lo que no ha dejado de ser hoy en día.

El objetivo de este artículo es analizar cómo la verticalidad superlativa del Valle de los Caídos, en ese periodo bisagra de la historia de España, es tratada por el cine. Después de recordar cuáles han sido las principales características de la representación del monumento en el discurso oficial franquista, presentaremos una muestra de cinco películas concebidas entre 1975 y 1981, que lo prolongan o lo subvierten, poniendo de realce la complejidad memorística que entrañan.

El paradigma matricial: la imposición de un “lugar de memoria”

Fue en el mismo transcurso de la guerra civil cuando a Francisco Franco se le ocurrió inmortalizar su futura victoria con la erección de un grandioso monumento cuyo proyecto se concretaría el primero de abril de 1940, con motivo del primer aniversario del final del conflicto, con la publicación de un decreto fundacional en cuyo preámbulo se justificaba así la obra venidera:

La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar *perpetuados* por los sencillos monumentos con los que suelen *conmemorarse* en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra *historia* y los episodios gloriosos de sus hijos. Es necesario que las piedras que se levanten tengan la grandeza de los monumentos antiguos que *desafien al tiempo y al olvido* y constituyan lugar de meditación y de reposo en que las *generaciones futuras rindan tributo de admiración a los que les legaron una España mejor* (el subrayado es mío).

Desde su misma concepción, es obvia la pretensión memorística del proyecto, no solamente por su naturaleza (un monumento conmemorativo de la “victoria”), sino por la manera muy apoyada en que la retórica de los vencedores se emplea en confiscar el futuro, es decir, el recuerdo. Este proyecto corresponde con la categoría de lugares de memoria “dominantes”, que son, según la tipología de Nora, “espectaculares y triunfantes, imponentes y generalmente impuestos, ya sea por la acción de una autoridad nacional o un cuerpo constituido, pero siempre desde arriba” (NORA, 1984, p. XL).³ El principio de verticalidad conquistadora del futuro monumento, todavía virtual en aquel entonces, se sugería con el campo léxico de la grandeza, asociada con el del heroísmo. La elección del emplazamiento de Cuelgamuros aseguraba de entrada, con sus 1400 metros de altura,⁴ que se situara en el ámbito de lo

superlativo. Cuando el proyecto se concretó arquitectónicamente y que la decisión de edificar en su corazón una monumental cruz de unos 150 metros de altura se convirtió en una auténtica obsesión para el Caudillo⁵, cobraron una importancia peculiar los dos principios conjuntos asociados con la verticalidad y derivados de la cultura católica: elevación y trascendencia. Así era como todo el conjunto se semantizaba y fue exaltado durante el periodo de su edificación, que iba a ser bastante breve (unos doce meses) pero resultó larguísimo pudiéndose inaugurar oficialmente sólo unos veinte años después, en 1959.

Durante estos años de larga espera del grandioso monumento, la cobertura mediática de las obras fue regular, en particular con el motivo de las numerosas visitas al sitio de un Caudillo febrilmente impaciente y realmente implicado. Desde muy temprano, las imágenes fueron ilustrando los discursos y configuraron una retórica visual de la verticalidad que se plasmó en los periódicos y las revistas a medida que la obra magna se iba concretando. Pero fue sobre todo en las imágenes filmicas donde se afirmó esa retórica, en particular en el noticiario oficial NO-DO, como lo recalca Vicente Sánchez-Biosca: “[...] de todas las fases preparatorias, NO-DO recoge periódicamente noticias que traen a la palestra la significación y el alcance de la obra (SANCHEZ-BIOSCA; TRANCHE, 2005, p. 502). Se elabora entonces un auténtico “estilo visual” que se va puliendo a lo largo de los años y de los progresos de las obras para culminar con motivo de su inauguración, que según Vicente Sánchez-Biosca, se plasma en el número 848 A, con el reportaje dedicado al “XX aniversario de la Victoria” (primero de abril de 1959). Este “estilo visual” que corresponde a lo que definimos como una retórica de la verticalidad combina un grandilocuente comentario en voz en off con unas figuras de estilo de índole visual que han de grabar en las retinas de los espectadores el espectáculo de tal grandeza, a nivel de la escala de planos (uso enfático de los planos generales o, a la inversa, de primeros planos), del ángulo de las tomas (picado y contrapicado para una dramaturgia de la verticalidad) y del montaje (fragmentación expresiva). Así lo describe Vicente Sánchez-Biosca (2005):

La monumentalidad de la construcción exigía una filmación tan espectacular como aquélla. En consecuencia, los reporteros de NO-DO se aprestan a poner a prueba sus más depuradas técnicas: abrazar la magnificencia del paisaje, al tiempo que ofrecer una vista de la construcción en su conjunto, exige el uso de imágenes aéreas desde helicópteros, que son a su vez filmados por otras cámaras como signo suplementario de ostentación. La fragmentación del montaje queda reforzada por el recurso a angulaciones enfáticas (contrapicados de la imponente cruz y la Pietà que custodia la entrada; pero también picados muy acusados, ya en el interior de la basílica, sobre el crucero mientras tiene lugar la ceremonia), movimientos de cámara insólitos en un noticiario, como aquél que avanza desde lo alto de la cúpula hacia una barandilla para asomarse, proliferación de planos de detalle que enfatizan los signos más densos del lugar (el Cristo policromado, los fragmentos del mosaico pintado en la bóveda). Mención especial merece el tratamiento grandilocuente de la masa congregada en la explanada que es filmada desde un helicóptero, subrayando así el calibre de la concentración multitudinaria. Salvando las distancias, se propone un encuentro entre arquitectura y filmación que ya había logrado una simbiosis de soberbios e impactantes resultados en la obra nacionalsocialista (p. 505-506).

Imagen 1: La verticalidad plasmada en el discurso audiovisual oficial



Fuente: Fotogramas NO-DO número 848 © DR.

Si bien es verdad que, después de la inauguración, la representación visual del Valle de los Caídos, y más generalmente, su vida mediática, decreció fuertemente, estas imágenes asentaron una base representativa que se reactivaba incansablemente cuando el conjunto monumental recobraba momentáneamente cierto protagonismo. Fue con motivo de la inhumación en la basílica de Francisco Franco, el 23 de noviembre de 1975, cuando ese estilo visual se explotó con más fuerza que nunca en una ceremonia que, 35 años después del decreto fundacional, parecía cumplir la razón de ser del monumento, el marco sublime de la sepultura del Caudillo, aunque la decisión de que así fuera se tomó tardíamente, poco tiempo antes de que falleciera⁶. La noción de “caído”, que hasta entonces había sido aplicada de manera bastante estricta para designar a las decenas de miles de víctimas de la guerra civil cuyos

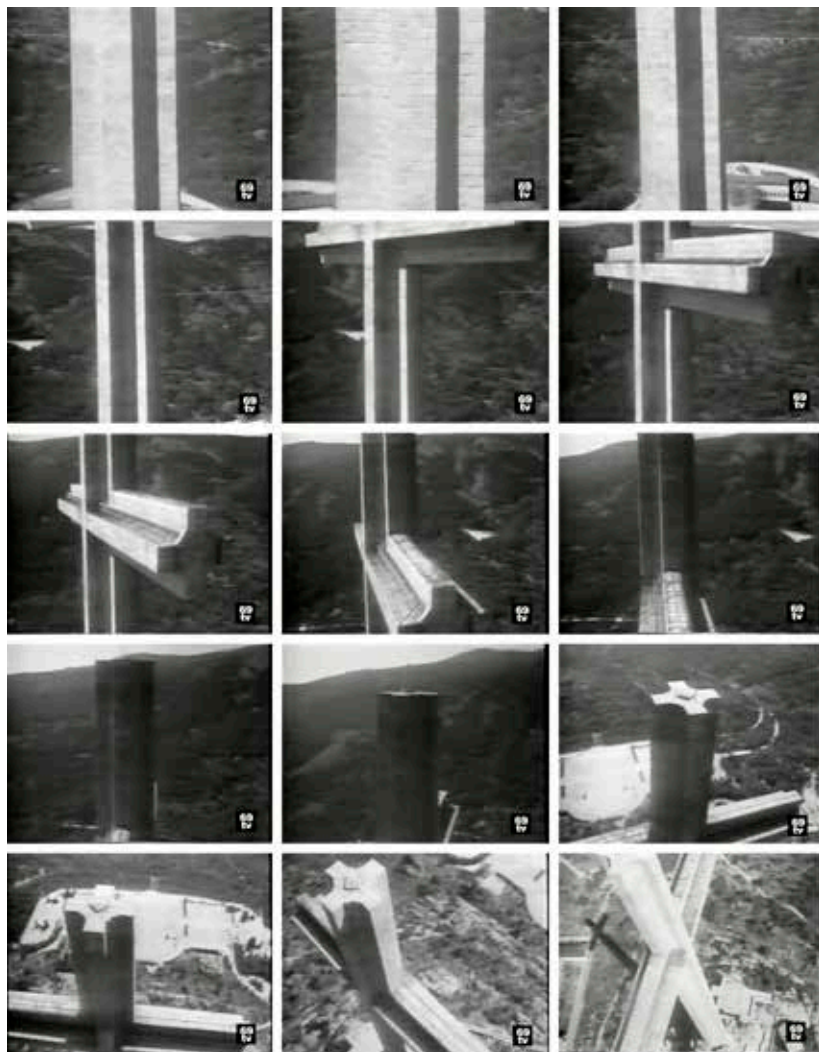
restos se habían trasladado al lugar,⁷ se amplió excepcionalmente para acoger a quien había fallecido de enfermedad en su cama a los más de 80 años. Si las 33846 inhumaciones de cuerpos en las criptas del Valle de los Caídos pasaron desapercibidas, o por lo menos no dieron lugar a actos individualizados de gran magnitud, ni siquiera la de José Antonio Primo de Rivera,⁸ en cambio, la del Caudillo fue una ceremonia individualísima y mediatizadísima en la cual el estilo visual fundamentado en la retórica de la verticalidad tuvo una destacada importancia.

En el conjunto de representaciones, que involucra todos los medios y se plasma en distintos soportes (prensa, radio, cine, televisión, cartelística, foto), ha desempeñado un papel determinante la dimensión audiovisual porque España ya había entrado de lleno en la era de la modernidad mediática, libertad de expresión aparte. Además, para un régimen fundamentado en el culto al líder carismático, la cuestión de la última imagen era decisiva. De manera que tanto a nivel de la televisión, en particular con la “magia del directo”, como del noticiario cinematográfico, con la realización y difusión rápida de una edición especial de NO-DO,⁹ unas imágenes consumibles ora en privado, ora en locales públicos, se impusieron, marcando las memorias. Los medios desplegados para ese evento que llegó en un momento clave de la historia de la televisión española, fueron excepcionales, como lo atestiguó el álbum editado por los servicios de publicación de la televisión pública, *Los últimos días de Franco vistos en TVE* (1975). El dispositivo previsto, tanto a nivel técnico como humano, permitió conferirle una dimensión inusual a la retórica de la verticalidad del Valle de los Caídos. Los funerales llegaban además en un momento de desarrollo tecnológico que hizo que, como lo ha puesto de relieve Manuel Palacio, se trató del “[...] mayor despliegue que jamás había hecho la televisión española en su historia” (PALACIO, 2012, p. 78). La presencia visual del Valle de los Caídos se imponía al final de una larga serie de actos que tenían lugar en la capital: velatorio y misa en el Pardo oficiada por el Cardenal Tarancón, exposición de los restos mortales en el Palacio real, funeral *in corpore insepulto* en la Plaza de Oriente, presidido por el nuevo monarca Juan Carlos de Borbón y oficiado por el cardenal Primado de España, Marcelo González Martín.

Entonces fue cuando empezó el traslado del cuerpo a su última morada, el Valle de los Caídos, escoltado por unos motoristas de la Guardia Civil, donde se procedió a su inhumación en la Basílica.

Los elementos de la retórica de la verticalidad entonces desplegada eran rigurosamente idénticos al modelo de estilo visual que había dominado anteriormente en la representación del Valle de los Caídos. No obstante, la naturaleza particular del evento al que estaba asociada le confería una dimensión hiperbólica. Un solo plano simboliza este despliegue de medios, que podríamos calificar de “última imagen”, ya que llega al final de los tres días en que el evento invade la pequeña pantalla. Se trata de un largo plano (66 segundos) de la cruz filmada desde un helicóptero. Vimos cómo ya en la inauguración la presencia del helicóptero permitía filmaciones espectaculares, por ejemplo con unos puntos de vista de índole cenital. Aquí, el ángulo de la toma de vista es inaudito, ofreciendo una visión a la vez cercana y global del monumento. La cámara efectúa en efecto un osado movimiento helicoidal en torno al eje vertical de la cruz que, al ralentizar la elevación, le confiere al mismo tiempo un énfasis que no tiene el movimiento ascensional sencillo. La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos se plasma en este plano que, desde entonces, no ha dejado de ser reciclado, como el icono del monumento. Esa imagen, además, llegaba a los televidentes españoles al cabo de tres días de ceremonias y rituales fúnebres, marcados espacialmente, a la inversa, por un principio de horizontalidad en el espacio urbano madrileño. El movimiento ascensional coronaba pues las ceremonias conduciendo las miradas a un principio de elevación para encarnar el principio de trascendencia activado en los discursos: Franco, o mejor dicho, el espíritu superlativo del superlativo general, Caudillo por la gracias del mismísimo Dios, se elevaba hacia el cielo.

Imagen 2: La última imagen



Fuente: Fotogramas TVE 23 de noviembre de 1975 © DR.

La reinterpretación de los *herederos*

El Valle de los Caídos como lugar de memoria del franquismo triunfante sólo podía funcionar plenamente como tal en el marco de un futuro “atado y bien atado”. No obstante, ya para el primer aniversario de la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1976, aunque se celebrara solemnemente allí un acto conmemorativo en memoria del Caudillo que se inscribía en esa línea, en presencia de los Reyes de España y del gobierno, estaba ya en marcha el proceso que desembocaría, al año siguiente, en las primeras elecciones democráticas desde el periodo de la república (15 de junio de 1977),¹⁰ en la adopción de la Constitución (refrendada en diciembre de 1978) y en la victoria en las elecciones generales de octubre de 1982, de uno de los partidos de la oposición antifranquista, el PSOE, emblema de una era radicalmente nueva. Dos películas de la época permiten dar cuenta de la manera en que los “herederos” del régimen enfocan entonces ese lugar de memoria y su retórica de la verticalidad de manera casi antagonica.

El último caído (1975, José Luis Sáenz de Heredia): la imposible nostalgia

Es precisamente el simbolismo de la verticalidad superlativa lo que se encuentra en el corazón del proyecto cinematográfico que concibió el director José Luis Sáenz de Heredia en el momento de la agonía de Francisco Franco y para el cual, el 19 de noviembre de 1975, solicitó la ayuda del ministerio para un apoyo financiero y logístico. El director a menudo calificado de “oficial” del régimen, autor de la película de ficción propagandística *Raza*, adaptada en 1941 de un texto literario de Franco, y de *Franco ese hombre*, un documental hagiográfico sobre el Caudillo con motivo de los llamados “25 años de Paz” en 1964, concibe un ambicioso poema cinematográfico para dejar un “definitivo testimonio histórico de su edificante final”, guiado por “[...] una responsabilidad de legado testimonial para el futuro que ya sintieron los hombres de Altamira y perseveró en los pintores de todas las épocas [...] al

margen de la que deben dejar los noticiarios y la prensa, como lo está el libro del periódico” (BERTHIER, 1998, p. 263). En este poema documental, el Valle de los Caídos iba a ser un motivo central (la película se titularía sencillamente *El último caído*), con una estructura en cinco cantos “[...] que se abrirán siempre con la imagen del Valle, como suprema muestra del afán conciliador de Franco y, sobre un gran fondo sinfónico, el recitado de un poema a la manera del Romancero” (BERTHIER, 1998, p. 272). La película se presentaba como la expresión condensada e hiperbólica del estilo visual que había caracterizado la representación del monumento y correspondía con una escenificación extrema de una verticalidad superlativa entonces asociada para la eternidad con el recuerdo inmortal del Caudillo, en cierto modo, el lugar de memoria audiovisual de la victoria. Estaba previsto que “[...] la película se abr[iera] sobrevolando, como pudiera hacerlo un águila, las montañas de Cuelgamuros en la supuesta época anterior al Valle de los Caídos. En una transposición cinematográfica de la metáfora, el cineasta imagina una cámara-águila que ha de abrir al espectador al universo poético de su último Caído. Una entrevista al nuevo rey, Juan Carlos de Borbón, iba a coronarlo todo, como la encarnación de una natural continuidad política. No me atenderé sobre las circunstancias que hicieron imposible la realización de esta película que desarrollé en otro lugar¹¹, pero el hecho es que Juan Carlos, que no contestó a la amable invitación de José Luis Sáenz de Heredia, orientó el futuro del país hacia otra vía, la de la democratización, que hizo obsoleto el proyecto del autor de *Raza*, un testimonio sin embargo muy interesante de que la memoria nostálgica era entonces imposible. A principios de 1978, el director expresaba su incompreensión: “[...] me encontré con la sorpresa de que cuando yo creía que toda España iba a estar en la misma línea sentimental de aquellos momentos, en la misma que yo me encontraba de haber perdido al padre, los españoles empezaron a dar terribles bandazos”¹². La inconclusa *El último caído* sería su último proyecto, un testamento frustrado, cuyo rodaje quiso reanudar en vano en octubre de 1981, prueba sin embargo de que el hecho de que quedara sin concluir lo dejaba intranquilo.

...Y al tercer año resucitó (1980, Rafael Gil): pasar página

Si *El último caído* resultó un film imposible y, por consiguiente, invisible, en cambio, la ficción que concibió el director Rafael Gil a partir del *best seller* de Fernando Vizcaíno Casas, *...Y al tercer año resucitó*, estrenada el primero de marzo de 1980, atrajo en las salas a no menos de 1.343.870 espectadores. El principal punto en común entre la película de Rafael Gil y la de José Luis Sáenz de Heredia, es que también había sido uno de los principales directores de cine del periodo franquista¹³ y que no ponía en tela de juicio el anterior régimen. Además, la figura del Caudillo, asimilada desde el título a Cristo, seguía siendo asociada a un principio de trascendencia, a pesar de un tratamiento humorístico.

La película cuenta la resurrección de Francisco Franco, que, vuelto a Madrid de *incognito*, se enfrenta con el rápido proceso de democratización del país. Bajado del Valle de los Caídos, cuya visión abre la ficción con un plano general en contrapicado que recuerda fuertemente la retórica de la verticalidad, regresará a ese lugar para siempre al final de la historia, que se acaba con una imagen de la basílica hacia la cual se dirige.

Imagen 3: Bajando del Valle de los Caídos



Fuente: Fotogramas de *...Y al tercer año resucitó* (1980, Rafael Gil) © DR.

La ficción es por consiguiente una ocasión para el director de hacer una sátira feroz de los nuevos comportamientos democráticos. Sin embargo, y en eso difiere la película de Rafael Gil de la de Sáenz de Heredia, el balance final es que si “Franco lo hizo

bien”, como lo declara un joven conductor que lo coge de autostop cerca del Arco de la Victoria en Moncloa y lo deja en la entrada del Valle de los Caídos, conviene pasar página: “[...] siempre que surge el tema, discuto mucho con mi padre. Porque se aferra al pasado. Y eso tampoco puede ser. Franco ya es historia. Muy respetable, eso sí, pero historia al final”. La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos, filmada en las dos extremidades de la película, se asume con una herencia por cierto intangible, pero también y sobre todo como un lugar de memoria del pasado. Si la verticalidad se ha podido contrariar durante el tiempo que ha durado la ficción, con la bajada de Franco entre los mortales, volverá a imponerse como un elemento del paisaje inscrito en el pasado, con el último plano de la película, que retoma el tipo de toma del primero, con un fuerte contrapicado. Fue ese discurso, y no el de Sáenz de Heredia, nostálgico, el que se impondrá en un momento de la Transición en que los herederos de Franco se dieron cuenta de que su interés no eran el continuismo y que había que dejar atrás el pasado, lo cual está condensado en la última imagen de la película de Rafael Gil de un Valle de los Caídos cubierto de nieve al que vuelve Franco en una soledad marcada por el carácter diminuto de su silueta que progresa hacia la entrada de la basílica, en una explanada cuyo vacío es recalcado por la blancura impoluta de la nieve.

Imagen 4: Retorno al Valle de los Caídos



Fuente: Fotogramas de *...Y al tercer año resucitó* (1980, Rafael Gil) © DR.

Una verticalidad cuestionada: el *enjeu-mémoire*

Si entonces interesa a los ex vencedores de la guerra civil el no remover el pasado, en cambio, para otros, el Valle de los Caídos, lugar de memoria impuesto del franquismo triunfante e incuestionado, representa por sí solo la materialización de un “[...] pasado que no pasa [...]” (“[...] un passé qui ne passe pas [...]”), para retomar el título del libro de Conan y Rouso sobre el periodo de Vichy en Francia (CONAN; ROUSSO, 1997), y su verticalidad superlativa se va a cuestionar mediante unas producciones audiovisuales que, a pesar de que entonces no alcancen al gran público, se pueden considerar como los primeros síntomas de un malestar memorístico que tardará bastante tiempo a aparecer a la luz del día. En varias películas del período, lo que se baraja es lo que Jacques Le Goff llama el “enjeu-mémoire”, una expresión utilizada para designar el papel democrático de las memorias alternativas liberadoras, contra las memorias instrumentalizadas de los poderes dominantes (1988, p. 175-177). Los tres documentales que se van a presentar a continuación se empeñaron en ofrecer muy temprano unas formas de auténtica “contramemoria” (NORA, VIII) del Valle de los Caídos cuya verticalidad superlativa se interroga.

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (1977, Pero Portabella): una verticalidad terrorífica

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública, del cineasta catalán Pere Portabella, es un largometraje documental que el director dirige entre el 20 de noviembre de 1975, momento de la muerte de Franco y el 15 de junio de 1977, fecha de las primeras elecciones democráticas desde la segunda república¹⁴. Productor de la mayor parte de los grandes directores de cine bajo el franquismo, como Luis Buñuel, Carlos Saura, José Luis García Berlanga ou Marco Ferreri, Pere Portabella acomete la realización de un documental comprometido durante la Transición, en paralelo a una actividad política que lo conducirá a ocupar un puesto de senador en 1977. Esta película, realizada

en la clandestinidad en una época en que la oposición todavía no tiene existencia legal, recoge unas entrevistas de personalidades políticas y sindicales del momento, de diversas sensibilidades (Felipe González, Marcelino Camacho, Enrique Tierno Galván, Santiago Carrillo, Jordi Pujol), y que debaten sobre el porvenir de España. Radiografía de un momento orientado hacia un futuro en construcción, el documental también filma en ciertos momentos los lugares de memoria del régimen franquista, como el Valle de los Caídos, el palacio del Pardo, las ruinas de Belchite, que funcionan como contrapuntos con respecto al bullicioso presente, cuyas huellas se parecen a “vestigios arqueológicos” (GOMEZ, 2012, p. 209-211).

El Valle de los Caídos ocupa un lugar aparte en ese dispositivo ya que la película se abre y se cierra sobre él, y en particular sobre su verticalidad superlativa en una larga secuencia de apertura de una duración de 4 minutos y 40 segundos, que precede los títulos de crédito. Lo que llama la atención, en la manera en que se filma el lugar, es que se reconocen a primera vista las figuras del estilo visual oficial, en peculiar su retórica de la verticalidad superlativa: juegos de escala de planos, ángulos de tomas enfáticos, movimientos de cámara grandilocuentes. Sin embargo, el director introduce unos desfases que contribuyen a contrariar seriamente el principio de verticalidad superlativa y los valores a los que se le asocia: ausencia de la habitual voz en *off* que hace la secuencia enigmática, presencia en la banda de sonido, de una música con sonoridades inquietantes, propia de las películas de terror, encuadre descuidado de ciertos planos que contrarrestan la ortogonalidad de la cruz y producen la sensación de que se va a caer, balanceo de la cámara que nos marea, duración desmedida de los planos (contra la habitual rapidez del montaje), la radicalización exagerada de los ángulos de toma enfáticos (picados y contrapicados), sumen al espectador en un espacio que se presenta como siniestro y temible. Pero sobre todo, el principio de elevación y de trascendencia que caracterizaban la retórica oficial casi se invierte en la medida en que la secuencia termina con la horizontalidad ineluctable de la tumba del Generalísimo, con un fuerte picado, mientras que en la cronología de las imágenes oficiales televisivas, este tipo de plano precedía un movimiento de elevación (con contrapicado). En la economía narrativa de la película, esta

verticalidad contrariada corresponde con la voluntad de poner de realce el carácter necrosado de ese pasado reciente, que hay que superar construyendo el futuro. La segunda secuencia, que es la de los títulos de crédito, corresponde de hecho con un vagabundeo en un Madrid moderno que, a la inversa y en fuerte contraste, abre el país al futuro, al ruido, al movimiento y a la vida. Al igual que en la ficción de Rafael Gil, lo que propone Portabella es pasar página. No obstante, la filmación del lugar produce una sensación de tal malestar que construye ese espacio del pasado como un entorno terrorífico en el cual anidan fantasmas pegajosos susceptibles de rondar en el presente.

Imagen 5: La verticalidad radicalizada



Fuente: Fotogramas de Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (1977, Pero Portabella) © DR.

Terminada en vísperas de las elecciones democráticas del 15 de junio de 1977, esta película que recogía una realidad clandestina predemocrática (debates políticos sobre la manera de construir la

democracia) no llegó a estrenarse comercialmente en el momento y conoció por consiguiente una difusión más bien confidencial. La rapidez de los cambios acaecidos en el país la hizo obsoleta y sólo fue re-descubierta recientemente, como un testimonio valioso de un momento fundamental, aunque breve, de la historia de la construcción democrática del posfranquismo.¹⁵

Testamento (1977, Joan Martí): la verticalidad profanada

Hacia la misma época y en el marco del cine clandestino militante, otro joven catalán, Joan Martí, realizaba un documental en el cual la superlativa verticalidad del Valle de los Caídos ocupaba a su vez un lugar céntrico, *Testamento*, un cortometraje de unos diez minutos, ideado en el momento de la agonía y muerte de Franco y en el cual el joven barcelonés, después de filmar en directo en la pantalla de su televisor, las imágenes relativas a la agonía y muerte del dictador, hizo un montaje profanatorio que terminó y difundió en 1977 en el marco del cine *underground*. Se trataba, para el director, literalmente, de “vomitar la muerte de Franco”, y para hacerlo, empleó varias formas de *collages* en las cuales las imágenes oficiales solemnes se mezclaban con imágenes pornográficas o extremas (orgías). Con este procedimiento, el director opera un auténtico “retorno de lo reprimido” después de unos 40 años de dictadura (BERTHIER, 2015).

El Valle de los Caídos está presente en la película y su verticalidad superlativa es tratada de manera irónica y subversiva. El famoso plano icónico que concluía majestuosamente las ceremonias televisivas se retoma al final del documental en forma de epílogo. Se sitúa justo después de la secuencia en la cual la voz de Carlos Arias Navarro, el jefe de gobierno, con el solemne motivo de la lectura televisiva del testamento de Franco a los españoles a las diez de la madrugada del 20 de noviembre, se desincroniza para ser asociada en el montaje a las imágenes de una película pornográfica del cine mudo que concluye con una imponente erección del sexo del protagonista, un criado rodeado por sus dos amantes, su ama y otra criada en una escena de amor compartido. El plano de la cruz filmada por helicóptero en un grandioso movimiento ascensional

representa obviamente una monumental erección, que el lento movimiento panorámico de la cámara subraya metafóricamente. La verticalidad superlativa de la gran cruz, asociada en el discurso oficial, a lo sublime, a la trascendencia y la elevación, queda así profanada. A falta de haber podido ir a escupir en la tumba de Franco, el director ultrajaba a su manera el lugar de memoria de los vencedores.

Imagen 6: Profanando la verticalidad



Fuente: *Testamento* (1977, Joan Martí) ©DR.

El hecho de que esta imagen coincidiera con una banda de sonido en la que se escuchaba la ceremonia de proclama oficial de Juan Carlos como rey, el 22 de noviembre de 1975 (la víspera de la inhumación de Franco), añadía una dimensión suplementaria al final de este documental, con la visión irónica de un rey heredero del dictador, asociado por consiguiente a la verticalidad superlativamente erótica del monumento que lo entroniza carnavalescamente.

***Después de...* (José Juan y Cecilia Bartolomé, 1981):
una verticalidad amenazante**

El largometraje documental de José Juan y Cecilia Bartolomé, *Después de...*, se inscribe en la misma veta que los anteriores, de un cine de “contrainformación”, aunque su rodaje fuera posterior a la supresión de la censura y que por consiguiente no fuera realizado en la clandestinidad a diferencia de los dos anteriores.

El título general del documental, en dos partes (subtituladas irónicamente con dos supuestas declaraciones de Franco, *No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*), refleja perfectamente el objetivo de los cineastas: interesarse por el “día después”, tomar el pulso a la sociedad tras el voto de la Constitución de 1978 y la puesta en marcha del régimen democrático. Si los directores se han entrevistado con unos políticos o intelectuales importantes del momento (Enrique Tierno Galván, Santiago Carrillo, Marcelino Camacho, Adolfo Suárez, Felipe González, Manuel Vázquez Montalbán, Jordi Pujol), el auténtico protagonista de la película es el hombre de la calle. Al pasear su cámara por Madrid y sus alrededores, por los mercados, las calles, las fábricas, etc., los directores revelan a la luz del día lo que se designará como “desencanto”, ese período de la transición en que la euforia de la construcción democrática deja lugar a una amarga decepción mientras que la crisis económica derivada de los dos sucesivos choques petroleros está acechando al país.

El Valle de los Caídos está presente en el inicio del documental, como punto de partida de la narración en el momento de la muerte de Franco, pero también y sobre todo al final del primer capítulo, como lugar de la concentración de los nostálgicos del franquismo con motivo del 5º aniversario de la muerte del Caudillo en 1980. Se trata de una larga secuencia conclusiva de una duración de 3 minutos y 40 segundos. Al igual que en la película de Portabella, los directores recurren a las principales figuras del estilo visual de los años del NO-DO y de los funerales de Franco y abundan las angulaciones extremas, los juegos de encuadres y de escala de

planos. Sin embargo, a diferencia del cineasta catalán que optaba por el uso del silencio y por el vacío para caracterizarlo como lugar muerto, los Bartolomé se afanan en dar cuenta de la vida del lugar en ese momento de conmemoración y es, a la inversa, la actualidad y la intensa vitalidad de ese lugar de memoria del franquismo lo que ponen de realce. Al filmar en plano general la muchedumbre compuesta por los “fieles” que no dudan en gritar “Ejército al poder”, al hacernos escuchar los discursos fanáticos de algunos de ellos, los Bartolomé muestran cómo funciona este lugar como espacio de encuentro para un proyecto político potencialmente involutivo: “Lo indudable es que la democracia ha llegado en un mal momento”, reza la voz en off, “un mal momento que tratan de capitalizar los que en el aniversario de su muerte se reúnen ante su tumba en el Valle de los Caídos para llorar su pérdida y reclamar su regreso: el retorno a la dictadura de la que España todavía trata de salir”. La verticalidad superlativa se representa entonces como la encarnación del “espíritu” del lugar, que ilustra perfectamente un plano en el que un militante de Fuerza Nueva anuncia con tono entre misterioso y amenazante, la inminencia de un evento involutivo (una “rectificación”). Es filmado en fuerte contrapicado mientras un zoom hacia atrás permite destacar en el trasfondo la inquietante línea de la gran cruz del monumento, ese lugar de la memoria del franquismo. Retrospectivamente, con la realidad del golpe de estado militar de Tejero que tuvo lugar el 23 de febrero de 1981, este plano sintetiza eficazmente el ambiente pregolpista del final de la era Adolfo Suárez.

Imagen 7: Una verticalidad inspiradora

108



Fuente: Fotograma de *Después de...* (José Juan y Cecilia Bartolomé, 1981) ©DR.

Si la película obtuvo en un primer momento su permiso de explotación (limitado a los mayores de 18 años), no obstante, su proyección fue prohibida por la administración el 30 de abril de 1980, a pesar de la supresión de la censura, por considerarse “de una agresividad política terrible en todas sus manifestaciones, muy dura por ser muy extremista, con algunas escenas que pudieran muy bien incurrir en delito, quema de bandera, etc.” (GOMEZ, 2012, p. 221). Sólo se podría estrenar comercialmente en noviembre de 1983, gracias al cambio de mayoría en el gobierno y a la acción de la entonces directora general de cine, Pilar Miró. Sin lugar a dudas, la secuencia final del primer capítulo que acabamos de mentar era políticamente muy incorrecta para la administración, en la manera en que recordaba muy claramente que si Franco había muerto, su espíritu seguía presente y sus portavoces era bien vivos. El vago fantasma de la película de Portabella se había encarnado y bien encarnado. El 23F sería sin embargo paradójicamente el episodio que contribuyó a asentar la democracia.

Consideraciones finales

Concebido bajo el franquismo como lugar de memoria dominante, el Valle de los Caídos se quedó incrustado en las retinas como tal mediante reiteradas imágenes de propaganda. No obstante, los valores asociados a ese lugar fueron evolucionando paulatinamente a partir de la transición, como lo pone de realce el *corpus* representativo de las cinco producciones consideradas en este texto, ideadas entre el momento de la muerte de Franco y el año 1981 y que evidencian uno de los rasgos de la evolución memorística del conjunto monumental desde un punto de vista audiovisual, la variedad de su reescritura de la fundacional retórica de la verticalidad superlativa, una variedad que configura lo que presenté como un *noeud de mémoire*. Sin embargo, ninguno de ellos ostentó la insolente radicalidad de una coproducción hispanoamericana que, en el mismo período, en 1979, la pulveriza literalmente al escenificar el espectacular dinamito de la gran cruz. Se trata de la larga secuencia inaugural de *Jaguar lives (El Felino)*, una película de culto para los aficionados a las artes marciales, dirigida por Ernest Pintoff con Joe Lewis y Christopher Lee.

Imagen 8: La verticalidad pulverizada



Fuente: Fotogramas de *Jaguar lives* (ErnestPintoff, 1979) © DR.

Si, en los años siguientes, la memoria plurívoca del Valle de los Caídos se siguió expresando como un *noeud de mémoire*, es decir como la señal de un pasado problemático, habría que esperar bastantes años para que el discurso propio de los españoles alcance tal radicalidad. Y en particular, para que se interrogue, más allá

del símbolo del franquismo triunfante, su naturaleza siniestra de osario mórbido en el cual se trasladaron los restos de los caídos de ambos bandos de manera más o menos oficial.¹⁶ En el año 2010, la película de Alex de la Iglesia *Balada triste de trompeta*, al ubicar unos momentos clave de su acción en ese recinto, descubría para un amplio público, las entrañas de ese lugar cuya arrogante verticalidad cuestionaba en una ficción cruel que provocó bastante malestar.

Aunque hoy, en particular gracias a la adopción de la ley de memoria histórica, las cosas fueron cambiando, el abandono de cualquier proyecto referente al conjunto monumental, a pesar de haber trabajado en ello una comisión nacional¹⁷, da cuenta del carácter problemático del lugar: “Ningún monumento de la dictadura franquista ha suscitado en España tantas polémicas como el Valle de los Caídos. Ninguno ha acumulado tanto simbolismo. Ninguno ha generado posturas tan irreconciliables”, escribió Fernando Olmeda (2009, p. 11). Más todavía que un *noeud de mémoire*, ha llegado a convertirse ahora en un auténtico “nudo gordiano”...

THE SUPERLATIVE VERTICALITY OF THE VALLEY OF THE FALLEN AND ITS FILMIC AVATARS DURING THE TRANSITION, AS A *NOEUD DE MÉMOIRE*

Abstract: The dramatic verticality of the Valley of the Fallen, with its giant cross of 150 meters, was expressed through a visual rhetoric, that culminated during the burial in the basilica of his creator, Francisco Franco, on Novembre 23, 1975. These images, symbolizing the essence of dictatorship, have circulated widely after the dictator's death, transformed into authentic *noeuds de mémoire* (literally “memory nodes”, NORA, 1984, p. XII). In the large corpus of the audiovisual avatars of the superlative verticality of the Valley of the Fallen, the Transition's period is particularly fruitful because the cinema appropriated very early this monument in a plurivocal way. The aim of this article is to analyze how the superlative verticality of the Valley of the Fallen is represented in movies during this period hinge of history of Spain. After recalling what were the main features of the francoist representation of the monument, I'll present a sample of five films that prolong or subvert it, stressing their complexity in terms of memory.

Keywords: Valley of the Fallen. Cinema. Television. Transition. Memory.

Notas

¹ “En las cumbres del Guadarrama”, *ABC*, 4 de abril de 1940, edición de la mañana, p. 13.

² *ABC*, 9 de mayo de 1976, edición de la mañana, p. 13. El subrayado es mío.

³ “[...] spectaculaires et triomphants, imposants et généralement imposés, qu’ils le soient par une autorité nationale ou un corps constitué, mais toujours d’en haut”.

⁴ “El terreno está comprendido entre las altitudes 985 y 1.758 metros sobre el nivel del Mediterráneo en Alicante. La primera de estas altitudes se registra casi al límite NE, y la segunda, en el Sur, concretamente en el llamado Risco de Abantos, que es la cota máxima. Tanto el Risco de la Nava como la mole del Altar Mayor, que tanto impresionaron a Franco, tienen una altura similar, 1.400 metros; mucho mayor, por cierto, que la del lugar elegido siglos atrás por Felipe II para levantar su célebre y cercano monasterio” (SUEIRO, 1976, p. 7).

⁵ “En un principio se previó que la obra se hiciera en doce meses. Finalmente se prolongó dos décadas y se convertiría en la mayor obsesión privada de Franco después de la caza. Se dice que el Valle de los Caídos llegó a ser lo más parecido a “otra mujer” en la vida del Generalísimo” (PRESTON, 1998).

⁶ Fernando Olmeda retoma los datos a veces contradictorios en torno a esta cuestión, entre ciertos testimonios que abogan por una premeditación y otros que dejan pensar que fue una decisión de última hora, lo cual, añadido al hermetismo de la familia sobre esta cuestión, hace que “resulta difícil saber cuál fue su última voluntad, qué dijo al respecto durante su larga agonía” (2009, p. 339).

⁷ Víctimas de ambos lados a partir de una ideología de la reconciliación bajo la cruz fueron trasladadas a las criptas en unos columbarios entre el 17 de marzo de 1959 y el 3 de junio de 1983, quedándose el último libro de registro de la abadía en la cifra de 33847, lo cual representaría un total de 33846 cuerpos registrados ya que se comenzó a contabilizar a partir del número 2, se trata de “la cifra oficial y probablemente la real” (OLMEDA, p. 371).

⁸ No se dignó Franco en asistir al acto de inhumación del ocupante del lugar cuya sepultura es individualizada, frente al Altar Mayor de la Basílica, José Antonio Primo de Rivera, el 30 de marzo de 1959 después de haber reposado unos veinte años en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

⁹ “Una edición extraordinaria, estrenada el 24 de dicho mes [noviembre de 1975], fue la contribución especial de NO-DO a tan relevante acontecimiento” (SANCHEZ-BIOSCA; TRANCHE, 2005, p. 370). Análisis más detenidamente esta edición en “Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla”, (BERTHIER, 2012, p. 150-170).

¹⁰ La portada del *ABC* del 20 de noviembre, edición de Madrid, era bastante reveladora de este proceso de cambio. Un retrato de Franco sobre fondo negro nos miraba a los ojos, con el titular *Hoy Hace Un Año*, mientras en un recuadro sobre fondo blanco justo al lado informaba “Ayer, Consejo de Ministros. NORMAS PARA EL REFERÉNDUM”.

¹¹ Sobre la historia de la producción de esta película, remito a mi libro (BERTHIER, 1998).

¹² *Yá*, 29 de enero de 1978.

¹³ A pesar de haber sido director de documentales propagandísticos del gobierno republicano, “[...] [d]urante seis lustros largos, resultaría favorecido por las autoridades (premios del SNE, licencias de importación, envío de sus películas a festivales extranjeros), elogiado por los críticos respetuosos y, en general, considerado el más cualificado representante del cine de calidad a la Española” (BORAU, 1998, p. 411).

¹⁴ Para una presentación general de la película en su contexto, ver (GOMEZ, 2012, p. 207-2013).

¹⁵ El editor francés la incluyó en el “coffret” dedicado a la obra de Pere Portabella en DVD, lo cual le confirió una visibilidad que nunca había tenido (*Pere Portabella, Oeuvre complète*, Blaq out, 2013).

¹⁶ Más detalles sobre esta comisión y los actuales debates sobre el Valle de los Caídos después de la Ley de Memoria Histórica en un artículo elocuentemente titulado *Guerra sin fin* en (FERRANDIZ, 2014, p. 261-303).

¹⁷ Más detalles sobre este asunto en (FERRANDIZ, 2014, p. 261-303).

Corpus audiovisual

- “XX aniversario de la Victoria”, NO-DO, número 848 A, 6 de abril de 1959 <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-848/1487555/>> [última consulta: 28/12/2014].

- Imágenes del 23 de noviembre de 1975: “RTVE a la carta” ofrece un resumen de las imágenes entonces difundidas: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/arxiu/muere-francisco-franco/633427/>> [última consulta: 28/12/2014].

- *El último caído* (1975, José Luis Sáenz de Heredia), película inconclusa.

- *...Y al tercer año resucitó* (1980, Rafael Gil), NACADIH VIDEO, S.L., 2004.

- *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977, Pere Portabella), en *Pere Portabella, Oeuvre complète*, Blaq out, 2013.

- *Testamento* (1977, Joan Martí), inédito.
- *Después de...* (José Juan y Cecilia Bartolomé, 1981), Divisa, 2003.

Referencias bibliográficas

BERTHIER, Nancy. *Le franquisme et son image*: Cinéma et propagande. Toulouse: PUM, 1998.

_____. Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla. *Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 150-170, 2012. Disponible en: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2012v19n27p150>> Última consulta: 18/08/2014

_____. Testamento (1977) de Joan Martí: vomitar la muerte de Franco, un ejercicio de contramemoria. *Pandora*, en prensa, primavera 2015.

BORAU, José Luis. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CONAN, Eric; ROUSSO, Henri. *Vichy: un passé qui ne passe pas*. Paris: Folio, 1997.

FERRANDIZ, Francisco. *El pasado bajo tierra*: exhumaciones contemporáneas de la guerra civil. Barcelona: Anthropos, 2014.

GOMEZ, Laura. *Las voces del cambio*: la palabra en el documental durante la Transición en España. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2012.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988.

NORA, Pierre Nora (Coord.). *Les lieux de mémoire*. Tome 1. Paris: Gallimard, 1984.

OLMEDA, Fernando. *El Valle de los Caídos*: una memoria de España. Barcelona: Península, 2009.

PALACIO, Manuel. *La televisión española durante la Transición española*. Madrid: Cátedra, 2012.

PRESTON, Paul. *Franco*: caudillo de España. Barcelona: Grijalbo, 1998.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael. *NO-DO*: el tiempo y la memoria. Madrid: Cátedra, 2005 [2001].

SUEIRO, Daniel. *La verdadera historia del Valle de los Caídos*. Madrid: Sedmay, 1976.

Referencias hemerográficas

ABC, 4 de abril de 1940.

ABC, 9 de mayo de 1976.

ABC, 20 de noviembre de 1975.

Ya, 29 de enero de 1978.

Recebido em: 01/04/2015

Aprovado em: 15/07/2015