



HAL
open science

Testamento (1977) de Joan Martí: vomitar la muerte de Franco. Un ejercicio de contramemoria

Nancy Berthier

► To cite this version:

Nancy Berthier. Testamento (1977) de Joan Martí: vomitar la muerte de Franco. Un ejercicio de contramemoria. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2014, Politiques, Récits et Représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XXe et XXIes siècles, pp.153-165. hal-03666347

HAL Id: hal-03666347

<https://hal.science/hal-03666347>

Submitted on 8 Jul 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.

Testamento (1977) de Joan Martí :
vomitar la muerte de Franco.
Un ejercicio de contramemoria¹

NANCY BERTHIER

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC EA 2561

ABSTRACT

The storytelling of the death of Francisco Franco, November 20, 1975 and his funeral was carefully controlled by the power in the context of the operation called « Lucero » (Star), concerned in particular, the setting exclusive scene « last picture » to enter the Caudillo forever in the pantheon of great men of the nation. However, in underground circuits marginal film production at the time was being set up an alternative representation, based on a principle of demystification. The short film directed by Catalan filmmaker Joan Martí in Barcelona in 1976-1977, *Testamento*, is one of these productions. The film, a far cry from the official rhetoric, produced profane mechanics that form the basis of a true « contremémoire » of the event.

Keywords: Francisco Franco, 20N, franquisme, transition, films

RÉSUMÉ

Le récit de la mort de Francisco Franco, le 20 novembre 1975 et de ses funérailles a été soigneusement contrôlé par le pouvoir en place dans le cadre de l'opération dite « Lucero » (Étoile), soucieux notamment, de la mise en scène exclusive de la « dernière image » pour faire entrer à jamais le Caudillo dans le panthéon des grands hommes de la nation. Néanmoins, dans les circuits *underground* de la production cinématographique marginale de l'époque se mettait en place une représentation alternative, fondée sur un principe de démystification. Le court-métrage réalisé par le cinéaste catalan Joan Martí à Barcelone en 1976-1977, *Testamento*, est l'une de ces productions. Ce film, à mille lieux de la rhétorique officielle, enclenchait une mécanique profanatoire qui constituerait la base d'une véritable « contremémoire » de l'événement.

Mots-clés : Francisco Franco, 20N, franquisme, transition, cinéma

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de investigación Historia y Arte (HIST-ARTE) « Memoria y sociedad. Las políticas de reparación y memoria y los procesos sociales en la construcción de la memoria pública contemporánea en España : conflicto, representación y gestión » (HAR2011-23490), Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. No habría sido posible sin la colaboración generosa de Joan Martí Valls, que puso a mi disposición su archivo personal, y a quien agradezco infinitamente.

RESUMEN

El relato de la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 y del subsiguiente funeral fue cuidadosamente controlado por las estructuras políticas del momento en el contexto de la denominada operación « Lucero ». Se trataba de tener la exclusiva de la puesta en escena de la « última imagen » para que el Caudillo entrara para siempre en el panteón de los grandes hombres de la nación. Sin embargo, en los circuitos *underground* de la producción cinematográfica marginal del momento, se impuso una representación alternativa basada en el principio de la desmitificación. El cortometraje dirigido en Barcelona por el cineasta catalán Joan Martí en 1976-1977, *Testamento*, es una de estas producciones. La película, a mil leguas de la retórica oficial, incentivó un mecanismo profanador que constituiría la base de una verdadera « contra-memoria » del evento.

Palabras clave: Francisco Franco, 20N, franquismo, transición, cine

La muerte de Francisco Franco Bahamonde el 20 de noviembre de 1975, después de un « reinado » de casi cuatro décadas, es un evento cuya recepción en España resultó profundamente ambivalente, que supuso una irremediable pérdida para unos —los antiguos vencedores de la guerra civil y sus herederos— y una feliz liberación para otros —los ex-vencidos y su descendencia, para otros. No obstante, en su momento y a nivel de su representación en la esfera pública, sólo se impuso un discurso unilateral, el de los *dolidos*, en el que se empleó el poder para controlar lo que habría de ser la « última imagen », una de las misiones de la llamada « Operación Lucero », montada en torno a la muerte del Caudillo². Si bien para los contemporáneos se trataba de impulsar una visión oficial del evento desde una lógica propagandista finalmente clásica, también se tenía la conciencia muy clara de que esa « última imagen », una vez incrustada en las retinas, iba a formar el punto de partida ineludible de su fijación en la memoria colectiva. No sólo se trataba de controlar el presente —en términos de captación— y el pasado —convocado en los discursos fúnebres— sino también el futuro. Conquistar la memoria, transformar a Franco en un imperecedero « lucero » y abrirle el camino para que entrara al Panteón de los héroes nacionales, tales eran los objetivos de la avalancha de imágenes bajo control que invadieron el país a raíz de su muerte.

Habría que esperar años antes de que emergiera un discurso alternativo sobre el evento, por lo menos en el espacio público³. Durante la Transición, en el país el empeño se pone prioritariamente en la construcción de un futuro democrático. Sin embargo,

² Sobre la « Operación Lucero », en torno a la muerte de Franco, llevada al cabo por el SECED (Servicio Central de Documentación), servicio de inteligencia creado por Luis Carrero Blanco, ver J. M. de Peñaranda y Algar, *Desde el corazón del CESID*, Madrid, Espasa-Calpe, 2012.

³ En el texto « Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla », Revista *Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 150-170, ago. 2012, analizo la manera en que la muerte de Franco se convirtió en un auténtico « lugar de memoria » (en el sentido que le confiere Pierre Nora) y hago una presentación general de las principales producciones audiovisuales que, a partir de los años 90, desarrollaron un discurso alternativo sobre el evento.

fuera del espacio público, existieron unas primeras formulaciones audiovisuales de una representación alternativa que configuraron los contornos de una suerte de « contra-memoria », para utilizar un término de Pierre Nora⁴. El cortometraje dirigido por el cineasta catalán Joan Martí en Barcelona en los años 1976-1977, *Testamento*, es una de ellas⁵. Aunque no haya circulado fuera de los circuitos marginales de la producción *underground* del periodo, su valor es inestimable a la hora de documentar la manera en que se pudo recibir la muerte del Caudillo, a años luz de la imagen apaciguada y consensual que se quiso transmitir entonces. En el mismo momento en que el poder escenificaba un espectáculo sublime destinado a consagrar definitivamente al difunto, Joan Martí ideaba una maquinaria profanatoria, con una cinta corrosiva de unos 10 minutos en 16 milímetros que plasma una visión paralela del evento, en claro desfase con la versión oficial. El presente estudio analiza esta película que no figura en las tradicionales historias del cine, poniendo de realce el « enjeu-mémoire » que representa, expresión utilizada por Jacques Le Goff para designar el papel democrático de las memorias alternativas liberadoras contra las memorias instrumentalizadas por los poderes⁶.

EN EL PRINCIPIO FUE LA NÁUSEA...

Para entender la película *Testamento* es necesario tomar en cuenta su punto de partida, que el cineasta designa con una metáfora clínica: « [...] nace como consecuencia de una *náusea* política acumulada durante demasiados años »⁷. En sentido propio, la náusea es una situación de malestar que provoca la necesidad de vomitar, la expulsión de la comida indigesta produciendo en general el alivio. Según el uso metafórico que hace Martí de la palabra, ese malestar era el resultado de un largo proceso acumulativo : « Nacer, crecer y formarse en una dictadura, crea en algunas conciencias críticas una rabia y malestar que solamente remite cuando el dictador es vencido o cuando desaparece »⁸. Para él y para muchos representantes de su generación, el régimen político indeseado fue vivido como un peso, algo difícil de *digerir*. Aunque la muerte de Franco supondría una liberación, celebrada clandestinamente con champán⁹, ese evento liberatorio también representó, al ritmo de la larga agonía que padeció el Caudillo, un

⁴ P. Nora (Dir.), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, T1 *La République*, introduction, p. VIII.

⁵ En ese mismo contexto, también se hizo el largometraje de ficción, *Hic digitur dei*, de Antoni Martí, al que dedicaré un estudio detallado en el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre la muerte de Francisco Franco en la pantalla.

⁶ El término francés « enjeu » no tiene equivalente en castellano. Su equivalente más cercano sería « lo que está en juego ». J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 1988, p. 175-177.

⁷ Entrevista de la autora con el director, Barcelona, 20 de diciembre de 2012 [sp]. El subrayado es mío.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Con el tiempo, la imagen festiva del champán ha llegado a ser uno de los tópicos audiovisuales de la representación de la muerte de Franco, presente en muchas películas de ficción.

último trance en ese proceso acumulativo que intensificaría hasta un grado extremo el sentimiento de náusea.

En efecto, la muerte de Franco supuso un despliegue propagandístico que, para los que no compartían el discurso hagiográfico del poder, fue vivido como una forma de tortura que duró mucho más que el mero hecho biológico, ocurrido el 20 de noviembre de 1975. El estado de salud del Caudillo se deterioró a principios de julio de 1974 al sufrir una tromboflebitis en la pierna derecha y ser hospitalizado de urgencia¹⁰, iniciando un extenso periodo de decadencia que se aceleró al otoño siguiente, hacia su irremisible final. A partir del mes de octubre de 1975, frente a una realidad ya difícil de maquillar, el gobierno empezó a informar sobre la enfermedad del jefe del Estado. El ritmo regular de los partes médicos, difundidos por la prensa, la radio y la televisión, funcionaba como un cotidiano recordatorio con respecto al irremediable evento, de modo que la muerte de Franco entró en los hogares mucho antes de que ocurriera, en un ambiente de expectativa que, con el tiempo, se haría interminable.

A partir del 20 de noviembre, cuando en la madrugada Radio Nacional anunció la noticia, y hasta el día de la inhumación, el día 23, se intensificó la presencia del evento en la vida mediática del país, que protagonizó todos los escenarios con motivo de las ceremonias (misas, capilla ardiente en el Salón de Columnas del Palacio Real, traslado del cuerpo al Valle de los Caídos, inhumación en la Basílica, etc.). Pero la avalancha mediática no cesó ese día: durante un tiempo siguieron invadiendo el espacio público números especiales de revistas o periódicos, álbumes conmemorativos, programas televisivos, un número especial del NO-DO, etc. El soporte audiovisual desempeñó un papel fundamental en la escenificación del evento por el poder, en particular la imagen televisiva que podía registrar en directo el evento. Como lo ha puesto de realce Manuel Palacio, se trataba de un auténtico reto televisivo que se había preparado con antelación gracias a la larga agonía, y que supuso « el mayor despliegue que jamás había hecho la televisión española en su historia »¹¹. La imagen fija permitía congelar el evento de manera complementaria, con publicaciones retrospectivas que fijaban sus « mejores momentos »¹². El largo período de 30 días de luto oficial¹³ lo prolongaba, aunque con cada vez menos intensidad.

¹⁰ A. Bachoud, *Franco*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 470. Según Manuel Palacio, fue durante el verano de 1974 cuando se prepara su necrología televisiva, que finalmente será transmitida un año más tarde, el 20N. M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2012, p. 75.

¹¹ M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, op. cit., p. 78. Según las cifras proporcionadas por el libro editado por el Departamento de Publicaciones de RTV, la muerte de Franco supone un despliegue de medios técnicos sin precedentes en la historia televisiva del país, *Los últimos días de Franco vistos en TVE*, Madrid, Altamira, 1975, álbum reproducido en la página web <http://www.generalisimofranco.com/20n/02.htm> [última consulta: 08/08/2013].

¹² En particular el antes citado libro *Los últimos días de Franco vistos en TVE*.

¹³ Con excepción del día 22 de noviembre por la mañana, a causa de la celebración del acto de juramento y proclamación del Rey.

La larga duración de su presencia en el escenario público no es la única causa de la náusea; lo es también la manera monocorde y hartamente repetitiva en que se presenta. Si los soportes informativos son variados, en cambio, no difiere la naturaleza del mensaje que se difunde. La muerte de Franco corresponde al paradigma clásico de lo que Philippe Ariès llama la « muerte domesticada »¹⁴, una muerte en cierto modo « dócil », ordenada, apaciguada, y finalmente abstracta. En la pequeña pantalla, ya bien presente en los hogares de los españoles, el locutor Florencio Solchaga fue el embajador televisivo para los 56 partes médicos y 116 comunicados televisivos en una « puesta en escena [...] extraordinariamente sencilla, por no utilizar cualquier otro adjetivo peyorativo »¹⁵. El recuento, por los partes médicos, de la agonía, se presenta con una retórica púdica-mente sibilina con la que, según Manuel Vázquez Montalbán « el lenguaje científico trataba de pasteurizar el idioma de la muerte »¹⁶ y no saldrá a la luz pública la menor imagen del cuerpo enfermo¹⁷. En cuanto al cadáver, será sometido a la tradicional operación estética que borra toda huella de sufrimiento ; se le reviste del uniforme de capitán general de los ejércitos y se le expone en un lujoso féretro. Los rituales mortuorios sucesivos, durante los tres días, se afanan en infundir una impresión de paz y de serenidad. Laureano López Rodó había reunido un voluminoso dossier con los detalles de los funerales de los grandes del siglo XX desde Alfonso XII para que sirvieran como modelo¹⁸. Todo quedaba controlado y bien controlado. En el centro del dispositivo está la presencia reiterada del pueblo, que se escenifica en estado de profunda conmoción, y que comulga en masa en las manifestaciones públicas de duelo. La celebración conjunta de un evento paralelo e interdependiente, el acceso de Don Juan Carlos al trono y la presencia de este en todas las ceremonias, contribuyen a completar ese panorama de tranquila serenidad, en que se reactiva la antigua simbólica de las monarquías de la continuidad del poder más allá de la defunción: el Rey ha muerto, viva el Rey!¹⁹ Las ceremonias, concebidas precisamente en función de los rituales de la tradición monárquica, reactivaron el principio de sacralización que había sido uno de

¹⁴ « La mort apprivoisée », P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Edition du Seuil, 1975, p. 21-35.

¹⁵ Ver M. Palacio, *La televisión durante la Transición española*, op. cit., p. 75-76.

¹⁶ M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la Transición*[1985], Barcelona, Debolsillo, 2005, p. 89. El capítulo en que cuenta el narrador catalán la muerte de Franco tiene por título una expresión sacada de uno de estos partes, « Heces fecales sangrientas en forma de melena ». Otra de estas expresiones eufemísticas fue, por ejemplo « insuficiencia coronaria con zona eléctricamente inactivable y confirmación enzimática » por « infarto », como señala José Luis Palma, *El paciente del Pardo*, Aguilar, 2004 [libro Kindle sp].

¹⁷ Paul Preston recuerda que « Se ofrecían enormes sumas de dinero a quien consiguiera fotografiar al agonizante dictador », *Franco. Caudillo de España*, Barcelona, Grijalbo, p. 961. Sin embargo, hasta ahora sólo han circulado, muchísimo tiempo después, las imágenes de la agonía del Caudillo sacadas por su propio yerno, el marqués de Villaverde, que fueron publicadas en la revista semanal *La Revista*, el 29 de octubre de 1984.

¹⁸ L. López Rodó, *La larga marcha hacia la monarquía*, Barcelona, Plaza y Janés, 1977, p. 448.

¹⁹ Sobre los ceremoniales funerarios de la monarquía española, ver J. Varela, *La muerte del Rey : el ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*, Madrid, Turner, 1990.

los fundamentos del culto a la personalidad de Franco desde la guerra civil²⁰, llevándolo a un extremo inusitado, en particular en su clímax, la inhumación del cuerpo en la espectacular basílica del Valle de los Caídos. De los dos cuerpos del rey, categorizados por Kantorowicz para dar cuenta del funcionamiento simbólico de la monarquía de la Edad Media, se impone en este discurso visual el « cuerpo político », ese cuerpo abstracto e imperecedero, en detrimento del « cuerpo natural »²¹.

UNA REACCIÓN DE DEFENSA EN EL MARCO DEL CINE *UNDERGROUND*

Testamento de Joan Martí se presenta pues como una reacción de defensa frente a la náusea que provoca en él esta representación del evento. Cuenta el director que en el momento de la agonía de Franco, empezó a grabar con una cámara las imágenes y los discursos oficiales en su televisor, con el objetivo de hacer una película, pero sin saber muy bien cómo: « Yo iba filmando en 16 milímetros de la tele y grabando los comunicados de la voz en off²² ». En realidad se trataba de apropiarse del evento. Estas imágenes y sonidos grabados en directo constituirían la materia prima de su futura película de montaje. A partir de ahí, su gesto creador consiste en reformular el evento a base de un juego de *collage* para, literalmente, « vomitarlo » con el objetivo de que deje de ser un peso : « Lo he hecho porque tenía la necesidad de *vomit*ar y tenía los medios para hacerlo [...]. Es un poco expulsar la *náusea* de una situación que ya no podía contener más »²³. Lo que se ponía entonces en obra era una estética de la reacción, que pronto iba a tomar el camino de la profanación.

El contexto en que Martí idea su película permite entender la radicalidad de su propuesta filmica. Se realiza fuera de los cauces industriales habituales del cine comercial, sometido entonces a una férrea censura que imposibilitaba cualquier discurso crítico con respecto al jefe del Estado. La actividad profesional de Joan Martí se vinculaba con el fenómeno más amplio de cine *underground* que, entre finales de los sesenta y principios de los ochenta, desarrolla una intensa actividad de producción, realización y difusión de películas ausentes de los circuitos tradicionales, que Roberto Arnau Roselló asimila a una auténtica « guerrilla del celuloide » y caracteriza así :

Entre 1967 y 1981 se produce en España un extenso y activo movimiento cinematográfico de oposición a las estructuras administrativas de la dictadura franquista que, sin embargo, se siguen conservando temporalmente, con leves cambios, durante los primeros años de la transición. Este movimiento da lugar a un corpus fílmico bastante amplio, con cientos de títulos realizados por decenas de cineastas que, en muchos casos, trabajan

²⁰ Ver a este respecto V. Sánchez-Biosca (dir.), *Materiales para una iconografía de Franco*. Revista *Archivos de la Filmoteca*, nº 42-43, febrero 2003.

²¹ E. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey* [1957], Akal, Madrid, 2012.

²² Entrevista con el director, *cit.*.

²³ *Ibidem*. El subrayado es mío.

bajo la forma de colectivos o grupos reducidos, ya sea proclamando de manera pública sus identidades individuales o manteniéndolas —por necesidad y/o por convicción ideológica— en el anonimato.²⁴

Este fenómeno se da más bien en las grandes ciudades, siendo Barcelona uno de sus mayores polos —que contaba con toda una red nacional e internacional—, no solamente porque la ciudad disponía de unas infraestructuras relacionadas con la industria del cine sino también porque su ubicación, cerca de la frontera francesa, era propicia. A pesar de los riesgos que conllevaba su práctica al margen del aparato legal, sobre todo antes de la muerte de Franco, el fenómeno del cine *underground* —o alternativo, clandestino, marginal, etc.²⁵— de la época supuso paradójicamente una gran libertad, tanto a nivel de sus condiciones de creación (claro está, no supeditada al canon de la producción industrial y a veces más cercano a las prácticas del cine *amateur*) como en cuanto a las modalidades de su difusión :

Alternando entre la militancia orgánica y la experimentación formal y narrativa, las películas de estos colectivos tenían un carácter clandestino o, en todo caso, alega. No se exhibían en los circuitos convencionales (cines comerciales), sino a través de una amplia y difusa red de locales (formada por cineclubs, parroquias, asociaciones obreras, festivales de cine..., incluso eventualmente algún que otro centro militar) con ramificaciones en gran parte del país.²⁶

Joan Martí tuvo un papel importante en la creación, en 1974, de la Central del Curt, «primera plataforma alternativa de distribución cinematográfica de las prácticas militantes en el estado español» según Robert Arnau²⁷. En paralelo, se pone en marcha la Cooperativa de Cine Alternativo y junto con la Central del Curt, el colectivo ocupará «una posición central del entramado cinematográfico militante»²⁸. Entre su obra poli-facética se encuentra la realización de un noticiero de «contrainformación», cuyo objetivo era mostrar el envés del decorado a nivel informativo, al tratarse de :

²⁴ R. Arnau Roselló, *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*, tesis doctoral de la universitat Jaume I, Castellón, 2006, p. 297. En 2004, la televisión de Catalunya rescató parte de esta memoria cinematográfica con un programa editado en 6 DVD *Crònica d'una mirada: una perspectiva insòlita dels anys 60 i 70 a Catalunya i Espanya a través de les pel·lícules oblidades dels cineastes antifranquistes*, Girona, Món diplomàtic; Televisió de Catalunya, 2004.

²⁵ «Otras denominaciones comunes son las de cine paralelo, *underground*, clandestino, de intervención, marginal, independiente, alternativo, o incluso subversivo. Todas ellas son potencialmente aplicables, sobre todo, teniendo en cuenta que algunas han sido usadas profusamente como rasgo distintivo por los colectivos y cineastas que aquí estudiamos, como, por ejemplo, marginal o alternativo. Otras, han sido más bien causa de polémicas entre autores y crítica, como ocurre con la de cine independiente. Nosotros, por nuestra parte, hemos elegido la denominación cine militante o cine de intervención política», R. Arnau Roselló, *La guerrilla del celuloide*, op. cit., p. 299.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 324.

²⁸ *Ibidem*, p. 328.

una serie de noticiarios alternativos al NO-DO oficial, aunque fundamentalmente basados en sus arcaicas estructuras narrativas, que contribuye a difundir las actividades silenciadas por los medios de comunicación del momento. Se pretende establecer unos noticiarios de unos siete minutos de duración, rodados y exhibidos en 16 milímetros con una periodicidad mensual y un presupuesto de unas seis mil pesetas.²⁹

Sin lugar a dudas, la película de Joan Martí se ha de vincular con esta actividad de «contrainformación». En efecto, en su caso se trata de corregir la visión oficial del evento de la muerte de Franco o mejor dicho, de su representación audiovisual. Se debe concebir, al igual que los noticiarios alternativos al NO-DO como una reacción de defensa para no padecer el discurso uniforme e impuesto por el poder. Pero se trata también de asentar las bases de una futura contramemoria. En efecto, de la misma manera que los noticiarios informaban sobre lo audiovisualmente invisible de la realidad sociopolítica del momento, para dejar unas huellas para el futuro, la película *Testamento* representa lo audiovisualmente impensable de la realidad de una reacción extrema a la muerte de Franco. No obstante, la manera en que esta contramemoria se forja en la película dista mucho de la estética del noticiario de contrainformación que fundamentalmente retomaba el formato del noticiario. Joan Martí opta en efecto por una perspectiva resueltamente profanatoria que subvierte el discurso del poder, pero valiéndose de él.

UN COLLAGE CINEMATográfico EN FORMA DE PROFANACIÓN

Si el principio creador de *Testamento* es, como lo caracteriza Joan Martí, «de una cierta simplicidad»³⁰, no por ello es simplista, como veremos. Se trata de un *collage* cinematográfico que toma como punto de partida las imágenes y los discursos oficiales sobre el evento, que el cineasta había filmado y atesorado en su momento para un posterior reemplazo, y que confrontará en el montaje con otras imágenes que representan lo que sería su extremo opuesto.

Como hemos visto anteriormente, la visión oficial del evento, plasmada en los medios de comunicación de masas, se presenta como algo fundamentalmente sublime, sustentado por unas imágenes que ilustran unos principios de comunión dolorosa, piadoso respeto, emoción contenida y exaltación hiperbólica del difunto. El número especial del NO-DO, elaborado para la ocasión, y que se estrenó unos días solamente después del 20N, concentraba este espíritu, al recoger las imágenes más emblemáticas y al presentarse como un relato cerrado (a diferencia del fluir de la imagen televisiva). En parte reportaje de los funerales y en parte elogio fúnebre (con la presencia en su seno de un largo *flash back* dedicado a la vida del difunto), ese número especial de NO-DO finaliza

²⁹ *Ibidem*, p. 328, 6000 pesetas equivalen a unos 36 euros. El documental *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1983) rinde un breve homenaje a este tipo de cine en la secuencia inicial.

³⁰ Entrevista con el director, *cit.*

con la inhumación de Franco en la basílica del Valle de los Caídos, « detrás del altar mayor »³¹, con un primer plano del cierre de la losa por encima del féretro, antes de que un último plano introduzca la imagen de un crucifijo que hace entrar al protagonista del acto en una subrayada dimensión trascendental. La última frase del comentario remata el elogio fúnebre con una sencilla aposición : « Francisco Franco, un nombre para la historia ». Como ya analicé en un artículo precedente:

El lugar material en el que reposa remite a un lugar simbólico, el de la historia, en el que se le quiere inscribir de la misma manera que se inscribió su nombre en la materia imperecedora de la lápida de granito de 1500 kilos de su sepultura. La edición especial del NO-DO quería también a su manera inscribir el nombre de Francisco Franco en la historia grabando en la mente de los españoles unas imágenes recatadas, solemnes, apacibles y ordenadas para la eternidad.³²

De los 74 planos de la película de Joan Martí³³, 27 pertenecen al corpus de las imágenes oficiales del evento, es decir casi la mitad. Se compone de varios conjuntos representativos de diversos aspectos del mismo en su modalidad sublime : imágenes del pueblo dolido por la noticia (planos 1-5), foto fija de Francisco Franco (pl. 24), pantalla de un televisor (pl. 25), sala de redacción de Radio Nacional de España en el momento del anuncio de la muerte de Franco (pl. 26), capilla ardiente en el Salón de Columnas del Palacio Real y filas de visitantes que vienen a despedirse de él (pls. 28-33), Carlos Arias Navarro en el momento en que lee el testamento de Franco a los españoles (pl. 43), inhumación de Franco en la basílica del Valle de los Caídos (pls. 63-74). Estas imágenes son la materia prima de *Testamento*, pero lo son también y sobre todo los sonidos oficiales, que, desde el primer plano hasta el último, invaden la banda de sonido ocupando casi todo el espacio sonoro, reproduciendo, a escala de la película, el flujo invasor de los medios de comunicación oficiales del momento. Estos sonidos son también variados, si bien en ellos domina la palabra : voces de los informativos que informan primero sobre el estado de salud del jefe del Estado y sobre su fallecimiento, voz de Carlos Arias Navarro cuando lee íntegramente el testamento de Franco, de los empleados que atestiguan que el cuerpo contenido en el féretro que se va a inhumar es del Caudillo, y finalmente, de Juan Carlos cuando jura lealtad a las leyes fundamentales del Reino y principios del Movimiento nacional. A estas voces van unidas músicas fúnebres y la Marcha Real, el himno nacional del régimen de Franco (y de la entonces futura democracia).

El arte del *collage* del que se vale Joan Martí en su película consiste en subvertir este discurso desde el interior, combinándolo con unas imágenes opuestas en su principio a lo

³¹ Comentario en voz en off. Notemos que ya se encuentra en ese lugar el fundador de Falange José Antonio Primo de Rivera, pero en la otra parte del altar, cuya fecha de muerte coincide con la de Franco...

³² N. Berthier, « Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla », *art. cit.*, p. 156.

³³ Este análisis se apoya en la versión restaurada de la película en el año 2000 en la cual, aparte de pasarla a formato digital, se sustituyeron algunos planos.

sublime. La idea es escenificar una forma de reacción alternativa a la muerte de Franco, que no se fundamenta en los principios vigentes en el discurso oficial. Para hacerlo, busca unas imágenes que contrasten con el ambiente de sacralidad del momento y que condensen, a la inversa, todo lo reprimido por el régimen durante la jefatura de Franco. Son imágenes de ídolos diversas pero que tienen en común su exaltación del cuerpo y de la sexualidad de manera extrema: fragmentos de películas pornográficas, escenas de orgías, fotografías de rostros inquietantes de locos, etc, en gran medida imágenes prohibidas, una forma de « lo reprimido », para emplear una noción freudiana. A partir de ahí, idea una fórmula de montaje que yuxtapone las imágenes oficiales, sagradas y pulidas, con las imágenes extremas.

En la introducción al libro colectivo *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Laura Gómez Vaquero y Sonia García López sintetizan en una aclaradora definición lo propio del *collage* cinematográfico, que es:

un procedimiento compositivo en el que el montaje [...] trasciende su dimensión puramente técnica de yuxtaposición de planos para alcanzar una dimensión estética en la que subyace una voluntad evidente de enfatizar la heterogeneidad de los materiales utilizados, de hacerlos entrar en conflicto, de establecer entre ellos una relación dialéctica.³⁴

El montaje de Joan Martí en *Testamento* obedece sin la menor duda a una voluntad de hacer entrar en conflicto las dos series de imágenes, de establecer entre ellas esa relación dialéctica que finalmente produce un potente efecto profanatorio. El desfase no sólo concierne a las imágenes sino también y sobre todo a la relación entre lo visual y lo sonoro.

El efecto profanatorio se consigue de manera gradual en la película, que sigue una línea cronológica, a partir de un parte médico desde el estudio de información permanente del Ministerio de Información y Turismo del 14 de noviembre de 1975 a las 23 horas, hasta la ceremonia de proclamación de Juan Carlos, el 22 de noviembre del mismo año. El clímax se alcanza en el centro de la narración (4mn33sec - 7mn33sec) con la lectura solemne, por el entonces jefe de gobierno Carlos Arias Navarro, del testamento de Franco³⁵, en sonido *off*, montada con imágenes pornográficas de una película del año 1916 en la que se escenifican las relaciones sexuales entre tres personajes: una señora con sus dos sirvientes, una mujer y un hombre, con una duración total de 3 minutos (casi la tercera parte del cortometraje). El *collage* es impactante: la voz en *off* de Arias Navarro, desvinculada de la imagen de su rostro, que habla en nombre de Franco en primera persona del singular, produce un extraño efecto fantasmático, como si hablara el propio dictador desde la muerte, que hace todavía más impactante el desfase ente el

³⁴ S. García López y L. Gómez Vaquero, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio, 2009, p. 26.

³⁵ Que habría redactado el Caudillo el 18 de octubre de 1975.

discurso y las imágenes. El final de la lectura del testamento, que culmina en un ritmo ascendente, coincide con el momento de mayor excitación sexual por parte de los personajes mientras se oyen las palabras finales del testamento de Franco :

Quisiera, en mi último momento, unir los nombres de Dios y de España y abrazaros a todos para gritar juntos, por última vez, en los umbrales de mi muerte, «¡Arriba España! ¡Viva España!».

Finaliza la secuencia apoteósicamente con la aparición del himno nacional en la banda sonora —el clímax del coito— mientras el director concluye visualmente la secuencia con una fotografía en primerísimo plano de la cara deforme de un trisómico que saca la lengua, figura burlona seguida por otras que cobran un aspecto monstruoso y bufonesco por el encuadre que enfoca sin piedad su deformidad. El « testamento » de Franco, es decir, su proyección en el futuro con su voluntad expresada de mantener en él un régimen atado y bien atado de la mano de Juan Carlos, y de inscribirse en la memoria, queda profanado, dejando lugar a la expresión de una posible contramemoria que saca la lengua.



© Joan Martí

UN CORRECTIVO LÚDICO Y REGENERADOR

La operación es sin duda de índole carnavalesca, por su uso gozoso de la inversión topográfica alto/bajo presentada por Mijail Bajtin como característica del carnaval medieval. Según Bajtin, « [l]o « alto », que a nivel cósmico, es el cielo y la elevación está representado por el rostro (la cabeza), sede de la abstracción; lo « bajo », que es la tierra » es representado corporalmente « por los órganos genitales, el vientre y el

trasero »³⁶. El principio carnavalesco es obvio en *Testamento* por la manera en que procede a una degradación de lo alto (lo sublime escenificado por el poder) por lo bajo (imágenes de orgías, primeros planos de vientres, culos, actos sexuales). Si este principio es claramente crítico y subversivo en el contexto de la realización de la película, y expresa de manera clara la náusea experimentada por el director en ese momento, que lo conduce a vomitar su película, debemos sin embargo también destacar su carácter profundamente catártico.

En efecto, la exaltación de lo bajo que se halla en el centro del universo carnavalesco corresponde a partes del cuerpo que remiten a actos relativos a la fertilidad, el crecimiento (acoplamiento, concepción, embarazo, absorción de alimento, satisfacción de las necesidades naturales), en resumen, a la vida. El principio de rebajamiento carnavalesco tiene por consiguiente un significado regenerador y creador al recordar la existencia de los principios vitales cuya denegación es mortífera. *Testamento* sería, pues, como Sancho Panza para Don Quijote según Bajtin, « el correctivo material, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales » y « el correctivo popular de la risa a la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida) »³⁷. Se podría decir que *Testamento* funciona entonces como un correctivo cinematográfico de la visión oficial de la muerte de Franco, produciendo catarsis.

Según el diccionario, el testamento es la « [d]eclaración que de su última voluntad hace alguien, disponiendo de bienes y de asuntos que le atañen para después de su muerte »³⁸. La relación entre testamento y memoria es obvia : el testador trata de organizar el futuro sin él, proyectándose *in absentia* en él. En una expresión que se hizo famosa, Francisco Franco Bahamonde había afirmado, en 1969, después de la designación de Juan Carlos como su sucesor en la jefatura del Estado, que de esta manera el futuro del país quedaba « atado y bien atado »³⁹. Esta metáfora daba perfectamente cuenta de lo que repetiría, con otros términos, en su propio testamento, que ocupa un lugar destacado en la película, en el que rogaba a los españoles :

que rodeéis al futuro Rey de España, don Juan Carlos de Borbón, del mismo afecto y lealtad que a mí me habéis brindado y le prestéis, en todo momento, el mismo apoyo de colaboración de hacer una España unida, grande y libre.

La escenificación oficial de las ceremonias en torno a la muerte de Franco, así como las pautas de su representación audiovisual, eran una traducción de esta voluntad testa-

³⁶ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 21.

³⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸ DRAE, 22.ª edición.

³⁹ En su tradicional mensaje de fin de año a los españoles, el 30/12/1969.

mentaria, destinada a forjar la memoria del mañana con unas imperecedoras imágenes. De manera casi simultánea, se ponía en marcha un saludable ejercicio de contramemoria destinado a hacer emerger una memoria alternativa del evento, en el ámbito del cine *underground* que, a pesar de que no fuera en los cauces del cine comercial habitual circuló y encontró un público que pudo compartir durante el tiempo de una proyección el « vomitar la muerte de Franco » de Joan Martí. El « testamento » que quiso dejar el director de ese momento se imponía como un « contratestamento » cuya radicalidad, debida a su contexto de realización, a la que sólo podía pretender *Hic digitur dei*, de Antoni Martí, elaborada en el mismo periodo, aunque con modalidades muy distintas, nunca fue superada en los posteriores ejercicios audiovisuales de contramemoria en torno a la muerte de Franco. Estos dos filmes revelan cómo la muerte de Franco fue la protagonista de un « enjeu-mémoire », que no dejaría de obsesionar a los españoles, como el estigma de un « pasado que no pasa »⁴⁰. La muerte del dictador en la supuesta tranquilidad de su cama, el paso sin ruptura a la democracia de la mano del sucesor de Franco, generaron un problema de conciencia, que el director de teatro Albert Boadella, autor posteriormente de la comedia *iBuen viaje Excelencia!* (2003) sobre la agonía de Franco, formuló de la manera siguiente:

no debemos olvidar que esta misma generación también fuimos la que nos revelamos incapaces de plantear una actitud lo suficientemente enérgica y eficaz como para precipitar el final del totalitarismo. El dictador se tomó todo su tiempo para extinguirse, y posiblemente este complejo haya gravitado sobre nuestra generación de manera persistente.⁴¹

De manera explícita, el artista catalán explicó que su película debía « paliar [esta] frustración ». Después de Joan Martí y de Antoni Martí, una larga lista de artistas trataron de ganar unas batallas en torno a la memoria de la muerte de Franco, cada uno a su manera, a falta de no haber podido ganar la guerra.

⁴⁰ La expresión se ha hecho famosa con el libro de E. Conan et H. Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris Fayard, 1994, para designar el fenómeno memorístico tal vez más relevante de la historia francesa contemporánea, la dificultad en superar una página de la historia nacional marcada por la colaboración con la Alemania nazi.

⁴¹ A. Boadella, http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/elsjoglar/2003Viaje/fichamontajes.shtml [última consulta: 07/08/2013]