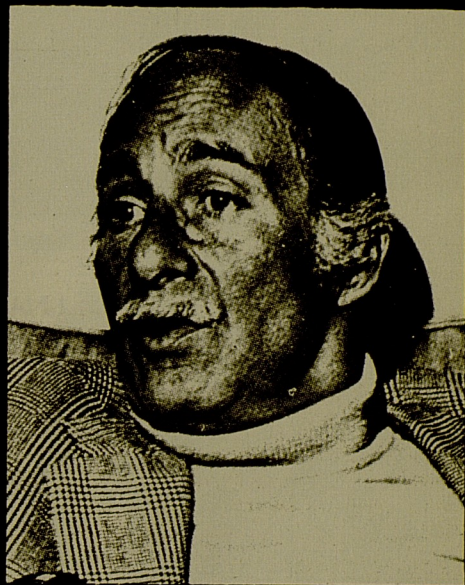


LOS HEROES DEL FRANQUISMO

FELIX FANES



Alfredo Mayo.

dará cuenta de que la urbanidad y buena educación codificadas por los habitantes del inmueble no son más que la cara lógica de un irrazonable deseo de autorreprimirse, una forma de institucionalizar la soledad y la incomunicación. Polanski-actor, en tanto que encarnación del Otro —la película debiera haber sido la delicia de lacanianos y psicoanalistas que, en cambio, prefirieron entretenerse en su época de interpretar la elemental simbología de "Repulsión"— es inadmisiblemente. Está dispuesto a ayudar a la inquilina que corre el peligro de ser expulsada, aunque sólo sea negándose a firmar una denuncia, se preocupa por Simone Choule —aunque su interés no tiene nada de humanitario—, no comparte la morbosidad de la portera cuando ésta le muestra los desperfectos causados por el cuerpo de Simone Choule al lanzarse desde el cuarto piso sobre las claraboyas de la entrada, siente afecto por el personaje interpretado por Isabelle Adjani, etc. Pero su relativa bondad, fundada en el "laissez faire", está pasada de moda, es un arma poco operativa, con la que no se puede defender de un mundo hostil, que no tolera que sea diferente y que tampoco intente convencerlo de la excelencia de su diferencia. Es por ello que Polanski-actor y Polanski-cineasta necesitan aceptar el desafío y metamorfosearse en Simone Choule o en el Polanski de la publicidad. Primero no se atreverá a mostrarse públicamente y se limitará a la autocontemplación, al autoconvencimiento, a convertir la esquizofrenia en una nueva personalidad. Después será Simone Choule, pero lo será de un modo literal: vestirá como ella y se suicidará como ella. La transgresión radicará precisamente en la evidencia de la repetición, en el que nadie podrá dejar de oír sus gritos, en que todos asistirán a su salto al vacío, en que nadie podrá evitar que, arrastrándose por las escaleras y malherido, repita inmediatamente el suicidio y sea imposible escapar al sentimiento de haberlo asesinado. Que toda la narración pueda entenderse como estructurada sobre la idea de sueño no tiene importancia, no es más que una necesidad retórica. En cambio si la tiene el carácter grotesco de todo cuanto vemos, el que la angustia aparezca hermanada a lo cómico y el que la comicidad respire una infinita tristeza. A fin de cuentas el humor, como el sueño, sólo que este de un modo más accidental, es el encargado de poner orden y seguridad aparentes ante tanta desesperanza.

Hasta no hace mucho cuando se hablaba del cine español se hacía en función de su futuro. De un tiempo a esta parte, sin embargo, también el pasado del cine español preocupa y es objeto de papeles diversos, más o menos exactos y profundos. No sé si esto es bueno o malo. En todo caso en esto estamos.

Si una figura sorprendente existe en ese pasado histórico del cine español —figura de ficción, se entiende— esa es, sin lugar a dudas, la del héroe. El héroe, y su función demiúrgica tradicional, tiene en el cine español desde el pasado hasta el presente un rol de explicitador de estados de ánimo sociales que resulta francamente revelador. A través de él podemos rellenar determinadas zonas oscuras, aspectos ambiguos o deslices interpretativos diversos de nuestra historia reciente, con un cierto grado de verosimilitud. En el espacio cinematográfico creado por el franquismo el héroe es un ejemplar contrapunto de la realidad.

Para no andarnos por las ramas, veamos eso en concreto.

LA INFANCIA DEL HEROE

Suele imaginarse que en los años 40, es decir: en los primeros años del franquismo, el cine español fue épico, de exaltación patriótica, de canto a los valores más ancestrales posibles. Se suele imaginar todo esto porque algunos retazos de aquel cine en este tipo de cosas nos hacen pensar y también porque éstas suelen ser las características que adornan generalmente otras cinematografías surgidas a socaire de unas condiciones políticas parecidas a las que aquí, por aquel entonces, se producían. Esta es, sin embargo, una falsa impresión: pese a que ésta muy posiblemente fuera la idea que del cine tenían los jefes del régimen y pese también a que estos creyesen controlar plenamente el aparato cinematográfico, algo hay en aquellos años que impide la realización monolítica de un cine épico-patriótico. En líneas generales, el héroe cinematográfico de entonces queda más cerca del angustiado, contradictorio, escindido héroe romántico que no del prototipo del portador de valores eternos que debería ser. Si esto es así, en general, en la mayoría de films de aquellos años, no deja de ser verdad también incluso en aquellos films que de alguna

manera constituyen ejemplos aislados y feacientes de las aspiraciones más directamente ideológicas del nuevo régimen. Veamos como esto se produce en dos films de este último grupo: en *Harka* (1941) de Carlos Arévalo y en *¡A mi la legión!* (1942) de Juan De Orduña, —verdaderos prototipos de cine "político" franquista.

En la primera de estas películas, una producción Cifesa, el héroe es encarnado por el actor Alfredo Mayo, que interpreta el papel de capitán Santiago Balcazar. Aunque iconográficamente su presentación (combinación enfatizadora de travelling y contrapicado) corresponda a la de cualquier héroe apabullante, muy pronto descubriremos que el capitán Balcazar es un héroe frágil: como arrancado de cuajo del cine americano de los años 40, el capitán Balcazar conjuga en su persona los atributos de valentía, arrojo, compañerismo, buen soldado, etc. con un insondable misterio que le hace comportarse de una manera incomprensible: oficial en Africa, Balcazar rechaza todos los permisos que le permitirían visitar España, máxima ilusión —huelga decirlo— de todos sus compañeros, que no entienden en absoluto esa actitud. Pese a ello —y como se apresura a decir uno de los personajes del film— "nadie hay tan español como Balcazar". Se trata pues de un héroe complejo. Esta complejidad aumentará notablemente con la llegada del teniente Carlos Herrera, perso-



naje interpretado por Luis Peña, con el cual el capitán Balcazar muy pronto establecerá una profunda relación amistosa que rápidamente evolucionará hacia la pasión. En efecto, habiéndose enamorado el teniente Herrera de una chica (Luchy Soto, naturalmente), hallándose en la situación de abandonar su destino en Africa para casarse con ella, el capitán Balcazar dará un auténtico espectáculo de celos, absolutamente lamentable e incomprensible. A continuación, y como herido por estos excesos, Balcazar muere y su lugar de héroe pasa a ser ocupado por su amigo Herrera, el cual para asumir este papel deberá renunciar tanto a su novia como a la vida fácil que en Madrid le esperaba. Balcazar se ha reencarnado en Herrera y, por este camino, el héroe no desaparecerá. De todos modos, éste seguirá siendo ambiguo, contradictorio y frágil.

Muy próximo a este esquema, si bien con ligeras variaciones, es la película, también de Cifesa, ¡A mi la legión! Como en la cinta anterior, la acción transcurre en Africa. Del mismo modo, Alfredo Mayo interpreta a un valerosísimo soldado, mientras que Luis Peña carga con el ingrediente misterioso del asunto. Muy pronto entre estos dos hombres se teje la imprescindible profunda amistad. De repente, sin embargo, Luis Peña desaparece, enterándose así el público que tras el misterioso legionario quien se esconde, en realidad, es ni más ni menos que el rey de un país tan fabuloso como imaginario: rey que ha sido reclamado por su gobierno para cumplir sus obligaciones en la más alta magistratura del Estado. Desaparecido Luis Peña, Alfredo Mayo inicia su decadencia: abandona la Legión y empieza a vagar. Sin que se sepa muy bien ni el cómo ni el porqué aparece de pronto por el país imaginario del cual es rey, sin que él lo sepa, su muy amigo Luis Peña. Para que atente contra la vida de este monarca, precisamente, Alfredo Mayo es convocado por un grupo de anarquistas. Al fin, sin embargo, Alfredo Mayo se niega. El día del atentado, desde la multitud, Alfredo Mayo reconoce en el monarca a su joven y misterioso amigo legionario. A partir de este instante ambos reanudan su vieja amistad, habiéndose transformado el antiguo marco de las ásperas tierras africanas en unos lujosos y fantásticos palacios que no dejan de tener cierto parecido con el estilo arquitectónico imperante en Liberonia, lugar de donde, como se sabe, Groucho Marx llegó a ser primer ministro. El feliz idilio se ve por fin interrumpido a causa del estallido del glorioso alzamiento nacional. Alfredo Mayo, que a la postre resulta ser español, se verá como el teniente Herrera de la anterior película obligado a escoger entre el amor y la guerra. La elección, con todo, resulta enormemente difícil. Y Alfredo Mayo pasará sus huesos por el ejército con un desánimo digno de mejor causa.

Para su suerte, sin embargo, Luis Peña se mostrará en esta ocasión menos reacio a la cosa bélica que Luchy Soto y poco después se ira a reunir con Mayo en tierras africanas. Codo con codo los dos amigos, por fin felices, se aprestarán a luchar contra el comunismo internacional.

Según se puede deducir de estos ejemplos, los héroes de aquellos años son, cuanto menos, escasamente diáfanos. Se trata de hombres oscuros provistos de pasados misteriosos, cuya sexualidad, como la de los niños, aún está por definir. Se trata de personajes atípicos, descentrados, sin un lugar preciso en la sociedad. No son modelos de nada como no sea de alguna neurosis colectiva que ellos vendrían a reflejar o representar. Son personajes turbios, ambiguos, que sólo parecen hallar su lugar en este mundo cuando sus cuerpos se cruzan en el camino de alguna bala. En estos casos suelen gritar

misionero, en historia de guardarrropia o en humor codornicesco, pero nunca conseguirá eludir su marco esquizofrénico que cada vez le encierra más y más sobre sí mismo hasta ahogarle en la fortaleza de sus frustraciones y sus fantasmas.

De pronto, sin embargo, esto termina y el héroe pone fin a su desquiciamiento para por fin, encontrarse a sí mismo. Esto sucede con la llegada de los 60. Modelo de esta mutación podría ser la película Ladislao Vajda, *Una chica casi formal* (1963), en la que se nos narra la historia de una chica alemana, Lili (Liselote Pulver), que acompaña a su jefe en un viaje de negocios a Madrid, lugar donde conoce a Carlos (Alberto de Mendoza), un presentador de televisión que la enamorará. La película se centra en las peripecias de este enamoramiento, en los clásicos altibajos, rupturas y reconciliaciones en los que se puede bajar cual-



Un triunfador en la España austera.

¡viva España!, mientras de fondo suenan los primeros compases del himno nacional.

EL HEROE DE LA PLENITUD

Los protagonistas de la épica nacional, pues, de épicos tienen bien poca cosa. Esto resulta muy característico del cine de aquellos años. Si los héroes de los que tendrían que ser films épicos resultan ser extravagantes, confusos y poco educativos, algo muy parecido sucede con los que podríamos llamar héroes cotidianos que pueblan los restantes films de aquellos años. Estos héroes cotidianos, aparte de una enorme falta de convicción sobre sí mismos, suelen ser complejos, escindidos, como sometidos a una constante búsqueda de su propio identidad. Se trata de héroes irreales implantados artificialmente en paisajes no menos irreales. La heroidad es una constante parodia de sí misma. A partir de este estado de cosas, el héroe de los años 40 transitará hacia la década posterior por los caminos más diversos y uno piensa que siempre a la busca de una identidad perdida, de manera que el héroe de los 50 se transformará en

quier tipo de comedia anódina —puesto que de una comedia de este estilo se trata. Y sin embargo, la película es importante porque ese Carlos es realmente una ruptura en relación a todos los héroes anteriormente mencionados y que poblaron durante dos décadas el cine español. Frente al desquiciamiento y a la ambigüedad de aquéllos, Carlos es el héroe seguro, modélico, creador de consensus, imagen en la que reconocerse y sentirse alagado. Para empezar, ya lo he dicho, su profesión es la de locutor de televisión, naturalmente el "más popular de España". Es pues un triunfador y gana dinero. Primer eje de su articulación con la realidad. Además es un don Juan y las enamora con harta facilidad. Su objetivo son las mujeres. Los amigos masculinos —a diferencia de lo que sucedía con los Mayos y los Peñas— sólo sirven para "tomarse unas copas" y poco cosa más. Carlos se fija en Lili y triunfa estrepitosamente. El milagro alemán cae de espaldas ante el mini-milagro español. Es pues también un triunfador en el amor. Segundo eje de articulación con la realidad. A partir del eje dinero y del eje amor se construye la plenitud del héroe, cu-



Dos modalidades de la castración cinematográfica.

...yas aspiraciones, de otra parte, serán considerablemente bajas de techo: promocionar en el escalofón económico y fundar una familia. Frente a la complejidad del héroe de los 40, el nuevo mito es de una banalidad aplastante, pero se supone que atractiva. Entre los delirios militares y masoquistas de los Mayos y los Peñas y los delirios burgueses de Carlos media un abismo. Es el abismo que paralelamente ha recorrido el país de la negra posguerra del hambre y el estraperlo a brutal desarrollismo de la sobreplotación y el seiscientos. En todo caso, no creo que hay dudas sobre cual es la más fascinante de las dos imágenes para el público consumidor. Entre el héroe patológico y el héroe televisivo no hay casi elección posible. Carlos rezuma éxito, abundancia, seguridad, del mismo modo que los héroes del 40 rezumaban frustración, sequía sentimental y desconcierto. Ahora bien: incluso en la plenitud de su seguridad el héroe aún refleja unos desequilibrios y unas contradicciones que nada bueno hacen preveer. En efecto, Carlos es televisivo y moderno pero terriblemente carpetovetónico. En un momento determinado le dice a Lili: "A nuestras mujeres las solemos mandar temprano a la cama" y se queda tan ancho. Madrid aparece lleno de automóviles y su pulso vital parece ya articularse alrededor del pulso que marca la pequeña pantalla pero al mismo tiempo la calle aparece llena de vendedores ambulantes, taxistas chascarrillos, limpiabotas dialogantes y camareros jacarandosos. Los toros y el fútbol lo llenan todo. De hecho, una quiniela se convertirá en punto central de la trama y su desenlace. En fin, junto al desarrollismo que salta a la vista uno de los problemas cruciales del film acaba siendo la compra de un

ALFREDO LANDA
JEAN SOREL
IRA DE FUSTENBERG
ISABEL GARGES

no desearás al vecino del 5º

EA TM N6 LO

MARGOT COTTENS - ADRIAN ORTEGA
LICIA CALDERON
GUADALUPE MUÑOZ SAMPEDRO
VERÓNICA LUJAN - ANABELLA INCONTRERA
MARA LASO

DIRECTOR RAMON FERNANDEZ
Unos caracteres inventados por ATLANTIDA FILMS
Productores LUCIANO JOSÉ FRADE

piso, lujo que ni el presentador de televisión más popular de España puede permitirse.

EL HEROE CASTRADO

Este haz de desequilibrios y contradicciones no permitirán una larga vida a esta clase de héroes. Al contrario: su plenitud será muy breve. Su perfecta articulación en la realidad será casi un espejismo. De hecho, muy pronto el héroe volverá, con diversos matices, a las andadas anteriores. Curiosamente esto se hará notar sobre todo en el eje de la sexualidad. Así como en el eje económico se mantendrá un cierto estatus, en el terreno de las relaciones amorosas muy pronto se volverá al descentramiento anterior: punto de inflexión de este estado de cosas será la célebre **no desearás al vecino del quinto** (1971) de Tito Fernández, film en el que la homosexualidad es pero no es, volviéndose así a la inseguridad latente de las falsas apariencias, de los héroes esquizofrénicos y de las difíciles articulaciones de la realidad ficcional con la realidad de los espectadores. Mucho más definitivo aún que la cinta multimillonaria de Tito Fernández será el film de Vicente Escrivá —productor de películas "de santos" en los 50, no se olvide— **Lo verde empieza en los Pirineos** (1973), punto de inflexión máximo de todos los valores tradicionales que atañen a la sexualidad nacional. Los protagonistas de esta cinta representan casi con caracteres de alucinación la decadencia definitiva de los valores eternos. Los héroes resultan absolutamente antiépicos. Unos por su impotencia latente; otros por su sumisión a los valores sexuales del extranjero; todos ellos, en fin, porqué en ningún momento su condición de españoles les constituye como reserva moral de ninguna parte. No sólo se someten en el or-

den de la sexualidad a los imperativos "europeos" sino que además, como desconocen las claves de ese otro comportamiento, salen absolutamente trasquilados de su experiencia. El regreso al hogar más que como triunfo de lo nacional sobre lo extranjero ha de leerse como conformidad a lo nacional ante la imposibilidad de lo extranjero.

En esa línea de imperturbable decadencia —que de alguna manera corre paralela a la descomposición de los poderes tradicionales del franquismo debe situarse un último film paradigmático: **Fango** (1976) de Silvio F. Balbuena con la exuberante Aghata Lys en el papel estelar. En esta cinta se da un paso más hacia la decadencia del héroe. Desde el punto de vista sexual en esta cinta el desplazamiento se señala así: el **homo hispánicus** he entrado definitivamente en el concierto sexual "europeo" y ahí empieza su fin. En efecto, en **Fango**, los maridos se intercambian sus mujeres, disfrutan como quien dice viéndolas a ellas en los brazos de otros, experimentan en esos juegos su máximo placer. Naturalmente la consecuencia de tanto dislate aparece antes de que la película termine: el protagonista, un novelista llamado Juan, después de proponer esos juegos tan difiles de justificar a su señora, termina en una silla de ruedas incapaz ya de experimentar ningún tipo de placer. Se ha convertido en un héroe castrado. La renuncia a sus orígenes culturales, perdido en la vorágine del europeísmo, le ha conducido a esta situación límite: la castración, es decir, la máxima pérdida de su valor de identificación.

Si la evolución del héroe en el cine franquista la confrontamos con la misma evolución del régimen que la ha propiciado, veríamos como la una y otra efectúan un recorrido sensiblemente idéntico. Al franquismo del garrote y tente tieso correspondería el héroe desquiciado e indefinido en sus articulaciones —económicas y sexuales— con la realidad. Al franquismo del desarrollo correspondería la plenitud del héroe, en tanto que único momento de este como elemento positivo, con capacidad para establecer puentes de identificación con el espectador. Pero en ese mismo franquismo desarrollista hallaríamos también la simiente de su posterior deterioro, deterioro que se patentiza con las crisis de la muerte de Carro y el posterior espíritu de Arias; en estos momentos el héroe vuelve al desquiciamiento, pero sin los soportes de misticismo y racialidad de los primeros años. La decadencia es aguda. Con el final del franquismo la decadencia se hará total. Los héroes serán castrados. Y aquí se cierra el cielo. Los héroes del post-franquismo aún están por aparecer. Con **Fango** concluye, como habría dicho el mismísimo Jefe del Estado, "el espíritu de una raza". Y ahora: ¿Qué nos deparará el futuro, por lo que a los héroes se refiere? ■