

Estrategias ideológicas del nacional-catolicismo en *Raza*: compensación utópica y reificación barroca

Mónica Poza
University of California, Davis

En 1942 se estrenó la película *Raza*¹ en el contexto de la posguerra española, como producto apologético generado por el régimen franquista en el que se magnifica el nuevo orden europeo representado por Alemania e Italia (Font 64). Con su proyección pública se culminaba un proceso de captación e ideologización que había surgido ya en tiempos de la II República y que se había desarrollado al amparo de las potencias del Eje durante la guerra. Al mismo tiempo se abría la puerta a la propaganda que consolidaría la dictadura y el discurso que apelaba a la tradición y a la religión católica, como medios de acceder a un pasado que elevara a España de su presente condición. *Raza*, por tanto, debe analizarse como constructo fílmico ideológico que favorece ese discurso franquista a la par que niega cualquier atisbo de posibilidad dialógica. Todos los elementos, desde los temas escogidos, hasta la publicidad orquestada desde los únicos medios permitidos, afines al régimen², se encuadran dentro de su gestación ideológica; sin embargo, tampoco podemos olvidar que *Raza* se propone al público desde la forma de relato y está destinada al ocio de una población aún herida por la guerra. Así pues, sería conveniente atender al núcleo generador de *Raza* como *film* y observar la materia que cohesiona todos sus elementos para dar como resultado un producto consumible que entraña los valores e intenciones del discurso franquista. Proponemos la deconstrucción del filme a partir de la metáfora que la origina: el concepto de la raza como utopía.

El principal tema de la película es la historia de España a la que se llega mediante la narración de una saga familiar y una historia de amor y que concluye con la victoria de los franquistas en la guerra civil española. Pero la película comienza en realidad con la exposición de diversos cuadros con los que se alude al pasado colonial de España (hay una preferencia por las pinturas en que se retrata el poderío naval español, pero también hay cuadros de la evangelización de los indígenas americanos). Por tanto, sería inexacto decir que la línea cronológica con la que se inicia el relato tiene su origen en 1898, con la independencia de Cuba, momento histórico que se toma como punto de arranque argumental, sino que su auténtico comienzo parte de este serie pictórica alusiva a la batalla Trafalgar, así como a la figura histórica del almirante de la marina Cosme Damián y Churruca, muerto en dicha batalla.

Podría deducirse, así, que el argumento de *Raza* propone un restablecimiento del orden alterado, de un *statu quo* perdido ya en Trafalgar y que plantea el regreso a un espacio anterior a ese momento. Las imágenes percusivas³ de los cuadros referentes a la marina serán unidas al discurso fascista y acabarán por erigirse así en símbolo que contiene toda una ideología subyacente. Como puerta de entrada al espacio ficcional, mas desde una alusión a lo histórico, trascienden su mero papel como lienzo que inicia el *film*, y establecen el patrón que impregnará toda la obra al relacionar de manera directa historia y ficción. Al mismo tiempo confieren al relato (pero también al devenir histórico) una circularidad temporal que cimienta el nuevo régimen (dentro y fuera del *film*), al proponer que la victoria de los contrarios sobre el gobierno legítimo de la II República no supone sino el reestablecimiento de un orden sagrado y perdido, como si entre la batalla de Trafalgar y el desfile de la victoria (que cierra la película) se hubiese producido un parén-

tesis histórico que sacase a España de su lugar predestinado. Por tanto, *Raza* se va a ofrecer al espectador como una promesa utópica que justifica el alzamiento, aquella que devolverá al país a un espacio y a un tiempo que no se corresponden con las coordenadas lineales del mundo moderno, ya en plena era post-revolución industrial, con la amenaza de la sublevación de las clases obreras. En el fondo, esa circularidad del relato en *Raza* no responde sino al intento por insertar a España en un lugar y tiempo irreales. El régimen franquista vuelve y hace volver la mirada española a los tiempos de la Contrarreforma y a un pasado que se forja en el propio presente mediante su mitificación: González Calleja cita al propio Menéndez Pelayo, para quien la decadencia de España es “fruto, según él, del arraigo de posiciones heterodoxas: al romperse la unidad católica en el siglo XVII, la verdad histórica se ve sustituida por el sofisma o la mentira, que es preciso destruir reconstruyendo sobre la Tradición” (12).

Comenzaremos por analizar la propia película a partir de algunos componentes que subyacen en ella y que pueden ayudar a comprender el artefacto ideológico y cultural que es. La lucha de clases, la guerra civil (más explícita) y un uso del lenguaje que revela una cierta deformación o inversión de la realidad histórica, mediante la que se construye el propio discurso franquista serán objeto de nuestro análisis. Estos elementos justifican la forma, la función y el sentido último de la película, a pesar de que se articule en torno a lo maniqueo y que sus personajes resulten estereotipos. Todo ello hace de *Raza* un artefacto cultural ideológicamente eficaz.

Para el examen de la lucha de clases nos centramos en la célula familiar tradicional representada por los Churruca, pertenecientes a la clase burguesa de tradición militar y apegada a lo religioso, defensora de costumbres, a la par que alejada de planteamientos que la pudieran vincular con lo capitalista. La oveja negra de la familia es Pedro, vinculado al mundo de la política en el bando republicano, retratado como un personaje ambicioso de poder y perdido espiritualmente. Los tres hijos varones ejemplifican los tres estamentos principales de las clases medias en un sistema económico tradicional. El militar, el secular y el político. Resulta relevante en el caso de la figura materna,⁴ como símbolo central del núcleo familiar. Este aspecto cobra importancia ya que la familia se articula conforme a los parámetros tradicionales defendidos e institucionalizados por la Iglesia desde sus orígenes, como forma de organización social. Aún así las circunstancias de la guerra y la defensa por lograr una nueva sociedad (conforme al ideal fascista) obligan a un papel más activo de la mujer,⁵ algo que puede observarse en personajes como la espía que es detenida por los republicanos y por la que es descubierto Pedro como traidor rebelde. Nótese que las clases proletarias se hallan totalmente ausentes en *Raza*, así como cualquier referencia al tejido industrial o a la sociedad generada a partir de él. *Raza* muestra implícitamente el origen de la contienda bélica al rechazar mostrar a través de los personajes o en su argumento la adhesión a un sistema económico capitalista, al estilo de Estados Unidos, al tiempo que se plantea como feroz enemigo a los “no nacionales”, considerados la veta por la que podría adentrarse el bolchevismo en el país. Precisamente será en su segunda versión *Espíritu de una raza* (1950) cuando se reoriente el sentido del *film* hacia la lucha contra el comunismo, en un nuevo intento de reescritura de la historia para explicar la guerra, el alzamiento y el régimen, acorde con los nuevos tiempos, en que la Segunda Guerra Mundial se había saldado con la victoria de las fuerzas aliadas. La guerra civil aparece explícitamente, siempre con una interpretación maniquea, y el propio conflicto es representado en el seno de lo familiar, mediante esa temporal desconexión entre Pedro y el resto de su familia. Sin embargo, esta figura del hijo pródigo servirá para el ensalzamiento de los valores fascistas con su conversión y expiación: con su regreso a los dictados de su sangre.

Este tema, el de la sangre, aparece en varios momentos diferentes unido a la idea de la raza (por lo demás, título de la película) y se propone desde diferentes ángulos, como se verá.

La construcción del discurso de la dictadura sólo podía darse mediante una inversión lingüística del lenguaje y una alteración de la semántica de la historia que anulara todo cuestionamiento y que no admitiera resquebrajamiento alguno. Las tesis fascistas y nazis servían a los propósitos de aislar a España de la posibilidad de instaurar un modelo económico y político que perjudicara aún más a las clases históricamente privilegiadas menos favorecidas por el gobierno de la II República. Sin embargo, aunque se siguen algunos postulados desde Alemania y Roma, el fascismo español contiene, finalmente, un desarrollo y una peculiaridad diferentes que lo hacen derivar hacia una ideología conformada en torno a la figura central del general Franco. Sin adentrarnos excesivamente en lo complejo del franquismo, integrado por fuerzas de muy diversa procedencia y con intereses muy dispares y que conformarán la CEA,⁶ analizaremos posteriormente y de forma somera algunos conceptos relevantes que lo articulaban y que se encuentran presentes en el propio discurso narrativo de *Raza*. Sin embargo, para avanzar se necesita ahora una mínima reflexión sobre algunos aspectos de la historia española, pues podría no ser fruto de la casualidad el empeño fascista por tomar la figura de los Reyes Católicos como ejemplo para elaborar una organización política, ideológica y social que daría como resultado el nacional-catolicismo.

El contexto que el franquismo toma como modelo no es otro que aquel en el que se construye el estado moderno basado en una política expansionista que da comienzo con lo que se ha dado en llamar “la reconquista,”⁷ en el que monarquía e Iglesia se unen en un binomio decisivo y fundamental para la elaboración de la idea de lo imperial⁸ y la formulación de su discurso.⁹ Es este espacio-tiempo hacia el que el franquismo dirige su atención y establece como promesa utópica a partir de la que reescribir la historia de España para escribir, en realidad, su discurso autoritario. Esta utopía o espacio mítico en el que subyacen unas estrategias ideológicas es representado en *Raza* a partir de una cuidadosa puesta en escena, digna de una súper producción con intenciones de emular el “star system” de Hollywood, pero a la española. Esta ideología bien pudiera haberse vehiculado hacia el público de una forma explícitamente panfletaria, quizás con la forma de un documental,¹⁰ similar a la propaganda que se produjo en los años anteriores a la guerra. Sin embargo, adoctrinar desde el cine evasivo había dado buenos frutos en la Alemania nazi y en la Italia fascista. El propio régimen había sido asistido por los alemanes para la elaboración de varias películas y, de hecho, habría que añadir con respecto a la película que analizamos que la única copia que de la primera versión se conserva fue encontrada en los archivos de la antigua UFA, no hace muchos años, ya que al realizar los cambios para *Espíritu de una raza* se eliminaron todas las copias de la original.¹¹

Existen numerosos estudios críticos que abordan las relaciones del cine franquista con las producciones propagandísticas de los rebeldes fascistas españoles. Y, sin embargo, es posible que la mejor estrategia propagandística la encontrara el régimen en la época de la que se sirvió como modelo moral y político para crear su discurso, la Contrarreforma. Efectivamente, la conjunción de ocio y propaganda fue, sin duda, una de las armas ideológicas más caras a los tridentinos. Más allá del campo de batalla que compartieran luteranos y católicos, las guerras de religión se desarrollaban bien en las imprentas, bien en las tablas. Si los luteranos confiaban la difusión de su dogma a las traducciones de la Biblia a la lengua vernácula, con ligeras añadiduras sobre el texto original, los católicos designaron, a partir del Concilio de Trento, la profusión de imágenes culturales que contuvieran los dogmas de su iglesia. La profusión de imágenes producidas en todas las

artes a partir del Concilio de Trento unió mayormente dogma y política para conformar el discurso del imperio y pasó a formar parte de la sociedad de masas que era el barroco español. Es esa “ciudad letrada”¹² que constituye un sistema bien y sólidamente entramado, destinado a perdurar más allá de las coordenadas espacio-temporales. Este entramado simbólico-cultural sí es digno verdaderamente de llamarse “imperio” y constituye la pieza clave para entender la idiosincrasia española.

Pero volviendo al siglo XX, en que todas las corrientes de derechas confluyen en un momento histórico para derribar al gobierno democrático de la II República, habría que matizar que, más allá de lo puramente ideológico, en la guerra civil española lo que realmente se pone de manifiesto es la pugna de España por entrar o no en la modernidad, por superar una economía de tipo tradicional o no. Un aspecto que, desde finales del siglo XIX venía gestándose de muy diversas y traumáticas formas. La película que tratamos, en este sentido, es clarificadora, según Alberich, porque estamos “ante la versión oficial de la guerra civil española. Y es precisamente la guerra civil, su calidad de acontecimiento inmediato y traumático y la oportunidad de la divulgación de sus circunstancias, el centro de la polémica sobre la producción cinematográfica española a principios de los años cuarenta” (55). Es decir, la situación del cine español concuerda con el modo de producción y se hace evidente en películas que, como la que analizamos, provienen únicamente del aparato del régimen. La inexistencia de la producción privada revela la escasez de recursos con que cuenta la industria cinematográfica en un país anclado en una economía atrasada, ahora también desfallecida por el desgaste ruinoso de la guerra.¹³

El asunto de lo económico lo recoge desde el principio *Raza*, al arrancar en 1897, año en que España pierde Cuba. Resultan evidentes las implicaciones económicas y políticas de este hecho. Pero además sería lógico pensar que la pérdida de esta colonia inflige también un impacto en esa materia simbólica colectiva forjada durante siglos de manera eficaz por el espíritu contrarreformista y que ampara el discurso imperialista. Sin embargo, la película pretende dar testimonio de este momento histórico únicamente desde el punto de vista moral y retrata a un país desapegado de su propio imaginario simbólico, sumido en el caos político por influencia extranjera, en el que la única reserva moral la representan los militares abandonados a su suerte en la batalla. Precisamente, la cuestión de este desapego en la población (que en la película se muestra mediante la fusión de imágenes de un baile popular, en contraste con los titulares en que la prensa anuncia la derrota española) podría indicar el punto en el que un discurso de estado no coincide con el discurso de los individuos que lo integran. Es decir, que aunque los símbolos contrarreformistas fueron asimilados por la sociedad barroca, existiría un discurso del estado que fluiría independiente de aquel otro que, más allá del imperio, nos presenta quijotes y lazarillos. Es posible que esta fuera la causa por la que lo que se conoce como “desastre del 98” afectara más a la intelectualidad española que al propio pueblo desapegado, efectivamente, de un pasado que se le antoja como de leyenda.

En esas circunstancias, la presentación de un discurso que recupere el mito y lo sitúe en lo utópico, como objetivo para conseguir un futuro deseable, se convierte en un éxito, pues entraña la recuperación o la reafirmación en los símbolos de la colectividad. Apoyamos así la tesis de Habra cuando dice que “el nuevo mecanismo de conceptualización se llevó a cabo copiando los mitos preexistentes” (2). Cómo se consigue tal artificio, resulta obvio. La derecha española, en su afán por restablecer un *statu quo* perdido consigue una cierta unidad a partir del concepto de “tradicición”, pero si existe una materia que consigue unificar todas las posiciones ideológicas en

su seno, hasta diferenciar el fenómeno fascista español del fascismo italiano y el nazismo, ese material no es sino la atemporalidad de lo religioso, con el que se reavivan los símbolos colectivos, y con el que la utopía se vuelve instrumento eficiente como discurso político. Así pues, ideólogos derechistas ponen de relieve la importancia de la religión, como es el caso de Maeztu, que “identifica patria con ortodoxia católica” (González Calleja 20). La tradición, la religión, pero también la monarquía, aunque esta última se proponga como objetivo mesiánico, como promesa última para la consecución de la vuelta al espacio original y perdido son los valores más destacables en la derecha española del momento. La defensa de la monarquía será, sobre todo, marca definitoria y distintiva del colectivo de Acción Española, que albergaría a la mayor parte de ideólogos que influirían decisivamente para la unión de todas las fuerzas derechistas en España antes de la guerra, pues “Acción Española, en cuanto complejo cultural-político, es decir, revista, editorial, sociedad cultural, extendía así su actividad de una manera diversificada, con la finalidad de conseguir un frente unitario en el orden ideológico y, más tarde, en el político militar” (Morodo 49).

En la película, es la madre de los Churruca quien representa la viva imagen de esa devota reina Isabel, que afirma y sostiene ese sistema ideal totalmente anclado en la premodernidad, en que se alían en perfecta simbiosis la monarquía y catolicismo, cuyo legado deja a sus vástagos: la responsabilidad de corresponder a su linaje, de ahí que el tema de la raza se constituya en motor argumental del *film*, al tiempo que acoge en sí los demás valores fundamentales del discurso nacional-católico, pues en el motivo central de la raza subyace la idea de la unidad, de lo hispánico que aglutina lo español, pero también lo latinoamericano, en un intento por vertebrar el mosaico peninsular a través de la recuperación del vínculo con las colonias, de un regreso al pasado que ofrecería la promesa de un futuro deseable. Evidentemente, la idea de la hispanidad siempre se vincula, por tanto, a la imagen simbólica del imperio, tal y como se nos sintetiza, a través de Pedro Altabella:

Esta idea del Imperio, como misión espiritual ecuménica a cumplir es objeto de múltiples especulaciones destinadas a su real plasmación. Para Pedro Altabella, la Hispanidad podría ser el modelo de una futura sociedad vivificada por el catolicismo, pues la fe y el Evangelio son garantía de lo eterno e inmutable. Se trataría de transformar el mundo y sus instituciones, y acabar con todo rastro de eclecticismo en ciencia, arte, literatura, política, economía, etcétera. (González Calleja 67)

Unidos a los conceptos de imperio e hispanidad aparece el motivo de la raza, que da nombre a la película, y que no sólo se plasma en el *film* como deber hacia el padre muerto en batalla, o como correspondencia a un legado materno, sino que también se personifica en la figura de la muchacha de pelo corto y atuendo militar masculino que desafía su condición femenina para solicitar el ingreso como soldado en las filas rebeldes. También se muestra en el personaje del anciano que se alista como forma última de recuperar a sus hijos muertos en la guerra. Por último, destaca la figura del almogávar que encarna esos valores raciales y que abre y cierra la película.

Existe también otra subtrama por la que se cuele la cuestión de la raza, si bien más sutil, pero no por ello menos fundamental. Me refiero al caso de Jaime Churruca, el hermano que representa al estamento religioso y que muere asesinado en una playa junto con los niños que estudiaban en el monasterio en el que servía, con lo que, al igual que su reconvertido hermano Pedro, pasa a convertirse en mártir de la causa. En su caso se unen sangre y religión (otro binomio insepara-

ble), en una escena que ha sido bastante bien considerada por parte de la crítica, como refiere Caparrós Lera (19), ya que en su elaboración, recordaría, en parte, al cine neorrealista italiano. El mismo tema de la sangre nos retrotrae inevitablemente a esos tiempos pasados en que las expulsiones de judíos y moriscos negaban la diversidad cultural en la península, a la vez que prefiguraban un discurso determinado del poder que afectaría para siempre al devenir histórico de España, tal y como se evidencia a través de los artefactos culturales producidos, como la película que nos ocupa. Un discurso que se recuperaría, enfatizado, desde lo académico, con figuras como Menéndez Pelayo, defensor de los orígenes godos frente a las tesis de Américo Castro, en el exilio.

De lo dicho hasta ahora se puede deducir que todo en la película *Raza* responde a la génesis de un producto elaborado concienzudamente para ejercer en el espectador un adoctrinamiento satisfactorio, inserto en todo un aparato ideológico que Díez Puertas ha denominado como “montaje”: “recurrimos a la palabra montaje para resaltar la incidencia de la cultura de masas en el cambio social, esto es, utilizamos el término con cierta intención para hablar del papel que el cine desempeña en la fundación o institución del sistema político nacido el 18 de julio” (13).¹⁴ No sólo la puesta en escena, o la configuración adecuada de los personajes que no podían sino ser estereotipados o maniqueos, como en muchas ocasiones sucedía con los dramas alegóricos de la Contrarreforma, perfectos en su estética, abarrotados de tramoya espectacular, deshumanizados en su contenido, pero vibrantes de retórica ideológica totalmente parcial. Los gestos, comedidos o apasionados, el enfoque de la cámara, la iluminación mesiánica, el tono recitativo de los personajes, que se corresponde con ese mismo tono de los discursos a las masas en la época, pero que no resulta natural en un auténtico ser humano de carne y hueso. También, la caracterización de los personajes, conforme a su función en la trama, definida asimismo por el nombre simbólico que se les da. Pedro, como el santo, será duro, al igual que una piedra, pero morirá fiel y adepto al régimen. Isabel, como encarnación de la esperanza en un futuro que devuelva a España a la época de los Reyes Católicos, pero sobre todo José, que en ademanes y figura pretende recordar a la propia imagen que de sí mismo ofrece el general Franco, autor del guión original y supervisor del rodaje.

Por tanto, hay que leer también *Raza* a modo de encumbramiento y ensalzamiento del dictador como figura central que representa los sumos valores fascistas, como una figura mesiánica llegada a la tierra, y en la que se encarnan pasado y futuro de un país, conforme a esa idea central que lo abarca y resume todo: la raza. Para Prado, de hecho:

Raza pone en pantalla el rostro-máscara de Franco-Alfredo Mayo como simulacro cinemático de su persona. Agrandado por las lentes del proyector y embellecido por las técnicas del maquillaje. El director reescribe su propio rostro y la maquinaria del régimen lo eleva a la categoría de estrella del cine y de mito dentro del contexto de la historia de España (103).

En este mismo sentido se podría interpretar este egocentrismo fílmico del dictador, como una pornografía, en su sentido jamesoniano¹⁵, ya que como afirma Moreira de Almeida toda la atención del espectador se concentra en la imagen, más allá de los propios acontecimientos que la proporcionaron (10). Quizás por eso en la segunda versión de la película, se prestara gran atención a los momentos en que Franco aparece y que se eliminaran no sólo escenas o imágenes que pudieran comprometer a España en el nuevo marco político internacional, sino también a la figu-

ra del propio “caudillo”. Así pues, la raza como utopía se convierte en el centro de una película que, a pesar de su hieratismo y su maniquea concepción ideológica del mundo, podía ser fácilmente asimilada en un país que, ya en otro tiempo, originara y albergara un género tan híbrido y exclusivo (tan propio, en una palabra), como el del auto sacramental.¹⁶ Desde este punto de vista el guión de Franco no erraba en su pretensión, menos aún la película.

Nos concentraremos ahora sobre todo en los nueve últimos minutos del largometraje, en que se funden película y documental, se asocia el discurrir de la trama ficticia, de carácter histórico, con el desfile de la victoria, se unen pasado y presente, se cierra el paréntesis que media entre el mito y el porvenir, y en que la utopía toma cuerpo. Esta parte, hábilmente construida ofrece la apertura a esa utopía que encarna la figura de Franco. Se abre con el discurso de Pedro, la oveja descarriada de la familia Churruga que se ha pasado al bando de las tropas sublevadas. El discurso que pronuncia antes de ser ejecutado por traición al Frente Popular contiene un tono profético que avanza la victoria de los rebeldes. Más allá de las varias contradicciones en las que incurre este elaborado y grandilocuente discurso (en el que la alusión a la ausencia de armas se acompaña de imágenes de tanques, aviones y soldados) deben observarse algunos aspectos que prefiguran la importancia de este discurso final. La idea del discurso es transmitir que la contienda civil de tres años proviene de un intento por recuperar un pasado glorioso que le es inherente a España y que le ha sido arrebatado ilegítimamente por fuerzas ajenas al propio país. Vocablos o expresiones como, “los elegidos”, “altar del triunfo”, la mención explícita de “materialistas sordos” le confieren al discurso un tono religioso, premonitorio, deslumbrador, que aumenta al verse acompañado de las imágenes de un poderío armamentístico, como si la referencia a “las armas” ya fuera sólo una metáfora vacía que precisara, a la vez, de hipérbolos visuales, algo que encaja con el estilo artístico fascista del momento. Como decimos esta es la idea del argumento en la película, la promesa de un porvenir deseable, remarcado por los futuros: “ganarán siempre” o “ha de llegar”.

Sin embargo habría que añadir una curiosa observación, pues parece que el nuevo contexto socio-político, ganada ya la guerra, exigió que de alguna forma “los malvados” fuesen articulados de otra manera. Si bien no hay duda en cuanto a la caracterización de los personajes, de quién pertenece a un bando o a otro, lo cierto es que se da una cierta reorientación de lo lingüístico con la que se crea una indeterminación semántica que favorece a quien plantea el discurso de poder. En una palabra, el uso del término “nacionales”, más allá de una designación política concreta del momento, hace que se tenga por “no nacionales” a todos los demás. No se trata sólo de una cuestión de patriotismo, sino de exclusión semántica de un individuo o de una parte de la sociedad, pues esa denominación de “no nacionales” alude al otro. En la disputa que se mantiene entre Pedro y los miembros del Frente Popular ocurre que se eluden términos como “republicano”, “comunista” o, el simple, pero elocuente “demócrata”, para acabar empleando el genérico y negativo de “no fascista”. Como se ve, todo aquello opuesto a lo “nacional” acaba por conformar una masa ambigua: una suerte de encarnación de lo oscuro cuya enunciación se torna imposible y que acaba por constituirse en tabú.

Esta deformación lingüística conlleva una deformación de la realidad por la vía del silencio impuesto a la oposición del régimen. Y sin embargo, como decía, los nuevos tiempos obligan a un cambio pequeño, pero apreciable, sobre todo en lo que se refiere al retrato sobre el enemigo. La novedad no es otra cosa que el fin de la guerra y la victoria conseguida, ante lo que se hace preciso asegurar las bases del sistema. Quizás por ello *Raza* muestra una elaborada retórica que

contiene toda la forma y contenidos prefigurados con anterioridad a la guerra, pero también más difusa y general en algunos puntos, con el fin de llegar al mayor número posible de adeptos en un país dividido. Para hablar de los fascistas, Pedro recurre al empleo del pronombre “ellos” que, sirve para subrayar la importancia de la memoria de los rebeldes muertos en combate, pero lo indefinido de este pronombre abre la puerta mínimamente a otras categorías posibles. La idea central y perversa es la de que el enemigo siempre será el otro, siempre será malvado, y siempre vendrá de fuera. Es la problemática contenida en la figura dramática de Unamuno, en el protagonista de la galdosiana *Doña Perfecta*, o en *El extranjero* de Camus. También Octavio Paz en sus reflexiones sobre ese “otro” acabaría por establecer una unión indisoluble entre el ser y el lenguaje, entre el ser y la imagen que somos, el lenguaje que somos. Al expresarse la condición humana en la paradoja de ser uno y otro la constricción del lenguaje o su cercenamiento acaban por afectar también al hombre. Según Paz, cuando los políticos y los demagogos se apropian de la poesía (máximo ejercicio del ser) para hacer del lenguaje propaganda ocurre que: “El pueblo se escinde en clases y grupos; después, se petrifica en bloques. El lenguaje común se transforma en un sistema de fórmulas” (41).

En este mismo sentido, Habra toma a Barthes en su definición del lenguaje mítico (que no se diferencia tanto de la definición que el propio Paz da de “imagen”) para deconstruir el entramado fascista y observa que éste efectivamente consiguió la fijación e inmovilización de las jerarquías, a través de un discurso afín a los mitos de la burguesía (2). Obviamente, dentro de este lenguaje mítico se incluyen todos los productos forjados por el régimen, ya sean estos literarios, pictóricos, monumentales, documentales o cinematográficos. Precisamente, lo que se desprende del estudio de Habra no es sino la dificultad por enfrentar esas memorias icónicas para la superación del trauma. Es, precisamente, en los momentos en que la sociedad experimenta el trauma de la represión, como ocurre con las dictaduras, que el lenguaje se ve cercenado hasta tal punto de llegar a una suerte de ambigüedad en que se vuelve confuso y oscuro. Sin duda, esta es la situación que se refleja en *Raza*, donde el uso que se hace del lenguaje nos propone una suerte de ambigüedad, a partir de la parcialidad de su enfoque, pues no llegamos a saber en qué consiste exactamente ser un no-nacional o un anti-fascista. Qué puede ser un anti-español. Más aún, quién es ese tenebroso y horrible enemigo que se opone al desarrollo feliz de todo un país.

Pero toda esta elaboración lingüística tiene un propósito. Norman Holland¹⁷ advierte que toda obra es un constructo en el que existe una gestión del deseo destinada a la manipulación. Jameson tomará precisamente esta idea de la gestión del deseo en las producciones fílmicas postmodernistas para analizar los mecanismos represivos que se encuentran subyacentes, como estrategias ideológicas que, a través de dos aspectos, deseo y represión (*hope and anxiety*), funcionan a modo de válvula de escape en la sociedad de masas, como control de sus angustias y como proyección de un espacio armónico y ordenado:

Our proposition about the drawing power of the works of mass culture has implied that such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression; we will now suggest that anxiety and hope are two faces of the same collective consciousness, so that the works of mass culture, even if their function lies in the legitimization of the existing order -or some worse one- cannot do their job without deflecting in the latter's service the deepest and most fundamental hopes and fantasies of the collectivity, to which they can

therefore, no matter in how distorted a fashion, be found to have given voice. (*The Signatures Of The Visible* 30)

Sin embargo, a pesar de que el período postmoderno se diferencia sustancialmente del moderno, y pese a que las obras que ambos períodos producen deben ser valorados independientemente (más aún el producto creado en un contexto como el del franquismo), el propio Jameson menciona la época de los fascismos, al reflexionar sobre la utopía:

The hypothesis is that the works of mass culture cannot be ideological without at one and the same time being implicitly or explicitly Utopian as well: they cannot manipulate unless they offer some genuine shred of content as a fantasy bribe to the public about to be so manipulated. Even the ‘false consciousness’ of so monstrous a phenomenon of Nazism was nourished by collective fantasies of a Utopian type, in ‘socialist’ as well as in nationalist guises. (*The Signatures Of The Visible* 29-30)

Pero la utopía precisa de un contexto social concreto, en una suerte de parálisis del fluir político. Tal y como sugiere Jameson:

La utopía surge en un momento de suspensión de lo político; casi me siento tentado a decir: en el momento de su escisión o, mejor aún, adoptando la jerga lacaniana para expresar esa extraña externalidad de lo político con respecto al campo social, de su extimidad; o incluso, de su encriptamiento (*La política de la utopía* 1)

En el caso de España la propia guerra provoca la desaparición de lo político, y lleva al país a un contexto específico en el que el diálogo queda exterminado por el régimen dictatorial, en un clima de represión absoluta durante los primeros años, especialmente, momento en que se filma *Raza*. Así pues, esta película se gesta en un estado del país en que lo político como tal está suspenso o es inexistente, y que podría considerarse como un momento de parálisis histórico.

El miedo, la ansiedad que debe liberarse, se articula en *Raza* a través de los personajes malvados que pretenden representar al Frente Popular, a través de su inmoral apego por lo económico, la falta de escrúpulos e ignorancia (como en la escena de la pianista), pero sobre todo aparece como encarnación de lo criminal y despiadado (en la escena de los asesinatos de curas y niños). También como el horror al caos (algo que se achaca a los liberales de finales de siglo). Sin embargo, el miedo está solapado en la presencia de la figura más importante de la película que no es humana: la guerra. Para entender el cine de puro escapismo que se realizaría posteriormente debemos pensar en un país en plena posguerra y el temor a otro enfrentamiento que habrían dejado esos tres años interminables de hambre, escasez y violencia. Tras estos primeros años se procuraría un cine en el que se evitaría cualquier referencia a la guerra, tal y como menciona Alberich: “después del estreno de *Raza* y tras el episodio de *Rojo y Negro*,¹⁸ desapareció de las películas españolas de los años cuarenta cualquier referencia a la guerra civil (55). En todo caso, lo bélico se enmarcaría en un pasado de época, en el que los trajes y tramas finiseculares corriesen un tupido velo sobre el fantasma de la reciente contienda. Pero no ocurre esto en las películas que, como en el caso de *Raza* se encuadran en lo que se conoce como “cine de cruzada”. De hecho, la historia de *Raza* no es sino la historia de la guerra civil española y su justificación a manos de los fascistas españoles, como modo de afirmación del sistema dictatorial, durante sus primeros años de existencia.

El miedo social que embargaba a los españoles, en la primera década de la posguerra, precisaba de una válvula que lo liberara para poder emprender esos impuestos cuarenta años de paz. Cambiar el ritmo de una sociedad bélica a una sociedad conformista y sumisa precisaba la exposición del hecho de alguna forma, ya que el diálogo estaba prohibido y con él la enunciación del horror. *Raza* se convierte así en el lugar propicio para plantear un tema tabú, dirigido especialmente a calmar las ansiedades de los adeptos y a humillar al derrotado. El miedo sirve de antecámara a la promesa de lo utópico que aparece en los minutos siguientes al discurso de un Pedro Churruca reconvertido a favor del bando fascista, cuya sombra vemos caer en un muro al sonido de dos disparos, y al que le siguen imágenes documentales del fin de la guerra. Aparecen, así, soldados que repliegan sus banderas para volver a casa. Caras sonrientes que corren desordenadamente, hombres que se abrazan de felicidad, que llegan a los pueblos, donde la multitud los espera con los brazos en alto haciendo el saludo fascista (escenas que posteriormente desaparecieron de la segunda versión, *Espíritu de una raza*). Niños y mujeres de toda edad y condición que parecen mostrar una idea común, una felicidad común, incuestionable.

Aquí es donde comienza, más que en ninguna otra parte de la película, la proyección de una armonía social quimérica y absolutamente parcial que conducirá a la figura o imagen del caudillo como encarnación de todos los valores supremos. La mezcla de ficción y documental en esta parte se articula gracias a un *flashback* que aumenta el sentido circular de la película, lo que resalta más aún si cabe su carácter mítico. Los elementos ideológicos que constituyen el filme adquieren mayor relevancia y crean un todo organizado con música e imágenes que concluye en una suerte de apoteosis filmica con el desfile de las tropas franquistas en Madrid. Las imágenes escogidas para el documental contrastan entre sí y quieren dar sentido a aquellas otras que recorren la narración en torno a los Churruca. Todo desemboca en la figura del almogávar como símbolo del ideal de la raza, que queda unido al protagonista de la ficción, pero también al protagonista en el documental, Franco, como representación del perfecto almogávar. Las penalidades y los sacrificios se alternan así con una representación jubilosa, pero absolutamente parcial del final de la guerra. Además, esta superposición de lo narrativo y lo documental contiene un ritmo trepidante que al son de la música militar aumenta de forma vertiginosa, como una galería de espejos cuyo reflejo alcanza lo infinito, con una reproducción que desea transmitir la idea de lo grande, de lo espectacular, con planos aéreos de Madrid el día del desfile. El final queda marcado por un lienzo de la marina, lo más selecto del ejército para Franco, que nos devuelve al origen de la película.

Por lo tanto, todo queda cerrado en unidad perfecta. La restitución del orden alterado se ha conseguido con la victoria de las tropas alzadas. La utopía, sin embargo, no consiste en esta encarnación, exactamente, sino que lo que se propone en la película no es sino el hecho de que la llegada de Franco garantiza los valores para la consecución de la utopía. Por tanto, no estamos en el final, sino en el punto de partida en el que se reconvierte aquella otra utopía que se formulara antes de la victoria, y de la que difiere en objetivos, pues ya no se trata de vencer al adversario en el campo de batalla, sino de perpetuarse en el poder. Obviamente, la película yerra en aquello que oculta y aquello que ensalza manifiestamente. Todo ello, su parcialidad, la circunstancialidad de su discurso hicieron que Franco se deshiciera de ella y que le renovara el aspecto, una vez que el contexto político internacional cambiara. Podría decirse entonces que *Raza* es hija de un instante, el de ese desfile de las tropas franquistas. De ahí que se articule de una forma tan evidente, con una descripción precisa de los valores ideológicos del movimiento. Debido a esta razón, *Ra-*

za no se oculta, es clara en sus pretensiones y constituye un buen ejemplo de los recursos propagandísticos de los que se valió el fascismo una vez concluida la guerra para mostrar su propia imagen distorsionada de España a los propios españoles.

Cabe preguntarse, ahora ya en ese futuro que los franquistas visionaban como un espacio de recuperación de glorias pasadas, qué sentido pudo tener la construcción de semejante artefacto ideológico. Es decir, cuál podría ser la función de este mecanismo utópico, realmente. Aunque ya se ha mencionado, podríamos acudir de nuevo a Jameson, aunque con una interpretación de sus palabras en un sentido inverso, para explicar que la utopía en este caso constituía una necesidad, más que una promesa verdaderamente susceptible de poder ser cumplida. “Las utopías llegan a nosotros como mensajes apenas audibles procedentes de un futuro que tal vez nunca llegue a hacerse realidad” (*La política de la utopía* 11). La necesidad de construir una utopía queda clara ya después de la dictadura de Primo de Rivera (momento que en la película refleja la boda de Isabel Churruga y Echevarría, y que recoge ya los discursos opuestos que coexistían en la España de entonces) que se analiza por la derecha de la II República como un ensayo fallido, tal y como enfatizan algunos importantes colaboradores de la revista de Acción Española, que “insistirán en la ‘falta de doctrina’ de la dictadura” (Morodo 36).

De aquí entresacamos la posibilidad de que la “doctrina” precisamente se planteara como una necesidad inicial en el período republicano, destinada a conseguir la unión de las fuerzas de derecha a través de lo religioso, el concepto de lo hispánico (que contiene la idea de lo racial) y lo tradicional, más que como una auténtica defensa de unos valores propios o inherentes a España, cuya finalidad estribaba realmente en la defensa de un regreso al corporativismo tradicional, al modelo absolutista anterior a la Revolución Francesa, al menos, en lo que tocaba a los propios ideólogos de Acción Española, tal y como describe Morodo:

El grupo de Acción Española, casi sin excepciones, se situará dentro de las coordenadas ideológicas de los movimientos tradicionales de extrema derecha, en lo que se refiere a la defensa del ‘orden social’ amenazado. No hay que ver, sin embargo, sólo el factor miedo, en el trasfondo ideológico de este grupo, sino también la idea socioeconómica; y, al mismo tiempo, su pretensión o nostalgia de volver al corporativismo del “ancien régime.” (188)

Sin embargo, como ya dijimos, la doctrina debía afianzarse tras la guerra para consolidar el sistema. Por lo que la utopía que propone *Raza* se diferencia algo de aquella otra forjada anteriormente, en los discursos de la derecha, durante la II República y en la guerra civil, al diferir en intenciones y objetivos.

Podría decirse entonces, según las tesis de Holland y Jameson, que la película *Raza* se concibe como producto destinado a las masas y que contiene ese cebo manipulador de la utopía necesaria, no para la consecución estricta de esa utopía, sino para la preservación del poder de las clases superiores, para la fijación de las jerarquías. Para conseguir aquello que no había conseguido Primo de Rivera, para no errar en el mismo punto, tal y como resume Morodo:

Su gran error político fue desconocer una ley histórica: que adquirió el poder como delegado de unas clases sociales concretas y, en cuanto tal, tenía que ser el protector coherente de los intereses de estas clases. Lo que hará más tarde Franco. (30-32)

Más que una película histórica, así pues, se trata de un *film* historicista,¹⁹ cuya energía reside también en lo nostálgico y en la gratificación estética, de ahí que se cuiden los planos que, como ya dijimos, se invierta una buena suma de dinero en vestuario y decorados, que se realce la importancia de la música y el papel predominante de la imagen documental o la búsqueda de la espectacularidad a través de la máquina armamentística. Son los años de la estética del arte por el arte, ante la que se sublevaría Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*. Del acopio y la forja premeditada y meticulosa de eslóganes, logos, efigies. De un estudio de lo estético y su impacto en las masas, como bien describe Cirici cuando sigue a Tchakhotine para rastrear la sustitución de una corriente racional por aquella otra que va destinada a la emotividad irracional por la que dirigirse a las masas: “En ella podemos darnos cuenta de cómo se formó la idea de un cierto orden de prioridad en el que se consideraba que lo primero, lo más poderoso, lo que a falta de otra cosa debía estar presente, era el símbolo gráfico” (26).

Siguiendo las palabras de Mussolini (¡Construid cosas grandes!), el arte tenderá a lo monumental²⁰, pero asimismo, se cuidará hasta el detalle mínimo destinado al adoctrinamiento. Surgen así las consignas, el arte ceremonial. Estamos ya en una sociedad en la que los líderes forjan su imagen a modo de efigies y en que su mero nombre ya es una consigna:

Si se juega con un solo elemento, se juega con el símbolo. Si con dos, entra el nombre, el nombre del producto en la publicidad comercial, el nombre del jefe en la política. Este nombre no es sólo la comunicación de una referencia a una persona sino, además, un elemento emotivo, puesto que se juega con su carácter de elemento gráfico y sonoro. (28)

Los ritmos binarios y ternarios en las proclamas de estos nombres, los juegos de palabras, los caligramas y los arcos de triunfo con palabras como “Victoria” repetidas asimismo, constituyen todo un mecanismo mediante el que construir ese universo fascista, a partir de la imagen.

La majestad monumental de la M de Mussolini, el sonsonete fonético de Heil Hitler, el ritmo binario repetido de Franco, Franco, Franco, contaban por sus propiedades visuales o sonoras. (28)

A pesar de que entre la España del nacional-catolicismo y la posmodernidad jamesoniana media un gran trecho lo cierto es que al constituirse el propio sistema y el líder en imagen de sí mismo, todo elemento simbólico acaba por abrazar no sólo lo ideológico sino también lo mercantil, algo que enlaza con la definición que Jameson dará de la imagen, aunque aplicada a la postmodernidad:

La imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso, para terminar, toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo. (*El giro cultural* 178)

Raza muestra perfectamente un cuidado de la apariencia de lo “bello” y conmovedor para convertirse ella misma en mercancía ideológica. En esos nueve minutos finales se pueden apreciar estos mecanismos, el cuidado estético para realizar una obra cinematográfica, cuya proyección se

realizaría frente a las masas que habrían pagado por entrar al recinto del cine, arte asociado precisamente a lo popular y lo moderno.

En su colofón final, de acumulación festiva e hiperbólica de imágenes al compás de la música militar, cuyo centro no es sino la celebración de la imagen de Franco, elevada ya a la categoría de icono, traspasa la mera función propagandística y se convierte en regocijo y disfrute de la propia reproducción mecánica en que la imagen se autoconsagra a sí misma en espiral interminable. A la vez, su juego de realidad y ficción hace del mundo que representa un objeto de consumo con carga ideológica, a la vez que convierte al mundo en una imagen de sí mismo, capaz de ser poseída ávidamente, de forma casi adictiva, por quien la contempla. *Raza* pretende aquí conseguir que el espectador se vea arrastrado hacia el centro de su mensaje por el despliegue de lo que Jameson denominaría como “simulacro platónico”, al referirse a la cultura del pastiche:

Tal omnipresencia del pastiche no es, sin embargo, incompatible con ciertas inclinaciones (no exentas de pasión) o al menos con ciertas adicciones: no es incompatible con unos consumidores que padecen una avidez históricamente original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como de pseudoautoacontecimientos y “espectáculos” (según la terminología situacionista). A estos objetos debemos reservarles la etiqueta platónica de “simulacros”. La copia idéntica de la que jamás ha existido el original. (*El posmodernismo* 45)

El hecho de que *Raza* pueda considerarse como un simulacro, en los términos referidos, abre la posibilidad de que su lenguaje pseudohistórico sólo sirva, precisamente, para atraer a un espectador que, en realidad, no contempla una obra histórica, sino historicista, en una suerte de engaño, reforzado, como dijimos, por el hecho de que se construye a partir de lo nostálgico.

A lo anterior se podría añadir que la función de la nostalgia supone una puerta para el melodrama, cuya función en el entramado franquista ha estudiado en profundidad Annabel Martín. *Raza* contiene grandes dosis de melodrama compensatorio, en afinidad con el régimen, y esto ayuda a conformar sólidamente la red discursiva tras la que se pertrecha el sistema de la dictadura:

La retórica franquista de la nación española de posguerra es un ejercicio de cierre o sutura, cuya idea de lo nacional forma una constelación significativa unitaria. El franquismo utiliza conscientemente los aparatos del estado y los medios de comunicación del sentir humanitario en aras a uniformar de manera sociopolítica desde arriba a toda una población. El repertorio cultural franquista difumina la diferencia entre lo real y lo simbólico, y elabora con sus propuestas ideológicas y culturales un simulacro de sociedad, envolviendo también la complejidad histórica y política real con el disfraz normativo del nacional-catolicismo. Las violencias ejercidas sobre la sociedad española se traducen, se enmarañan en clave melodramática en los medios de comunicación de masas, es decir, se resuelven como un conflicto maniqueísta entre el bien y el mal, entre lo verdaderamente español y lo corrompidamente extranjero, entre la nueva España falangista y la antigua España roja. (54)

Comenzamos este artículo proponiendo que el tema fundamental de *Raza* no es sino la historia de España, pero en realidad, esa historia no puede ser sino un esperpento desprovisto de cual-

quier carga irónica, que contiene la semilla de su crítica en la propia formulación, como un espejo que deforma la realidad para proyectar una imagen ideal, pero que acaba por ser monstruosa. *Raza* no es sino la imagen distorsionada de una historia que se le propone al espectador, como obra de consumo, pero ideologizante en extremo, en un contexto también distorsionado e incapacitante, de parálisis social. Para entender esto, en palabras de Jameson, refiero aquí a su reflexión sobre el pastiche y el lenguaje del simulacro, cuando afirma que:

La aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo. (*El posmodernismo* 52)

Lo nostálgico, precisamente, abre la puerta al disfrute de una obra que ya no es capaz de hablar desde la historia y que, por ello, recurre a los arquetipos formados en la cultura colectiva en el pasado, a través de un adoctrinamiento en un nuevo discurso del poder, o mediante la simple represión e imposición. En *Raza* los personajes resultan ser arquetipos reconocibles y familiares para el espectador contemporáneo de 1942, ellos se encargan de representar un pasado estereotipado desde su presente que le dé sentido y que se erija en modelo ideal.

Pero este nuevo discurso carece de un sentido histórico precisamente porque al desplazarse la atención hacia lo visual se interrumpe la narración. A pesar de los nueve últimos minutos ofrecen un *flashback* del propio *film*, entremezclado con un pretendido sentido histórico que quiere afirmarse y apoyarse en el documental, la acumulación de imágenes, la alienación sufrida por el espectador ante la vertiginosa espiral creada, hace que el tiempo (base primera de toda narración) quede suspendido y de ahí que se produzca la encarnación del espacio utópico, mítico. Se detiene la historia y se crea la ilusión de la historia, lo que posibilita el desarrollo de un discurso que, amparado en la novedad estética de lo fílmico y en su deuda con lo tecnológico (el culto a la máquina de guerra, al modo futurista) revela, en realidad, la reificación del pensamiento premoderno por medio de una recuperación del valor de “lo tradicional”. O lo que es lo mismo, se reifica la cultura barroca española mediante una cosificación de su materia simbólica para afianzar el discurso de la dictadura que, si bien mira hacia el pasado para reinstaurar un modelo económico antiguo, no recupera (sin duda algo imposible) la España que promete.

En definitiva, y para concluir, *Raza*, como producto generado en el marco de la posguerra española representa uno de los mejores ejemplos de perversión ideológica, al constituirse en artefacto de manipulación que contiene la ideología exacta del nacional-catolicismo en España. Como producción fílmica está destinada al consumo a través de un ejercicio nostálgico e historicista, que se recrea en la producción de imágenes asociadas a los principios constitutivos de la nueva retórica del poder. A través de una gestión del deseo, que oculta una estrategia ideológica concreta destinada a la supervivencia de un modelo económico premoderno, por medio del tradicionalismo religioso, propone una ilusión utópica de la que se sirve para afirmar su propia validez discursiva, e invalidar toda alternativa posible. Utopía que no se articula más allá que como una promesa deseable y necesaria para la consecución de los objetivos concretos y sincrónicos franquistas.

La película *Raza* muestra el problemático discurrir de la historia en España y expone lo peculiar y específico de su idiosincrasia. Se convierte en ejemplo de un eterno debatirse entre el historicismo asimilado y oficializado, y una historia escrita en los márgenes del silencio, del exilio, las conversiones religiosas y las expulsiones en masa, cuyo discurso constituye el fino hilo generacional de toda una estirpe diversa e híbrida.

Notas

¹ Alberich 1.

² Por ejemplo, la revista *Primer Plano*, que pertenece al entramado franquista.

³ Para comprender el concepto de “imágenes percusivas” y la forja de todo un sistema simbólico desde la Antigüedad hasta finales del barroco véase Frances A. Yates. Para un estudio más enfocado en lo español remito al lector a Fernando Rodríguez de la Flor o a Aurora Egido.

⁴ El papel de la mujer se había ido forjando en la dicotomía medieval de la buena y mala mujer, que podría sintetizarse en el acrónimo de AVE/EVA. En este caso, Isabel la Católica representa el éxito absoluto de un pensamiento que asocia la figura de la mujer con la de la Virgen María. Una forma como otra de fijar el rol de la mujer en la sociedad y controlarla mediante una suerte de “institucionalización del cuerpo”. Véase el artículo de José María Izquierdo.

⁵ Este aspecto de la mujer activa en el ideal de la Falange lo recoge también Jo Labany.

⁶ Para una mejor comprensión de la diversificación de fuerzas, dentro de la derecha española, en el período de la II República, puede consultarse Morodo, aunque su estudio se enfoque más en Acción Española. Esta disparidad de fuerzas, será un constante desafío para la derecha, que sólo es superado al confluir todo en la figura de Franco.

⁷ Término que, evidentemente, no describe con exactitud la compleja situación de la Península Ibérica, al tiempo que la simplifica en términos de “cristianos contra moros”, durante la Edad Media, a pesar de lo cual prosperó largamente entre la crítica.

⁸ Véase en el sintético pero estupendo artículo que expone *Wikipedia*, en la red, al rey don Carlos le fue difícil mantener la cohesión entre todos los territorios.

⟨ http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_I_de_Espa%C3%B1a ⟩

⁹ Véase el libro de John Edwards sobre el reinado de los Reyes Católicos.

¹⁰ Sin duda, el NO-DO resulta el tipo de documental más conocido en los cuarenta años de dictadura. Díez Puertas analiza con profundidad el desarrollo de la maquinaria propagandística cinematográfica en las fuerzas sublevadas, aunque se centre más en la época de la guerra que en la posguerra. Sería interesante contrastar el libro de Díez Puertas con *Documenting Spain* para obtener un excelente panorama sobre el documental en ambos bandos.

¹¹ La trayectoria del film *Raza* fue azarosa. Tras realizarse la segunda versión, con supresión de escenas en que la gente aclama a Franco con el saludo fascista. Tras reorientar la intención de la película hacia un anti-comunismo que sintonizara con el clima mundial después de la victoria de los aliados en 1945, y someterla a un nuevo doblaje, se destruyeron todas las copias de la primera versión. Hasta que se encontró un ejemplar en los archivos de la UFA, en 1993, sólo se contaba con una copia deteriorada. Alberich analiza estas diferencias entre una versión y la otra.

¹² Nos referimos al concepto acuñado por Ángel Rama y que responde a un sistema simbólico que ejecuta las funciones culturales de las estructuras de poder, en las colonias españolas: “La evolución del sistema simbólico siguió siendo impetuosa a través del tiempo. Parecería haber alcanzado en nuestra época su apoteosis, en la urdimbre de señales, índices, diagramas, siglas, imágenes convencionales, números, que remedan lenguajes y aun aspiran a la doble articulación de la lengua. Sus componentes sólo responden vagamente a datos particulares y concretos que registrarían su nacimiento en lo cotidiano, pues se han desarrollado como significaciones, pensa-

das a partir de las necesidades del sistema y sólo después han buscado los significantes indispensables para expresarse. Tales elementos ordenan al mundo físico, normativizan la vida de la comunidad y se oponen al desperdigamiento y al particularismo de cualquier invención sensible. Es una red producida por la inteligencia razonante que, a través de la mecanicidad de las leyes, instituye el orden. Es el testimonio de la tarea de la ciudad letrada” (38).

¹³ En realidad, sí existe una producción cinematográfica privada. Sin embargo, las iniciativas de tipo privado siempre resultaban ser tuteladas desde el estado.

¹⁴ “Esa intención deriva de que el concepto montaje adquiere múltiples connotaciones según la actividad a la que nos refiramos: el proceso creativo de un *collage*, la producción en serie de un determinado bien de consumo (cadena de montajes), la perpetración de una estafa o un engaño, o bien la colocación de la boca de fuego de una pieza de artillería. Cada uno de estos cuatro sentidos es inherente al cine y así se habla del séptimo arte, de la industria del cine, de la fábrica de sueños o del cine como arma de guerra y de propaganda. En otras palabras, calificar al franquismo de montaje significa describir dicho régimen como una construcción política en la que el cine, con sus propiedades estéticas, industriales, de entretenimiento y persuasivas, desempeña un determinado cometido” (Diez Puertas 13-4).

¹⁵ Merece la pena recuperar aquí la descripción que de lo visual da el propio Jameson: “The visual is essentially pornographic, which is to say that it has end in rapt, mindless fascination; thinking about its attributes becomes an adjunct to that, if it is unwilling to betray its object; while the most austere films necessarily draw their energy from the attempt to repress their own excess (rather than from the more thankless effort to discipline the viewer). Pornographic films are thus only the potentiation of films in general, which ask us to stare at the world as though it were a naked body. On the other hand, we know this today more clearly because our society has begun to offer us the world--now mostly a collection of products of our own making--as just such a body, that you can possess visually, and collect the images of. Were an anthology of this artificial, person-produced universe still possible, it would have to be an anthology of the visual, of being as the visible first and foremost, with the other senses draining off it; all the fights about power and desire have to take place here, between the mastery of the gaze and the illimitable richness of the visual object”. (*Signatures Of The Visible* 1)

¹⁶ Sería interesante realizar una comparación entre el género propio contrarreformista y esta película. Más allá de la utilización de símbolos, de la aparatosidad estética que ambos presentan, los dos comparten la función de atraer a las masas hacia sí. Obsérvese que si el auto sacramental desemboca en un ágape, en el que se premia a quienes escogieron bien con la comunión en torno a Dios, *Raza* termina con una celebración de tipo militar, pero que contiene una referencia explícita al catolicismo. Además, los dos comparten ese centro que da origen al despliegue simbólico: el auto hacia la exaltación de la Eucaristía y su imagen, la forma consagrada. *Raza*, por su parte, entroniza la figura de Franco, como imagen en la que se reúne absolutamente todo.

¹⁷ Nos referimos a su obra *The Dynamics of the Literary Response*, que tomamos a partir del propio Jameson en *The Signatures Of The Visible*.

¹⁸ El episodio al que se refiere Alberich no es otro que al de la censura o retirada con que se vio apartado el cine falangista que nunca vio colmados sus sueños de consolidar un cine propio y que tampoco se ve reflejada en películas como *Raza*, tal y como menciona Font: “[e]n el fondo, *Raza* tampoco respondía a los objetivos ortodoxos de Falange y pese a los cantos ditirámicos de la Iglesia e incluso de ciertos prohombres falangistas a título personal, la institución no aceptaría el filme de Sáez de Heredia como prototipo” (Font 54).

¹⁹ Empleamos aquí este término tal y como se refiere a él Jameson, como canibalización y simulacro de la Historia por parte de la sociedad capitalista de la posmodernidad a través de lo nostálgico.

²⁰ Habra alude también a la apropiación del espacio público que desarrolló el fascismo con sus monumentos y con el cambio de nombres a calles y plazas de toda la geografía española, pero para un mayor conocimiento de este aspecto resulta más ilustrativo el libro de Cirici.

Obras Citadas

- Alberich, Ferrán F. “Raza; Cine y propaganda en la inmediata posguerra.” *Archivos de la Filmoteca* 27 (1997): 50-61.
- Caparrós Lera, J.M. *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Fancyc Ediciones, 2000.
- “Carlos I de España”. *Wikipedia*. 5 Oct. 2004 < http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_I_de_Espa%C3%B1a >
- Cirici, Alexander. *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 1977.
- Díez Puertas, Emeterio. *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes S.A de Ediciones, 2002.
- Edwards, John. *Isabel y Fernando: Constructores de un Régimen*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Font, Domenec. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Editorial Avance, 1976.
- González Calleja, Eduardo y Fredes Limón Nevado. *La hispanidad como instrumento de combate: Raza e Imperio en la prensa franquista durante la guerra civil española*. Madrid: CSIC, 1988.
- Habra, Hedy. “La deconstrucción del tejido mítico franquista”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense 28 (2004) 26 Jan. 2008 < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/index.html> >
- Izquierdo, José María. “AVE/EVA: Comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval”, *Romansk Forum* 17.1 (2003): 59-70.
- Jameson, Fredric. *Signatures Of The Visible*. New York: Routledge, 1990.
- El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- ”La política de la utopía”. *AdVersus* 6-7 (2006) 13 Aug. 2007 < http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_jameson.htm >
- Labany, Jo. “Negotiating Modernity through the Past: Costume Films of the Early Franco Period”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13, 2-3 (2007): 241-58.
- Martín, Annabel. *La gramática de la felicidad: Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 2005.
- Moreira de Almeida, Américo Ricardo. “Fredric Jameson y la esencialidad de lo visual pornográfico en la posmodernidad”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense 33 (2006) 15 Aug. 2007 < <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/jameson.html> >
- Morodo, Raúl. *Los orígenes ideológicos del franquismo: Acción Española*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1956.

- Prado, Ignacio. "Del espíritu de Franco al espíritu de la colmena; Raza y rizoma en el cine español". *Anuario de cine y literatura en español* 1 (1995): 101-10.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1995.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.