

Música y puesta en escena en Raza, de José Luis Sáenz de Heredia

Autor(en): **Sevilla Llisterri, Gabriel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Música y puesta en escena en *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia

Gabriel Sevilla Llisterri

Universitat de València

INTRODUCCIÓN

Podría parecer estéril un intento de leer críticamente el texto de la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), en la totalidad articulada de sus tres vertientes, teniendo en cuenta lo explícitamente franquista que se muestra en todo momento y lo inoperante de su manipulación hoy en día. Así, es completamente cierto que los diálogos son explícitos, e inverosímiles los personajes que se construyen al pronunciarlos, pero ésta es solamente la parte del texto que corrió a cargo de Franco. No son ni mucho menos tan explícitas e inoperantes en su manipulación las otras dos vertientes del producto franquista, la del sonido y la de la imagen, y sus procesos de mediación no tienen nada de toscos o inocuos. De hecho, en su articulación conjunta, sonido e imagen dotan al filme de un entramado de dispositivos retóricos que lo enriquecen enormemente, que lo hacen interesante al análisis y que, finalmente, sólo se ven lastrados en su potencia narrativa por el abominable guión de Franco, lleno de inverosimilitudes y carencias discursivas en general. Son éstas, pues, las razones por las que nos parece interesante analizar la banda sonora de *Raza*, compuesta por el Maestro Manuel Parada, en su articulación con la banda de imagen, a cargo de José Luis Sáenz de Heredia, y cuyo guión literario se basa en la obra homónima del general Franco, que firma bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade.

Como apunte introductorio, y antes de entrar en disquisiciones acerca de la propia banda sonora, cabría anticipar que nuestro análisis va a demorarse especialmente en la primera parte, que nosotros vamos a denominar prólogo, dado que es la «base ideológica» sobre la que se construye todo el filme. Además, su duración y protagonismo respecto de la imagen le permiten constituirse tanto armónica, como formal y motivicamente, en la única parte con suficiente entidad como para requerir un análisis minucioso en todos los planos. No es que el resto de la banda sonora esté exenta de interés y calidad, ni mucho menos, pero su sometimiento a la imagen, esto es, a tiempos cortos y papeles secundarios, que por lo general asumen una tarea meramente descriptiva de lo que la imagen ya evidencia, hacen difícil un desarrollo reseñable de la armonía, la forma o los motivos musicales. Por esto les dedicaremos menos tiempo que a la parte de los títulos de crédito, al mencionado prólogo.

Sin embargo, y como también veremos, la música de muchas secuencias, si bien se mantiene pegada a la imagen y desde luego en un segundo lugar, aporta, asimismo, en numerosas ocasiones, algunas connotaciones y alusiones ciertamente importantes para una interpretación, digamos, «deconstructiva» (si se nos permite el uso del término en un sentido no estricto) de los mecanismos que el filme articula. Podemos formular, pues, antes de empezar el análisis y para cerrar esta breve introducción, una hipótesis de estructura sobre el conjunto: en primer lugar tenemos el prólogo, un breve pasaje que inicialmente expone, mediante la asociación de música e imagen, una serie de premisas ideológicas como punto de partida; en segundo lugar, el contexto histórico (historia familiar e historia nacional), que viene a ser una explícita declaración de intenciones por parte de los personajes o, dicho de otro modo, la verbalización de las premisas del prólogo, adscritas en esta segunda fase a unos individuos y unas circunstancias históricas concretas; en tercer lugar, la Guerra Civil, verdadero cuerpo de la historia, y en la que tienen lugar, a título casi subliminal (sólo perceptibles en una audición muy consciente) algunas citas textuales relevantes; y, finalmente, el epílogo o cierre de la historia, la parte que recupera el tono brillante y apoteósico del principio, en ese espectáculo absolutamente espeluznante (ya no estamos en el espacio metafórico de himnos y cuadros del comienzo) que efectivamente es, ahora sí, por sus dosis de realismo y concreción, la España del franquismo.

1.— EL PRÓLOGO: LA MÚSICA DURANTE LOS CRÉDITOS

1.1.— Estilo: Tras unos breves compases de introducción, la música de Manuel Parada establece un ritmo fijo de timbales que se reitera obsesivamente en un nada inocente intervalo de cuarta descendente (do-sol). La significación es doble y bastante sutil, casi podríamos decir que perversa. Por un lado, este intervalo de cuarta descendente es precisamente el intervalo con el que empieza el himno de España, inconfundible para cualquier espectador español tanto de los años cuarenta como de la actualidad. En este sentido, el uso del intervalo es perfectamente lógico y se entiende como un recurso retórico de Parada, que preludia con esas dos primeras notas la inminente llegada de un tema musical tan esperado (por los franquistas) como esperable (por cualquier español) en una película cuyo título, no debemos olvidarlo, es nada menos que *Raza*.

Por el otro lado, sin embargo, el mencionado intervalo tiene también una segunda significación, acaso más velada y capaz de apelar directamente a la parte inconsciente del imaginario colectivo, salvo para aquellos que, obviamente, detecten conscientemente la concomitancia y, en ese caso, sean capaces de analizar más racionalmente el tipo de mensaje ideológico al que están siendo expuestos. Dicha concomitancia no es otra que la que establece ese intervalo de cuarta descendente entre las notas do y sol (entre la tónica y la dominante, esto es, entre el primer y el quinto grado de la escala) con la archiconocida *Introducción* del *Así hablaba Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*), op. 30, de Richard Strauss (1864-1949), interpretación musical de la obra homónima de Nietzsche. Esta *Introducción*, empleada literalmente por Kubrick para su *2001: Odisea en el espacio*, tiene esos mismos golpes de timbal tan característicos del principio, sobre la primera y la quinta nota del acorde de Do Mayor, que también Parada utiliza en *Raza*, eligiendo incluso, como Strauss (y para mayor evidencia) la tonalidad de Do Mayor, si bien luego el compositor de *Raza* continúa con el inevitable himno de nuestro país. En nuestra simplificada reducción para piano de la partitura orquestal, dichos golpes de timbal se corresponden con las notas negras que se repiten en el pentagrama inferior a partir del compás 4. Cabe recordar que el también autor del *Don Juan*, ante las muchas críticas recibidas en el momento a raíz del estreno de su obra (se le acusaba de haber querido escribir música filosófica), contestó

con una frase que, hoy en día, a nuestros ojos, tras haber visto *Raza*, pero sobre todo después de conocer desastres como el del nazismo y el de la propia limpieza ideológica de 1936 en España, transmite una considerable carga de significado. La frase consistía en afirmar que él sólo había querido «traducir en música una idea de la evolución de la *raza* humana, de sus orígenes, a través de diversas fases de su evolución, hasta la idea nietzscheana del superhombre». La presencia de un término tan amenazante como «*raza*», aunque sea para referirse a la «*raza* humana» en general y no a la de ningún país en particular, es un dato que pone en guardia al lector actual. Evidentemente, en una obra como ésta, compuesta entre febrero y agosto de 1896, Richard Strauss (1864-1949) no podía prever las implicaciones racistas que se podrían derivar para la posteridad, tras el ascenso del nazismo y otras formas de pensamiento fascista en Europa.

Para Manuel Parada, en cambio, en el año 1941, superada la Guerra Civil Española y a comienzos de la Segunda Guerra Mundial, estaban bastante claras todas las connotaciones posibles de este tipo de música, e hizo por ello un uso deliberado, tanto en su majestuosa introducción como a lo largo de toda la película, de los recursos más típicos del Post-romanticismo alemán y también de la época anterior, la de Wagner (1813-1883), figura más frecuentemente asociada al nazismo que la de Richard Strauss. Todo ello nos llevará inevitablemente a hablar de compositores como Bruckner (1824-1896), Mahler (1860-1911), el propio Strauss y, por supuesto, el anteriormente citado autor de la Tetralogía, precursor de todos ellos y aún de la música que vendría después. Los problemas aquí planteados, como vemos, requieren para su comprensión un arranque histórico bastante pronunciado, que viene de mediados del siglo XIX, de los tiempos en que Wagner revolucionaba la música en occidente.

1.2.— Armonía: La música, desde luego, entabla una relación de cooperación con la imagen, bien complementándola como elemento subsidiario (en la mayoría de los casos), bien adquiriendo un ocasional protagonismo respecto a lo mostrado en la pantalla, un papel algo más infrecuente pero igualmente desempeñado. En el caso del prólogo (como hemos decidido llamarlo, pese a titularlo B.S. RAZA, por ser el comienzo de ésta), dicha relación está muy clara. La banda de imagen y la de sonido nos introducen triunfalmente en un espacio metafórico lleno de heroicidad y nostalgia del pasado, con grandes barcos de guerra que hacen

pensar en las largas campañas de expansionismo y colonización hispánicas, llevadas a cabo, entre otros, por los famosos almogávares. La imagen es deliberadamente pictórica, y la música que la acompaña es el himno de España. Parece que una imagen así reviste de solemnidad y, lo que es más importante, de un carácter histórico ancestral, al himno de España y, por extensión, a la idea misma de España, probablemente como «unidad de destino en lo universal». Sin embargo, Parada realiza una variación interesante sobre la tradicional armonía en que se sustenta el himno y, de pronto, en la primera cadencia que contiene la melodía, esto es, en la nota que inicia el compás 10 (una semicadencia en verdad, pues se produce sobre la dominante), deforma el acorde perfecto mayor de sol y lo convierte en aumentado, alterando ascendentemente la quinta del acorde, esto es, el re. A continuación hace exactamente lo mismo con el acorde de tónica (tercer tiempo del compás 10), también perfecto mayor, subiendo un semitono la quinta del acorde, esta vez el sol, para convertirlo en el característico acorde aumentado. Este procedimiento cromático, cuya sonoridad áspera y disonante parece corromper la «pureza» que la armonía tradicional confiere al himno, no hace sino introducir un elemento dramático, casi patético, sobre el sentimiento épico que subyace en todo momento. Esto es precisamente lo que caracteriza al Post-romanticismo alemán, a la música de Bruckner, Mahler o Strauss, todos ellos influidos por Wagner. Observamos que la generación de post-románticos alemanes añade algo nuevo a la música de su predecesor: el elemento heroico pero a la vez decadente, la corrupción del mundo y del ser humano (en el caso concreto de España se puede pensar en el Desastre del 98, que aparece en *Raza*), y la corrupción también, por lo tanto, de la armonía.

El fructífero recurso del cromatismo se inicia oficialmente con Wagner, estirando el sistema tonal hasta sus mismos límites, y llega a sus últimas consecuencias con el dodecafonismo serial de la Escuela de Viena, esto es, con la música atonal producida por Arnold Schönberg (1874-1951), verdadero creador del nuevo estilo (que se basa en la creación de un nuevo sistema), y sus discípulos Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935). Pero, volviendo a la música de Parada, esto es, sin salirnos todavía del sistema tonal, vemos, como antes decíamos, su apelación directa al Post-romanticismo alemán, con todas las implicaciones ideológicas que ello conlleva. Cita abiertamente el arrollador comienzo del *Así hablaba Zaratustra*, de Strauss, y con ello pone

de manifiesto la cuestión genealógica y racial de base. Casi hasta podríamos decir que, de una manera tosca y bastante inexacta, se identifica el mito del superhombre nietzscheano, en la interpretación que el nazismo hizo de él, con la semilla superior de la *Raza*, esta vez la española. Pero en esta cita, breve y significativa, de Strauss, Parada tiene la coartada musical de ser un puente preparatorio perfecto entre los compases de introducción y la entrada del tema principal, en Do Mayor, pues, como antes decíamos, las dos primeras notas del himno nacional son las dos mismas notas con que los timbales de Strauss, también en Do Mayor, dan comienzo al célebre «comentario musical» sobre la obra de Nietzsche.

1.3.— Forma y motivos: Por lo demás, la partitura de Parada se nos muestra formalmente bastante tradicional, aunque con alguna particularidad reseñable. No hay que olvidar que el carácter de la música debe ser popular, como lo es también el himno y, en general, cualquier discurso (como el fascista) que quiera llegar a las masas. Así pues, la estructura formal de la obra, del prólogo en este caso, en tanto que guía al espectador y debe de alguna manera convencerlo de sus propósitos, debe también hablar un lenguaje claro y directo, que evite experimentos vanguardistas pero no sólo eso, que evite también las complejidades estructurales típicamente post-románticas, cuya densidad y alambicamiento requieren, en ocasiones, no sólo un receptor atento, sino también minimamente sensibilizado a la audición de este tipo de música. De este modo, y para construir una estructura inteligible, en un principio se nos plantea la clásica forma sonata. Siendo rigurosos, el ordenamiento de sus secciones debería ser el siguiente: Exposición, con un Tema A (en Do Mayor, en este caso) y un Tema B sobre el tono de la dominante (Sol Mayor, dominante de Do Mayor); un Desarrollo, en que aparezcan mezclados y variados algunos elementos de A y de B; y una Reexposición, unas veces total, otras veces parcial, de los elementos aparecidos en la Exposición, para definitivamente concluir con la Coda final y la cadencia conclusiva.

Sin embargo, nos hallamos ante una partitura de música para cine, y los requerimientos son otros. En primer lugar, observamos que Parada respeta la estructura de la Exposición, es decir, que nos presenta un Tema A y un Tema B, este último en el tono de la dominante. Probablemente lo hace por comodidad, porque cualquier compositor conoce bien la forma sonata, pero también

porque, pese a la antigüedad del esquema (su invención se atribuye a Carl Philippe Emmanuel Bach, a mediados del S. XVIII), no se trata de una forma en absoluto anacrónica, sino que todavía hoy se utiliza por su efectividad estructural. Prueba de ello es su trascendencia histórica, pues se trata de la forma que, con algunas variaciones en su esquema general, ha dado lugar, por un lado, al concierto para instrumento solista y orquesta, y, por otro, a la obra orquestal por excelencia: la sinfonía. Se trata, pues, de un recurso directamente extraído de la tradición, absolutamente clásico y muy asentado, que Parada va a utilizar para sus propósitos concretos.

Sin embargo, cuando, tras la exposición de los temas A y B, llega el momento del consiguiente Desarrollo, el compositor de *Raza* nos sorprende con un tercer tema que escapa por completo a la Forma Sonata y que esta vez se encuentra en Mi Mayor (compás 36, en que tiene lugar una cadencia rota). Su llegada se produce con un típico recurso de cambio de modalidad: el esperado acorde de mi menor, que sería el de la cadencia rota rigurosa, preparada por Parada con el precedente acorde de dominante, se transforma de pronto en el acorde de Mi Mayor, tonalidad del nuevo tema. Así, con un cambio de modalidad, entramos en esa tercera idea temática, ajena a los límites de la forma sonata, y que sustituye, además, a la sección de Desarrollo. Podemos hacer varias hipótesis sobre la inopinada originalidad estructural. En primer lugar, el Desarrollo es siempre la parte más compleja de la obra, tanto para el compositor que la realiza como para el músico que la interpreta, pero también, no hay que olvidarlo, para el espectador que la escucha, pues, desde esa tercera perspectiva, también él realiza su propia producción de sentido. Así, la densidad textual que podría derivarse de un Desarrollo sería un obstáculo evidente para captar a todos los estratos del público, desde los más bajos e incultos hasta los más selectos y preparados, además de suponer una tarea adicional para el compositor.

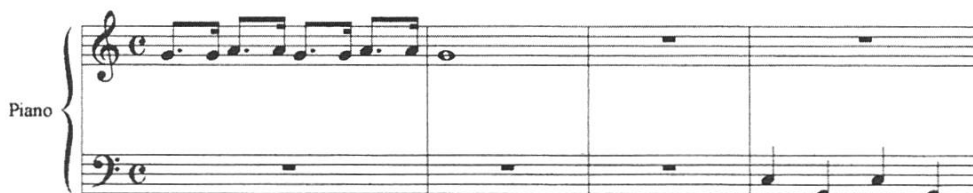
En segundo lugar, y como segunda parte de la hipótesis, el Desarrollo suele ser también la sección más larga de una forma sonata, y es posible que su eliminación responda a cuestiones de tiempo, es decir, tanto de sincronización con la imagen como de ritmo narrativo: no podemos permanecer en la Exposición (de la presunta Sonata, pero también de la película) más tiempo del necesario, pues el prólogo ya es de por sí bastante largo y «poético», en el sentido de su inexistente narración (suplida por una mera mostración de cuadros), como para mantener también

una música densa y prolongada cuya heroicidad resulta hasta cierto punto redundante y cansina (como la del propio discurso fascista, en verdad).

En esto influye también lo que en los tratados de orquestación se califica de «cansancio auditivo», referido a los distintos instrumentos de la orquesta. Una música de este tipo, como la del himno español, que abusa de los instrumentos de viento metal (de un cierto cansancio auditivo), de los efectos orquestales en general, como la percusión de sonido determinado e indeterminado (de un cansancio auditivo máximo), etc., no puede durar demasiado tiempo sin cambiar el registro expresivo, porque agota al espectador. De prolongarse algún minuto más, la partitura necesitaría, tal vez, desviar la música hacia un carácter más introspectivo, más misterioso, etc. Queremos decir con esto que requeriría cualquier otra forma de discurso de algún modo contrastante con el tono heroico del principio. Es por ello que, probablemente, Manuel Parada decidiera continuar con un tercer tema y luego ya con la Reexposición del tema principal y finalmente la cadencia, para evitar las complicaciones (compositivas e interpretativas) de una sección de Desarrollo, y concluir, no obstante, con rapidez y concisión, sin perder al público. Nosotros hemos abandonado el seguimiento de la partitura en la primera nota del compás 43 porque, apenas unos compases después, de manera casi inmediata se produce la Reexposición, que no hace sino mostrar de nuevo los elementos de la Exposición, ya analizados anteriormente, realizando sobre ellos algunas pequeñas variaciones.

Finalmente cabe apuntar que, por analogía con el discurso literario, el Desarrollo de una obra musical cualquiera, no importa su forma, es la parte nuclear de lo que se cuenta, lo que carga con el peso de la reflexión y, en efecto, el desarrollo mismo (el término no puede ser más ajustado) de las ideas que exponemos, esto es, de nuestra tesis. Esto implica un cierto sosiego, atención y tiempo para reflexionar por parte del lector/espectador, justo lo que la película (y el cine en general) pretende evitar. Así, no es casual que se haya suprimido precisamente esta sección central y de mayor peso conceptual, pero la causa no es la ideología franquista de la película, esto no tiene nada que ver. Lo que verdaderamente ocurre es que, como es sabido, una gran parte del cine occidental basa su efectividad en la rapidez y en la supuesta transparencia de la narración, en la univocidad, en cualquier caso, de lo que las imágenes significan, sorteando a toda costa las eventuales

polisemias y mostrándose, por ello, enemigo de la complejidad conceptual y de cualquier tipo de ambigüedad discursiva. Por eso se evita la sección de Desarrollo, porque sitúa al emisor (franquista) y al receptor mayoritario (adherido a las ideas del régimen) en una tesitura de reflexión ante la pantalla que le resulta tan incómoda como desconocida. A continuación, en las siguientes páginas, ofrecemos esa simplificada reducción para piano de la partitura de Parada a la que nos referíamos antes. Mientras son las notas do y sol las que se alternan, con figuración de negras, en el pentagrama inferior de cada sistema, nos estamos remitiendo a los mencionados golpes de timbales. En el resto de los casos, en cambio, el acorde que ejecutaría la mano izquierda del piano es sólo un resumen armónico de lo que sería el complejo entramado polifónico de la orquesta. Nos parece importante siquiera indicar esquemáticamente la naturaleza de los acordes con los que trabaja Parada porque, más incluso que los motivos o la forma, es la armonía («el arte de combinar acordes», en palabras de Luis Blanes Arques, en *Armonía Tonal. Primera Parte*, Madrid, Real Musical, 1990, pág. 10), lo que contribuye a crear un ambiente tan concreto como el que se nos presenta en *Raza*. En lo que se refiere a la partitura, la que se cita proviene de una transcripción que he realizado de oído a partir de la propia película, al no haber encontrado ninguna edición de la misma.



13

Pno.

Musical notation for measures 13-16. The treble clef contains whole notes, and the bass clef contains eighth notes.

17

Pno.

Musical notation for measures 17-19. The treble clef contains eighth notes and triplets, and the bass clef contains eighth notes and chords.

20

Pno.

Musical notation for measures 20-22. The treble clef contains eighth notes and triplets, and the bass clef contains chords.

23

Pno.

Musical notation for measures 23-26. The treble clef contains eighth notes and triplets, and the bass clef contains chords.

27

Pno.

Musical notation for measures 27-30. The treble clef contains eighth notes and triplets, and the bass clef contains chords.

31

Pno.

Musical notation for measures 31-34. The treble clef contains eighth notes and chords, and the bass clef contains chords.

35

Pno.

39

Pno.

43

Pno.

2.— CONTEXTO HISTÓRICO

Tras un corte algo brusco con el final del prólogo, comienza la ubicación de la historia concreta de los personajes. Se nos presenta primero la imagen global de un pueblo tranquilo, identificado con una música suave, apenas audible al principio y de carácter bucólico todo el tiempo. Parada introduce el tema con un solo de instrumento folclórico, al que luego se une toda la orquesta. El tema consta de un primer tema más bien asertivo:

Y un segundo tema en tono de pregunta:



A continuación, vuelve a aparecer el primer tema, esta vez como respuesta a la pregunta planteada por el segundo, y concluye así la breve caracterización del pequeño y apacible escenario de los hechos. Es éste el contraste evidente que antes apuntábamos como necesario para generar interés en la banda sonora: una música introspectiva y sosegada, todo lo contrario que el prólogo. El agradable sonido del instrumento folclórico, por un lado, y la visión idílica de un pueblo pequeño y tranquilo, por otro, crean en el espectador una predisposición positiva hacia lo popular, hacia el concepto mismo de pueblo, tan explotado por el franquismo, que luego el guión matizará tendenciosamente.

Tras la breve presentación de los personajes, la familia al completo va a esperar la llegada del padre, figura central de esta primera parte de la historia. Con la entrada del barco en el puerto, vuelve a sonar una música victoriosa (compases 1-6 de la «Llegada de la goleta»).

Sin embargo, cuando empiezan a hablar los personajes, con admiración por supuesto, de la grandiosidad de la embarcación y por extensión de la marina, la música reduce su volumen y modula a tonalidad menor (compases 10-13). Se vuelve discreta, obviamente, para no entorpecer los diálogos, pero también para no acompañarlos y mostrar redundancia en su tono de admiración. Así, del inicial Re Mayor, afirmativo y contundente, modulamos a su homónimo menor, diluido en la conversación y capaz de traducir ese carácter de expectación por lo que pasará cuando bajen del barco los dos personajes esperados. Hay un tercer tema (compases 18-21), más descriptivo, que se alterna con el otro tema, también en re menor.

Llegada de la goleta

Manuel Parada



Cuando Don Pedro tiene que darle a Don Luis la mala noticia de la muerte de su nieto, la música de pronto cambia su registro y se convierte en un contrapunto perverso de la imagen. En vez de subrayar el carácter dramático de semejante desgracia, la melodía se pega al tono épico de las palabras de Don Pedro y pone así de manifiesto, por primera vez en la película (luego vendrán muchas más), la obsesión franquista por el sacrificio patriótico, entendido como un acto honroso e incluso deseable. El comienzo anacrúsico de la melodía incluye, en la anacrusa misma, el acorde de dominante con la quinta en más, esto es, otra vez el acorde aumentado, la armonía alterada con el recurso del cromatismo que tanto nos acerca a las sonoridades post-románticas alemanas. El tema es el siguiente:

Vemos, de este modo, que el personaje inexistente de Pedro se sacrifica argumentalmente, no sólo para singularizar por encima de todas la llegada de su tocayo, el gran Don Pedro, sino para colocar por encima del individuo a la patria, en una escena de absoluto mal gusto por parte del guionista. Así, hay que destacar en ella el hecho de que la música resulte totalmente imprescindible porque, en el conflicto entre las palabras de Don Pedro, por un lado, más próximas a una arenga militar que a un pésame, y el gesto descompuesto y abatido de Don Luis, por otro, lleno de lágrimas y sin consuelo que le valga, la música toma la función de juez de la escena, y asume de este modo la responsabilidad de decidir qué orientación emocional deben tomar las imágenes. Inmediatamente, sin dudarle un instante, el dispositivo sonoro se pone del lado de la patria y abandona al individuo, pero se busca, además, que sea un joven el que muere y un pobre anciano el que se queda solo para que esta decisión sea aún más firme e intransigente, si cabe, porque el sentimiento patriótico, como se empeña en demostrarnos el general Franco, no hace ningún tipo de concesiones.

Luego vienen escenas donde el papel de la música no parece guardar un especial interés analítico. La necesaria entrada familiar en la iglesia, recién llegado el padre, en que se repite la música con que se nos ha presentado el pueblo al principio, no tiene implicaciones relevantes.

Tampoco después, en el flash-back histórico de Don Pedro, en que evoca la muerte de su antepasado Churruca, parece que la música desempeñe un papel retórico fuera de lo común. En este caso, los violines en su registro agudo imprimen el dramatismo correspondiente a una batalla con muerte final (y gloriosa, no hay que olvidarlo) del protagonista. Quizá lo más interesante de esta secuencia consista en lo grotesco del argumento puesto en escena. Parece que Don Pedro, como decíamos, sea capaz de hacer un flash-back histórico y recordar la muerte de un antepasado suyo, como si él mismo hubiera estado allí. Por lo visto, en virtud de la ficticia continuidad espacio-temporal de los pueblos a lo largo de la historia, y también de la vinculación sanguínea a lo largo de las generaciones, que convierte a los personajes de Franco en un solo prototipo-histórico con memoria absoluta, Don Pedro es capaz de presagiar inconscientemente su futura muerte, exactamente igual a la de su glorioso antepasado.

A continuación, al poco de haber llegado al pueblo, el personaje de Don Pedro es llamado de nuevo a sus deberes patrióticos. En

la redundancia de su discurso, Franco repite, durante la emotiva despedida de Don Pedro (que se va para no volver más), la máxima del sacrificio por la patria ante todo. Ahora la patria superpone su importancia a uno de los puntales fundacionales del régimen: la familia. Y así, Don Pedro se marcha en un ambiente de optimismo, con una melodía en Re Mayor que transmite un carácter casi alegre, emprendedor más bien, ante la ingente (y, como siempre, gloriosa) tarea a realizar en pro de la patria:



La verosimilitud de la escena viene dada, por supuesto, por la mirada con que el resto de la familia construye a Don Pedro. Es una mirada más humana y realista, que la música acompaña con un triste solo de violín en que, de alguna manera, parece adivinarse el funesto destino del que se marcha. Se utiliza de nuevo el siempre efectivo recurso de la modulación al homónimo menor para crear ese ambiente, necesario entre tanto heroísmo, de melancolía e intimismo en la familia que pierde a uno de sus miembros:

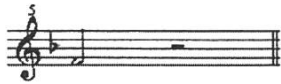


Después de la marcha de Don Pedro, la música se vuelve agresiva (pero siempre marcial) ante la serie de titulares de periódico del orden de «España ultrajada», etc., refiriéndose a la pérdida de las últimas colonias de ultramar.

Inmediatamente, en la sala del barco donde los marinos españoles se preparan para entrar en guerra con los buques norteamericanos, tiene lugar, por parte del coronel, la explicación de la crítica situación de guerra en que se hallan, y el discurso obligado de sacrificio por la patria.

En segundo lugar viene la arenga de Don Pedro a sus subordinados, en que les transmite lo explicado anteriormente por su comandante. Sin embargo, la escena en que la música

resulta llamativa no es, extrañamente, la de Don Pedro, protagonista hasta el momento, sino la de su superior. En Fa Mayor, el intervalo de cuarta ascendente y, luego, no las notas pero sí el carácter, recuerdan un tanto a la obertura del «Tannhäuser», de Wagner. El hecho de que la melodía de Parada esté en compás de 4/4, mientras que el Tannhäuser está en 3/4, no es óbice, en realidad, para provocar esta sensación en el espectador, al que la situación le transmite una solemnidad muy inspirada, a nuestro parecer, en la partitura de Wagner (y no estamos sugiriendo, ni remotamente, un plagio al autor alemán). Vemos, a continuación, el tema de Parada:



Pero, si este cierto carácter wagneriano es aquí sólo una anécdota, y en cualquier caso discutible, lo que no ofrece lugar a dudas es la inserción fragmentaria y dispersa, muy sutil y por ello cerca de lo subliminal, de «La cabalgata de las valquirias», también de Wagner, a lo largo de la batalla contra los americanos. El famoso tema de las valquirias va entremezclado con una música de enérgicas y breves células rítmicas, que se repiten en progresión ascendente, creando un evidente clima de tensión para la secuencia de la batalla. Dichas células, en su constante repetición a distintos registros, pero cada vez más cerca del momento culminante, no hacen sino describir, en claro paralelismo, la tarea que los marines realizan: movimientos rápidos y breves de trabajo en cadena, de repetición, cargando constantemente proyectiles y despejando la cubierta para el zafarrancho de combate.

Llama la atención la muerte repentina de Don Pedro, que no está en absoluto construida, sintácticamente, con ningún tipo de gradación dramática para conseguir un verdadero efecto trágico. Es una muerte casi de trámite argumental pero, una vez más, la música decide el carácter de esa muerte. Suena la misma melodía que ya sonara en la escena anterior de despedida entre Don Pedro y su familia, una melodía más bien alegre, en Re Mayor que, si entonces subrayaba el honor de abandonarlo todo por la

patria, ahora lo evidencia todavía más, si cabe. Y esta misma melodía establece un *raccord* sonoro con la siguiente escena, en que la madre encomia la figura del padre ante sus hijos, para a continuación pedirles que sigan su ejemplo. Es llamativo tanto que sea una música alegre (o al menos no dramática) la que Parada elige para una escena final de muerte, como que sea esa misma música la que establece una continuidad emocional con el luto familiar por la desaparición del padre. Si justificáramos lo primero por la alegría para un «verdadero español» de entregar su vida por la patria, en la escena familiar parece que la continuidad del ambiente emotivo con la muerte del padre debe imbuir a los hijos de ese espíritu de sacrificio. Una vez más, el tono humano lo dan los personajes que circundan al héroe, esta vez con su luto y su actitud grave y solemne. Pero ahora, en la escena en que la música, sustituyendo simbólicamente la presencia del padre a través del mencionado *raccord* sonoro, se impone al luto y vuelve a ser juez del cariz emocional que los hechos deben tomar, advertimos una diferencia sustancial respecto a escenas anteriores. En este contexto, solamente las mujeres expresan verdaderamente sus sentimientos: la madre, convertida en viuda, da muestras de dolor mediante sus palabras luctuosas; la hija, llorando desconsoladamente, expresa el afecto que sentía por su padre. Los dos hijos, en cambio, parecen haber asumido su renovado papel como hombres de la casa, a raíz de la muerte de su progenitor, en lo que sería una lectura casi psicoanalítica de la situación. Pero se marca inmediatamente una sutil diferencia entre ellos: la música que suena cuando la cámara muestra el rostro de Pedro es algo siniestra, mientras que adquiere un carácter mucho más puro e inocente cuando enfoca el rostro de José.

A continuación, mediante una elipsis temporal bastante grande, se nos lleva al momento de la boda de Isabel, varios años después, donde suena, obviamente, una música nupcial, sin mayor importancia para nuestro análisis. Ahora bien, la marcha nupcial es de Wagner, no es que en este contexto transmita una significación especial, pero desde luego Parada demuestra con esto estar siguiendo coherentemente la línea estilística elegida al principio.

3.— LA GUERRA CIVIL

3.1.-Secuencia de periódicos: Volvemos a tener una secuencia de transición en que la rápida superposición de titulares de prensa marca el avance vertiginoso de los hechos, y la consiguiente llegada de la guerra. A la música le corresponde otra vez, como ya lo hiciera en la anterior secuencia de periódicos, un tempo rápido y de fuerte carácter rítmico, sin constituir, por lo demás, un elemento de especial relieve analítico, pues desarrolla un mecanismo retórico bastante convencional. Las imágenes dan paso, definitivamente, a la nueva generación: muere la madre, Isabel tiene un hijo (asume ella, de este modo, el papel de madre), Pedro se mete definitivamente en política, Jaime se hace fraile, y José, inalterable, sigue siendo el militar que es, pero ahora entra en guerra, su hábitat natural. Entre todos asumen la representación de las principales instituciones sobre las que se cimentaba la España franquista. Un hermano tiene que encarnar la corrupción de la política (Pedro), los otros dos la pureza de la Iglesia y el Ejército, y a la chica, obviamente, no le queda más remedio que ser madre y sólo eso. Pero, siguiendo con los titulares de periódico que van resumiendo los hechos, vemos cómo la música toma un valor claramente secundario, mezclada en varios momentos con timbres de teléfonos y voces de gente hablando sobre la sublevación militar. No hay motivos musicales claros, es un mero acompañamiento de la imagen.

3.2.-Fusilamiento de José: El siguiente momento es cumbre, a la par que inverosímil y hasta cómico: la escena en que fusilan a José, de nuevo con una música de carácter indudablemente wagneriano. No es Wagner, pero se le parece mucho, y desde luego es la música la que confiere al sacrificio de José, con un «arriba España» ridículo en el último momento, una gravedad y una solemnidad que de otra manera no habría podido tener. Ni siquiera parecen importar ya las inverosimilitudes, como que, al ser tan francamente acribillado a pecho descubierto por un pelotón de fusilamiento al completo, no sólo no le hagan más que una leve herida en la cabeza (que en la siguiente escena cambia de lado), sino que la consecuencia inmediata no sea la muerte, sino más bien ese típico amago cinematográfico del héroe ante su público, que somos tanto nosotros como los que le rodean y acompañan en la pantalla, para crear una tensión narrativa a fin de cuentas bastante pobre. La música, ahora en *Mi bemol Mayor*,

repite el intervalo de cuarta ascendente por el que ya antes relacionáramos con el *Tannhäuser* la arenga del coronel a Don Pedro y sus compañeros, pero coincidiendo también el compás esta vez. Lo que obviamente no coincide es la tonalidad, pues la partitura de Manuel Parada se halla un tono bajo respecto a la de Wagner, pero éste es un detalle insignificante. Desde luego, el ambiente sonoro del fusilamiento tiene un carácter netamente wagneriano, que transmite el tan reiterado heroísmo de la película:



3.3.-Fusilamiento de los frailes: Después tenemos otra escena de fusilamiento, esta vez la de los frailes, entre los que se encuentra Jaime, el hermano pequeño. En su camino hacia la playa, el grupo de eclesiásticos atraviesa un pequeño monte en algún momento de la madrugada, ya próximo al amanecer, y la imagen nos recuerda, por la iluminación escasa y la música religiosa de sonoridad modal, a las famosas escenas de Jesucristo en el monte de los olivos. Hablamos de sonoridad modal, aunque la melodía sea perfectamente enmarcable en la tonalidad de fa menor, porque la reiterada utilización del séptimo grado rebajado, si bien es propio de la escala menor melódica descendente, no suele recibir, en la práctica de la tradición tonal, el tratamiento (y esto ya es cuestión de estilo) que aquí recibe, y que nos hace pensar más en un modo dórico que en una tonalidad menor. Solamente en el último compás de la primera y más característica frase del tema, donde la melodía reposa, interrogante, sobre el quinto grado, se nos muestra claramente la sensible como tal:



Esta alusión a la historia sagrada, que nosotros al menos intuimos, articulada conjuntamente por la iluminación y la música religiosa, logra identificar, de alguna manera, el sacrificio de los frailes con el de Cristo, pero también parece colocar a Pedro en la posición traidora de Judas (a través de una simple llamada telefónica), si continuamos con el paralelismo bíblico. Por lo

demás, pese a tratarse de música diegética, es una música diegética bastante inverosímil, porque un canto tan perfecto, sin ruido ambiente, y además mientras los frailes caminan, es algo que no resulta en absoluto creíble. También esto contribuye a idealizar la figura de los hombres de la Iglesia, y a solemnizar el momento de su muerte. Luego, ya en la playa, cuando la hilera de frailes cae sin oposición sobre la arena, al ruido de las balas, y concretamente cuando entre ellos se enfoca a Jaime, suena un «Hosanna in excelsis» («hosi anna», en hebreo, significa «sálvanos») que alude, una vez más, a la gloria del sacrificio por la patria, y a cómo los abnegados por esta causa irán directamente al cielo:



Esta vez, el carácter de la música es claramente tonal, y la tonalidad en que se encuentra la pieza, Re bemol Mayor, enlaza perfectamente con la de la anterior melodía, en fa menor, en calidad de sexto grado. La coherencia, como vemos, no sólo atiende al carácter de las piezas, sino también a los principios armónicos tradicionales.

3.4.-Soldados en las trincheras: Otra música también diegética, pero esta vez absolutamente verosímil, la de los soldados en las trincheras, nos crea un fuerte contraste con el tono celestial que acabamos de escuchar. De nuevo tenemos un amplio cambio de registro para mantener el interés. Son canciones franquistas, de ambiente castrense y machista, por supuesto, que dos soldados cantan con el acompañamiento de una guitarra española. Proporciona la visión humana y cercana (por popular) del soldado, que habría de identificar, en mayor o menor medida, a todo el público con él, con su inevitable soledad en las trincheras, pese a la cual conserva bastante buen humor. Pero se genera un clima extraño porque, si bien las canciones franquistas, por un lado,

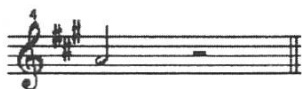
definen un claro discurso fascista y machista (lo primero suele englobar lo segundo), los personajes, por otro lado, con sus palabras y sus acciones, dan a entender más bien unas relaciones cuanto menos ambiguas, como ya comentara J.M. Company en *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años 40* (Valencia, Episteme, col. Eutopías, vol. 156, 1996, pág. 11) respecto a *¡A mí, la legión!* (1942), de Juan de Orduña. Al principio tenemos a los dos soldados que cantan las canciones con la guitarra, y que se hallan sospechosamente juntos, casi solapados entre sí, dedicándose algunas miradas de interpretación dudosa. Más tarde, en otra escena, con la inesperada llegada de José al campamento, en medio de las dudas desertoras de Echevarría, este último le dice abiertamente a José: «ven a mi cama», para hablar de sus problemas personales que a la vez tienen trascendencia militar. Son todos ellos detalles aparentemente insignificantes y que no tienen por qué interpretarse en este sentido, pero lo que sí llama la atención es su asociación ambigua con la música, como si lo verdaderamente característico del ambiente de represión castrense fuera esa ambivalencia de las situaciones, es decir, lo que por un lado vemos, de significación incierta, y lo que por otro lado oímos, totalmente claro y explícito. Destaca aquí la inversión de los roles desempeñados por la música y la imagen: por primera vez es la música la que se muestra explícita y denotativa (en la medida en que puede serlo el lenguaje musical), mientras que la imagen provoca la eterna duda de la connotación y lo tácito (las miradas entre los soldados y sus acercamientos sospechosos). Otras veces también ha sido denotativa la música, pero nunca como ahora. Esto ocurre, fundamentalmente, por dos razones: primero, porque siempre que ha sido explícita lo ha sido como mero refuerzo de la imagen, y ahora la imagen se nos muestra más bien ambigua; y, segundo, porque tampoco la música había podido ser, hasta ahora, tan explícita como lo es en esta escena, al ser ésta la primera vez que se incorpora a la partitura el elemento verbal: estamos ante un primer caso de música vocal, en que los sonidos, al contrario que en la música orquestal, se impregnan de la carga semántica que les confieren las palabras. Es esta inversión de los roles habituales asignados a la banda de imagen y a la de sonido lo que nos hace dudar, comprensiblemente, de la correcta interpretación a la que debemos someter el conjunto de la puesta en escena.

3.5.-Isabel, Echevarría y José en Bilbao: Otro ejemplo más de música diegética lo tenemos en la escena en que Echevarría, marido de Isabel, al llegar por fin a su casa de Bilbao, se pone a tocar el piano y a cantar con sus dos hijos algunas canciones franquistas. Esto sirve para tachar definitivamente a Echevarría de infantil y hogareño hasta la desesperación, cuando un verdadero militar (como José) debe afrontar, se supone que con buen ánimo, la ausencia prolongada del hogar y la familia.

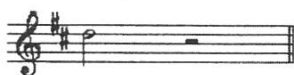
3.6.-Bar republicano: El último ejemplo de música diegética es más bien curioso, y desde luego representativo de lo que era cada bando en el momento de la guerra. Nos referimos a una de las últimas escenas, cuando la mujer a la que Pedro ha entregado los planos del estado de Aragón, al entrar en el bar donde habrán de detenerla momentos después, pasa por delante del pequeño grupo de cámara, exclusivamente femenino, que interpreta una música más bien suave para entretener al público. Estamos en un bar republicano, por eso la música podía correr a cargo de las mujeres: los franquistas debían ver con vergüenza aquella supuesta igualdad, y decidieron mostrarla, a modo de denuncia. Pero la verdadera caracterización negativa de los republicanos es la de un hombre del público, sucio y soez, que hace burdos gestos a la pianista republicana para quedar con ella. Ésta, en un principio, le rechaza, pero cuando el hombre le muestra un simple trozo de embutido, en aquel momento de terrible hambruna general, la pianista cambia por completo de parecer y le pide desesperadamente, desde el piano, que la espere, que está dispuesta a quedar con él. Esta bajeza moral, por decirlo de algún modo, nunca la podríamos esperar de los personajes franquistas, pero sí de los republicanos. Para acabar de aclarar la escena, al hombre se le acerca un pianista de mediana edad que, algo temeroso, le dice ser diplomado en piano y poder tocar siete óperas a elegir por una cantidad de embutido muy inferior a la que le ofrece a la chica. El hombre del embutido, sin dudarlo, le rechaza de malas maneras, y le deja bien claro que lo que le gusta no es el piano, sino la pianista. Además de mostrar el nivel de desesperación general por la falta de alimentos, un hecho totalmente verídico, la película aprovecha para dejar clara la bajeza de espíritu de los republicanos, capaces de venderse (el pianista y la pianista, los dos) por un simple trozo de embutido, cuando un franquista sólo se sacrifica por la patria.

4.— EPÍLOGO

El epílogo clausura la diégesis del mismo modo en que el prólogo la comenzó: con música heroica de exaltación patriótica. El hilo de la melodía va modulando, y así, del primer tema importante del epílogo, en La Mayor:



pasamos a un segundo tema, en Re Mayor:



La riqueza motívica de esta sección, en lo que a número de temas se refiere, está cercana a la ofrecida por el prólogo, si bien, en general, tanto motívica, como armónica y estructuralmente, el prólogo es mucho más interesante que este epílogo y, además, una vez analizado el primero, podemos decir que esta última sección sólo aporta una verdadera novedad retórica, y no se refiere estrictamente al campo de la música. Dicha novedad no es otra que la de contextualizar con imágenes concretas de España (incluso pancartas con la cara de Franco) la música heroica que suena. Es, de este modo, una novedad retórica del binomio sonido/imagen, la mayoría de las veces incomprensibles por separado. Si del prólogo decíamos que nos hallábamos en un

espacio atemporal y metafórico, que no remitía a ninguna realidad histórica concreta, y luego advertíamos que se producía una explicitación verbal de sus premisas ideológicas a través de los diálogos de los personajes, ahora, en el epílogo, son las imágenes las que concretan y dan un sentido pleno, referencialmente claro (la España franquista), a la música de Manuel Parada.

Solamente cabe una frase final que lo resuma todo, que cierre «brillantemente» este abrumador ejercicio de franquismo y demagogia. En la última escena, los hijos de Isabel sustituyen simbólicamente a Pedro, José y la propia Isabel, ya adultos (no contamos, obviamente, al fallecido Jaime), en tanto que parte fundamental de una familia, por constituir «el futuro», tanto de la familia como de la nación en general. La figura del niño es la excusa perfecta para aleccionar al espectador, formulando preguntas acerca de lo más evidente e incluso de lo que no lo es tanto. Es así como al hijo de Isabel se le ocurre una pregunta de intencionalidad ambigua (por parte del guionista, por supuesto), entre lo inocente y lo profundo, sobre la designación del espectáculo que está desfilando ante sus ojos: «¿cómo se llama esto?». La respuesta de la madre, apenas conteniendo la emoción del momento, apabulla por completo al espectador: «Hijo mío, esto se llama *Raza*». Es el cierre «brillante» que antes decíamos (brillante para un franquista, obviamente), enlazando con el título de la obra, por si acaso quedaban dudas acerca de su interpretación.

5.— CONCLUSIONES

5.1.— *El modelo «Cruzada»*

Entendemos por Modelo Cruzada aquel modo de representación cinematográfico que, partiendo de los hechos históricos más significativos de un pasado nacional relativamente próximo, emplea valores como la tradición y conceptos como el patriotismo con el único fin de justificar como necesidad histórica lo ocurrido en el presente. Éste es el intento llevado a cabo en *Raza*, que pretende poner en escena todo un panorama histórico-político como la Guerra Civil española, el Desastre del 98 y las anteriores conquistas de los almogávares, y que basa su tergiversación de los acontecimientos, obviamente enfocados desde la perspectiva

franquista, en la sorprendente despolitización de la historia contada.

Pertencen también al modelo «Cruzada» películas como *¡Harka!* (1941), de Carlos Arévalo; *A mi la legión* (1942), de Juan de Orduña; y otras, pero entre ellas destaca la que aquí hemos analizado, *Raza* (1941), como obra fundadora de dicho modo de representación. Algunos de «los historiadores más dignos de crédito del franquismo», según dice J.M. Company (en *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, col. Eutopías Mayor, 1995, pág. 212, nota 101), dudan de que se pueda hablar de la verdadera existencia del mencionado modelo «Cruzada» porque, por un lado, no hace más que recopilar todo un «amasijo de lugares comunes –más pequeño burgueses que castrenses–», y, por otro lado, «el auténtico aparato ideológico del Régimen lo constituyó, globalmente, la Iglesia», lo cual excluye la supuesta fidelidad a la realidad del Régimen por parte del modelo «Cruzada», que propone más bien al Ejército como institución representativa, y esto haría dudar de su propia existencia. Sin embargo, también añade que todo ese «amasijo de lugares comunes» está «cabalmente expresado en *Raza*», así que, si no podemos hablar con total propiedad de la verdadera creación de un nuevo modo de representación, sí que podemos afirmar, al menos, que en caso de existir dicho modelo tendría su paradigma en *Raza*, y, si partimos de que no existe como tal, lo que sí podemos decir es que *Raza* genera una nueva manera de ver el cine, y que sirve a unos principios ideológicos muy claros que nosotros, por cuestiones de operatividad, englobamos en el marco de ese supuestamente inexistente modelo «Cruzada». Pero el caso no es, obviamente, si dicho modelo existe con propiedad para unos pero no para otros, sino todo lo que implica la película de Sáenz de Heredia sobre la pequeña novela de Franco, y todo el problema historiográfico que plantea su lectura, pues debemos ser capaces de valorar solamente en su justa medida la abominable carga ideológica del filme, explícitamente fascista, y analizar los procesos de mediación de un notable cineasta como Sáenz de Heredia, que realizó un buen trabajo en la adaptación de la obra «literaria» (con todas las reservas posibles) al influyente lenguaje del cine.

Aparte de clasificar la película como perteneciente a, o más bien fundadora del llamado modelo «Cruzada», no podemos añadir nada más sobre su inscripción genérica, exceptuando los obvios calificativos de cine épico, bélico (o más bien de ambiente castrense, porque las abundantes imágenes de guerra no suelen

prolongarse ni recrearse demasiado en la propia lucha, como suele hacer el cine bélico), de tono moralizante hasta lo propagandístico... Remitiéndonos una vez más a las consideraciones de Company, podemos justificar esta resbaladiza inscripción genérica en lo que él llama las «corrupciones genéricas» propias de los años 40, donde la «continua fluctuación entre el punto de vista del narrador en la ficción y el de los personajes que en ella participan» es la razón por la cual «el género queda dinamitado desde el interior de sus mismas estructuras de verosimilización» (en *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*, ed. cit, pág. 10). En *Raza*, como comentaremos a continuación, la focalización es externa y, por ello, se elude la figura del narrador, lo cual no excluye, por supuesto, la presencia del punto de vista, si bien es ésta la falacia con la que este procedimiento retórico pretende conducir al espectador a una aparente sensación de realismo y objetividad.

Observamos en general, pues, a lo largo de toda la película, que la tradición cultural de la que parte Franco para la construcción de la historia es la de la épica popular, de la que el Cid es uno de los máximos exponentes. Vemos también que, si hubiera querido reflejar el folclore español, a modo de exaltación de los valores nacionales, habría elegido, probablemente, la zarzuela, el sainete o el melodrama popular. Sin embargo, la historia que se nos cuenta se centra en la exaltación de la *Raza*, y no en la del folclore, y esta elección se marca de forma evidente en la banda sonora. La presencia del himno de España y de música en general épica es un elemento muy claro de afirmación de valores como el patriotismo y la superioridad de unos pueblos sobre otros, como ya hemos comentado. El concepto de lo popular es clave durante toda la historia.

Así, son música popular, por supuesto, las canciones de las trincheras, las de Echevarría para sus hijos y la sutil utilización del instrumento folclórico que interpreta al principio, en la presentación del pequeño pueblo de pescadores, la melodía bucólica antes mencionada. Sin embargo, no pertenecen a la tradición musical de la zarzuela. La melodía de carácter bucólico, concretamente, parece más bien del norte de España, y en este sentido no recuerda al típico folclore español que tanto se ha dado en el cine de nuestro país, el de los toros y el flamenco, de tantas y tan prolongadas consecuencias a lo largo de las últimas décadas. De este modo, Parada sortea el folclore, como venimos diciendo, y se sirve del Post-romanticismo alemán y sus

principales recursos para los propósitos concretos (franquistas) de la película. Pero el movimiento post-romántico en Alemania es bastante amplio, y sus representantes tienen personalidades muy contrastantes. Para ser coherente en el estilo hay que inclinarse, necesariamente, hacia unos más que hacia otros. Considerando sobre todo el constante carácter marcial de la música, deberíamos plantearnos por qué Parada, al elegir como modelo el Post-romanticismo alemán (unas veces directamente citado, otras veces tan sólo imitado), no contempla, por ejemplo, a Mahler, considerablemente influido por la música militar (a causa del famoso trauma infantil, explotado por los biógrafos, con su inconsciente niñera) o a Bruckner, profesor de Mahler. El compositor de *Raza* desecha a estos dos compositores como referentes, pero sí acude, en cambio, a Wagner y Strauss. Los dos primeros representan un paradigma que podríamos definir en términos de contratipo ideológico de todo fascismo. Bruckner y Mahler, completamente diferentes entre sí, compartían, sin embargo, además de su famosa amistad, una forma de hacer música que se alejaba por completo de posibles exaltaciones nacionalistas. Por un lado tenemos al maestro, a Bruckner (1824-1896), de vocación musical tardía, con un estilo grandioso y en ocasiones ampuloso, pero profundamente místico en todos los casos; y, por el otro, a su alumno, Mahler (1860-1911), que acabaría logrando (sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX) mayor protagonismo y trascendencia que su maestro, y cuyo afán de perfección le haría llevar la sinfonía romántica y la cantata a su culminación post-romántica. Bruckner por su religiosidad infinita y grandilocuente, y Mahler, como lo define Mariano Pérez en *El universo de la música* (Madrid, Musicalis, 1998, pág. 491), por su carácter «intransigente y metafísico», en que mezcla con decadencia a veces lo sublime y lo popular, no son instrumentos aptos para la exaltación nacionalista y la heroicidad. Antes bien, sobre todo Mahler ofrece un perfil totalmente contrario, como demuestra Visconti en su conocida *Muerte en Venecia*, basada en la novela de Thomas Mann, y cuyo personaje protagonista, un escritor, sustituye Visconti en la película por un compositor, supuestamente Mahler, que se erige en la encarnación de este tipo de ambiente de principios del siglo XX, lleno de la decadencia europea que precede a la Primera Guerra Mundial.

Así, ni Bruckner ni Mahler, religioso el primero, sublime y decadente el segundo, son aptos para los propósitos fascistas de *Raza*, pese a estar los dos plenamente integrados en el ámbito de

la estética wagneriana (muy propicia, como veremos, para la exaltación de estos ideales), y es ésta la razón por la que Parada los desestima como modelos.

En cambio, Richard Strauss (1864-1949) y Richard Wagner (1813-1883), pese a sus diferencias generacionales (Wagner no es, obviamente, un post-romántico, y las diferencias de edad son evidentes), representaban conjuntamente el paradigma idóneo para cualquier forma de fascismo, como lo fueron, de hecho, sobre todo Wagner, para el nazismo de Hitler, y Parada no pudo ignorar este precedente histórico. En este sentido, de nuevo Mariano Pérez resume muy bien, en *El universo de la música* (ed. cit., pág. 493), las implicaciones que podemos extraer de la música de Strauss: «La música de Strauss es el símbolo de lo colosal, del complejo cerebralismo y de la exaltación de *Raza* que bien pudiera corresponder al superhombre de Nietzsche». Las concomitancias con su música nos llevan por un camino muy claro.

Ambos compositores dan pie sin saberlo, en algunas de sus principales obras, a ideas nietzscheanas tales como la evolución de la raza humana y el concepto de superhombre. El controvertido filósofo alemán había acudido sobre todo a la obra de Wagner para extraer algunos principios ideológicos de los que hacer partir su filosofía. Sin embargo, no les podemos tachar de precursores del nazismo, pues resulta evidente que su voluntad de exaltación popular y recuperación de la historia de los pueblos, recurriendo muchas veces, como en el caso de Wagner, a la mitología, no pretendía ni mucho menos preparar dos guerras mundiales o las tareas de exterminio del pueblo judío, entre otros, aunque luego su música fuera perversamente tomada como instrumento legitimador de tales fines.

Es exactamente esto lo que hace Parada, si bien de una forma no siempre evidente (sobre todo en citas textuales como la de *La Walquiria*, en plena batalla), principalmente porque lo que había que reivindicar era la semilla superior de la *raza* española, no la germánica, y así, aunque se sigue el modelo wagneriano que Strauss, a su manera, continúa (en lo que se refiere a los fines ideológicos), lo que se intenta es más bien teñir de Post-romanticismo alemán, con todo lo que ello implica, el nacionalismo español. Esto se hace, fundamentalmente, para darle una cierta entidad al heroísmo necesario en un intento de epopeya como el de *Raza*, habida cuenta de la evidente carencia que tenía España, en este sentido, de una tradición musical sólida en la dirección épica. Por eso, lo primero que hace Parada al comenzar la película

es deformar el himno español con cromatismos típicamente wagnerianos, para que sea una clara exaltación de España, pero en la que subyace, en verdad, la base de otra tradición cultural más desarrollada en este aspecto de la heroicidad. El problema que se le planteaba a Parada era, pues, que la tradición musical española de la zarzuela, por rica que fuera, no servía a estos propósitos concretos, sino a otros bien distintos: los de exaltación del folclore.

Es por ello que el cine de cada país evoluciona, por inercia, hacia las formas verdaderamente arraigadas en su tradición cultural, por la comodidad que se deriva, tanto para el cineasta como para el espectador, de la riqueza y arraigamiento de ciertos referentes históricos. Por eso era difícil hacer películas como *Raza*, y es posible que también por eso (pero esto ya es sólo una hipótesis), pese al considerable elenco de producciones que siguieron su línea, la crítica se muestre normalmente algo reticente a aceptar el llamado modelo «Cruzada» al que supuestamente responde la película de Sáenz de Heredia: porque sólo aglutina «un amasijo de lugares comunes –más pequeño burgueses que castrenses–», etc., como dijimos antes. Podemos entender, continuando en el terreno de la hipótesis, que éste es un modo de afirmar que el modelo presentado por *Raza* entra de manera muy forzada en la tradición cultural española. Es difícil, pues, instaurar como modelo, en España, aquel que apela a la historicidad de las Cruzadas y a la pureza de la sangre, sobre todo teniendo en cuenta la miscelánea racial de la que provenimos los españoles, fruto de las múltiples invasiones y colonizaciones a las que nuestros antecesores han sometido a otros pueblos y a las que también ellos se han visto sometidos, y fruto asimismo de las múltiples «Cruzadas» de las que España no ha salido precisamente victoriosa. Así, podemos concluir que este modo de representación, basado en la manipulación ideológica a través de la historia o más bien el mito, es el que *Raza* intenta imponer.

5.2.— *Estrategias narrativas*

La historia se nos cuenta desde una focalización externa, desde el punto de vista llamado actualmente «cámara» o «visión desde afuera». En literatura se asocia este tipo de focalización fría y distante a la novela norteamericana de la llamada generación perdida, perteneciente a la primera mitad del siglo XX sobre todo, e integrada por autores como Hemingway, Faulkner, Dos

Pasos, etc. El conductismo que caracteriza a dichas narraciones resulta especialmente apto para la adaptación al cine, y concretamente al cine de Hollywood, que se plantea como sustitutivo de la realidad, y que se inserta en la misma lógica que el cine soviético de Eisenstein. Por eso decimos que Sáenz de Heredia llega a una paradoja tal como mostrar, a través de modelos de cine soviético, un contenido narratológico fascista, porque emplea esa misma estrategia de focalización externa que aparece muchas veces en el cine de Hollywood y que procede del cine soviético, con todas las implicaciones que ello conlleva.

La focalización externa da una falsa sensación de realismo documental, con lo que vemos de inmediato la voluntad de convertir la imagen en sustituto de la realidad. Se sitúa al espectador en la posición de Dios, como suele decirse, se le otorga una perspectiva aparentemente objetiva porque no es la de ningún personaje en concreto, y de este modo se le quiere hacer creer que las cosas son exactamente así, tal y como se le están contando. Este tipo de focalización está asociada al montaje transparente, que intenta borrar al máximo los rastros de construcción retórica de la imagen, y ésta es la lógica en la que se insertan tanto el cine de Hollywood como el cine soviético, según hemos dicho antes, por una razón muy sencilla. Hollywood, como factoría de sueños, quiere construir una imagen que sustituya a la realidad y que inevitablemente genera una sociedad alienada y manipulable. Quiere dar la impresión de estar vendiendo realidad, porque así es como más efecto tiene su manipulación: bajo la engañosa etiqueta de verdad. El cine soviético, por su parte, tenía que seguir la dogmática doctrina del «Realismo Socialista» impuesta por Stalin a partir de su interpretación de las tesis marxistas, y este «Realismo Socialista», lejos de una inocente voluntad de reflejo de la realidad, proponía un tipo de organización social, económica y cultural muy intransigente, pues el gobierno comunista sabía perfectamente el tipo de realidad que estaba buscando, pero pretendía imponerla a partir de una aparente sensación de realismo. Por eso también el cine soviético utiliza estos recursos de focalización externa y montaje transparente.

Así, el modelo «Cruzada», utilizado por Sáenz de Heredia para la pretendida novela de Franco, siguiendo esta misma línea de manipulación social, pretende dar esa sensación de realismo, verdad y objetividad, a través de una focalización externa. En cuanto al montaje, a menudo diluye lo individual en lo colectivo

de una manera explícita, en imágenes que superponen rostros de personas a imágenes de las masas sociales (y viceversa), tratando de poner siempre en la misma dirección el destino del individuo y el de la patria, el primero sometido a la segunda.

Un segundo recurso para dar realismo a la historia es la utilización de pequeñas secuencias en que los periódicos van superponiéndose rápidamente, para significar el avance objetivo de los acontecimientos, como si la prensa escrita fuera garantía de imparcialidad y veracidad.

En tercer lugar tenemos un par de escenas en que la cámara se introduce a través del vano de una ventana, dando una vez más esa sensación de omnisciencia, ubicuidad y omnipotencia que redundante, cómo no, en la siempre falsa sensación de objetividad que el modelo «Cruzada» quiere transmitir.

En cuarto y último lugar llama la atención, de forma muy evidente, la gran abundancia de *raccords* de todo tipo, utilizados para ensamblar los diferentes planos y secuencias con apariencia de continuidad narrativa.

Éstas son algunas de las principales estrategias narrativas que utiliza este tipo de cine, tomadas, como hemos dicho, de modelos de cine soviético, para dar sensación de realismo y adoctrinar políticamente al público. Lo que interesa destacar, sobre todo, es que este manipulador modo de representación ha llegado, con múltiples refinamientos, hasta la actualidad. Por eso es importante analizarlo desde sus orígenes y en ejemplos tan claros como el de *Raza*.

6.— BIBLIOGRAFÍA

Blanes Arques, Luis: *Armonía Tonal. Primera parte*, Madrid, Real Musical, 1990.

Company, Juan Miguel: *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia, Episteme, col. Eutopías, vol. 156, 1996.

Company, Juan Miguel: *El aprendizaje del tiempo*. Valencia, Episteme, col. Eutopías Mayor, 1995.

Pérez, Mariano: *El Universo de la Música*. Madrid, Musicalis, 1998.

