En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum), de José Antonio Fernández "Fer": la muerte de Franco en animación

Mercedes Álvarez San Román, Nancy Berthier

▶ **To cite this version:**

Mercedes Álvarez San Román, Nancy Berthier. En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum), de José Antonio Fernández "Fer": la muerte de Franco en animación. L'Atalante. Revista de estudios cinematograficos, 2021, 31, pp. 211-224. hal-03929564

HAL Id: hal-03929564
https://hal.science/hal-03929564

Submitted on 8 Jan 2023

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.

EN TIEMPOS DE LAS ATADURAS (HISTORIA ET CONSUETUDINES FRANCORUM FEUDORUM), DE JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ «FER»: LA MUERTE DE FRANCO EN ANIMACIÓN*

MERCEDES ÁLVAREZ SAN ROMÁN
NANCY BERTHIER

La muerte de Franco, ocurrida el 20 de noviembre de 1975, fue el pretexto de un gran despliegue propagandístico con el fin de elaborar cuidadosamente el espectáculo de una «última imagen» que quedara grabada en las retinas de los españoles para la eternidad, después de varias semanas de una esperpéntica agonía cuyos detalles se mantuvieron en secreto. Si el día después todos los medios al unísono convergieron en esta tarea común, el soporte mediático que destacó en aquel momento fue el audiovisual, que convirtió el acontecimiento en un espectáculo grandioso, tanto desde una televisión en pleno auge como en el cine, plasmándose en un número extraordinario del noticiario NO-DO. A la planificación extrema de la cobertura de la televisión pública se sumaron otros proyectos audiovisuales encaminados a dar cuenta de la última imagen del dictador y contribuir, así, a su legado. Es el caso de *El último caído* (1975), de José Luis Sáenz de Heredia, que pretendía resaltar la figura de Franco en una película testamento que tendría que estrenarse en el primer aniversario de su muerte. Una serie de obstáculos impidieron que se llevara a término, y esto no hizo sino confirmar el fin de una era y la caducidad del discurso propagandístico. En esos primeros meses, en la esfera pública nacional no hubo lugar para enfoques que no comulgaran con esta solemne visión apoteósica.

No obstante, en un muy breve plazo surgieron relatos alternativos que, si bien no se pudieron expresar en los soportes comerciales de la cultura de masas, tuvieron el valor de dar cuenta de perspectivas discrepantes. Desde el documental, los cineastas Basilio Martín Patino y Gonzalo Herralde contribuyeron a desmitificar la figura de Franco con *Caudillo* (1977) y *Raza, el espíritu de Franco* (1977), respectivamente. Ya en plena democracia verían la luz proyectos de ficción en esta misma línea: *Dragon rapide* (Jaime Camino, 1985), *Espéra-me en el cielo* (Antonio Mercero, 1988), *Madregilda*

(Francisco Regueiro, 1993) o *¡Buen viaje Excelencia!* (Albert Boadella, 2003)[1].

Los casos más extremos los encontramos, sin embargo, en las creaciones que se fundamentan en el humor, obviamente negro, para desmontar lo sublime de la maquinaria propagandística en torno a este evento. En particular, en la Cataluña de la primera Transición se realizaron varias versiones fílmicas de la muerte de Franco con toques altamente carnavalescos. *Testamento* (Joan Martí, 1977), un cortometraje documental en 16 milímetros, se empleaba en «vomitar» la muerte del dictador a partir de un montaje de índole profanatoria en torno al testamento del dictador leído el día de su muerte por el entonces jefe de gobierno, Carlos Arias Navarro. *Hic digitur dei* (Antoni Martí, 1976), largometraje en 8 milímetros, se valía de una estrambótica ficción en forma de cuento grotesco para narrar la muerte del dictador. En *En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum)* (José Antonio Fernández «Fer», 1978), un cortometraje de animación incluido en la película colectiva *Historias de amor y masacre* (Jordi Amorós «Ja», 1978), el designio desmitificador se apoyó en un dispositivo harto original para representar la muerte de Franco en la pantalla, fundamentado en la gran tradición del humor gráfico.

Este artículo se propone desvelar la manera en que el cortometraje animado *En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum)* reconstruye desde el cine de animación para adultos el relato de los últimos momentos del franquismo a partir de la figura del dictador con un uso peculiar de la sátira política.

HISTORIAS DE AMOR Y MASACRE, UN PROYECTO AL AMPARO DEL HUMOR GRÁFICO DE LOS SETENTA

Historias de amor y masacre, el primer largometraje de animación para adultos de la historia de España, es un proyecto dirigido por Jordi Amorós, un dibujante que firma bajo el pseudónimo de «Ja». El film surgió al amparo de una de las revistas satíricas más transgresoras de aquellos años, *El Papus*. En palabras de Amorós, «*Historias de amor y masacre* fue un subproducto de *El Papus*» (J. Amorós «Ja», comunicación personal, 20 de septiembre de 2016). De modo que, para entender debidamente el cortometraje *En tiempos de las ataduras*, de José Antonio Fernández, a quien nos referiremos en adelante como «Fer», nombre con el que firma su obra, es imprescindible precisar el contexto de la relación de la película con la revista.

Según puntualiza Vílchez de Arribas, los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia «fueron el periodo más brillante de la historia de la prensa satírica en España» (Vílchez de Arribas, 2015). Realiza esta afirmación al estudiar un sector muy prolijo en el que coinciden en 1974 y 1975 seis publicaciones de ámbito nacional[2]. Este auge del humor gráfico para adultos tomaba el testigo del tebeo infantil y juvenil que había vivido su edad de oro en la posguerra española y tenía entre sus referencias a la revista francesa *Hara-Kiri*, que años después también inspiró a *Charlie Hebdo*. La libertad de prensa, regulada en España con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, fue establecida el 1 de abril de 1977 con un Real Decreto sobre Libertad de Expresión. Este cambio permitió que estas revistas pudieran publicar contenidos humorísticos sobre todo lo relacionado con el franquismo, incluida la Iglesia Católica y el ejército (Vílchez de Arribas, 2015). Aunque, a pesar de que sobre el papel la ley lo permitía, seguía imperando un control que pretendía impedir *de facto* que en España hubiera libertad de expresión y de prensa.

Como explica Antonio Altarriba, el cómic «dejó de ser el exponente –un tanto revoltoso quizá, pero en último término correcto– del pensamiento oficial para adquirir una imagen de "vanguardismo marginal", de producto "enrollado" en conexión con las inquietudes juveniles» (Altarriba, 2001: 17). Es decir, las nuevas generaciones de demócratas se apropiaron de este eficaz medio para defor-

mar una realidad oficial que, hasta entonces, había sido distorsionada a gusto del régimen franquista. La prensa ejerció una función catártica, que contribuía a digerir la intensa actualidad y ofrecer un discurso alternativo al del Estado. Según Vílchez de Arribas, este tipo de publicaciones se convirtieron en «un instrumento más para acabar con la dictadura del general Franco y lograr la ansiada democracia» (Vílchez de Arribas, 2015).

LA PRENSA EJERCIÓ UNA FUNCIÓN CATÁRTICA, QUE CONTRIBUÍA A DIGERIR LA INTENSA ACTUALIDAD Y OFRECER UN DISCURSO ALTERNATIVO AL DEL ESTADO

El Papus era una revista semanal nacida en 1973 con sede en Barcelona. Fue promovida por Javier de Godó, hijo del conde de Godó y principal accionista de Elf Editores, dependiente de Tisa, grupo propietario del periódico *La Vanguardia*. Con el declive de *Bocaccio 70*, publicación dirigida a la *gauche divine* barcelonesa, Javier de Godó instó a la dirección de su revista deportiva satírica *Barrabás* a que creara un semanario similar, pero de temática sociopolítica (Iranzo Cabrera, 2014: 275-286). Entre sus fundadores se encontraban Xavier de Echarri, Carlos Navarro y los dibujantes «Ivà», «Oscar» y «Gin». Como explica Iranzo Cabrera, «el sueño de *Ivà* era amedrentar a los estamentos del franquismo y con este propósito tituló y diseñó el icono de la revista: un *papu*, el monstruo que en la leyenda catalana atemoriza a los niños» (Iranzo Cabrera, 2014: 280). Desde su propia génesis, se observa, por tanto, un compromiso político que quedará patente en *Historias de amor y masacre*. La revista llegó a tener una tirada de alrededor de 230.000 ejemplares y llegó a alcanzar el pico de los 400.000 (Iranzo Cabrera, 2013). Además de quienes contribuyeron a lanzarla, colaboraban en ella algunos de los dibujantes más conocidos de aquella época, como «Perich», «Fer», «Ja», «Chumy-Chúmez» y «Gila». En sus páginas convivían viñetas e imágenes que recorrían diferentes aspectos de la sociedad española, desde la actualidad política hasta pulsiones seudopornográficas.

Durante los primeros años de la Transición, a pesar de la apertura que supuso la derogación de la ley de prensa, todavía no era posible adoptar un discurso abiertamente satírico hacia temas políticos mientras se iba gestionando una transición política desde el interior del franquismo en una atmósfera de gran violencia (Baby, 2018). La publicación de *El Papus* resultaba en particular incómoda para un régimen —entonces encabezado por el rey Juan Carlos— que avanzaba hacia la democracia, pero que conservaba unos resortes propios de la dictadura. De hecho, el análisis en clave de humor de los acontecimientos que estaban sucediendo durante la Transición no agradaba a determinados sectores de la sociedad. Ya durante el ocaso del franquismo la revista *El Papus* había sido suspendida durante cuatro meses por orden del Consejo de Ministros a partir de junio de 1975 y sufrió una condena similar al año siguiente (Vílchez de Arribas, 2015). Además de ser sancionada directamente por las autoridades, mediante multas, la sede de la redacción recibía amenazas continuas de grupos de extrema derecha destinadas a silenciar sus contenidos.

El 20 de septiembre de 1977 estas se materializaron y el equipo de *El Papus* sufrió un atentado en sus instalaciones. En ese ataque murió el conserje, Juan Peñalver. Se atribuyó el atentado a un grupo de extrema derecha, Juventud Española en Pie. Sus responsables fueron condenados a la pena mínima de seis meses y un día por tenencia de explosivos, una sentencia que incluso el pleno del Tribunal Supremo reconoció como benigna cuando Ediciones Amaika presentó una querella contra los magistrados[3]. En el documental *El Papus, anatomía de un atentado* (David Fernández de Castro, 2010), emitido por primera vez en febrero de 2011 en la La 2 de Televisión Española, se intentan esclarecer las causas de unos hechos que siguen envueltos en

misterio. Ernesto Milá, un escritor de ideología fascista que fue detenido en varias ocasiones en relación con acciones de la extrema derecha durante la Transición, asegura en este reportaje: «En mi opinión, el atentado de *El Papus*, y no solamente el atentado de *El Papus* sino otros muchos atentados que tuvieron lugar en aquella época, apestan a las alcantarillas del Estado».

Fue en este contexto donde Jordi Amorós impulsó la realización de *Historias de amor y masacre*. En efecto, «aprovechando los momentos de boyante economía que atravesaba *El Papus*, propuso a la editorial la financiación de un largometraje de dibujos animados en el que tomarían parte ocho de los dibujantes más conocidos del momento» (Manzanera, 1992: 123). Además de su actividad como humorista gráfico, Amorós, que había aprendido la animación en los estudios Buch-Sanjuán (Manzanera, 1992: 123), había fundado con Víctor Luna el estudio de publicidad Equip en Barcelona en 1975. Fue allí donde se animaron la mayoría de los *sketches*. Cada autor le proporcionaba el guion y unos dibujos, y un equipo, liderado por él y su socio, realizaba la animación. «Fer» fue el único que se tuvo que encargar de todo el proceso, como se detallará más adelante. El proyecto, iniciado en 1975, tardó tres años en finalizarse, pues estaba sujeto a la carga de trabajo derivada de los encargos publicitarios del estudio.

Amorós explicó que se trató de una película principalmente autofinanciada que contó, no obstante, con una inversión de la editorial de la revista. «Me la financió *El Papus*, le pedí tres millones de pesetas a *El Papus* y costó unos 30. Los pagué yo con lo que ganaba con los anuncios de publicidad» (J. Amorós «Ja», comunicación personal, 20 de septiembre de 2016). No obstante, confiesa que tiene dudas sobre cuáles fueron las cantidades exactas. Es más, el presupuesto que figura en la publicación de Manzanera (1992) indica cinco millones. Al margen de las cantidades, el director de la película señala que es la editorial la que ostenta los derechos sobre el film. En la base de datos del ICAA, Ediciones Amaika figura como empresa productora de la película. Esta cuestión, sumada al hecho de que se distribuyera en salas comerciales, alejarían la obra del circuito *underground*, si no fuera porque «Ja» permanece al margen de la industria cinematográfica y este film no tuvo relación con otros agentes del sector.

EL TONO IRREVERENTE Y SUBVERSIVO, APOYADO EN LA LIBERTAD CREATIVA DEL DIBUJO ANIMADO, LLEVA LA TRADICIÓN DEL CINE POPULAR ESPAÑOL DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA A UNA NUEVA Y EXACERBADA DIMENSIÓN

El largometraje de animación se compone de seis cortometrajes firmados por «Oscar», «Fer», «Ja», «Chumy-Chúmez», «Gila» e «Ivà», con transiciones a modo de *gag* realizadas por «Perich». A pesar de su carácter de película colectiva, algunos elementos le confieren cierta coherencia de conjunto. El título, al que se añade entre paréntesis «Un filme de gran aparato», anuncia de forma algo provocativo el tono general y formula un hilo conductor lo suficientemente impreciso para reunir relatos muy diversos, tanto en su estilo como en sus temas. En una suerte de prólogo, cuya forma parodia los habituales saludos de Walt Disney en sus producciones de cortos, el historietista Manuel Vázquez Gallego, como maestro de ceremonias, anuncia al espectador el programa: «Cojoncio Cabretas presenta: The fantastic world of Cojonland». El tono irreverente y subversivo, apoyado en la libertad creativa del dibujo animado, lleva la tradición del cine popular español de los años sesenta y setenta a una nueva y exacerbada dimensión. Según Jordi Amorós, su película preconizaba un humor que se popularizaría en los años noventa con éxitos como *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997) (J. Amorós «Ja», comunicación personal, 20 de septiembre de 2016).

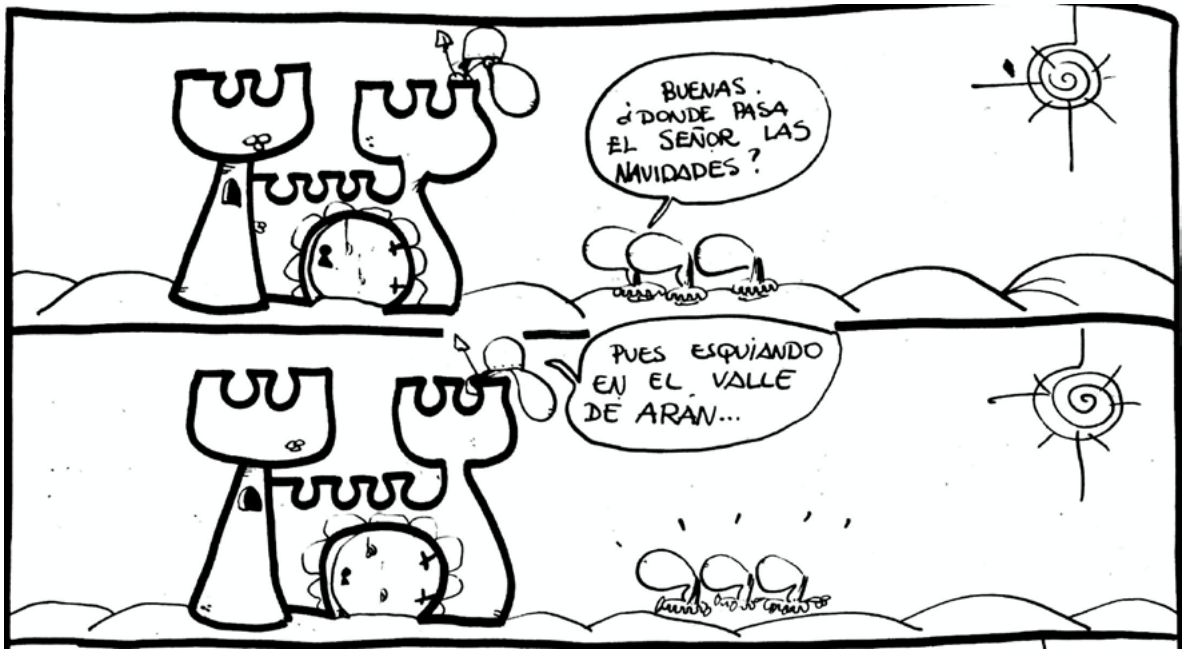
El sexo explícito y los cuerpos completamente desnudos, la discapacidad y la divinidad como objetos del humor y las estrategias distanciadoras de la fábula y del cine histórico para evocar la sociedad contemporánea son algunos de los elementos que caracterizan a esta obra olvidada de la filmografía española.

EN TIEMPOS DE LAS ATADURAS (HISTORIA ET CONSUETUDINES FRANCORUM FEUDORUM): LA MUERTE DE FRANCO TRASLADADA A LA EDAD MEDIA

En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum) es la segunda de las seis historias incluidas en esta película colectiva (en el largometraje, del minuto 00:17:28 al 00:23:18[4]). En un principio, estaba previsto que hubiera siete trabajos, pero por una cuestión de metraje se decidió excluir el de José María Vallés. El de «Fer» y el de Vallés son los únicos que caricaturizan al dictador y aportan su propia versión de la muerte de Franco. El hecho de que se optara por incluir la historia de «Fer» y, no la de Vallés, parece no estar aparentemente vinculado con el contenido, según Amorós, sino que se debió a una cuestión de afinidades personales del equipo directivo de la revista. Fue precisamente un conocido dibujante, con peso en la revista, Jorge Ginés «Gin», quien propuso a «Fer» participar en el largometraje. La historieta de «Fer» fue la única que no se animó en el estudio Equip, una cuestión que el dibujante vincula a su todavía falta de experiencia en el medio. «A todos los dibujantes les hacen la película. Entregan cuatro dibujos, y lo demás [se lo hacen]. Pero yo, como era el que tenía menos nombre, la he de hacer yo», recuerda «Fer» (J. A. Fernández «Fer», comunicación personal, 21 de septiembre de 2016). Para dibujar todas las intercalaciones y las poses, «Fer» contó con la ayuda de su cuñado, Josep Maria Rius i Ortigosa «Joma», otro reconocido humorista.

José Antonio Fernández, nacido en 1949 en Mansilla de las Mulas (Léon) y afincado en Cataluña, llegó a ser director artístico de *El Papus* y también de la revista que tomó el relevo, *El Jueves*, aún hoy en los quioscos. En aquel tiempo, «Fer» compaginaba sus colaboraciones periodísticas con su labor como profesor de historia en educación

Fig. 1. *El Papus*, número 188, 24 diciembre de 1977. Extracto de una viñeta humorística de «Fer»



secundaria. Las series que publicaba en *El Papus* eran *Historias fermosas* y *El castillo* (fig. 1) y era frecuente que su contenido tuviera carga política, y no sexual, como acostumbraban a hacer otros de los colaboradores de la revista.

El hecho de ambientar sus viñetas en la Edad Media le permitía abordar temas de actualidad con mayor libertad. El espacio de conexión entre receptor y emisor se sitúa aquí en la traslación de personajes y situaciones supuestamente medievales a la actualidad. Así describe «Fer» este proceso que le hacía sentirse menos expuesto: «Si salían los soldados golpeando al pueblo, era la Edad Media… Y se veía perfectamente que era ahora» (J. A. Fernández «Fer», comunicación personal, 21 de septiembre de 2016). A pesar de estas precauciones, tanto él como «Ja» coinciden en señalar que la efervescencia del periodo les hizo correr riesgos que no vislumbraban. «Éramos inconscientes», asegura «Fer» (J. A. Fernández «Fer», comunicación personal, 21 de septiembre de 2016). «Ja», por su parte, señala: «No teníamos miedo, era una fiesta» (J. Amorós «Ja», comunicación personal, 20 de septiembre de 2016). A pesar de que el paso del tiempo haya podido ir modelando ese discurso, esa inocencia fue la que les permitió enfrentarse a la censura con un lenguaje rompedor.

Cuando a «Fer» le propusieron participar en la película, pensó en adaptar el universo histórico de *El castillo* e *Historias fermosas*, con el que tanto él como el público estaban familiarizados, al formato cinematográfico de la animación: «Ya había muerto Franco. La Edad Media, soldaditos,… "Voy a hacer la muerte de Franco, trasladada a la Edad Media"» (J. A. Fernández «Fer», comunicación personal, 21 de septiembre de 2016). La película, de una duración de 5 minutos y 49 segundos, se puede considerar como una suerte de expansión, con sonido e imagen en movimiento, de sus historietas gráficas. Recupera la figura de su protagonista, un señor feudal, con sus fieles tropas, y su espacio vital, un castillo medieval. Estéticamente, el dibujo retoma algunos de los códigos con los que United Productions of America (UPA) revolucionó la animación en los años cincuenta, como los contornos definidos, las formas sencillas, los fondos básicos, la paleta cromática limitada, a la vez que establece una cierta continuidad con la tradición española del tebeo. Esta depuración de las formas contribuye a reforzar la dimensión simbólica de la obra.

En *En tiempos de las ataduras…*, la narración comienza *in medias res,* escenificando la crueldad de un protagonista al final de su reinado, que manda ejecutar a sus súbditos, cuyas cabezas cortadas le producen un obvio regocijo, hasta que cae enfermo. Entonces, empieza un segundo momento en el que su entorno lo mantiene con vida gracias a la sangre del pueblo que se le inyecta con una jeringuilla hasta su muerte. La última parte de la película nos hace asistir a su funeral y resurrección mediante el suministro de sangre de cerdo. Los elementos sonoros son escasos. Una sencilla música en *off* ritma el relato y unos sonidos porcinos emitidos por el señor feudal corresponden a lo que se podría asemejar a diálogos.

Román Gubern nos recuerda que el término «caricatura», materia prima del humor gráfico de *El Papus* y de *Historias de amor y masacre*, «procede del italiano *caricare* (es decir, cargar, acentuar o exagerar los rasgos)» (Gubern, 1994: 215). Altarriba (2001) compara la caricatura con el reflejo de los espejos de la calle del Gato que citaba Ramón María del Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* (1920), puesto que convierte la realidad en un esperpento[5]. El bajo grado de iconicidad de la caricatura, es decir, la escasa similitud con el elemento representado, deja espacio para la imaginación del emisor y del receptor. Es en esa zona en la que interviene el artista. Por ello, la interpretación del mensaje por parte del lector/espectador exige un profundo conocimiento del contexto. Esta es la fuerza del medio y es, a su vez, la que genera reacciones violentas que otras formas artísticas no consiguen despertar.

Si el mundo retratado nos vincula explícitamente con el Medievo, muchos elementos nos in-

Fig. 2. Un soldado saluda a su señor con el brazo en alto. *En tiempos de las ataduras...*

vitan a establecer un paralelismo con la dictadura de Franco. Empezando por su título, *En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum)*, cuya parte en latín alude al derecho medieval, recogido en unos libros de «Consuetudines feudorum» (usos feudales). Pero, al incluir en esta expresión la forma genitiva «francorum», la alusión irónica al «reinado» de Franco no deja lugar a dudas y el espectador tiene de entrada la clave para descifrar el paralelismo.

En este universo, Franco ostenta el máximo rango de la jerarquía y, por tanto, asume el papel de señor feudal. Los elementos que permiten identificarlo son varios, empezando por su vestimenta, un vistoso uniforme parodiado de Generalísimo. Un elemento anacrónico, al inicio de la película, las gafas de sol, remite a lo que en el contexto de los años setenta era como una especie de señal de reconocimiento de los dictadores del ámbito iberoamericano. Asimismo, tanto algunos de los personajes que se dirigen a él, como él mismo en el momento de su muerte, levantan la mano emulando el saludo fascista (fig. 2). Desde el punto de vista del decorado, la presencia de un crucifijo en su cama de enfermo y de un obispo permiten también establecer el paralelismo con alusiones claras a uno de los mayores pilares del difunto régimen: la Iglesia. El ejército, representado por un cuerpo de soldados a las órdenes del señor, desempeña un papel predominante en el film. En un momento dado, uno de ellos se quita el casco, de color gris, al igual que el uniforme, para poder acercarse de incógnito y reprimir con mayor facilidad a un opositor, lo cual se podría asociar con la policía secreta franquista.

Al final de la película, sobre todo, la presencia de un mapa estilizado de España contextualiza nacionalmente la ficción. «Fer» había previsto incluir más elementos de identificación, pero cuenta que la censura le obligó a hacer cambios. El día que fue al estudio Equip a realizar las modificaciones impuestas fue precisamente cuando explotó la bomba en la sede de *El Papus*. Se trata, por tanto, de septiembre de 1977. Lamenta que le hicieran reducir los elementos evidentes que permiten identificar al dictador. «Nunca quise tapar que el de la película era Franco. Me recortaron, que apenas se ve, pasa rápido, lo del brazo de Santa Teresa y el manto del Pilar» (J. A. Fernández «Fer», comunicación personal, 24 de septiembre de 2016) (fig. 3). Mediante esta supresión de información, se amplía, por consiguiente, la zona de interpretación y se exige un mayor esfuerzo y conocimiento del contexto por parte del receptor.

Fig. 3. El obispo agita la reliquia de la mano de Santa Teresa ante el moribundo. *En tiempos de las ataduras...*

Ciertos críticos evitaron descifrar públicamente quién era ese señor feudal y se limitaron a realizar afirmaciones generales. Entre ellos, se encuentra precisamente el de *La Vanguardia*, quien escribió: «Fer sigue con sus castillos y realiza una parodia feroz y surrealista de los dictadores históricos» (Bonet Mojica, 1980: 55). No obstante, la dimensión paródica en relación con Franco no solamente se asienta en estos elementos de identificación visual, sino que descansa también, y con especial énfasis, sobre el relato propuesto, que se relaciona de manera muy clara con la realidad de los últimos momentos de la vida del dictador en el otoño de 1975.

El cortometraje empieza con uno de los más importantes acontecimientos del final del franquismo, las ejecuciones de unos presos políticos en 1975 que conmovieron la opinión internacional, movilizada para pedir su indulto. Ni las manifestaciones, ni la intervención del Papa y del futuro rey consiguieron convencer a Franco para que diera marcha atrás, y las cinco ejecuciones del 27 de septiembre fueron percibidas como el último gesto cruel y gratuito de un viejo dictador cuya senilidad ya empezaba a ser obvia, como revelaron las imágenes de su última aparición pública en el balcón del palacio real de la Plaza de Oriente el 1 de octubre de 1975. En el relato de Fer, el primer minuto de la ficción (00:00:00–00:01:08) enfoca de manera altamente grotesca la cuestión de las ejecuciones, escenificando la excitación que el es,pectáculo

LA DIMENSIÓN PARÓDICA EN RELACIÓN CON FRANCO NO SOLAMENTE SE ASIENTA EN ESTOS ELEMENTOS DE IDENTIFICACIÓN VISUAL, SINO QUE DESCANSA TAMBIÉN, Y CON ESPECIAL ÉNFASIS, SOBRE EL RELATO PROPUESTO, QUE SE RELACIONA DE MANERA MUY CLARA CON LA REALIDAD DE LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE LA VIDA DEL DICTADOR EN EL OTOÑO DE 1975

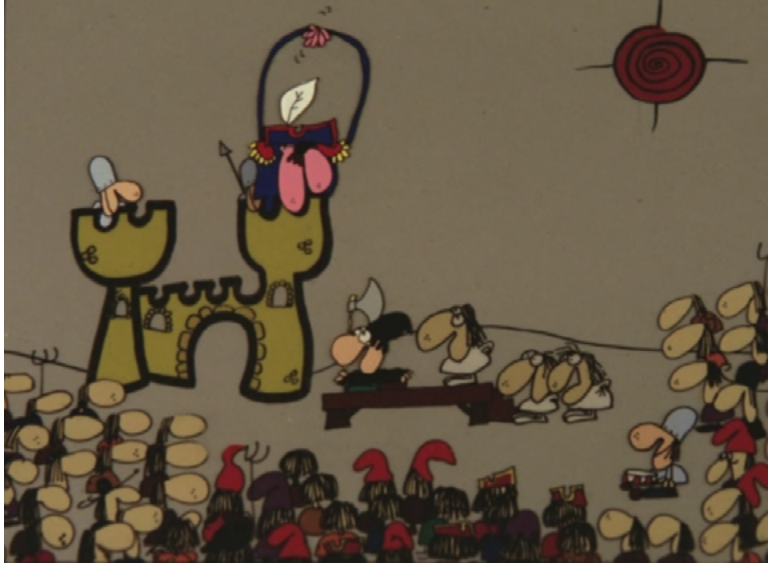


Fig. 4. El señor feudal asiste a las ejecuciones públicas. ***En tiempos de las ataduras…***

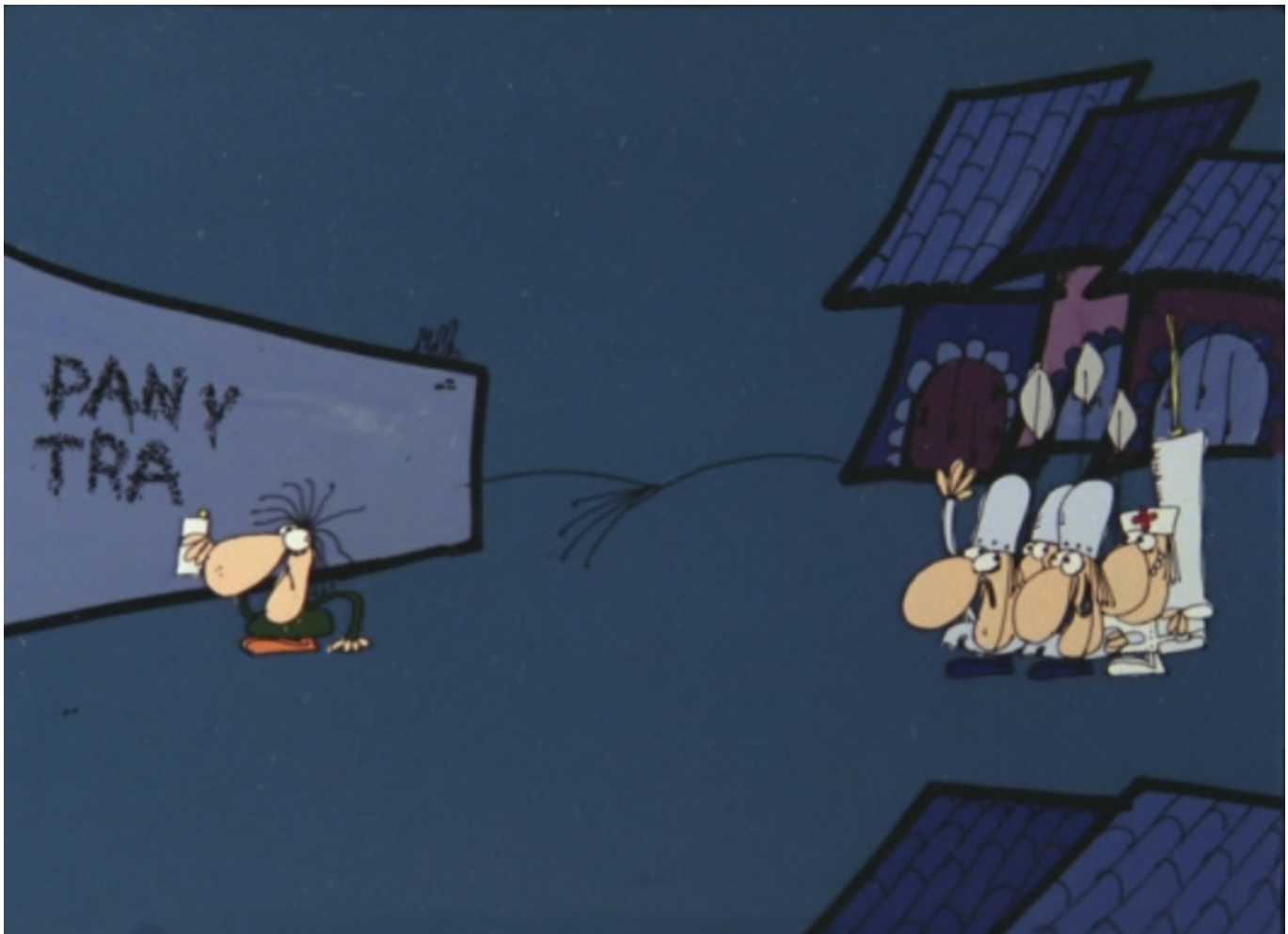
del corte de inocentes cabezas le produce al gesticulante señor, cuyos gruñidos porcinos traducen su alegría frente a una muchedumbre reunida al pie de una de las torres del castillo (fig. 4). El poder se ejerce de manera gráfica mediante un látigo, símbolo de violencia y opresión, con el que uno de sus secuaces azuza al público para que vitoree a un señor feudal que durante el ajusticiamiento bien agita un pañuelo blanco, en clara mención a la tauromaquia, o inclina su dedo hacia abajo, como si de un emperador romano se tratase. En resumidas cuentas, asiste a la ejecución como quien participa en un espectáculo circense o una corrida de toros, lo que refleja el escaso valor que le otorga a la vida humana y el alto grado de individualidad que rodea a su figura. Cabe mencionar que los únicos sonidos que es capaz de emitir son los de un cerdo. Es evidente, desde este primer momento, la intención del autor de vincular al dictador con los elementos asociados a este animal, que como atestigua el diccionario de la Real Academia Española, son los de una persona sucia, grosera y ruin. George Orwell ya había explotado esta metáfora en su libro *Rebelión en la granja* (1945), en el que un puerco llamado Napoleón representa a Josef Stalin y, por supuesto, a Napoleón Bonaparte. John Halas y Joy Batchelor mantuvieron esta representación zoomorfa en su película homónima animada adaptada del libro de Orwell y estrenada en 1954.

El segundo momento de la película corresponde con el periodo de la enfermedad del dictador y

de su agonía, entre la mitad de octubre, y su muerte, el 20 de noviembre de 1975. Desde el punto de vista mediático, ese periodo, bautizado irónicamente por Manuel Vázquez Montalbán como la «ceremonia de la supervivencia» (Vázquez Montalbán, 2005: 89), correspondió con una elipsis informativa. La realidad de la enfermedad de Franco, después de ser negada, fue tratada de manera encubierta, sin que se pudiera saber a ciencia cierta lo que estaba pasando. Lo que correspondió con un encarnizamiento terapéutico para mantenerlo en vida, costase lo que costase, fue convirtiendo al Caudillo, semanas tras semanas, en un auténtico cíborg de cuyo estado dieron cuenta varios años después unas fotografías sacadas por su yerno, el marqués de Villaverde que, como médico, seguía desde cerca las operaciones[6]. No obstante, en el momento, de manera obvia, no circularon imágenes, y la enfermedad se quedó fuera de plano, creando una sensación de vacío, cuando los españoles se habían acostumbrado a que la figura del Generalísimo ocupara durante casi cuatro décadas el espacio mediático y público.

En tiempos de las ataduras… figura a su manera, grotesca y disparatada, ese momento en que se invisibilizó la enfermedad del dictador. Cuando se hizo la película, todavía no se habían revelado los detalles del ensañamiento terapéutico. No obstante, los numerosos comunicados del «equipo médico habitual»[7], a pesar de su prosa técnico-científica que «pasteuriza[ba] el idioma de la muerte» (Vázquez Montalbán, 2005: 89), en particular el último parte en el que se anunciaba la defunción, dejaban adivinar una realidad esperpéntica, aparte de los numerosos rumores que corrían al respecto: «Enfermedad de Parkinson. Cardiopatía izquémica con infarto agudo de miocardio anterosepial y de cara diafragmática. Úlceras digestivas agudas recidivantes, con hemorragias masivas reiteradas. Peritonitis bacteriana. Fracaso renal agudo.

Fig. 5. Un opositor es reprimido para sustraerle la sangre. *En tiempos de las ataduras…*



Tromboflebitis íleofemoral izquierda. Bronconeumonía bilateral aspirativa. Choque endotóxico. Parada cardíaca»[8].

Fer representa el momento de la macabra terapia intensiva de finales de octubre y noviembre a través de unas escenas en que los subordinados del Caudillo van en busca de sangre fresca para mantener con vida al enfermo. El líquido mágico se va recogiendo entre los súbditos, sembrando el terror entre ellos, en especial en la oposición, que se encarna en particular en la forma anacrónica de un personaje que pinta un grafiti político en una pared («Pan y tra...») (fig. 5). El deterioro del estado de salud del señor feudal, convertido en una especie de vampiro, se va midiendo por el aumento del ritmo de las inyecciones, hasta que ya no queda ni un alma viva en su feudo. La sangre se introduce mediante jeringuillas de dimensiones similares a las del cuerpo de los personajes, un tamaño desproporcionadamente grande con el que «Fer» denuncia los altos niveles de represión y abuso de poder. El dictador se mantiene vivo únicamente gracias a unos acólitos que desangran, de manera gráfica en el corto, a la población. La noche va cayendo a medida que el paisaje se llena de cadáveres exangües. La imagen se torna azulada para reforzar el ocaso de una era oscura. La imaginación de «Fer» ha colmado el vacío de la imagen prohibida de la agonía con esta escenificación esperpéntica.

LA ÚLTIMA PARTE DE LA PELÍCULA, DEDICADA A LA DEFUNCIÓN Y FUNERALES DEL PERSONAJE, SE PRESENTA COMO UNA PARODIA DEL DESPLIEGUE PROPAGANDÍSTICO CONSECUTIVO A LA MUERTE DE FRANCO

La última parte de la película, dedicada a la defunción y funerales del personaje, se presenta como una parodia del despliegue propagandístico consecutivo a la muerte de Franco. Dado el estado del Caudillo al cabo de tantas semanas de terapia intensiva, la «última imagen» no se correspondió en la realidad con el espectáculo de la tradicional «belle mort» con el enfermo en su lecho, sino que se trasladó al momento *post mortem*, plasmándose en el espectáculo del cuerpo yacente expuesto los días 21 y 23 de noviembre en el Salón de Columnas del Palacio Real.

Fer retrata el momento de la muerte (00:04:08–00:04:25), apoyándose en las representaciones medievales tradicionales del último instante, en general apacible, y que suelen incluir la presencia de un representante de la Iglesia para asegurar al difunto la obtención de su pasaporte para el paraíso. Los elementos más relevantes del tópico son aquí parodiados. Un plano sencillo, con fondo verde, ostenta una cama con dosel, decorada con un crucifijo, en la que el enfermo, que sigue vestido con su uniforme y sus gafas, cubierto por una manta roja y amarilla, como la bandera española, sucumbe sacudido por el dolor con su peculiar gruñido porcino. Su último gesto es un saludo militar. Un obispo caricaturizado lo vela y le hace la señal de la cruz, mientras tres guardias y una enfermera asisten a la escena supuestamente dramática. Un fundido a negro termina la escena.

A continuación, un cortejo fúnebre, compuesto por representantes de la Iglesia y del ejército, se dirige a un lugar montañoso que figura de manera estilizada el paisaje de Cuelgamuros, donde se enterró al Caudillo el 23 de noviembre (00:04:26–00:04:50). Recordemos que, en los discursos propagandísticos de los funerales, se hacía hincapié en la inscripción de Franco en la historia para la eternidad. Esta alcanzó una dimensión paroxística en el momento de su inhumación detrás del altar mayor de la basílica del Valle de los Caídos y se plasmó en particular en el número extraordinario del noticiario NO-DO (Sánchez-Biosca y Tranche, 2005: 370), cuya secuencia final era edificante al respecto. En ella, el plano de la pesada (y supuestamente no desplazable...) losa de granito que cubría la sepultura, en la que solo se mencionaba el nom-

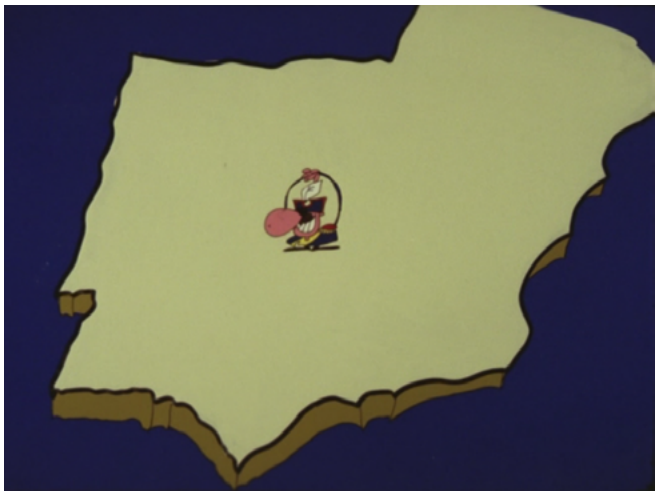


Fig. 6. Resurrección del señor feudal. *En tiempos de las ataduras…*

bre de Francisco Franco, era asociado en el montaje con una imagen de Cristo en la cruz, sobre la que se concluía el reportaje, mientras la tétrica voz en *off* comentaba solemnemente: «Francisco Franco, un nombre para la Historia». Se sugería de esta manera que, si el «cuerpo natural» de Franco había sucumbido, su «cuerpo político» seguía, y seguiría, vivo en una forma de resurrección simbólica.

La última parte del cortometraje de «Fer» parodia a su manera este discurso, finalizando con una imagen de resurrección degradada. En el trayecto que conduce la comitiva hasta la sepultura, la presencia de un inocente cerdo (00:04:50) sugiere la idea de chuparle la sangre con una jeringuilla para inyectársela directamente al féretro. Es el único ser que queda vivo, más allá de sus fieles servidores, quienes no dudan en la compatibilidad del animal con el señor feudal. En efecto, la inyección revive al difunto, como si de una tétrica y aterradora Blancanieves que vuelve a la vida se tratase. Sus servidores reciben su vuelta con alegría, en una clara alusión a los nostálgicos de un régimen moribundo que, en esta contra historia, ven sus deseos colmados. El señor-vampiro emerge del féretro con una señal de victoria, una sonrisa inquietante y su habitual gruñido, que, en ese momento, refuerza fuertemente la naturaleza porcina del personaje, revivido gracias a la sangre del animal. El último plano (00:05:30) materializa esta victoria sobre la muerte y esta resurrección porcina con un mapa de España, país que sobrevuela para aterrizar en su centro y cuyo suelo pisa con fuerza (fig. 6). Esta última secuencia que carnavaliza la realidad histórica con un disparatado final feliz para el personaje, infeliz para sus súbditos, reflejaba, en el contexto de su creación, antes del advenimiento de la democracia, el temor hacia una situación política todavía borrosa que parecía asentarse en una continuidad fundamentada en la dictadura desde la perspectiva de un proyecto de futuro «atado y bien atado», según la conocida expresión de Franco.

CONCLUSIÓN

La reconquista audiovisual de la agonía de Franco, en este corto, como más general en el entorno de la contracultura catalana de la época, responde al concepto de lo carnavalesco según Mijail Bajtin; tanto en su dimensión crítica y subversiva, fundamentada en el principio de rebajamiento y del mundo al revés, como por su carácter felizmente regenerador que representa «el correctivo popular de la risa a la gravedad unilateral de [l]as pretensiones espirituales» del poder (Bajtin, 2003: 22). Contra la solemnidad de las imágenes oficiales de la muerte de Franco condensadas en un idealizado «último retrato», *En tiempos de las ataduras…* genera una forma de historia contrafactual que actúa como una suerte de feliz, aunque ficticio, «correctivo». *En tiempos de las ataduras…* se vincula con lo que el historiador Jacques Le Goff bautiza como «enjeu-mémoire»[9], que designa el papel democrático que tienen las memorias alternativas y marginales, por su dimensión liberadora, contra las memorias oficiales dominantes (Le Goff, 1988: 175-177). Contra la unilateralidad de las imágenes oficiales y la violencia simbólica que ejercen sobre los que no comparten su discurso sin poder expresarlo, *En tiempos de ataduras…* plasmaba una

visión distinta, sin más pretensiones, por el carácter confidencial de su difusión en los márgenes de la industria cinematográfica, que la de deshacerse del relato oficial (des-atar) dominándolo con sus disparatadas fantasías.

La animación contribuye, por su propia materialidad, a plasmar las inquietudes políticas y enriquece el lenguaje de la viñeta en prensa, gracias a la incorporación de movimiento y sonido. El salto a la gran pantalla de los universos de los dibujantes de *El Papus* podría haber supuesto una mayor visibilidad a sus propuestas, pero la demora en su llegada a las salas –debido a las precarias condiciones de producción– arrebató a *Historias de amor y masacre* la frescura del momento. En efecto, tanto el corto de Fer, como la película en su conjunto, pasó más bien desapercibido en el momento de su estreno, que el ICAA fecha en 1978 y Manzanera el 16 de abril de 1979 en los cines Peñalver y Rosales de Madrid. Pesó sobre su distribución el escaso apoyo que recibió un proyecto realizado en los márgenes de la industria cinematográfica[10].

La muerte de Franco, después del advenimiento de la democracia, plasmado en la adopción de la Constitución de 1978, parecía algo superado y hubo que esperar algún tiempo para que recobrara cierto interés. Por otra parte, en el lapso de la realización de la película, el espacio de libertad de expresión se había ampliado, y lo que podía parecer provocativo tres años antes ya había sido superado con creces en el ámbito de la cultura subversiva, al calor de la Movida. El efecto de la sátira política, cuyo éxito se basa en su vinculación con la actualidad, había perdido fuerza. A pesar de estas circunstancias, esta producción atípica en el contexto de la Transición y de la propia historia del cine de animación en España resulta una obra muy valiosa para observar desde nuevas perspectivas este periodo histórico y, por ello, está despertando en los últimos años un resurgido interés. ■

NOTAS

* Este artículo está dedicado a la memoria de Fer, que nos dejó tristemente en septiembre de 2020. Le estamos profundamente agradecidas por la ayuda que nos ha prestado para llevar a cabo este trabajo y lamentamos que no haya tenido ocasión de leerlo. Su enorme generosidad, y amabilidad, nos han permitido comprender mejor los entresijos de las circunstancias en que dirigió su cortometraje. Queremos agradecer igualmente a Jordi Amorós «Ja» su inestimable colaboración con esta investigación, dado que su testimonio ha sido fundamental para estudiar este largometraje capital de la historia del cine de animación en España. Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D+i «Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global» (CSO2016-78354-P), Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia, Gobierno de España.

1 Véase al respecto Berthier (2003; 2012; 2020).

2 Vílchez de Arribas menciona *La Codorniz*, *Barrabás*, *El Papus*, *Por Favor*, *Hermano Lobo* y *El Cocodrilo Leopoldo*.

3 Véase «Rechazada la querella» (1981).

4 En este artículo se ha tomado como referencia la versión editada en el DVD recopilatorio *Del trazo al píxel. Un recorrido por la animación española* (2015).

5 «Algunos han querido ver en las viñetas la concreción más evidente de aquellos espejos cóncavos de la calle de El Gato que en su momento describiera Valle-Inclán para definir el esperpento. Y es cierto que en la historieta el dibujo tiende a la estilización o a la deformación, en cualquier caso a la exageración de lo característico» (Altarriba, 2001: 12).

6 Véase *La Revista*, 29 de octubre de 1984.

7 56 partes y 115 comunicados.

8 Reproducido en *Arriba*, 20 de noviembre de 1975.

9 El término francés *enjeu* no tiene equivalente en castellano. Su correspondiente más cercano sería «lo que está en juego».

10 Según indica Manzanera, «La película no tuvo campaña de lanzamiento por parte de la distribuidora Filmax, que quebraría algo más tarde, y apenas se exhibió en algunas ciudades españolas. Por otra parte, la

productora, Editorial Amaika S.A., a la que pertenecía *El Papus*, continuó interesándose exclusivamente por sus ediciones, que eran las que le reportaban beneficio económico, y no se ocupó de la explotación comercial del filme» (Manzanera, 1992: 125).

REFERENCIAS

Altarriba, A. (2001). *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe.

Baby, S. (2018). *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Madrid: Akal.

Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Berthier, N. (2003). Ser o no ser Franco. Naturaleza y función de la risa en *Espérame en el cielo*. *Archivos de la Filmoteca*, *42/43*, 156-171, 187. Recuperado de https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/315

Berthier, N. (2012). Cine y evento histórico: la muerte de Franco en la pantalla. *Revista Esboços*, *19*(27), 150-170. https://doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n27p150

Berthier, N. (2020). «*El Generalísimo is still dead*». *La muerte de Franco en la pantalla*. Valencia: Shangrila.

Bonet Mojica, L (1980, 15 de junio), Historias de amor y masacre, *La Vanguardia*, p. 55.

Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Iranzo Cabrera, M. (2013). *El Papus*: una revolució satírica que va copar la crítica humorística espanyola de juliol de 1975 a març de 1976. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi, 30*(1), 49-78. https://doi.org/10.2436/20.3008.01.106

Iranzo Cabrera, M. (2014). *La revista satírica* El Papus *(1973-1987). Contrapoder comunicativo en la Transición política española. El tratamiento informativo crítico y popular de la Transición española*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.

Ivern, O. (Producción), Fernández de Castro, D. (Dirección) (2010). El Papus, *anatomía de un atentado* [documental]. España: Cromosoma S.A., Televisión Española, Televisión de Catalunya.

Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. París: Gallimard.

Manzanera, M. (1992). *Cine de animación en España. Largometrajes 1945-1985*. Murcia: Universidad de Murcia.

Rechazada la querella por sentencia injusta en el caso «El Papus» (1981, 4 de julio), *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1981/07/04/sociedad/363045601_850215.html

Sánchez-Biosca, V., Tranche, R. (2005). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

Vázquez Montalbán, M. (2005). *Crónica sentimental de la Transición*. Barcelona: Random House Mondadori.

Vílchez de Arribas, J. F. (2015). Prensa satírica en España: 1970-1980, una década de esplendor. *El Argonauta español*, *12*. https://doi.org/10.4000/argonauta.2268

EN TIEMPOS DE LAS ATADURAS (HISTORIA ET CONSUETUDINES FRANCORUM FEUDORUM), DE JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ «FER»: LA MUERTE DE FRANCO EN ANIMACIÓN

Resumen

Este texto presenta el cortometraje de animación realizado durante la primera Transición por el humorista gráfico José Antonio Fernández «Fer», al amparo de la revista satírica *El Papus*, «En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum)», incluido en *Historias de amor y masacre* (Jordi Amorós, 1978), primera película de animación para adultos del cine español. Inspirado en unas series que «Fer» publicaba en *El Papus* y que se inscribían en un imaginario medieval para hablar de la actualidad, el corto narra la muerte de Franco en forma de un cuento protagonizado por un señor feudal con reconocibles alusiones al Caudillo. Esta jocosa sátira forma parte de un conjunto de relatos de la muerte de Franco en el ámbito de la contracultura catalana de la época, desde una visión carnavalesca del evento ("mundo al revés").

Palabras clave

Cine español; Franco; Transición; Animación; Prensa satírica; Humor.

Autoras

Mercedes Álvarez San Román (Madrid, 1986) es profesora de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Ha publicado artículos sobre cine español, y especialmente de animación, en revistas académicas de ámbito nacional e internacional, como *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, *Con A de Animación*. Contacto: mercedes.alvarez@uc3m.es.

Nancy Berthier es catedrática de Artes visuales en la Sorbona. Trabaja sobre la relación entre artes visuales e historia/memoria. Ha publicado un centenar de artículos y libros, como *Le franquisme et son image*, *La muerte de Franco en la pantalla*, etc. (como autora única) o *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra civil española*, con Vicente Sánchez-Biosca, *La cultura de las pantallas*, con Álvaro Fernández, *Cine y audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, con Antonia del Rey (colectivos). Contacto: nancy.berthier@paris-sorbonne.fr.

Referencia de este artículo

Álvarez San Román. M., Berthier, N. (2021). *En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum)*, de José Antonio Fernández «Fer»: la muerte de Franco en animación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *31*, 211-224.

EN TIEMPOS DE LAS ATADURAS (HISTORIA ET CONSUETUDINES FRANCORUM FEUDORUM) BY JOSÉ ANTONIO "FER" FERNÁNDEZ: FRANCO'S DEATH IN ANIMATION

Abstract

This paper presents the animated short film *En tiempos de las ataduras (Historia et consuetudines francorum feudorum)*, made during the early years of the Spanish transition to democracy by the cartoonist José Antonio "Fer" Fernández, and included in *Historias de amor y masacre* (Jordi Amorós, 1978), the first animated feature film for adults in Spanish history, produced with the support of the satirical magazine *El Papus*. Inspired by a series that "Fer" published in *El Papus*, which made use of a medieval imaginary to talk about current events, the short film depicts Franco's death in the form of a tale about a feudal lord with recognisable allusions to the Caudillo. This humorous satire forms part of a series of stories about Franco's death created in the context of the Catalan counterculture of this period, taking a carnivalesque view of the event ("world upside down").

Key words

Spanish Cinema; Franco; Transition to Democracy; Animation; Satirical Press; Humour.

Authors

Mercedes Álvarez San Román (Madrid, 1986) is a faculty member at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the TECMERIN research group. She has published papers on Spanish cinema, and especially on animation, in Spanish and international academic journals, including *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, and *Con A for Animation*. Contact: mercedes.alvarez@uc3m.es.

Nancy Berthier is a professor of Visual Arts at the Sorbonne. Her research interests include the relationship between visual arts and history/memory. She has published around a hundred articles and books, including *Le franquisme et son image* and *La muerte de Franco en la pantalla* (author), and *Retóricas del miedo: imágenes de la Guerra civil española*, with Vicente Sánchez-Biosca, *La cultura de las pantallas*, with Álvaro Fernández, and *Cine y audiovisual. Trayectos de ida y vuelta*, with Antonia del Rey (co-author). Contact: nancy.berthier@paris-sorbonne.fr.

Article reference

Álvarez San Román. M., Berthier, N. (2021). *En Tiempos de las Ataduras (Historia et Consuetudines Francorum Feudorum)* by José Antonio "Fer" Fernández: Franco's Death in Animation. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *31*, 211-224.

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com