



**RAZA, DE JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA,
UNA «PELÍCULA-ACONTECIMIENTO»**

Nancy Berthier

Universidad de Paris-Est (Marne-la-Vallée, Francia)

Entre las numerosas películas que se han realizado sobre la guerra civil española, *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y estrenada en España en enero del año 1942, ocupa un lugar aparte y goza de un estatuto singular en la historia de las relaciones entre cine y guerra civil. Lo cual se debe menos a sus calidades fílmicas intrínsecas que a las circunstancias de su elaboración, producción y recepción. *Raza* tiene todas las características de lo que podemos definir como « película-acontecimiento », o sea aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas.

En el caso de *Raza*, el principal elemento que le confiere su estatuto de película-acontecimiento es sin lugar a dudas la identidad de quien escribió el texto literario a partir del cual José Luis Sáenz de Heredia elaboró su guión fílmico. Se trata, ni más ni menos, del entonces jefe del Estado, Francisco Franco Bahamonde. Este redactó dicho texto de unas doscientas páginas probablemente entre finales del 39 y principios del 41, es decir

justo después del final de la guerra civil. *Raza*, publicado por primera vez en 1942 con motivo del estreno de la película, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, se presenta bajo la forma de un relato ficcional, que cuenta la vida de la familia Churruca, de tradición marinera, desde 1897 hasta mayo del 1939, con especial acento en el periodo de la guerra civil, el gran tema de la película, en la cual los dos hermanos Churruca, José y Pedro (el bueno y el malo), luchan en bandos opuestos. El ensayo de Román Gubern, publicado en 1977, *Raza, un ensueño del general Franco*¹, fue el primero en poner de realce el trasfondo autobiográfico de esta ficción y la identificación del autor con el protagonista masculino. El texto de Franco se presenta bajo la forma de un "anecdotario", como indica el subtítulo de sus posteriores reediciones², es decir, un relato mixto, en el cual van alternando descripciones de mediocre calidad literaria y numerosos diálogos. Un prólogo precisa: «Vais a vivir escenas de la vida de una generación; episodios inéditos de la Cruzada española, presididos por la nobleza y espiritualidad características de nuestra raza. Una familia hidalga es el centro de esta obra, imagen fiel de las familias españolas que han resistido los más duros embates del materialismo. Sacrificios sublimes, hechos heroicos, rasgos de generosidad y actos de elevada nobleza desfilarán ante vuestros ojos. Nada artificioso encontraréis. Cada episodio arrancará de vuestros labios varios nombres... ¡Muchos!... Que así es España y así es la raza»³.

Este texto aclara el sentido que se le puede conferir al hecho de que un jefe del Estado escriba un relato literario de ficción en un momento en que las circunstancias históricas (la difícil posguerra) no son muy propicias para el ocio... *A fortiori* un político que concentra entre sus manos las mayores funciones del estado.... Pero precisamente, la redacción de este relato nada tiene que ver con un mero pasatiempo. En realidad, con *Raza*, Franco, de manera paralela a otras formas más oficiales para imponer los valores de la «Nueva España» nacida de su victoria en la guerra civil

¹ Gubern, Román, *Raza, un ensueño del general Franco*, Madrid, Ed. 99, 1977.

² De Andrade, Jaime, *Raza, anecdótico para el guión de una película*, Madrid, Fundación Nacional Francisco Franco, 1982 [1981].

³ *Ibidem*, pág. 7.

(discursos, prensa, etc.), opta aquí por una forma ficcional susceptible de plasmar su visión de la guerra y de difundir unos valores que habían permitido la unión de varias fuerzas políticas (la Iglesia, los monárquicos, los carlistas). Después de haber vencido, se trataba de *convencer*, de modo muy específico en este caso, apelando no a la razón sino al imaginario de los destinatarios. Y para mejor marcar el imaginario, dicha ficción se debía plasmar en la forma más eficaz, la del cine, el instrumento de comunicación de masas por excelencia en aquel entonces.

Cuando ya se entra en el proceso de producción de la película a partir del relato de Franco, *Raza* se transforma en un proyecto de Estado: se trataba de dar forma por una parte a lo que se presentaba como la versión oficial de la guerra civil española y, por otra parte, de ofrecer un modelo cinematográfico susceptible de regenerar la industria cinematográfica nacional. El Consejo de la Hispanidad, recién creado, es el organismo que lleva a cabo el proyecto, asegurando a la película los medios materiales necesarios y controlándola. Se elige para dirigirla, entre varios directores de la época, a José Luis Sáenz de Heredia. Primo hermano del fundador de Falange, José Antonio Primo de Rivera, sobrino de Miguel Primo de Rivera y gran admirador de Franco, este director de cine es políticamente intachable. Con sus treinta años, presenta además una sólida trayectoria, con cuatro largometrajes, *Patricio miró una estrella* (1934), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?*, (1936) y *¡A mí no me mire usted!* (1941). Ya ha puesto su arte al servicio del franquismo, como empleado de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y como director del cortometraje de montaje sobre la guerra civil, *Via crucis del Señor en las tierras de España*, con un texto de Manuel Augusto García Viñolas.

El rodaje de la película empieza el primero de julio de 1941 y termina en noviembre del mismo año. El presupuesto es elevado y José Luis Sáenz de Heredia se beneficia de una colaboración material constante del Estado. Bajo la tutela del Consejo de la Hispanidad, la actividad del cineasta es controlada estrechamente aunque, según testimonió, pudo gozar de

bastante libertad a nivel artístico. En realidad, la película es bastante fiel al texto de Franco. Conserva su desarrollo narrativo, su localización espacio-temporal, la caracterización de sus principales personajes así como incluso numerosos diálogos. Lo esencial de su trabajo de adaptación consistió en liberarse de las torpezas literarias del texto, en particular al plasmar en imágenes las descripciones repletas de clichés posrománticos, utilizando plenamente la función descriptiva del cine. Se esforzó también en reducir la dimensión pesadamente didáctica del texto, suprimiendo numerosas referencias redundantes y haciendo más cinematográficamente eficaz el relato. En la fase de elaboración del guión, por ejemplo, cuando Jesús Fontán, encargado de hacer el enlace entre Franco y Sáenz de Heredia, preguntó a éste por qué había suprimido un párrafo dedicado al arzobispo Gelmírez, respondió : «creo que en buena preceptiva cinematográfica, no se puede gastar un metro de celuloide en decir nada que venga en las enciclopedias» y Gelmírez desapareció⁴. De manera más global, el mayor aporte de la película respecto al texto literario radica en la rearticulación del relato en torno a la noción de raza.

Raza da cuenta de la gesta fundadora del régimen franquista, la guerra civil, que intenta erigir en «mito de origen» según una perspectiva de legitimación. El concepto de «raza» es el elemento clave de la empresa legitimadora: la guerra civil se presenta como el cumplimiento secular del destino de la raza española. Esta perspectiva retoma una de las constantes de la propaganda nacionalista. Como lo puso de relieve Eduardo González Calleja en *La Hispanidad como instrumento de combate (raza e imperio en la prensa franquista durante la guerra civil española)*⁵, el concepto de raza ofrece un terreno común para las diversas fuerzas presentes al final de la guerra civil, aunque no tenga el mismo sentido para todos. En realidad, no existe en España por aquel entonces una teoría coherente de la raza, o por lo menos que se pueda presentar como la ortodoxia. La película

⁴ Entrevista recogida en Berthier, Nancy, *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, PUM, 1998, pág. 210. Este libro contiene un estudio detallado de *Raza* así como de las otras películas de propaganda de José Luis Sáenz de Heredia.

⁵ González Calleja, Eduardo, *La Hispanidad como instrumento de combate (raza e imperio en la prensa franquista durante la guerra civil española)*, Madrid, CSIC, 1988.

precisamente se asienta en esta indeterminación para estructurarse narrativa e ideológicamente.

En el texto de Franco, la raza se identificaba con una multitud de referencias históricas que la ilustraban, en particular en un conjunto de cuatro páginas dedicadas a la presentación de los héroes de la «marina española» en la que convivían, en un gran amalgama histórico, fenicios, griegos, cartaginenses, romanos, árabes, almogávares, así como una serie de conquistadores, Colón, Núñez de Balboa, Magallanes, Cortés, Pizarro y Alvaro de Bazán. Más generalmente, las referencias a figuras nacionales ejemplares de la raza eran numerosas, entre otras, Carlos Quinto, Recaredo, Cervantes, Blanca de Borbón, o Alfonso el Sabio. Si la película conserva el mismo principio de ilustración del concepto de raza mediante su encarnación en personajes históricos, no obstante, se concentra en una categoría, que retoma a lo largo del relato: los almogávares.

En la primera parte de la película, el padre Churruca, que morirá durante la guerra de Cuba, explica a sus hijos lo que son: « Eran guerreros elegidos, los más representativos de la raza española, firmes en la pelea, ágiles y decididos en el maniobrar. Su valor no es igualado en la historia por ningún otro pueblo». Mediante una pequeña operación de manipulación histórica, José Churruca hace del almogávar el modelo por excelencia de la raza española, brillantemente ilustrado por su antepasado durante la batalla de Trafalgar, don Cosme Damián Churruca, en un *flash back*. Cuando su hijo José (el bueno), impresionado, le pregunta: «¿Cómo no hay ahora almogávares?»; éste le contesta: «Cuando llega la ocasión, no faltan. Sólo se perdió tan bonito nombre. Pero almogávar será siempre el soldado elegido, el voluntario para las empresas arriesgadas y difíciles, las fuerzas de choque o de asalto». El almogávar se presenta entonces como una figura paradigmática que encarna la raza en la historia de España. A partir de ahí, en la guerra civil, José podrá a su vez, como su abuelo y como su padre, demostrar su pertenencia a la estirpe de los almogávares. En el desfile final, el de la Victoria, en mayo del 39, la lección de historia del padre sobre los almogávares aparece en sobreimpresión,

reafirmando la continuidad entre pasado y presente y dándole una coherencia narrativa a la película en torno a la noción de raza.

Uno de los principios de la adaptación cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia es precisamente el construir la película en torno a unas estructuras elementales, fáciles de identificar por el espectador. En el caso del almogávar, no se asienta en ninguna precisión histórica, excepto unas alusiones muy rápidas a Roger de Flor y Roger de Lauria en las que se insiste sobre todo en su vinculación con el presente de manera totalmente anacrónica: «Este es Roger de Flor, el célebre Caudillo de los almogávares, que paseó triunfante hasta el fondo del Mediterráneo los colores de nuestra bandera de hoy». La figura del almogávar no tiene ninguna coherencia a nivel histórico para simbolizar una supuesta esencia de la hispanidad, o de la «raza» y tampoco se vincula con las referencias clásicas del panteón franquista. No se puede decir que estos soldados mercenarios, originarios de los territorios catalano-aragoneses, que, en la primera mitad del siglo XIV, se pusieron al servicio de varios soberanos para ocupar, en nombre de la Cristiandad, la zona de Mediterráneo oriental, marcaron indeleblemente la historia de la nación. Pero lo que importa, al fin y al cabo, es que funcionen como modelo en la película y que le proporcionen su coherencia. Poco importan los matices y las eventuales contradicciones. En un momento de la película *Raza, el espíritu de Franco*, dirigida en 1977 por Gonzalo Herralde, Alfredo Mayo, el actor que interpreta al protagonista de *Raza*, es entrevistado acerca de estos almogávares que ejemplifica en la película, por interpretar a José Churruca: «¿Los almogávares?, contesta, sí, son una raza de ... en fin, no estoy muy seguro de lo que son los almogávares. Creo que es una raza, mezcla de hispano y de árabe que fueron los ... No sé». La respuesta del actor es luminosa en cuanto a la manera con la que funciona la figura del almogávar. Finalmente, Alfredo Mayo ha recordado lo más importante: un confuso principio de identificación entre almogávar y raza, sin saber muy bien lo que son los almogávares ni tampoco la raza que representan.

En su estreno, que fue un auténtico acontecimiento mediático, *Raza* se presentó como un modelo a seguir, como lo señaló entusiásticamente el diario *Ya*: «Para proclamar [...] las epopeyas de nuestra raza, cinceladas en la adversidad del siglo XIX, más veces aciago que alegre, y para cantar, por último, las glorias del Movimiento Nacional, era necesario un arte nuevo: el cine, que día por día venía perfeccionándose en nuestra pantalla y con esta película llega a su plenitud, marcando el final de una edad del cinema español y el comienzo de otra»⁶. Se suponía que la película marcaba el principio de una nueva era en la cual se iba por fin a desarrollar un cine de propaganda a la altura de la España nueva. De hecho, el estreno de *Raza* fue indudablemente una fecha clave respecto con la cual hay que distinguir un antes y un después. Sin embargo, la ruptura que introdujo no fue la que se anunciaba. En efecto, aunque unos directores intentaron seguir el modelo, el género fue, para utilizar la expresión de Román Gubern un «género frustrado» y el modelo se convirtió rápidamente en ejemplar único, como «la película del franquismo». Varios motivos permiten dar cuenta del fenómeno: primero la dificultad para rivalizar con una película con un estatuto tan singular. Aunque no se dijo oficialmente que el autor del texto literario era Franco, el rumor había cundido. Varias películas, como por ejemplo *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), tuvieron problemas con la censura, lo cual disuadió a los productores de invertir en un terreno peligroso y de competir con *Raza*. En este sentido, *Raza* marcó efectivamente el final de una época.

A principios de los cincuenta, con nuevos cambios en el equilibrio diplomático internacional, se volvió a estrenar *Raza*, después de una pequeña operación quirúrgica. La película parecía insustituible. La nueva versión de *Raza*, estrenada en el año 1950, no se diferencia fundamentalmente de la precedente desde el punto de vista de su estructura narrativa y de su sentido profundo. Sin embargo, se introduce una serie de reajustes para adaptarla al nuevo contexto. Primero su título, *Raza*, se cambia por *El Espíritu de una raza*, que matiza las connotaciones fascistas de la palabra «raza» en un contexto en que las ideologías de

⁶ *Ya*, 6/01/42, "Raza. Lección de historia".

extrema derecha habían sido derrotadas después de la segunda guerra mundial. De manera general esa adaptación a las nuevas circunstancias internacionales es lo que motiva la mayor parte de las modificaciones de *Raza*. En primer lugar, la más notable concierne los saludos romanos que recordaban demasiado a las dictaduras derrotadas y que se suprimen sistemáticamente. La banda de sonido se dobla también completamente para modificar partes del diálogo. En efecto, la situación de guerra fría modifica el equilibrio diplomático y la actitud de los Estados Unidos hacia Franco que puede convertirse en un aliado en el marco del anticomunismo. A principios de la película, se inserta un rótulo que insiste en dicha dimensión de la guerra civil: «La historia que vais a presenciar no es un producto de la imaginación. Es historia veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no se resigna a perecer en las catástrofes que el comunismo provoca». El enemigo, que en *Raza* se designaba de manera difusa, con varios términos, tiene en adelante un nombre preciso: el comunismo, que en la versión del 50, se impone. El comunista, a principios de los 50, es un enemigo mucho más rentable y permite presentar la guerra civil como un combate precursor en la historia de occidente. Se eliminan de la banda sonora de *Raza* a unos enemigos, como los masones. En cuanto a las alusiones directas a Estados Unidos en el marco de la guerra de Cuba, se suprimen del todo. La versión de 1950 se sustituye a la del 42, hasta tal punto que se destruyeron el negativo y todas las copias originales. Se trata de un caso único de autocensura en la historia del cine. Así que durante decenios, sólo se pudo tener acceso a *El espíritu de una raza*. En 1993 la Filmoteca española descubrió una primera versión, incompleta, de la película del 42 pero hubo que esperar hasta el 96 para que se encontrara una versión completa en los archivos de la UFA. En el año 2002, Divisa comercializó en DVD una edición especial con las dos versiones (colección Filmoteca Española).

La película quedó en las memorias hasta confundirse con el régimen que la ideó y en este sentido fue una película-acontecimiento por excelencia. Cuando en 1964, Franco asumió por fin la paternidad de su texto entrando oficialmente en la Sociedad de Autores españoles, se impuso como «la película de Franco». En el año 1977, *El espíritu de una raza*, de

Gonzalo Herralde, ya citado, intentó desmitificar la película, en plena transición, bajo la forma fílmica inédita y harto original de un metafilm que utilizó mediante un montaje paralelo, las secuencias más notables de la película contrapuesta con entrevistas del actor Alfredo Mayo y de la propia hermana de Franco. Desde entonces, *Raza* no ha dejado de estar presente en la memoria colectiva, citado con cierta regularidad en artículos de prensa, por ejemplo con motivo de sus cincuenta años, del descubrimiento de la copia del 42 o de la reedición, en el año 1997, del texto literario de Franco, precedida por una introducción muy polémica del historiador franquista Ricardo de la Cierva, que rehabilitó tanto el texto como la película en plena democracia. Admirada por unos, odiada por otros (Manuel Vázquez Montalbán hasta escribió que era la peor película de la historia del cine), lo cierto es que su larga historia cubre indudablemente una página de la historia de España.