

HISTORIA, FICCIÓN E IDENTIDAD EN EL CINE DE PROPAGANDA FRANQUISTA

Héctor Sanz

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

El cine de propaganda política tiene una relación particularmente perversa con la Historia. No se limita a utilizarla de manera libre e interesada, sino que tiene la capacidad de «construir» la historia contemporánea a través de la pantalla. Ésta es una reflexión general sobre el género, que es aplicable al cine promovido por el franquismo, pero nuestro interés es profundizar en cuestiones muy concretas que caracterizan el caso español, en especial la identidad y la idea de «raza». Es bien conocida la afición cinematográfica de Francisco Franco, que convirtió la pequeña sala de teatro del Palacio del Pardo en una sala de proyección, y que tenía, al menos, un par de cámaras de cine con las que se filmaron algunas escenas familiares. Sin duda el ejemplo más difundido de la propaganda cinematográfica franquista y el más importante por lo exhaustivo de su labor y su pervivencia sea el NODO. Pero en este caso, y aunque un análisis en profundidad podría revelar en que medida el Noticiero Español está lejos de ser un documental, hemos preferido ocuparnos de dos obras menos difundidas y que constituyen de forma mucho más evidente una ficción histórica. *Raza* (1942) y *Franco, ese hombre* (1965) comparten además un mismo director, José Luis Sáenz de Heredia, y están llenas de paralelismos en su esquema narrativo y en su relación con el hecho histórico.

Raza surge de una novela publicada en 1942 – escrita entre 1940 y 1941 – por Francisco Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. No es la única obra de corte similar que publicó en su juventud, podríamos recordar ahora *Diario de una bandera* (1922), por ejemplo. La particularidad de *Raza* es que desde el principio se concibe pensando en su posterior traslado a la gran pantalla, como así lo demuestra el subtítulo «Anecdotario para el guión de una película». La historia arranca en las fechas previas a la guerra de Cuba de 1898, y narra el devenir de la familia Churruca, fuertemente vinculada a los acontecimientos históricos por tratarse de una estirpe de marinos. El padre, el Capitán de navío Pedro Churruca, es enviado a combatir a Cuba, y muere al frente de sus hombres. A partir de ese momento, la trama se divide al tiempo que los hijos toman caminos diferentes: Isabel, la única hija, se casa con un militar; Jaime toma los hábitos; Pedro inicia una carrera política que lo acabará convirtiendo en la «oveja negra» de la familia;

por último José Churruca continúa la tradición militar de la familia en el ejército de tierra. Este personaje es un *alter ego* fantaseado del propio Franco, que plasma de manera grandilocuente algunos elementos de su biografía familiar en la trama.

La narración continúa hasta el estallido de la Guerra Civil donde los hermanos se encuentran en posiciones muy diferentes. José se convierte en un héroe de características sobrehumanas cuando sobrevive a un fusilamiento, al cual había sido condenado por defender la causa Nacional. Jaime muere junto con otros religiosos a manos de los milicianos. Pedro comprende finalmente la corrupción de su propia trayectoria y en un último acto de contrición traiciona a la cúpula política republicana, lo cual le cuesta la vida. De la caracterización de los hermanos nos ocuparemos más tarde.

De esta película se hizo una versión posterior titulada *El espíritu de una raza* (1950) en la que se habían eliminado, entre otros detalles, las referencias contra

los Estados Unidos. De manera contemporánea a *Raza* se realiza también *Sin novedad en el Alcázar* (1940), que comparte muchos de los temas del guión de Franco, pero se centra en la resistencia del Alcázar de Toledo.

Nuestra segunda fuente principal de análisis será, como decíamos, *Franco, ese hombre*. En principio se concibe como un *documental* para conmemorar los «veinticinco años de paz» del régimen de Franco, pero Sáenz de Heredia al recibir el encargo decide llevarla a un nivel superior y crear una especie de docudrama en el que se mezcla la biografía con la narración histórica, la propaganda, las entrevistas y la ficción. Una cinta absolutamente inclasificable que culmina con una interlocución del Caudillo en el Pardo. Destaca por su voluntad de abordar la revisión histórica desde el punto de vista de la semblanza humana del personaje. Intenta ofrecer una visión paternal del dictador; una estrategia que no es nueva para los regímenes autoritarios. De manera que en ambas películas hay una proyección de lo general sobre lo particular, de los conflictos históricos sobre una familia, o sobre un individuo. Pero hay además, y lo que nos parece más importante, una reflexión constante sobre cuestiones que tienen que ver con la identidad.



LA RAZA ESPIRITUAL Y EL ESTILO

A pesar de que la novela de Francisco Franco y su posterior versión cinematográfica se titulen de manera altisonante *Raza*, el modelo franquista/falangista de la identidad no pasaba por criterios raciales, desde el momento en que no existe un tipo físico determinado para el español.¹ Si bien, en muchos casos, se va a conservar un pensamiento que asocia la belleza física con la excelencia moral, se impondrá como postulado teórico el denominado *Estilo*. Este concepto del pensamiento falangista tiene que ver con una «forma de ser»; es un modelo de comportamiento – moral – que define la especificidad española². Esta idea tan vaga elaborada por el aparato teórico cultural de la falange en los años previos a la Guerra Civil se puede entender como prolongación de un espíritu elitista con raíces en el dandismo finisecular. Pero aunque este concepto nos parece un antecedente a partir del cual surge la idea de una raza espiritual, su posterior desarrollo e imbricación en la propaganda franquista genera diferentes problemas. Algunos relativos a la propia ambigüedad y dificultad teórica del término, así como del «anti-populismo» que la idea de *Estilo* encierra, y otros derivados de la mala articulación posterior del concepto, aunque en estas películas haya intentos notables de hacerlo.³ La historia de los *Almogávares* que el padre cuenta a sus hijos en *Raza* es la escena más significativa al respecto. Según Pedro Churruca, estos militares eran la élite y el orgullo de los ejércitos españoles, responsables de las hazañas y victorias más notables. Si bien su nombre se ha perdido, la esencia de su estirpe pervive en los españoles como una característica indisoluble. Al final de la película hay un montaje en paralelo de los «héroes» que han protagonizado la trama, con las palabras del padre de los hermanos Churruca, subrayando que en esos personajes pervive la «raza» de los *Almogávares*.⁴ Podrían referirse otros ejemplos a lo largo de las tres películas, pero este destaca por su claridad. Al mismo tiempo el término «raza» se utiliza con frecuencia en las publicaciones de carácter doctrinal destinadas a los escolares durante los años cuarenta. Generalmente se emplea para referirse a una determinada idiosincrasia española que se manifiesta en diferentes momentos históricos.

Frente a esa «espiritualidad» de la idea de estilo y de la raza como una constante histórica del carácter, hay un recurso narrativo en estas películas que contradice constantemente el planteamiento inicial. De igual forma que ocurre en otras manifestaciones de la propaganda franquista – especialmente en aquellos productos destinados al consumo de masas – se mantiene la idea de una belleza física, una cierta gracia o elegancia vinculada a los personajes afines al régimen frente al feísmo de los «enemigos de la Patria».⁵ Es una concesión al componente más visceral y primario de la representación, para compensar el carácter *intelectual* y vagamente concretado de la «raza espiritual». La imagen débil y enfermiza de los políticos liberales o sucia y grotesca de los milicianos contrasta poderosamente

te con la dignidad física con que se representan siempre a los partidarios del alzamiento. Lo mismo ocurre en *Franco, ese hombre*, donde las fotografías históricas se han seleccionado cuidadosamente para que los representantes de la República aparezcan con frecuencia en tomas anecdóticas y poco favorecedoras mientras a los militares golpistas o los miembros de Falange los vemos en poses siempre correctas.

Este rasgo es el que más aproxima la propaganda franquista a los modelos del fascismo alemán e italiano; modelos de los que difiere en cuestiones tan significativas como el uso del desnudo heroico por ejemplo. No debemos olvidar que *Sin novedad en el Alcázar* es una película producida por una compañía Italiana y rodada entre Toledo y Cinecittà en Roma, y que su director, Augusto Genina, ganó con ella la «Copa Mussolini» a la mejor película italiana en 1940. De manera que su dependencia de los modelos fascistas de propaganda es mucho más sensible.

MODELOS DE IDENTIDAD

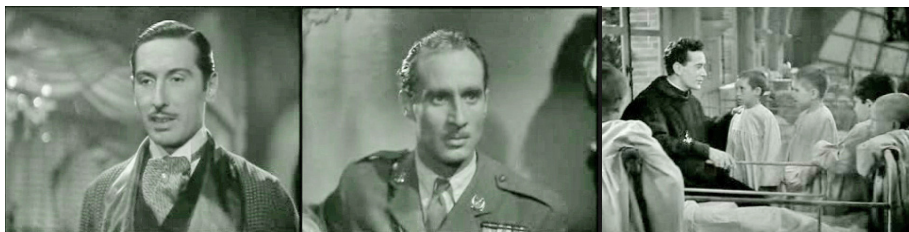
Existe otra cuestión que podría formar parte del análisis de estas películas y de *Raza* en particular, y se trata de la identidad asociada al género. En principio, la «raza espiritual» no entiende de diferencias sexuales, en tanto que el carácter no es catalogable como masculino o femenino de manera esencial. Toda diferenciación en este sentido es de orden cultural. Entre la variada propaganda franquista en medios de difusión de masas, sin contar el cine, se encuentran numerosos modelos históricos de mujeres «de carácter» que forman parte de la tradición de las *Glorias Imperiales*.⁶ Sin embargo la plasmación de esos valores es desigual entre hombre y mujeres en los argumentos de las películas que nos ocupan. Los personajes femeninos positivos son abnegados, conscientes de la responsabilidad ante la patria, religiosos y sumisos ante las figuras masculinas de poder. Decir esto es poco menos que una obviedad, pero es así. La mujer en estas películas aparece en general como madre y esposa compasiva pero severa, casi siempre arrastrada por el empuje masculino, y muy pocas veces como agente



del alzamiento o artífice del avance franquista.⁷ Frente a ellas, los hombres españoles del bando nacional son gallardos, arrojados, sacrificados ante el deber y religiosos también, pero siempre caracterizados como los responsables de unos actos heroicos que les llevaron a la victoria. En ambos encontramos, sin embargo, rasgos que rallan en el fanatismo político religioso, y que desde un punto de vista actual tendrían una lectura mucho más controvertida.

Dicho esto, una cuestión que nos va a interesar particularmente es la construcción de ese modelo de identidad masculina, que en los casos que nos ocupan se hace en torno a dos figuras. En el *documental* de 1965 Francisco Franco como Caudillo, y en *Raza* José Churruga. En ambos casos se trata, si nos abstraemos de los detalles particulares, del mismo personaje: Una visión fantaseada de sí mismo del propio Franco. Nadie se sorprenderá si hacemos notar que la familia Churruga es una proyección de sus frustraciones personales y pretensiones de nobleza familiar.⁸ Su pseudónimo coincide con el apellido de la madre de los protagonistas, Isabel Andrade, y si seguimos su biografía de los años en El Ferrol encontramos diversos puntos de encuentro. Como se encarga oportunamente de recordarnos Sáenz de Heredia en *Franco, ese hombre*, su primera intención era continuar la tradición familiar e incorporarse a la marina, pero en aquel momento la escuela naval estaba cerrada por motivos económicos y tuvo que orientar su vocación hacia el ejército de tierra.

De entre los hermanos Churruga, Pedro y José son los mejor caracterizados, ya desde niños: uno es avieso y desobediente, mientras el otro honesto y formal; uno se interesa por la fortuna de sus antepasados, el otro por su gallardía. Jaime es un personaje secundario que rinde cuentas, de alguna manera, a la implicación de la Iglesia Católica en el bando franquista; pero el nudo de la historia y el conflicto de valores se organiza en torno a los dos hermanos mayores. Pedro es ambicioso y pragmático, renuncia a la tradición familiar e inicia una carrera como político liberal apoyado por Echevarría, el suegro de su hermana. Con el tiempo va escalando posiciones hasta hacerse un hueco próximo al gobierno republicano. Durante la película lo vemos envilecerse cada vez más hasta que, enfrentado a la realidad, sufre una especie de catarsis. José es valiente y arrojado, todo lo contrario que su hermano. Resume todos los valores que el régimen franquista pretendía encarnar como «la reserva espiritual de Occidente». Representa al militar como héroe desinteresado cuyo único objetivo es la defensa de la patria. Lo



que es más, como un personaje bienaventurado que escapa a una muerte segura de forma milagrosa y cuya leyenda adquiere proporciones míticas. José Churruga conserva, además, muchos rasgos del concepto falangista de *estilo*. Es un hombre apuesto, elegante, seguro de sí y tiene unos valores morales y un carácter que acompañan. No hay que dudar de su virilidad, ya que esta es otra de las claves del modelo de identidad que estamos perfilando. En una de las escenas de la película afirma: «*Quien al escuchar Viva España no responde, si es hombre, no es español, y si es español no es hombre*». Sin embargo, la hombría permanecerá como un argumento secundario en estas películas, como un rasgo que se da por supuesto.

Franco, ese hombre, a pesar de su título no se refiere a los valores «masculinos» sino más bien a la dimensión «humana» del dictador. Sáenz de Heredia repite el esquema argumental de *Raza*, haciendo coincidir el desarrollo histórico con la biografía del protagonista. De esta forma, su identificación con José Churruga se hace aún más elocuente. En esta visión emocional y paternalista se intenta justificar el alzamiento como la resolución de un problema que venía arrastrando desde el siglo anterior y como reacción frente a una conspiración comunista internacional. En este contexto general se inserta la figura de Franco como «Salvador», en un uso casi religioso del término. Según la película, durante sus años en Marruecos, y haciendo de nuevo un paralelismo con *Raza*, sobrevive de manera *milagrosa* a una herida de bala que parecía mortal. Esta hazaña y sus acciones en el campo de batalla le hacen merecedor de una «leyenda de invulnerable» y una «aureola de salvador» entre los legionarios.

El narrador se refiere a Franco como «*un hombre entero, de vida rectilínea, soldada a una razón de ser que siempre acaba teniendo razón. Un hombre sinceramente humano, que nunca ha jugado a ser un semidiós. Que no conoce la palabra cansancio y que es — como pedía José Antonio para el dirigente — inasequible al desaliento. Un hombre anclado en su firmeza de servicio que recibe las mejores compensaciones a su trabajo de los minutos que le exprime el tiempo para dedicarlos a los suyos y a sus aficiones más entrañables*».

En este caso se añade a los anteriores el recurso de convertir al dictador en un «padre» para la patria que trabaja de manera infatigable. En *Glorias Hispanas. Libro de lecturas patrióticas* encontramos también referencias a su capacidad de trabajo entre las «Virtudes de nuestro Caudillo». Según se nos dice, «*come poco y se acuesta temprano, para empezar su trabajo en las primeras horas de la mañana. Millán Astray aseguró durante la guerra que Franco trabajaba catorce horas diarias*».⁹ El mismo tipo de argumentos los había empleado el régimen fascista italiano difundiendo la idea de que el Duce en su constante dedicación nunca dormía. Prueba de ello es que la luz de su despacho permaneciera siempre encendida. El propio Napoleón se sirvió ya de la misma propaganda en el retrato en su estudio pintado en 1812 por Jacques-Louis David. En este caso vemos las velas casi consumidas y el reloj que marca las cuatro para transmitir al espectador los desvelos del dirigente por su pueblo. De manera que la caracterización de un Francisco Franco «que no

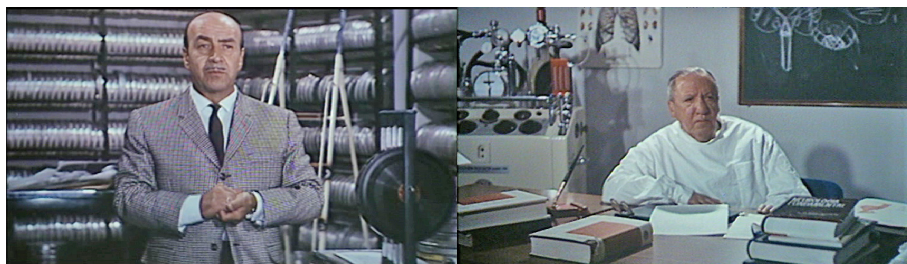
conoce la palabra cansancio» no es ni mucho menos un recurso nuevo, sino que es casi una constante histórica. En otros ejemplos de la propaganda del régimen, dirigidos a la formación de los jóvenes se describe a Felipe II como «*hombre dotado de una extraordinaria capacidad de trabajo y de una asombrosa resistencia física que no tiene par en la genealogía de los Príncipes españoles*». ¹⁰

LA VERSIÓN DE LA HISTORIA

No por casualidad, entrevistado al final del documental, Franco enumera entre sus cualidades personales el mando, la disciplina, y la «*meditación constante sobre nuestra historia*». Ya hemos visto como el discurso de propaganda en estas películas se remite al pasado para subrayar las «*cualidades permanentes del pueblo español*» como una constante histórica, o como «*raza espiritual*». Pero no hemos profundizado hasta el momento en el uso concreto del hecho histórico para elaborar el mensaje franquista en el medio cinematográfico. La referencia al pasado, un uso falaz de la historia y la vinculación a la biografía como recurso narrativo es fundamental en estas dos películas. Por un lado encontramos un anclaje común en el *desastre* del 98, y un recorrido por diferentes episodios del primer cuarto del siglo XX como justificación de la insurrección armada. A esto hay que sumar que el componente biográfico añade dramatismo y plausibilidad al argumento. Contemplamos el devenir histórico a través de las vivencias – más o menos fantaseadas – de un individuo. Ese recurso narrativo fuerza la perspectiva del espectador, que se ve obligado a «*leer*» esa sucesión de acontecimientos desde el punto de vista selectivo del protagonista. Es decir, que la biografía como narración histórica limita la percepción de la realidad a las experiencias de un individuo y, por más que quisiéramos convencernos de la objetividad del relato de Sáenz de Heredia, estaría siempre condicionado por este enfoque parcial.

Por si fuera poco, el cine tiene una importante ventaja frente a la novela. Permite emplear metraje real, extraído de la contienda, para crear una ilusión de veracidad. Esto es lo que hace el director en *Raza*, incorporando filmaciones de archivo rodadas – suponemos – durante la Guerra Civil. Por la calidad de la imagen, la diferencia entre estos fragmentos y el resto de la película es evidente, pero eso no parece suponer un problema conceptual para el director. En *Franco, ese hombre*, se recurre también al documento histórico, como ya habíamos apuntado. Se trata principalmente de fotografías de época que ilustran la biografía del Caudillo o los acontecimientos y personajes históricos que la marcaron. Lo que es más llamativo es que en una vuelta más de tuerca a la relación entre cine, historia y propaganda, Sáenz de Heredia utiliza escenas de ficción extraídas de *Raza* como si fueran documentos históricos. Este recurso perverso encaja bastante bien con una película difícilmente clasificable en su conjunto. Nos resistimos a referirnos a ella como *documental* porque su parcialidad e intencionalidad política

son indiscutibles y porque, además, utiliza una constante ficcionalización de la historia. Encajaría mucho mejor dentro del género del *docudrama* en el que este tipo de licencias dramáticas están permitidas, o en el del *magazine* informativo en el que no chocan los diferentes *incisos* contemporáneos. No hemos hablado aún de estos pasajes intercalados en la narración «histórica» del *documental*. Cada uno de ellos se introduce para subrayar con un discurso de poder la relevancia de los hechos que se están narrando y al mismo tiempo el carácter excepcional del dictador.



En primer lugar encontramos la intervención del discurso médico, a cuya autoridad se recurre para subrayar la fortuna, literalmente calificada como milagrosa, de la herida de bala recibida por Franco en combate. En medio de la narración histórica de los hechos se presenta al doctor Enrique Blasco Salas, médico militar que atendió al herido en Marruecos. Se nos muestra como si le interrumpieran en su labor cotidiana, intentando subrayar la *autenticidad* de su condición de experto. Sin embargo, en su intervención excede el discurso estrictamente médico y hace apreciaciones de carácter subjetivo sobre lo sucedido o sobre el valor de Franco y sus tropas.

Al llegar al comienzo de la Guerra Civil, y habiendo detallado las causas que – según la lógica de la narración – justificaban el alzamiento militar, el director decide interrumpir el *documental* para traernos de nuevo al presente. En este momento se suceden dos *incisos* que hemos preferido analizar de manera separada. En el primero de ellos José Luis Sáenz de Heredia se nos presenta como historiador, documentalista o – si se quiere – archivero. Se dirige al espectador desde una sala repleta de latas de rollos de celuloide, que contiene – según afirma – innumerable material cinematográfico sobre la guerra. Aún a riesgo de «decepcionar», se disculpa ante los espectadores porque «ni cabe dentro de sus límites ni se ajusta, por muchos motivos a su intención» el análisis minucioso del conflicto. La puesta en escena hace pensar, sin embargo, en un dominio del material original, y la exhibición de las latas se convierte en imagen *inequívoca* del volumen de las fuentes y de la riqueza documental de la película. Así Sáenz de Heredia asienta el poder de su discurso sobre el acceso a unos determinados testimonios cinematográficos como si ello se tradujera de manera inmediata en veracidad. Pero como

antes decía, su objetivo no es el análisis detenido de esa «inevitable cirugía» (sic) que supuso, a sus ojos, la Guerra Civil. Este pasaje de la historia decide resolverlo de manera menos problemática mediante un tercer discurso: el del diplomático. Para realizar la entrevista se escoge el Pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York, aprovechando para presentarlo como un éxito de la cultura y la historia de España, y una victoria más del régimen franquista. En este contexto se nos presenta a Don Manuel Aznar, embajador ante las Naciones Unidas para que explique de manera sintetizada el desarrollo de la contienda. Se subraya que él siguió de manera crítica y objetiva el conflicto,¹¹ calificado en este momento como «epopeya». En este caso, la relevancia de su intervención y la autoridad de su discurso radican en esa pretendida objetividad. Encontramos un intento de *racionalizar* la victoria franquista, analizando los movimientos militares y reconociendo determinados esfuerzos en el bando republicano. Huyendo del discurso triunfalista se consigue una mejor recepción de la idea. Desde nuestro punto de vista, estamos ante un ejemplo del cambio de paradigma en la propaganda franquista paralela a las nuevas estrategias políticas de los llamados tecnócratas. Es una manera más sofisticada de proyectar los mismos mensajes que en el pasado, en una realidad política internacional diferente y para un espectador que también ha cambiado. Sin embargo las ideas de fondo siguen siendo las mismas, como se pone de manifiesto en los rasgos que más destaca Manuel Aznar del carácter del Caudillo: «*Fe religiosa acrecentada durante toda una vida*», «*confianza total en sí mismo, en su capacidad, en su voluntad y en su buena estrella*» y «*un altísimo concepto de las virtudes de su pueblo*». De nuevo la «raza espiritual» sugerida de manera sutil.

La puesta en paralelo de *Raza* y *Franco ese hombre* revela las estrategias y contradicciones del discurso de propaganda franquista, así como su particular visión de la historia. Ambas películas forman parte de un corpus mucho más extenso que se completa mediante otras producciones cinematográficas e innumerables obras de literatura. Sin embargo, destacan por la manera en que articulan la relación entre la historia contemporánea y el lenguaje del cine. Al mismo tiempo que se convierten en los mejores ejemplos visuales de un modelo de identidad específicamente español que – por inestable que resulte – tiene una entidad independiente de los demás regímenes totalitarios europeos y su imaginario.

NOTAS

- 1 Se pueden encontrar ejemplos anteriores del empleo del término «raza» o «raza española» vinculados a una noción panhispanista del concepto, que incorporaría toda Hispanoamérica – Brasil incluido – en sus pretensiones de identidad racial/cultural. Véase como ejemplo VVAA.: *Nuestra raza es española. Ni latina ni ibera*, Madrid, E. Maestre, 1926. El uso del término en el contexto franquista adquiere unas connotaciones específicas, centradas en España como

- nación, la fe católica y la excelencia espiritual del carácter español, que lo diferencian de este primer concepto.
- 2 BARRACHINA, M. : «Le 'style de la phalange': une moral et une esthétique», *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945). Entre dictature et totalitarisme*, Paris, Fayard, 2004, p. 320
 - 3 En su ensayo sobre la novela y la película, Roman Gubern indica que *Raza* resultaba políticamente inoperante desde un punto de vista falangista «ortodoxo». GUBERN, R.: *Raza (Un ensueño del General Franco)*, Historia secreta del franquismo, Madrid, Ediciones 99, 1977, p. 124
 - 4 En este momento la película difiere ligeramente de la novela con el fin de subrayar la intensidad dramática de la escena. En el guión de Franco a la pregunta del niño «¿cómo se llama esto?», responde el Almirante diciendo «tu abuelo lo llamó los Almogávares». Sáenz de Heredia resuelve esa referencia al abuelo Churruca con el montaje, y a la pregunta hace responder a su madre, Marisol, de manera elocuente «esto se llama *Raza*».
 - 5 Gubern habla de una «identidad metonímica entre la belleza física y la belleza moral del personaje protagonista (José)», GUBERN, R.: op. cit. p. 124
 - 6 Por poner un ejemplo, se consagró toda una serie de *Biografías amenas de grandes figuras* a mujeres de la Historia de España: entre otras María de Padilla, Isabel la Católica, Santa Teresa de Jesús, Agustina de Aragón o Eugenia de Montijo.
 - 7 Aparece como espía, como informadora o como enfermera, no como soldado. Se reconoce su colaboración en la retaguardia, pero se le niega un carácter activo en la toma de poder.
 - 8 GUBERN, R.: op. cit. p. 15
 - 9 DOMINGUEZ ESTEBAN, J.L.: *Glorias hispanas. Libro de lecturas patrióticas*, Barcelona, Ed. Salvatella, 1941. p. 60
 - 10 MANZANARES BERIAIN, A.: *Raza española. El libro del muchacho español*, Madrid, El Magisterio Español, 1941, p. 187
 - 11 Manuel Aznar había participado como asesor histórico para el rodaje de *Raza*. GUBERN, R.: op. cit. p. 114