
Silvia Guillamón Carrasco

silvia.guillamon@uv.es

Profesora ayudante doctora.
Departamento de teoría de los
lenguajes y ciencias de la
comunicación. Universitat de
València, España.

Recibido

14 de julio de 2016

Aprobado

13 de diciembre de 2016

© 2017

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.30.2.31-45

www.communication-society.com

2017 – Vol. 30(2)

pp. 47-60

Cómo citar este artículo:

Guillamón Carrasco, S. (2017).

Discurso de género y
reconstrucción nacional. La
narrativa de la deuda histórica en
Raza. *Communication & Society*
30(2), 47-60.

Discurso de género y reconstrucción nacional. La narrativa de la deuda histórica en *Raza*

Resumen

Este artículo analiza la construcción de género en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) desde una perspectiva interdisciplinar que considera tanto las aportaciones de la teoría semiótica (para analizar los recursos narrativos y retóricos específicos del texto fílmico) como los estudios de género (que permiten comprender críticamente las modalidades de construcción discursiva de la feminidad y la masculinidad). La premisa de partida considera el género como una tecnología social que debe ser estudiada en relación con otras fuentes de identidad, como la raza, la clase, la religión o la identidad nacional. Desde este punto de vista, se entiende *Raza* como un objeto propagandístico construido para justificar la sublevación militar y la implantación de un modelo socio-sexual inspirado en el discurso de reconstrucción nacional. Para acometer la investigación se aplica una metodología de análisis del discurso, estudiando los procesos de significación y comunicación que el filme pone en marcha en su puesta en escena del proyecto político de la dictadura. Las conclusiones del análisis muestran la correspondencia entre el discurso nacional/patriarcal y la narrativa fílmica de *Raza*, que construye su discurso sobre el género a partir de una estructura de relato mítico y a través de una modalidad retórica específica: la interpelación melancólica. Paralelamente, el filme plantea la defensa de las figuras anacrónicas del ángel del hogar y el soldado como modelos que definen la identidad española y, por tanto, funcionan como avales de la reconstrucción nacional.

Palabras clave

Franquismo, discurso fílmico, melancolía, construcción de género, identidad nacional, imaginario socio-sexual

1. Introducción

La etapa de la autarquía franquista supuso un despliegue discursivo alrededor de la identidad nacional construido en torno a la recuperación de un pasado histórico imperial mítico y la destrucción

del proyecto democrático llevado a cabo durante la época republicana. La retórica manejada por la dictadura se configuró en torno a la idea de un supuesto destino nacional del que España se había desviado a causa de la República, cuyo modelo social se cimentaba en los resortes de una modernidad extranjerizante y europeísta. Ante la pérdida de las supuestas señas de identidad nacionales (catolicismo, tradicionalismo, imperialismo), el movimiento nacional justificó el alzamiento militar y fabricó un discurso de recuperación en el cual aparecían implicadas dos estrategias fundamentales: la interpelación melancólica, referida a la recuperación histórica de un pasado lejano, y el establecimiento de un discurso mítico en torno a la definición de un origen esencial del ser hispánico. Estas dos estrategias funcionaron como marco discursivo desde el cual el franquismo construyó un modelo social basado en la recuperación de figuras de género obsoletas: el soldado nacional y el ángel del hogar.

En este contexto surgió *Raza* (Saenz de Heredia, 1942), una película orquestada desde el propio Estado franquista que se propuso poner en escena el relato oficial de la Guerra Civil. Diversas investigaciones (Gubern, 1977; Alberich, 1997; Sevilla Listerri, 2007) han analizado la película como un ejemplo paradigmático de la propaganda franquista para justificar el alzamiento militar y la instauración de la nueva sociedad. Sin embargo, no han focalizado su atención en la cuestión de género como elemento específico y revelador del proyecto dictatorial.

Esta investigación considera la necesidad de estudiar este aspecto, proponiéndose como objetivo principal el análisis de la representación de género en la película, entendiéndolo como una tecnología social (De Lauretis, 1984) que debe ser comprendida en relación con otras fuentes de identidad, como la raza, la clase, la identidad sexual o la nacional. De acuerdo con este objetivo, nuestro acercamiento al objeto de estudio parte de una perspectiva interdisciplinar que toma en consideración las aportaciones de la teoría semiótica (para analizar los recursos propios de la narración y la retórica fílmica) y los estudios de género (que permiten entender las modalidades de fabricación discursiva de la feminidad y la masculinidad). El análisis considera la relación entre el discurso ideológico de la dictadura y la representación de género en *Raza*, estudiando el tipo de narración (relato mítico) y la modalidad retórica (interpelación melancólica) con que se presentan los modelos anacrónicos del soldado nacional y el ángel del hogar, como figuras de género predilectas del discurso oficialista.

2. Metodología de análisis

La hipótesis de partida señala a *Raza* como un objeto propagandístico fabricado discursivamente para justificar el alzamiento militar y la implantación de un modelo socio-sexual basado en la reconstrucción nacional. Desde esta perspectiva, el filme actúa como una tecnología de género donde la masculinidad y la feminidad se construyen de acuerdo con otras fuentes identitarias: identidad nacional (española), religiosa (católica), sexual (heteronormativa), racial (blanca) y de clase (burguesa). Para proceder a la demostración de la hipótesis se ha adoptado la metodología de análisis del discurso, contemplando el texto como una parte específica de un discurso ideológico más amplio (el discurso de género fabricado por la dictadura) que presenta una modalidad retórica concreta (la interpelación melancólica con la que se presenta dicho discurso).

La estructura del análisis fílmico se ha llevado a cabo siguiendo el esquema de Casetti y Di Chio (1990): descomposición, recomposición e interpretación. Para abordar las dos primeras fases de la investigación se han contemplado tres perspectivas de análisis consolidadas en la tradición de la semiótica fílmica: el análisis de la narración, consistente en el estudio de la estructura del relato; el análisis de la representación, cuyo objetivo es identificar los procesos de significación formales y el análisis de la comunicación, dirigido al

estudio de la focalización e interpelación del relato fílmico. En la tercera fase (interpretación) se han puesto en relación los análisis realizados sobre la película con la construcción discursiva de género bajo el franquismo, para establecer las conexiones pertinentes entre el texto y su contexto.

El análisis de la narración ha consistido inicialmente en la identificación de la jerarquía de los sucesos de acción (núcleos o catálisis, según su importancia en el desarrollo de la narración) y su correspondencia con los roles que cumplen los personajes en el relato. Cabe señalar que esta metodología de análisis obedece, en este caso, a la forma narrativa que reviste *Raza* como narración centrada en la trama y en la construcción de roles o tipos. En un segundo momento, los roles detectados se han puesto en relación con las características de los personajes: género, raza, clase social, nacionalidad, religión e identidad sexual. El modelo actancial ha sido aplicado como un recurso analítico que ha posibilitado detectar las posiciones de cada elemento en el conjunto global del relato. Los roles identificados se corresponden con el sujeto de acción (héroe), el objeto de valor (lo deseado), el destinador (quien encarga la misión), el destinatario (quien recibe el encargo de la misión), el ayudante (ayuda al sujeto de acción) el rival (desea el mismo objeto de valor que el sujeto de acción) y el destinador y destinatario de la sanción (da y recibe, respectivamente, reconocimiento o castigo).

En lo que se refiere a la representación, se han analizado los sistemas expresivos y narrativos específicos de la retórica fílmica: la puesta en escena (planos, iluminación, sonidos y música), la puesta en serie (movimientos de cámara, sintaxis fílmica y temporalidad) y la puesta en cuadro (espacio, objetos). Finalmente, el análisis de la comunicación ha consistido en estudiar la focalización (Gaudreault y Jost, 1990), esto es, las huellas discursivas de la enunciación: narradores y narratarios en sus diversas formas y las actitudes comunicativas derivadas de las mismas.

Considerando la hipótesis inicial, la parte del análisis interpretativo ha tomado forma al poner en relación texto y contexto. En este sentido, se han revisado las implicaciones del discurso sobre la reconstrucción nacional (Herzberger, 1995; Medina Domínguez, 2000) y la fabricación de género bajo el franquismo (Nash, 1996; Roca i Girona, 1996; Barrachina, 2003) para observar su correspondencia con la narrativa y la retórica del discurso fílmico. La noción de melancolía como estrategia retórica de la dictadura ha constituido el punto de conexión entre el discurso ideológico y la representación nacional/patriarcal en el filme.

3. La legitimación discursiva del alzamiento militar

3.1. La interpelación melancólica

La película *Raza* se estrena en un contexto de inmediata posguerra, un momento histórico en el que el régimen veía la necesidad de legitimarse discursivamente a partir de una retórica fuertemente beligerante. La estrategia para justificar el alzamiento militar se fundamentaba en la idea de un supuesto destino de la nación del que los españoles se habían desviado durante la etapa republicana. En este panorama se despliega un aparato discursivo encaminado a la restitución de un pasado histórico imperial perdido y la recuperación de valores tradicionales supuestamente definitorios de la identidad nacional. El discurso de recuperación funciona, en este sentido, en dos niveles que se intercalan: por una parte, en el nivel de la representación de lo micro, de la vida cotidiana, de la definición de los hábitos y prácticas; por otra parte, en el nivel de lo macro, de la historia colectiva, de los acontecimientos que habían situado a España como Imperio en la geo-política mundial. Resulta especialmente reveladora la interpretación que Herzberger (1995) o Medina Domínguez (2000) han ofrecido en torno a la recuperación del pasado histórico por parte de la dictadura. Ambos autores caracterizan dicha recuperación como un proceso melancólico

en el que se construye un ideal mítico, como resistencia y negación ante la pérdida, que permite al discurso dictatorial imponer su particular contienda de reconstrucción nacional.

El concepto de interpelación ideológica resulta de utilidad para entender el funcionamiento del discurso de recuperación, centrado en el recurso de la melancolía como estrategia encaminada a generar una identificación sentimental de los miembros de una comunidad con el discurso oficial. La noción de interpelación ideológica aparece por primera vez expuesta en el texto de Althusser (1970), en el que se defiende una noción de ideología estrechamente vinculada al poder discursivo de los aparatos ideológicos del estado (AIE), aparatos que identifica con las distintas instituciones sociales (educativa, familiar, jurídica, médica, política e informativa), y que configuran los discursos dominantes. En este contexto, los AIE funcionan a través del mecanismo de la interpelación ideológica que logra naturalizar la misma ideología hegemónica en un proceso en el que el sujeto se reconoce a sí mismo como el destinatario de la interpelación, sometiéndose e identificándose con ella y asumiendo, en definitiva, los valores que vehicula.

En la lectura que Butler (1997) efectúa del texto de Althusser se plantea la problemática relación de apego que tiene el sujeto respecto al poder en términos de subordinación/formación y los efectos psíquicos que esta relación persigue. Ese acto receptivo del sujeto, un acto que puede ser entendido en términos coercitivos, aparece bajo una nueva luz que se debe tener presente si se aspira a entender las intrincadas relaciones entre poder/placer en la construcción de la subjetividad. En esa aceptación de la norma e introyección de la ley, el individuo recibe como premio la recompensa de una identidad, algo que le identificará y le definirá como sujeto social en el marco de una generalidad y cuya concreción se plasmará en los diversos lugares de la identidad (nacional, racial, religiosa, cultural y de género).

La escena de la interpelación, tal como aparece descrita en los textos aludidos, resulta crucial para analizar críticamente la construcción del imaginario socio-sexual (Colaizzi, 2007), imaginario que surge discursivamente en los distintos aparatos que fundamentan la estructura y que pretende definir los procesos identitarios a los que se ven abocados los sujetos sociales. Estas reflexiones ayudan a entender mejor la importancia de la interpelación ideológica, especialmente aquella que apela a la comunión afectiva, no solo en la construcción de la estructura psíquica de los sujetos sociales, sino también en lo que se refiere a la utilización de la melancolía como un mecanismo fundamental de generación de la identidad nacional durante el franquismo. Bajo esta perspectiva, la noción de melancolía adquiere un nuevo matiz, en tanto se observa como parte del funcionamiento general del poder regulador.

Cabe exponer a continuación la especificidad discursiva que reviste el proceso melancólico a partir de las reflexiones de Herzberger (1995) y Medina Domínguez (2000) sobre el ensayo de Freud "Duelo y melancolía" (1990), publicado por primera vez en 1917. En dicho texto, se indica que la caracterización del duelo frente a la melancolía reside en la distinta manera en que el sujeto reacciona ante la pérdida. Mientras el duelo es considerado como una conducta normal, en la que el sujeto resuelve el conflicto rompiendo su vínculo, la melancolía es definida como un estado patológico en el que la ligazón con el objeto no se ha roto sino que permanece en el sujeto, incorporándola como identificación narcisista. Así, más allá de la pérdida en la realidad externa al sujeto, el objeto perdido persiste en su psique a través de la identificación. De esta manera, el discurso del melancólico, en su resistencia a abandonar el objeto perdido, lo incorpora a su yo y vuelve una y otra vez sobre él.

En este mismo texto Freud señala que el objeto perdido puede tener múltiples formas, puede tratarse de una persona o ser querido, pero también de una idea. No resulta baladí el hecho de que entre las ideas que el autor refiere destaque especialmente la idea de nación,

lo cual es indicativo de la estrecha vinculación afectiva entre este concepto y la identidad del sujeto.

De acuerdo con el funcionamiento de la melancolía, tal como ha sido descrito anteriormente, la idea de nación en el discurso franquista aparece identificada con el pasado histórico imperial y, en este sentido, remite a la pérdida. Esta idea regresa al sujeto en forma de discurso y se instala en él, produciendo una identificación con el objeto perdido como estrategia política para legitimar la identidad nacional. Como ha apuntado Medina Domínguez, el discurso franquista “plantea un guión de identificación narcisista con lo perdido como estrategia de reconstrucción nacional. La relación entre el yo y el otro no admite la exterioridad. Aquél, anclado en un estadio infantil de ‘omnipotencia de las ideas’, no hace sino asimilar su afuera, negar los límites del yo e interiorizar lo perdido para terminar identificándose con él” (2000: 44). En efecto, la retórica del Régimen aparece guiada por esa caracterización del objeto perdido como modelo de identificación, favoreciendo la idea de una continuidad histórico-temporal que había sido interrumpida por la tradición liberal, a la que se atribuía la pérdida de la esencia de lo hispánico y de la unidad nacional.

En esta idea de continuidad, la historia como tal queda simbolizada e instalada en el pasado, en un tiempo estático en el que origen y destino se funden y quedan simbolizados en el pago de una deuda de restauración histórica. Esta reconstrucción de lo perdido queda definida de acuerdo con una lógica sacrificial de los sujetos de la nación en la que el pasado ausente no solo se hace presente sino futuro. El destino de los sujetos se funde con esa deuda, que deben pagar sacrificialmente generando, a su vez, otra deuda en las futuras generaciones. En efecto, la lógica del melancólico es llevada hasta sus últimas consecuencias en el discurso franquista: la convierte en un proceso hereditario e interminable que persigue la restauración de una utópica unidad perdida, de una esencia pasada que debe ser recuperada para salvaguardar la identidad de la nación. Este sentido de esencialidad y permanencia que aparece imbuido por la búsqueda de un origen tiene como finalidad última la naturalización de una determinada identidad nacional. Como ha señalado Herzberger (1995), el discurso de recuperación funciona como el mito, como un discurso que tiende a naturalizar y eternizar lo que no es sino fruto de la ideología. En tanto se presenta como esencia, libre de todo condicionamiento histórico, el mito es imperativo, posee un carácter de interpelación y se dirige hacia el sujeto para invocarle. En este sentido, estructura mítica y discurso melancólico confluyen en la concepción circular de una identidad nacional sublimada, eterna y consubstancial al ser hispánico.

3.2. El modelo de género en la reconstrucción nacional

En el contexto del discurso de recuperación, la construcción de un modelo de género que funcionara de acuerdo con la reconstrucción nacional empezó a cobrar una importancia inusitada desde un primer momento, convirtiéndose en uno de elementos más poderosos en el imaginario cultural del Régimen.

En este panorama, la política de género practicada por el nuevo Estado dictatorial, que se propuso acabar con el proceso modernizador de la época anterior, estuvo dirigida al drástico truncamiento del movimiento feminista. El Régimen derogó todos los derechos adquiridos en pro de la emancipación femenina durante la Segunda República y puso en vigencia el Código Civil de 1889, un marco legislativo que favorecía la reproducción de una sociedad patriarcal y sexista que colocaba a las mujeres en una situación de extrema dependencia y desprotección. Con la implantación de este Código Civil se pretendía establecer una fuerte desigualdad legal, social y sexual entre los géneros, promoviendo un modelo en el que la división sexual de las tareas estuviera claramente diferenciada, relegando a la mujer a la esfera privada y al hombre a la vida pública. La construcción social

del género se constituía a partir de la representación de una relación de pertenencia a dos categorías (hombres / mujeres) que, en función de su distinta naturaleza, se proponían como complementarias, pero al mismo tiempo excluyentes. El modelo masculino era el guerrero, el soldado español que luchaba por reconstruir la patria; su contrapartida era la mujer maternal, dedicada al hogar y al cuidado de la familia. La idea de masculinidad estaba fundamentada en la agresión y la violencia pues, como ha indicado Vincent (2006), el discurso de recuperación operó siempre haciendo referencia a la degeneración moral a que había conducido la República y a la necesidad de levantarse en armas para regenerar la nación. La emancipación femenina se veía como un verdadero peligro y debía ser el sujeto masculino quien se encargara de ser el agente de la regeneración, devolviendo a las mujeres al lugar que les correspondía en la sociedad, la familia y la nación. De esta manera, las mujeres quedaron politizadas a través de una retórica esencialista que basaba la identidad femenina en función de un supuesto destino común determinado por su capacidad reproductora.

Habida cuenta de la importancia de la natalidad para la reconstrucción del país, el cuerpo femenino se vio politizado a través de las distintas instituciones (escuela, religión, medicina, familia, etc.), que pusieron en marcha un orden moral para el control de la sexualidad femenina (Barrachina, 2003). En esta misma línea iban dirigidos los esfuerzos del Régimen para asegurar la restauración de un modelo familiar tradicional en el que la madre ocupase un papel central (Nash, 1996). Tanto es así que el Estado dispuso de todo un aparato político-ideológico que exaltaba la figura materna, dentro de una retórica nacionalcatólica que entroncaba con los ideales tradicionales que el franquismo quería recuperar. Esta ideología se sustentaba en la concepción de consubstancialidad entre el ser hispánico y el catolicismo, generando una identidad nacional muy concreta que se veía formulada discursiva y simbólicamente en múltiples lugares de la vida cotidiana, desde la socialización escolar hasta los escritos de la Sección Femenina de Falange, los seriales radiofónicos o el cine de la época (Roca i Girona, 1996).

En este contexto, el ideal de feminidad que el franquismo se ocupó de recuperar se asentaba en la ideología del ángel del hogar, un modelo de feminidad burguesa ampliamente desarrollado a lo largo del siglo XIX. Este modelo femenino se definía por su carácter eminentemente asexuado y etéreo, por su entrega a la familia, su pundonor, su decencia y su férrea moral. Sobre la mujer recaía la responsabilidad no solo de su cuerpo y sexualidad (tesoro que había de guardar para el matrimonio), sino también, en su rol de madre y esposa, era la encargada de sostener el equilibrio, el bienestar y el orden moral dentro del seno familiar aunque, más allá de eso, dependía económica y legalmente de su marido o de su padre (en el caso de estar soltera). La construcción de esta figura materna era el auténtico centro sobre el que debía girar todo lo relacionado con la moralidad dentro del hogar. El discurso acerca de la maternidad estaba estrechamente relacionado con la religión católica: la mujer, que había sido la primera pecadora, era poseedora de la culpa original y debía, por tanto, constituirse como la más predispuesta penitente para conseguir la salvación (Roca i Girona, 1996). La imagen era la de una mujer abnegada, sufriente y sacrificada en su rol de madre y esposa.

Desde un discurso esencialista se defendía la inferioridad de la mujer respecto al hombre y el deber de ésta de circunscribirse al ámbito de la maternidad. Educar a los hijos para la patria era uno de los fines que se proclamaba para la mujer. Esta idea estaba fundamentada en determinadas características psicobiológicas que se consideraban consubstanciales a la feminidad (afectividad y espiritualidad), opuestos a la identidad masculina (racional y mental).

4. *Raza* en el contexto de la reconstrucción

4.1. La lógica nacional/patriarcal

La película *Raza* representa un ejemplo paradigmático de la retórica melancólica del proyecto de recuperación nacional histórica, una precisa formulación del llamado modelo cruzada, un “conjunto de operaciones retóricas por las que un filme narrativo de ficción justifica, no argumentalmente sino desde la construcción de un imaginario cultural e histórico, la llegada de un enfrentamiento civil para salvaguardar toda una serie de valores tradicionales” (Sevilla Listerri, 2007: 36). Desde este punto de vista, la película constituye, debido tanto a la autoría de Franco¹ del texto original como a su producción estatal, un claro intento por parte del Régimen de legitimar la Guerra Civil.

La película² narra la historia de la familia Churruca, desde finales del siglo XIX hasta 1936. La primera parte se centra en la muerte heroica del comandante Churruca en la guerra de Cuba, precedida por unas cuantas secuencias acerca del entorno familiar sublimado del héroe, en las que se introducen los personajes de su esposa, Isabel de Andrade, y sus cuatro hijos (tres chicos y una chica). La segunda parte expone los distintos destinos de sus tres hijos varones, narrando las heroicas hazañas de su hijo José (*alter ego* de Franco) en la Guerra Civil; el martirio de Jaime que, convertido en sacerdote, es ejecutado por las milicias republicanas; y la reconversión política de su hermano Pedro, que pasa de parlamentario republicano a franquista convencido. En cuanto a su hija, Isabelita, desaparece prácticamente de la narración cuando ve cumplida su función social de casarse y tener hijos.

Los roles sociales y sexuales se ven profundamente fijados en el filme, que propone un ideal de feminidad y masculinidad representados por las figuras del ángel del hogar y del soldado nacional, encarnados en los personajes de Isabel de Andrade (con el rol de ayudante) y de José Churruca, prototipo del héroe individual, considerado la auténtica fuerza motriz de la historia. No en vano, las primeras secuencias del filme ponen en escena el ambiente de la familia Churruca, mostrando las diferencias de género en cuanto a los roles sociales de cada personaje. En la primera secuencia Isabelita aparece recogiendo flores para preparar la bienvenida de su padre. Mientras tanto, su madre, guardiana y ángel del hogar, se desenvuelve a sus anchas ocupándose de los quehaceres domésticos, encargándose tanto de la coordinación del servicio como del cuidado y educación de sus hijos. Su función será, además, la de neutralizar los posibles conflictos familiares, tal como se representa en esta primera secuencia, en la que Isabel se ve obligada a mediar en la disputa infantil entre Pedro (que ha comprado un pajarito) e Isabelita (que desea darle libertad a la pequeña ave). El comportamiento egoísta y materialista de Pedro³ es expuesto como un síntoma de su posterior inclinación política republicana y aparece representado por contraste con la actitud moralmente superior de los demás hermanos. Enfadado a causa del dinero que ha perdido tras la puesta en libertad del pájaro y, habida cuenta de la inminente llegada del comandante, Isabel regaña a su hijo reprochándole su falta de empatía y advirtiéndole que debería cambiar su comportamiento delante de su padre. De acuerdo con la ideología patriarcal, el hogar es entendido como el descanso del guerrero. En este

¹ El texto sobre el que se basa la película fue escrito por Francisco Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade y publicado en el año 1942 con el título *Raza: anecdotario para el guión de una película*. Gubern (1977) ha interpretado el filme como una fantasía autobiográfica del propio Franco, en la que idealizaba su propia familia con el fin de borrar la fama que su padre tenía de alcoholico y mujeriego.

² En 1950 se estrenó, con el título *Espíritu de una raza*, un nuevo montaje de la película en el que se eliminaron algunos fragmentos y se cambiaron partes de la banda sonora. Un análisis comparativo de ambos montajes, llevado a cabo por Alberich (1997) plantea cómo el régimen franquista propuso variaciones, no tanto en la línea argumental cuanto en el trasfondo social y político de la historia, según los intereses políticos concretos en cada época.

³ El materialismo de Pedro aparecerá nuevamente representado en una secuencia posterior cuando, tras la muerte del padre y ante el asombro e indignación de José, sea el único de los hermanos que reclame la parte de la herencia que le corresponde.

sentido, a diferencia de la madre, el padre siempre está temporalmente en el hogar y su rol educador se limita a unas arduas lecciones sobre la milicia (abundando en el significado de la muerte heroica de los soldados) y en la deuda contraída con sus antepasados (enmarcada en la historia general de los almogávares).

De acuerdo con la ideología del nacionalcatolicismo, el filme impone una retórica de la deuda histórica centrada en la narración de la historia de acuerdo a la lógica patriarcal/nacional. En este contexto, la restauración de lo perdido, el glorioso pasado imperial, no es solo el cumplimiento del destino nacional, la recuperación de una identidad nacional esencializada, sino también el pago de una deuda contraída con los muertos. Esa deuda que hereda cada generación justifica la visión sacrificial del ser humano concebida por el nacionalcatolicismo y define, al mismo tiempo, la superioridad de la raza española. Los hijos de la nación deberán pagar dicha deuda que, de acuerdo con la ideología patriarcal del discurso franquista, ha sido contraída con aquellos que han construido la historia, esto es, los héroes masculinos, los soldados que han luchado por la defensa de la patria.

Este discurso sobre la deuda familiar obedece a una lógica sacrificial (la muerte heroica por la patria) y viene expresada en una de las primeras secuencias del filme. En ella, toda la familia se reúne en el jardín de su casa para la merienda, connotando una escena idílica. El comandante Churruca se sitúa como un narrador homodiegético y delegado del omnisciente, con la fiabilidad que le ofrece esta posición privilegiada en el relato, para contar a sus hijos (narratarios) el glorioso pasado de su familia. Mientras se escucha la voz del comandante Churruca, la cámara se desliza en un barrido hacia la derecha, mostrando la cuna de Jaime, para detenerse un momento en la imagen de Isabel, que aparece bordando en el jardín y que representa el retrato idealizado de la feliz ama de casa, esposa y madre (imagen 1). Finalmente, la cámara se detiene en el grupo formado por el padre y sus otros tres hijos, José, Pedro e Isabelita (imagen 2). El padre termina su lección de historia haciendo mención de su ancestro Cosme Damián Churruca, el almirante español que murió en la guerra de Trafalgar, mostrando a sus hijos (y al espectador) el retrato oval del marino (imagen 3). A continuación, un largo *flashback* nos traslada a Trafalgar, donde se representa la batalla en la que Churruca muere dando una última orden: "Clavad la bandera, clavad la bandera". La unión entre pasado y presente viene expresada no solamente por la voz del narrador, el comandante Churruca, que se superpone con el pasado de las imágenes, sino también en el plano de la bandera, que encadena ambas escenas (la del pasado de la guerra y la del presente en el jardín). Así, del rostro agonizante de Cosme Churruca se pasa a un primer plano de la bandera española que, a su vez, se encadena con otro primer plano del rostro del comandante Churruca (imagen 4).

De esta forma, el distinto espacio geográfico que ocupan los dos Churruca queda unido no solo por la imagen de la bandera que aparece en esta secuencia, sino también por el hecho de que la muerte de Cosme en Trafalgar se verá reproducida posteriormente en la muerte del comandante en la guerra de Cuba.

La estrecha relación entre historia familiar e historia colectiva se ve representada claramente hacia la mitad del filme, mediante el uso de una serie de planos encadenados en los que se superponen las imágenes de las noticias de la actualidad política del país con distintos momentos de la suerte de los Churruca. Con una estructura circular, la secuencia se abre y se cierra con la exitosa carrera política de Pedro. En medio se ven distintas estampas que narran el nacimiento del primogénito de Isabelita, la muerte de la madre y el acto de ordenación sacerdotal de Jaime. El legado familiar dejado del padre, el comandante Churruca, queda reflejado en la escena en la que aparecen Isabelita y su marido junto a José, que juega con el hijo de ambos en su regazo y le enseña a levantar la mano para hacer el saludo fascista. En este breve plano se observa cómo José ha relevado a su propio padre en la educación falangista de las futuras generaciones de los Churruca (imagen 5). No resulta sorprendente el hecho de que Luis, el marido de Isabelita, quede en la escena situado por

detrás incluso de su cuñado si se tiene en cuenta la pusilanimidad con que se representa al personaje. En efecto, en la secuencia de la boda de Isabelita se adelantaba que Luis provenía de una familia aburguesada de tradición liberal (aunque conservadora), en contraste con la familia marcial que representan los Churruca, más preocupados por el futuro de la nación que por los bienes materiales. En la escena aludida, Isabel se convierte en la representante de la ideología militarizante y nacionalista, al defender el oficio bélico frente a las acusaciones de la holgazanería marcial perpetradas por el aburguesado y capitalista tío de Luis, sentenciando que “si algún día la patria peligrase, peligraría todo, lo suyo también”. Una vez iniciada la Guerra Civil, el carácter miedoso de Luis, que desea abandonar las trincheras para volver con su esposa y su hijo, contrasta con el ánimo valeroso y sacrificado de José, el héroe nacional, que le expresa el terrible desengaño que sufriría su hermana si su propio marido le demostrara su flaqueza.

4.2. Género y estetización de la violencia

La conexión entre la lógica sacrificial y la reconstrucción nacional, entendidas ambas desde la entrega de la vida a la nación, se vehicula en *Raza* a partir de una cierta estetización de la violencia que puede observarse en el tratamiento de la muerte del héroe masculino. Este discurso aparece desde un primer momento en las palabras del comandante Churruca, que ofrece la siguiente respuesta a la pregunta de su hijo José: “¿Oye papá, es verdad... que los marinos y los militares cuando van a morir se ponen el traje de gala?”, a lo que su padre responde: “Así es, si se ponen de gala para sus grandes actos, ¿cómo no lo van a hacer el día más solemne de su muerte gloriosa? Cuando le toca a uno morir se muere con arrogancia, con toda la despreocupación y con toda la grandeza”.

El soldado se convierte en símbolo sublimado de la esencia del ser hispánico masculino, como ha señalado Di Febo: “El cuerpo de los soldados se vuelve metáfora de gigantismo, concentración de valores heroicos y ascéticos como la hidalguía, el honor, el sacrificio, el coraje extremo, el vigor moral y físico” (1979: 24).

En consonancia con esta sublimación de la figura soldadesca, la muerte se acaba convirtiendo en un fetiche cargado de connotaciones eróticas, espirituales o míticas, tal como puede observarse en las tres muertes de los hermanos. La primera de ellas, la de José, es una muerte y resurrección, puesto que tras dispararle en la cabeza, sigue vivo y es reanimado por un médico falangista. En la secuencia inmediatamente posterior a su ejecución, se muestra el cuerpo inerte del soldado postrado en la cama ante la deslumbrada mirada de su amada, Marisol. En esta secuencia, el encuadre se va cerrando gradualmente de un plano general de la habitación (donde se ve a Marisol, un niño y el criado, llevando el cuerpo cubierto de José envuelto en una manta) a un plano medio de la chica en el que, arrodillada ante José, le destapa la cara para, finalmente, la imagen detenerse en un primer plano de la pareja. En cuestión de segundos la escena se vuelve íntima: Marisol une su mejilla cariñosamente a la de José en un primer plano sumamente estetizado por una iluminación que embellece los rostros de los actores, un plano que dista mucho de una representación terrible y monstruosa de la muerte (imagen 6). En concordancia con esta representación idealizada y fetichizada del cuerpo del soldado muerto, la ejecución de Jaime junto a la playa es mostrada mediante un plano medio corto en el que su rostro expresa una serenidad de entrega mística, subrayada por el sonido extradiegético de la música celestial y la simbología religiosa del mar que cierra la secuencia (imagen 7).

Casi hacia el final del filme, podemos observar cómo este sacrificio del cuerpo aparece expresado a partir de una lógica apoteósica de exaltación del ideal. Se trata de una sucesión de varias escenas que, enlazadas mediante fundidos encadenados, empiezan con el alegato nacionalista de Pedro y culminan con el desfile militar de las tropas nacionales. Pedro, que se había convertido en un funcionario de los servicios de información republicanos,

atormentado por creer que no hizo suficiente para salvar a su hermano José, al que cree muerto, termina por ayudar a una espía de los nacionales, esposa de militar, y es fusilado por ello. En esta secuencia, los republicanos entran en el despacho de Pedro, donde lo encuentran leyendo una carta. Su rostro está, en todo momento, iluminado de forma especial que, a diferencia de los rostros de los republicanos, le otorga un aire de superioridad y protagonismo (imagen 8). Ante las acusaciones del miliciano, Pedro confiesa y se enorgullece de pertenecer a la “raza siempre triunfante”. Enfrentado a la muerte se dirige con desprecio a los republicanos y, mientras la cámara se acerca lentamente a él hasta enmarcar su rostro en un primer plano, lanza un último discurso triunfalista y apologético de la raza española.

Un fundido encadenado une el rostro de Pedro con un plano de las banderas ondeantes, sugiriendo esa estrecha conexión entre el sujeto y el ideal al mismo tiempo que el vínculo entre el individuo y la colectividad. La siguiente imagen representa la ejecución de Pedro, fuertemente estetizada en un plano en el que se muestra su sombra cayendo al suelo (imagen 9).

Los siguientes planos, compuestos por una serie de fundidos encadenados muestran diversas escenas de la victoria nacional en los que, además, aparecen de nuevo en todo su esplendor los supervivientes de la familia Churruca. La película se cierra con la escena del desfile de los militares en Madrid, apoteosis del triunfo en la que el individuo (en este caso concreto Pedro, pero antes los otros dos hermanos) se ve sacrificado en favor de la nación, el ideal. La muerte, en este caso, queda simbolizada por el sacrificio del cuerpo, la entrega de la propia vida por el ideal de la nación.

¿En qué consiste, sin embargo, el sacrificio femenino en *Raza*? Ya se ha avanzado la lógica subyacente del ángel del hogar en la representación del ideal femenino en el filme. En este caso, Isabel (la madre) es el ejemplo de mujer perfecta: en su rol de ayudante silenciosa y sacrificada no se opone a los deseos del héroe (aunque éstos sean los de morir por la patria), sino que asume su papel de esposa abnegada que no interfiere en el destino al que el soldado nacional está abocado. Ese destino (la liberación de la nación), que Dios ha otorgado al héroe nacional, es mucho más importante que la familia. Este prototipo femenino es seguido, igualmente, por su hija Isabelita y por Marisol (su mejor amiga). Esta última, además, posee el privilegio narrativo de ser la amada del héroe en el filme, lo cual le concede un cierto protagonismo. Pese a todo, el personaje de Marisol funciona en la narración siempre en un discreto segundo plano, como mero soporte de apoyo al héroe, cuidando de él y recibiendo como recompensa la tan deseada unión matrimonial. Paralelamente al sacrificio masculino, el sacrificio femenino consiste en una defensa a ultranza de la patria por encima, incluso, de la propia institución familiar. En este sentido, si Isabel acepta la muerte de su marido como una consecuencia directa por el bien de la patria, Marisol renuncia a su felicidad individual para favorecer las hazañas del héroe. El sacrificio de Marisol⁴ se percibe en dos momentos concretos del filme, en los que acepta su papel pasivo de mujer que espera resignadamente en el hogar sin interferir en el destino glorioso de su amado. El primero de ellos se concreta en la secuencia en que la joven visita a Pedro en su despacho para pedirle que interceda en el indulto de su hermano. Viendo la reacción de Pedro, quien le informa de que José se ha negado a aceptar su ayuda, acepta la muerte de su novio para evitar herir su dignidad de militar entregado a la causa nacional.

⁴ La figura femenina aparece representada en algunos filmes bélicos de la época como un obstáculo para el camino del militar, planteando la incompatibilidad de la vida en la milicia con la vida familiar doméstica. Tal es el caso de *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) en la que el militar renuncia a casarse con su novia a favor de una vida entregada al ejército. En el caso de *Raza*, sin embargo, se aboga por la familia como epicentro del proyecto nacionalcatólico, como origen y destino del héroe en la defensa y mantenimiento de un modelo de sociedad que, además, queda avalado por la retórica de la deuda familiar contraída.

La segunda coincide con la secuencia en que Marisol, tras la resurrección del héroe y, ahora más segura del amor que él le profesa, le anima a volver a la zona nacional para combatir por el futuro de la nación, renunciando a una posible vida juntos. El proceder de Marisol la acerca al modelo femenino representado por Isabel, la madre del héroe, convirtiéndola en la novia ideal para José.

Finalmente, el sacrificio de Marisol se ve recompensado con el reencuentro con José. Su sufrimiento silencioso y su austeridad sentimental conectan plenamente con el modelo de género ensalzado por el Régimen: el de una feminidad callada y entregada, que no interfiere, no se queja ni resulta molesta. Así, hacia el final de la película se muestra cómo la suerte de Marisol, deslumbrante y sofisticadamente vestida durante el desfile militar, se traduce en una prosperidad económica, familiar y social.

Hay en el filme, no obstante, otro personaje femenino vinculado al bando nacional que llama la atención en tanto supone un modelo de feminidad que se propone participar de la reconstrucción de la nación en el marco de la contienda bélica. Se trata de un personaje secundario y anónimo que, incluso en el reparto del filme, queda aludido con el calificativo de espía franquista. La motivación que conduce a la espía a contactar con Pedro e intentar favorecer a los franquistas ha sido la muerte de su marido o, más bien, el legado que él le ha dejado, como ella misma dice: “Todo lo que tenía era él y desde que cayó muerto me propuse seguir su camino, no dejar ni un solo día de ofrecer mi vida a España”. El fracaso de la actuación de la espía, que es interceptada por los republicanos cuando se disponía a ejecutar su misión, favorece la lectura sexista que defiende la división social de los géneros, abundando en la idea de la incompetencia femenina en el ámbito político.

No debería sorprender la incorporación de este personaje femenino en la acción política si se tiene en cuenta que su función narrativa es, en este caso, bastante tradicional y estereotípica puesto que se convierte en la redentora de Pedro, el hermano desviado. Su muerte, a diferencia de las muertes heroicas de los hermanos Churruga, se elide en el texto porque no puede ser nombrada, no puede significar el acto glorioso de las muertes masculinas ni convertirse en una imagen fetiche (como la fotografía del antepasado) hacia la que volver la mirada.

El intento de la espía, que se proponía funcionar como una ayudante activa, con capacidad de decisión y movimiento, queda simplemente desacreditado por la narración, que la castiga con el anonimato y la muerte. Resulta evidente que la narrativa fílmica toma partido por la figura femenina como ayudante pasiva y silenciosa del héroe, haciendo del ángel del hogar (que ha sabido mantenerse en su lugar sin usurpar ni quitar protagonismo a quien verdaderamente está destinado a cambiar la historia) un modelo de feminidad predilecto. No en vano, la deuda histórica pasa de padres a hijos (varones), no de padres a hijas o de madres a hijas, estableciendo una jerarquía según la cual las mujeres, reducidas a una mera función instrumental (madres o esposas) quedan ajenas a la construcción de la historia.

Durante la última secuencia del filme se entremezclan diversas imágenes de archivo, que ilustran la toma de Madrid, la victoria de los militares y el ascenso del propio Franco al Gobierno, con imágenes propias del filme que narran el reencuentro entre Marisol y José. El fastuoso desfile militar, enmarcado en el tiempo presente del relato, viene aderezado por la superposición del pasado sobre el presente. De este modo, la acción se detiene sobre la figura de José a caballo y se escucha de nuevo la voz de los antepasados, que remite a la escena del jardín en que el comandante Churruga explicaba el significado de los almogávares. La escena elegida para la superposición de las imágenes sugiere la presencia y el peso de la ley del Padre en José, que ha cumplido su cometido y saldado la deuda con sus antepasados.

Finalmente un amplio *travelling* nos devuelve a la centralidad de la familia Churruga en el relato y, con ella, a la importancia de la figura femenina en la reconstrucción de la nación,

una figura que aparece representada por dos mujeres: Marisol, la novia sacrificada que ha esperado paciente el regreso del héroe nacional, e Isabel que, en su rol materno, responde emocionada a la pregunta de uno de sus hijos acerca del espectáculo que están viendo, resumiendo, con sus palabras, el fundamento ideológico del filme: “Eso se llama raza, hijo mío”. Enlazando con esta idea, y superpuestas al desfile militar, las últimas imágenes del filme presentan un sumario que va desde la muerte en Cuba del Capitán Churruga hasta la conversión de Pedro, recordando nuevamente la truncada acción de la espía franquista. Este final redundante de forma conclusiva en esa lógica de la deuda (familiar y nacional), en ese afán de reconstrucción de la nación que queda simbolizado en la identificación entre la ondeante bandera española y el ampuloso imaginario expansionista (imágenes 10 y 11) y en el cual el discurso de género de los vencedores quedaría representado en esa dicotomía encarnada por las figuras triunfantes del soldado y el ángel del hogar.

Las dimensiones del esquema narrativo en relación con los roles actanciales se corresponden perfectamente con el relato mítico del filme: el héroe nacional (el soldado a quien se dirige la misión) se presenta como aquel que se mueve hacia el objeto (nación) para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación), demostrando su competencia en la superación de los obstáculos (la cárcel y la muerte) para conseguir superar la prueba final (vencer en la Guerra Civil), siendo por ello finalmente reconocido por el destinador de la sanción (Franco, los antecesores, el destino). El héroe nacional y, por extensión, la sociedad española se sitúan en este esquema como los destinatarios de la sanción (recompensa) y, gracias a la intervención divina, la narración queda configurada como un relato mítico. El recorrido del héroe (individual) como una metáfora del camino al que está destinada la nación española (la colectividad). La raza como característica intrínseca y esencial del soldado y, en definitiva, de los españoles.

5. Conclusiones

Como se ha podido observar a lo largo del artículo, la convergencia entre el discurso ideológico del franquismo y el discurso fílmico de *Raza* en cuanto a la construcción de la identidad nacional y de género demuestra que la premisa de partida (el género como tecnología social) es pertinente y la hipótesis (el filme como objeto propagandístico fabricado del Régimen) ha sido confirmada.

En este sentido, ambos discursos plantean la idea de la recuperación del glorioso pasado imperial y su proyección en el futuro de España gracias a la instauración de la dictadura. Las estrategias discursivas que se llevan a cabo en el filme se concretan en la configuración de una narrativa mítica y en el uso sistemático de la interpelación melancólica, esta última derivada de una concepción circular de la identidad nacional, que se presenta sublimada, eterna y consubstancial al ser hispánico.

Por otra parte, el filme plantea, en coherencia con la justificación del alzamiento militar que se efectuó desde el Estado, la necesidad de implantar una nueva sociedad basada en la recuperación de valores tradicionales y modelos anacrónicos de género, supuestamente definitorios de la identidad española. En este panorama, las figuras dicotómicas del soldado y el ángel del hogar se representan en la película como los modelos definitorios de la raza y, por tanto, como los garantes de la reconstrucción nacional. Los roles narrativos y de género quedan establecidos hacia el final de la película, que aboga por el rol masculino del héroe, que dirige el relato (*story*) y la historia (*history*) y el rol femenino de ayudante abnegada (que no sale de su función de mera comparsa), quedando definitivamente anulada la posibilidad de una feminidad activa fuera del hogar (con el fracaso de la espía franquista y su truncada intervención en el plano trascendentemente político de la acción bélica).

Referencias

- Alberich, F. (1997). *Raza*, cine y propaganda en la inmediata posguerra. *Archivos de la Filmoteca* 27, 51-61.
- Althusser, L. (1970). Ideologie et appareils ideologiques d'État (Notes pour une recherche). *La Pensée* 151, 67-125.
- Barrachina, M.A. (2003). Discurso médico y modelos de género. Pequeña historia de una vuelta atrás. En G. Nielfa Cristóbal (Ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura* (pp. 67-94). Madrid: Ed. Complutense.
- Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. California: Stanford University Press.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1990). *Analisi del film*. Milano: Bompiani.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Di Febo, G. (1979). *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*. Barcelona: Icaria.
- Freud, S. (1990). Duelo y melancolía (1917 [1915]). En *Obras completas, XIV* (235-255). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Gubern, R. (1977). *Raza, un ensueño del general Franco*. Madrid: Ed. 99.
- Herzberger, D. K. (1995). *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press.
- Medina Domínguez, A. (2000). Teatro de posesión: políticas de la melancolía en la España franquista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4, 43-59.
- Nash, M. (1996). Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En G. Bock y Thane, P. (Eds.) *Maternidad y políticas de género* (pp. 279-308). Madrid: Cátedra.
- Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la posguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Sevilla Listerri, G. (2007). *El modelo cruzada*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28, 135-151.

Anexos



Imagen 1. La madre en su papel de ángel del hogar



Imagen 2. El padre narra la lección de historia a los hijos



Imagen 3. Fotografía del ancestro Cosme Churruca



Imagen 4. Fundido encadenado de la bandera y el rostro del comandante



Imagen 5. Creando la futura generación de falangistas



Imagen 6. Maribel acercando su mejilla al rostro inerte de José



Imagen 7. Entrega mística del religioso



Imágenes 8 y 9. Conversión y ejecución del hermano desviado



Imágenes 10 y 11. Triunfo de la nación expansionista