

Blancura situacional del imperialismo franquista,

héroe sacrificial
y maniqueísmo racial
en *Héroes del 95**

Situational Whiteness of the Francoist imperialism,

Sacrificial Hero,
and Racial Manicheism
in *Héroes del 95*

JM. Persánch**

Lakeland University

DOI: <https://doi.org/10.15648/cl..33.2021.3273>

* El concepto de “blancura situacional” se engloba en un proyecto de mayor alcance respecto a la historia de España, léase la tesis doctoral *Blancura situacional e imperio español en su historia, cine y literatura (s. XIX-XX)* (2016, The University of Kentucky) para atender a un estudio detallado de este concepto en distintos periodos de la historia de España.

** PhD in Hispanic Studies at the University of Kentucky. Labora en Lakeland University, y es miembro investigador del Proyecto Afro-Iberia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Actualmente se desempeña como Assistant Professor of Spanish. Trabajó en la edición de varios volúmenes para revistas académicas entre las que destacan *Transmodernity* –para la que editó el primer volumen sobre blanquitud aparecido en los Estudios Hispánicos– y *Nomenclatura* con un volumen sobre la cuestión racial. Tras más de quince años dedicado al estudio de la blanquitud en el ámbito hispano, fundó *The Journal of Hispanic and Lusophone Whiteness Studies*, revista para la que ocupa el cargo de Editor-in-Chief. También editó el libro *Espec-tros del poder* (2020), y es Director del Círculo de Estudios Hispánicos sobre Blanquitud y Afrodescendencia (EHBA). Cuenta con una veintena de publicaciones, entre las más recientes se encuentran “From Impurity of Thought Toward the Glocalization of Whiteness in Spain” (2018), “Laberinto de espejos: Estereotipos latinos, blanquitud y memoria colectiva estadounidenses a través de *El Mariachi*” (2018), “Towards the End of the White Guilt Era? The Rise of Nostalgic Whiteness and Magical Populism (2020) y Neither Your Hispanic Nor White: Transitioning Between Whitenesses From Spain to the United States (2021). Para acceder a mayores detalles y forma de contacto: <http://jmpersanch.com>. Correo electrónico: perezsanchezj@lakeland.edu



Recibido: 15 de septiembre de 2020 * Aprobado: 16 de octubre de 2020

¿Cómo citar este artículo?

Persánch, JM. (enero-junio, 2021). Blancura situacional del imperialismo franquista, héroe sacrificial y maniqueísmo racial en *Héroes del 95*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, (33), 103-124. Doi: <https://doi.org/10.15648/cl..33.2021.3273>

Resumen

Este ensayo analiza cómo *Héroes del 95* sitúa a los españoles simultáneamente dentro y fuera de los márgenes de la blanquitud. Se evidencia cómo la cinematografía franquista ejerce una blancura situacional que les permite discursar tanto perspectivas del colonizador como del colonizado. En concreto, se explora cómo el héroe imperial blanco contribuye a racializar a los afrocubanos (así como de los criollos blancos cubanos y los mexicanos mestizos) por medio de una violencia sacrificial y redentora; en última instancia, concluiremos cómo se codifican mensajes raciales de jerarquización del cuerpo negro junto a una restitución totalizadora de la identidad imperial que encubre toda disidencia.

Palabras clave

Blanquitud, Blanquitud hispana, Afro-hispanismo, Afrocubanos, Imperialismo, Primer Franquismo; *Héroes del 95*.

Abstract

This essay explores how *Héroes del 95* locates Spaniards simultaneously on and off the margins of whiteness, exerting a situational whiteness that allows them to occupy the perspectives of both the colonizer and the colonized. Specifically, it is explored how the white imperial hero contributes to racializing Afro-Cubans (as well as white Cuban creoles, and *mestizo* Mexicans) through sacrificial and redemptive violence; at the same time, we will conclude how racial messages of hierarchization of the black body are encoded together with a totalizing restitution of the imperial identity that conceals all dissent.

Keywords

Whiteness, Hispanic Whiteness, Afro-Hispanism, Afro-Cubans, Imperialism, Primer Franquismo, *Héroes del 95*.

“Qué bonito es todo. ¿Cómo se llama esto?
 Esto se llama raza hijo mío”
 (Sáenz de Heredia, Raza, 1942).

Introducción: Cinematografía franquista, propaganda e imperio

Tras el Desastre del 98 y la catástrofe de la Guerra Civil (1936-1939), la España franquista se embarca en un proceso refundacional de reafirmación ideológica, legitimación política y reconstrucción cultural del sujeto nacional. Bajo esta empresa, Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) funda el Departamento Nacional de Cinematografía en 1938; organismo que es dirigido en sus comienzos por los falangistas Dionisio Ridruejo (1912-1975) y Manuel García Viñolas (1911-2010), quienes crean a su vez la Subcomisión Reguladora de Cinematografía en 1939. Franco evidencia con ello su interés por controlar la industria cinematográfica, tal como certifica su ministro de Industria y Comercio Luis Alarcón de la Lastra en el Boletín Oficial del Estado (BOE) de veintiuno de octubre de 1939, al ser conscientes de los “cuantiosísimos intereses que representa para la Economía Nacional y el alto significado de propaganda material y espiritual” (BOE, 1939, nº 294). El régimen franquista mimetiza de esta manera la estrategia propagandística de alemanes e italianos respecto a la industria cinematográfica, lo cual revela una planificación meticulosa para adoctrinar a la población en la nueva conciencia del sujeto nacional español.

Como ramificación propagandística de dicho proceso, proliferan filmes de exaltación patria durante el Primer Franquismo (1939-1959). En este lapso temporal de dos décadas, las producciones filmicas expresan el espíritu de la época, por el que: “el destino del cine español había de ser espejo de raza y no exhibición de pandereta, [y en el que] España es la patria mía y la patria mi raza” (Taibo, 2002, p. 27). La producción cinematográfica adquiere con ello el deber de ser modelo de las virtudes de la ‘raza española,’ narrar la historia de la patria y vigorizar sus valores tradicionales. En palabras de Sebastián Balfour, ello significa que “for the conservatives, the Catholic Church and the military, Spain as ‘imagined community’ rested solidly on ‘those virtues that had made [Spain] once great: unity, hierarchy, and militant Catholicism’” (2007, p.25).¹ Dado que Ejército e Iglesia pasan a simbolizar tanto los citados valores, como la patria y la ‘raza española,’ la cinematografía franquista se dotará de una figura heroica –bien castrense,

1. ... “para los conservadores, la iglesia católica y el ejército, su España como ‘comunidad imaginada’, reposa de forma sólida sobre ‘aquellas virtudes que hicieron de ella en una ocasión una gran unidad, de jerarquía y de catolicismo militante.’” (Todas las traducciones corren a cargo del autor de este ensayo, JM. Persánch, a menos que se especifique otra fuente de procedencia).

eclesiástica o civil— que se sacrifica por el bien patrio y el honor de la nación. Para hacer efectiva esta relación silogizada entre la patria, la raza y el héroe, el franquismo renueva y refuerza el imaginario nacional.

En el ámbito filmico —pues también estuvo presente en otros medios como radio y prensa— la refundación del imaginario nacional se ubica en ramas discursivas “cuyo *leitmotiv* era ante todo la exaltación de la nación y del imperio, asociados a la fe católica y al carisma del Caudillo” (Michonneau y Núñez-Seixas, 2014, p.4). En concreto, el régimen franquista lo hace evocando y apropiándose de los mitos fundacionales de la España Medieval. Aunque, en mayor o menor grado, dicho *leitmotiv* de exaltación nacional, imperial y fe católica está presente en toda la producción cinematográfica del franquismo, tres son los géneros principales que nutren de forma vigorosa el discurso imperialista del franquismo durante sus primeros veinte años de dictadura: el cine religioso, el bélico y el histórico.

La primera de estas vías discursivas de imperio es la constante utilización simbólica y propagandística de la Guerra Civil como cruzada, lo que da lugar a un cine imperialista de carácter religioso. Entre sus varios subgéneros encontramos, por ejemplo, un cine misionero, otro que narra la vida de santos y uno de carácter bíblico. Entre las producciones de esta vertiente destacan los títulos rodados por Rafael Gil como *La fe* (1947), *El beso de Judas* (1952) o *La guerra de Dios* (1953). Son de igual forma reseñables la historia de un hombre arrepentido que se convierte en sacerdote en *Balarrrasa* (1950), dirigida por José Antonio Nieves Conde, y el aclamado filme *La mies es mucha* (1949), donde José Luis Sáenz de Heredia nos traslada a la India de la mano de un misionero español. Entre estos filmes, asimismo, se encuentra el gran éxito del misticismo de Ladislao Vajda en *Marcelino, pan y vino* (1955). En esta eclosión del cine religioso como rama ideológica del imperialismo franquista, también requiere cierta atención *Misión blanca* (1946), dirigida por Antonio Román, sobre la colonización de la antigua Guinea Española, hoy Guinea Ecuatorial.

Una segunda rama cinematográfica del imperialismo español durante el Primer Franquismo se codifica mediante una producción bélica que enfatiza la concepción de la grandiosidad de la ‘raza española’ en su excepcionalismo y unidad. Dicho género postula e instrumentaliza la figura de un héroe castrense que antepone el bien mayor de la patria y sus designios a las necesidades del individuo. Son ejemplo de ello, entre otros muchos títulos, *El suspiro del moro* (1939), de Antonio Graziani, y *Raza* (1942), dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. En esta última, Franco aglutina su visión de España clamando por el deber patrio al tiempo que proyecta su

modelo ideal de españolidad a través de la historia de la familia Churruca. En ella, son intensos tanto el pensamiento del regeneracionismo imperial como el del nacionalcatolicismo frente al federalismo desmembrador de la República y su desinterés por empresas coloniales.²

Por último, junto a los ya mencionados cine religioso y bélico, encontramos el género histórico. Se ocupa, por ejemplo, de la Guerra de Independencia (1808-1814), encontrando su mejor expresión en *El abanderado* (1942) –sobre el levantamiento nacional del dos de mayo en Madrid–³ y *Agustina de Aragón* (1950) –acerca del asedio napoleónico a la ciudad de Zaragoza.⁴ En esta vertiente historicista hallamos también producciones sobre la empresa española en el Nuevo Mundo. Entre ellas resalta el caso icónico de *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña (1900-1994), proyecto que surgió en respuesta a la producción británica *Christopher Columbus* de 1949.⁵ Otras producciones de gran éxito dejan a las claras el alto interés del régimen por la empresa imperial –tanto histórica como aspiracional– en África, Asia y América. Así, por ejemplo, sobresalen filmes como *¡Harka!* (1941), de Carlos Arévalo, *Nostalgia* (1942) de Juan de Orduña, *Los últimos de Filipinas* (1945), o *Herencia Imperial (África y los Reyes Católicos)* (1952) de Manuel Hernández Sanjuán y Santos Núñez, y *La guerra empieza en Cuba* (1957), de Manuel Mur Oti. *Héroes del 95* (1947), filme dirigido por el cubano Raúl Alfonso y del que nos ocupamos en el presente ensayo, se entronca dentro de esta tercera rama cinematográfica del imperialismo franquista.

En adelante, este ensayo analiza cómo *Héroes del 95* sitúa a los españoles de manera simultánea dentro y fuera de los márgenes de la blanquitud, ejerciendo una blancura situacional que permite discursar tanto la perspectiva del colonizador como la del colonizado.⁶ Concretamente, se explora

2. No era esta la primera vez que Franco escribía bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. Ya en 1922, coincidiendo en tiempo con su estancia en Marruecos, publica *Diario de una bandera*. El pseudónimo hace referencia a un linaje de su propia genealogía familiar, por lo que tanto sus novelas como la versión cinematográfica de *Raza* encierran múltiples anotaciones de carácter autobiográfico. Por todo ello, *Raza* supone el referente idealizado del proyecto franquista.

3. Producción de Suevia Films que contó con un Premio del Sindicato Nacional de Espectáculo de 250.000 pesetas. Sobre la financiación del cine español de la época léase el libro de *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*, de Santiago Pozo Arenas.

4. Es destacable el estudio de la figura de Agustina de Aragón que lleva a cabo María Jesús Redondo Cantera en *Dos modelos de heroína en el cine español: de Agustina de Aragón (1950) a Libertarias (1996)*, aparecido en 2000. Redondo Cantera se centra en el perfil histórico del personaje y las circunstancias de aquel periodo para luego analizar la figura de Agustina de Aragón en el cine.

5. Producida por CIFESA en 1951, narra el inicio, viaje y descubrimiento de Cristóbal Colón (Antonio Vilar) en el siglo XV. El proyecto surgió en respuesta a la producción británica *Christopher Columbus* de 1949. Tal fue el respaldo del régimen que la película fue galardonada con la mención de Película de Interés Nacional. Santiago Juan-Navarro, realiza un profundo y recomendable análisis de este filme en “De los orígenes del Estado español al Nuevo Estado: La construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña” publicado por *Anales de la Literatura Española Contemporánea* en 2008.

6. Este ensayo sigue la distinción entre “blancura,” de carácter biologicista, y “blanquitud,” para aludir a las prácticas culturales de las sociedades occidentales que se conciben tradicional, política, histórica y epistémicamente como ‘sociedades blancas.’

cómo el héroe imperial español blanco contribuye a la otrización de los afrocubanos, los criollos cubanos blancos y los mexicanos mestizos por medio de una violencia sacrificial redentora y por vía de la racialización de cuerpos y espacios; al mismo tiempo, veremos cómo se codifican mensajes de jerarquización racial maniquea junto a una restitución totalizadora de la identidad imperial que encubre toda disidencia.

Blancura situacional del imperialismo franquista, héroe sacrificial y maniqueísmo racial

Argumentalmente, *Héroes del 95* se ambienta en la isla de Cuba en 1895, a tres años vista del Desastre del 98. Alfonso recrea en ella los episodios de asedio y defensa de Nuevititas a cargo del teniente Armando Padilla (Alfredo Mayo) y el “héroe de Cascorro” Eloy Gonzalo (Alfonso de Córdoba).⁷ El filme presenta el creciente conflicto entre tropas españolas y los rebeldes cubanos. Entre las contiendas, se entrelaza cómo se va gestando la revolución cubana con ánimo de explorar la relación entre la península y la isla, en la que, en última instancia, los héroes patrios españoles aplacan las revueltas de los insurrectos. En paralelo al conflicto bélico, Alfonso presenta la subtrama de un romance entre el propio teniente Padilla y Elena (María Eugenia Rodríguez), la hija de Don Pedro de Mendoza (Rafael Calvo). De igual manera, Alfonso suma el conflicto paterno filial de este último con su hijo Enrique (Eduardo Fajardo). Todo ello hace que *Héroes del 95* enuncie una relación intrínseca entre el microcosmos de la familia y el macrocosmos de la nación franquista, la patria –su espíritu– y la ‘raza’ española, expresando cómo –en la cinematografía del Primer Franquismo– las aspiraciones imperiales e individuales han de ser compartidas.

Partiendo *in medias res*, la narración sitúa desde el principio al espectador del lado español en una posición de resistencia frente la insurrección cubana. El asedio al que están siendo sometidos los soldados peninsulares servirá para vincular la heroicidad del teniente Padilla con una violencia legítima. De igual forma, Alfonso hará lo propio para concebir la heroicidad sacrificial de los soldados españoles puesta en relación con la grandeza de la ‘raza.’ Dicha caracterización –heroica, violenta, sacrificial y victimizada (asediada)– se avanza, de hecho, incluso antes de la primera secuencia. Ya en la dedicatoria que da inicio al filme se puede leer: “en todas las luchas de todos los tiempos surgieron héroes. En la historia que empieza en el año 1895, un puñado de valientes al grito de ¡¡Viva España!! sufrieron y murieron por honrarla”

7. Este personaje rinde un tributo intertextual a otro filme previo, llamado *El héroe de Cascorro* (1929), que se había ocupado de narrar la historia del madrileño Eloy Gonzalo. Escrita y dirigida por Emilio Bautista, la película cuenta cómo un huérfano de la Inclusa de Madrid es destinado a Puerto Príncipe con el Regimiento de Infantería María Cristina en 1895 convirtiéndose en héroe de guerra.

(Alfonso, *Héroes del 95*, 1947). “Surgieron,” “sufrieron” y “murieron” componen la triada de verbos que procura desde el principio una heroicidad no buscada y, por ende, inocente, victimizada y sacrificial.

Si bien el filme inicia con la citada dedicatoria a los héroes caídos, la escena final hará hincapié en la misma idea naturalizando el sufrimiento y la muerte —o sacrificio— como necesidad de la nación para regenerar el imperio en los siguientes términos: “soldados de España, gracias al heroísmo de un puñado de hombres, se ha salvado una vez más el honor de la nación. [...] Ella se siente orgullosa de los hijos que como vosotros están dispuestos a darlo todo por la patria. ¡Viva España! ¡Viva!” (Alfonso, *Héroes del 95*, 1947). Esta instrumentalización del sacrificio de principio a fin del filme establece una estructura circular de violencia que se legitima en sí misma y se regenera, en este caso, por medio de la abnegación de un héroe peninsular, blanco e imperial.

El reiterado uso instrumental del sacrificio comporta implicaciones tanto estructurales como raciales porque, al igual que indicaran Hernán Vera y Andrew Gordon respecto de la figura mesiánica del blanco anglosajón en las producciones de Hollywood, también en *Héroes del 95*: “White hegemony is a violent, irrational, unstable system that needs to make itself appear natural and benign in order to perpetuate itself” (2003, p.114).⁸ Lejos de ser anecdótica, en *Héroes del 95*, tanto la instrumentalización del sacrificio heroico blanco como su estructura circular de sistema inestable, violento e irracional se capitaliza, por así decirlo, atendiendo a un molde “alcazareño.”⁹ *Sin novedad en el Alcázar* (1940), dirigida por Augusto Genina, narra el episodio de asedio republicano al Alcázar de Toledo durante la Guerra Civil. De ella, resonarían durante años en el imaginario colectivo español las palabras del sacrificio heroico que hiciera el hijo de un general del bando nacional:

Hijo: Papá.

Padre: Qué hay hijo mío.

Hijo: Nada, que dicen que si no te rindes me fusilarán.

8. ... “la hegemonía blanca es un sistema violento, irracional, e inestable que necesita proyectarse a sí mismo como natural y benigno para lograr perpetuarse.”

9. El gran éxito de *Sin novedad en el Alcázar* en 1940 provoca que rueden una serie de filmes que ahondan en la fórmula de asedio, resistencia heroica, sacrificio, valentía y triunfo. Entre ellas, sirva el ejemplo, *Los últimos de Filipinas*. Rodada cinco años después de *Sin novedad...*, el filme de Antonio Román narra el asedio de once meses que soportan las tropas españolas en Baler (Filipinas). Un episodio heroico que el filme presenta de la siguiente manera, y cuya similitud a la de *Héroes del 95* se hace evidente: “Año de 1898, tierra de Baler, costa oriental de Luzón, donde un puñado de hombres lejos de la patria, mantienen en pie sin petulancia su bandera. Aislamiento, sol, fatiga, lucha, soledad y nostalgia. Y el último correo campo adelante, su meta un pueblo perdido, su misión llegar, por eso los personajes de esta historia son todos reales. *Vivieron y murieron cuando esas dos sencillas actitudes se probaban como virtudes españolas* en la tierra delicada y terrible de las islas filipinas.” (Román, *Los últimos de Filipinas*, 1945) (Énfasis añadido)

Padre: Si es verdad, encomienda tu alma a Dios, y muere como un patriota gritando ¡Viva España!

Hijo: Lo haré papá

(Genina, *Sin novedad en el Alcázar*, 1940).

Siete años después, lo cual señala la existencia de un sistema o tradición ideológica, Alfonso hará un guiño intertextual a *Sin novedad en el Alcázar* al comienzo de *Héroes del 95*. En la secuencia antes aludida y una vez ya liberados del asedio de los insurrectos criollos cubanos, el teniente Padilla entra en la casa asediada. El general que está al mando, antes de caer al suelo y morir por la patria, recibe al teniente Padilla reportando de la contienda con las siguientes palabras: “A la orden de usted mi teniente... sin novedad” (Alfonso, *Héroes del 95*, 1947). Ello señala, por un lado, cómo *Sin novedad en el Alcázar*—una coproducción italo-española cuyo título original es *L’Assedio dell’Alcazar*¹⁰ supuso una de las referencias icónicas para Alfonso y apunta, por otro lado, cómo el fascismo italiano y el franquismo español no solo convergen en lo político, sino que también lo hacen en el plano cultural. Sin llegar a tener al nivel de emotividad de *Sin novedad...* para los espectadores de la época, Alfonso también emplea la relación entre un padre y su hijo para articular el sacrificio heroico:

Teniente Padilla: ¿Cómo te llamas?

Juan Montés: Juan Montés, lo mismo que mi padre.

Teniente Padilla: Eres muy valiente.

Juan Montés: Quiero parecerme todo a él.

Teniente Padilla: Bien muchacho, puedes estar orgulloso de su heroica conducta.

¿No te gustaría ingresar en un colegio y estudiar?

Juan Montés: Yo, mi teniente, quiero ser militar, como mi padre. Como usted.

Teniente Padilla: Lo serás.

(Alfonso, *Héroes del 95*, 1947).

La composición del encuadre contribuye a reforzar la reafirmación del teniente Padilla. Ambos personajes aparecen centrados en el plano, lo cual transmite una sensación de sinceridad mutua. El hecho de que Juan Montés aparezca inicialmente de espaldas a la cámara, indica que es él

10. Nótese que *Sin novedad...* aparece cinco años antes del fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y que “la relación de Franco y el Duce empezó con el apoyo italiano al bando nacional en la Guerra Civil Española. Las primeras conversaciones entre España e Italia fueron para formar un bloque neutral, Beigbeder señaló a Mussolini que una unión entre Italia, España y Portugal podría hacer un grupo de presión que forzara a ambas partes en la guerra a llegar a una tregua. Lo cual no se consiguió, pero, a pesar de evitar la guerra, España tuvo comunicaciones con Italia y Alemania para evitar que la URSS avanzara hacia Europa occidental [...] los contactos entre españoles e italianos eran constantes.” (Díaz Sánchez, 2015, p.7)

quien va a mantener una posición de oyente. Sin embargo, esa pasividad se neutraliza en el momento que el teniente Padilla se sienta, posicionándose a la misma altura de los ojos del niño. Tras la afirmación de Juan Montés de querer convertirse en militar como su padre, la relación de agencia entre ambos cambia. De esta manera tan simple, el teniente Padilla, como héroe sacrificial y portador del mito nacional, codifica en la escena mensajes de autoridad moral y espiritual al tiempo que garantiza la continuidad de ello en futuras generaciones como la de Juan Montés. Con ello, dicho de otra manera, el microcosmos del héroe imperial español y el macrocosmos de la nación franquista se fusionan de manera moralizante en una reafirmación intergeneracional respecto al deber patrio.

La instrumentalización del sacrificio por la patria como virtud de la ‘raza’ española supone el eje temático central por excelencia del filme de Alfonso. Sin embargo, en este subgénero filmico, el sacrificio siempre comporta la presencia de violencia. En consecuencia, uno de los aspectos reveladores de este imperialismo bélico sacrificial español es cómo queda estructurado por medio de una violencia legitimada. En tal sentido, sacrificio y violencia se acuñan como dos caras de la misma moneda que, imbricadas en la blanquitud del teniente Padilla, constituirán un mito redentor situado en el corazón mismo del imperialismo franquista: no en vano, es por medio de ambas cosas –sacrificio y violencia– que el régimen franquista llega a constituirse como tal. En esta línea de pensamiento, *Héroes del 95* consagra

the belief that violence saves, that war brings peace, that might makes right. [...] The belief that violence ‘saves’ is so successful because it doesn’t seem to be mythic in the least. Violence simply appears to be the nature of things. [...] it seems inevitable, the last and, often, the first resort in conflicts [...] this Myth of Redemptive Violence is the real myth of the modern world. (Wink, 1998, p.67)¹¹

Gracias a este mito de violencia sacrificial y redentora, el teniente Padilla se simboliza en portador del mito de la nación. En su lógica relacional respecto a la estructura circular de redención, el teniente Padilla solo se dará por satisfecho cuando deje atrás una nación regenerada, preservada y legitimada. Como fruto del proceso anterior, se redime la culpa, se regenera la ideología y se revitalizan los ideales patrios.

11. ... “la creencia de que la violencia salva, que la guerra trae paz, que podría hacer justicia. [...] La creencia de que la violencia salva presenta tanto éxito porque no aparenta ser una idea mítica en absoluto. La violencia parece ser simplemente la naturaleza de las cosas. [...] Parece inevitable, el último y a menudo el primer resorte en los conflictos [...] Este Mito de Violencia Redentora es el mito real del mundo moderno.”

No obstante, como ya esgrimiera en otro ámbito, “el héroe blanco, por su carácter relacional dicotómico, no es suficiente para articular un discurso identitario coherente por sí mismo. Este necesita imperiosamente que exista un enemigo que responda al arquetipo del villano, para así sumergirse en una búsqueda de identidad a través de la confrontación binaria con la alteridad” (Persánch, 2013, p.150). *Héroes del 95* se sirve de la contraposición de la blancura de los personajes españoles frente a la caracterización de personajes afrocubanos, criollos y mexicanos mestizos para codificar mensajes y pautas de comportamiento raciales.

Tres son los personajes afrocubanos representados en *Héroes del 95*. Es sintomático que de ellos solo conozcamos el nombre de Domingo (José Jaspe): un hombre negro miedoso, idiota y escuálido. Esta descripción –análoga al tratamiento que recibirán las otras dos figuras del mayordomo negro y la chacha negra– nulifica la agencia racial de la negritud frente a los personajes blancos. La negritud se constituye, pues, en una identidad subalterna dependiente en términos absolutos del héroe imperial y del resto de los personajes blancos. En sus interacciones, la negritud se ve desplazada a espacios de sumisión, ridículo y exotismo. Como efecto contrapuesto, se verán realizadas la figura y el liderazgo blancos en toda dinámica interracial.

Dos escenas son las que mejor ilustran la caracterización de Domingo como un personaje sumiso, obediente e inofensivo. En la primera de ellas, Don Pedro de Mendoza se dispone a mantener una conversación con su hijo Enrique. Domingo pulula curioso alrededor de ambos cuando Don Pedro de Mendoza se da cuenta de su presencia y, alzando la voz, le ordena: “Domingo, vete a la cocina que tienes de hacer” (Alfonso, *Héroes del 95*, 1947). La cámara enfoca a Domingo con un plano medio-largo, quien, encogido de brazos hasta la cintura y con la mandíbula desencajada, presta atención a Don Pedro. Tanto la posición de las manos que mantiene Domingo, mostrando el reverso y no sus palmas, como la de unas muñecas ligeramente sueltas, revelan la indefensión de este frente al personaje blanco. Más aún, es altamente significativo que la cámara deje de enfocar a Domingo en el preciso momento que este se dispone a replicar. En el siguiente plano de la secuencia, vemos cómo Don Pedro da la espalda a Domingo y se dispone a comprobar la herradura de un caballo cuando se oye la voz del personaje afrocubano decir “Está bien mi amo” (Alfonso, *Héroes del 95*, 1947). Además de la pasividad que demuestra el personaje afrocubano frente al español peninsular blanco, el hecho de no ver a Domingo dar la respuesta dentro de plano, plantea la metáfora de que lo que no se ve no se oye y, en consecuencia, tampoco existe. En otras palabras, pese a que Domingo habla, está desprovisto de voz.

Por otro lado, es revelador que Don Pedro de Mendoza ordene a Domingo irse a la cocina: una esfera que, tradicionalmente y más aún en la época del nacionalcatolicismo español de la década de 1940, se asocia con la mujer. La feminización de Domingo, junto con su pasividad manifiesta, ilustra la falta de agencia racial del cuerpo negro de esta época en el cine franquista. Feminización y pasividad, por ende, se hallan cruciales en un proceso de estereotipación maniquea y desempoderamiento del cuerpo negro, tanto como elementos conceptuales de subordinación de la negritud como para su incorporación jerarquizada dentro de las prácticas culturales de la blanquitud. Este modelo peninsular de jerarquización respecto a la agencia racial del negro cubano convierte a Domingo en un objeto pasivo e, incluso, tal como él mismo revela al explicitar la palabra “amo,” en un objeto poseído. Ello establecería, de igual manera, una relación metafórica de la metrópoli con respecto a la isla.

Al final de esta secuencia, una vez terminada la conversación de Don Pedro con Enrique, reaparece Domingo agitando los codos y farfullando solo con caminar de gallina desorientada, como si cacareara sin que nadie le entendiera para, en efecto, decir: “De aquí me mandan pa’ (Sic. para) la cocina, allí dicen que no hago fatta (Sic. falta). Domingo pa’ (Sic. para) arriba, Domingo pa’ abajo. Qué barbaridad, me voy a morir de tanto ir y venir” (Alfonso, *Héroes del 95*, 1947). No es baladí que, ahora sí, en ausencia de los personajes blancos, Domingo recupere su voz.

Además de redundar en la caracterización sumisa y obediente de Domingo, la secuencia anterior añade el matiz informativo de habersele expulsado de la cocina –supuestamente por mujeres– socavando con ello su masculinidad como distintivo de autoridad de la época. De hecho, más tarde, esta intuición se vuelve certera. En esta otra escena, Elena y la chacha negra –personaje que no recibe nombre– esperan al teniente Padilla sentadas en un carruaje de caballos. Domingo se acerca y empieza a discutir con la chacha negra:

Domingo: ...Domingo pa’ arriba, Domingo pa’ abajo... que yo sé lo que digo que

va a pasar algo.

Chacha negra: Cállate, que te vas a quedar múo (Sic. mudo) con tanto conversar.

Domingo: ¿Por qué no te callas y no te metes en lo que no te importa? Mejor sería que ayudaras un poco, que yo ya estoy muerto de tanto trabaja. (Sic. trabajar)

[...]

Chacha negra: Jesús, te voy a estrangular, relambido, que eres un moreno relambido.

Domingo: ¿Ha oído lo que dice la negra mandinga esa?

Chacha negra: Te voy a estrangular, relampiño, que eres un moreno relampiño.

Elena: ¡¿Ya estáis peleando otra vez?!

Domingo: Es esta negra que, que, que...

Elena: ¡A callar!

Domingo: Está bien Doña Elena... a callar, a callar...

(Alfonso, *Héroes del 95*, 1947)

Es significativo que sea una mujer afrocubana quien califica a Domingo de “relambido” (descarado, osado). También lo es que, en respuesta, este la mande a callar emplazándola a no meterse en sus asuntos y a lo que ella responde con una amenaza de estrangularlo. Pareciera como si, de modo tan infantil como infantilizado, estuvieran disputándose entre ambos restituir sus agencia y autoridad al tiempo que se apunta a la pugna y división existentes entre los propios afrocubanos. Por el contrario, Domingo no mostrará esa actitud relambida con Elena –tan mujer como la chacha negra–, quien se presenta con mayor agencia que el hombre negro, literalmente, volviendo a desproveerlo de voz.

Precisamente de voz es de lo que carece también el tercero de los personajes negros. El mayordomo afrocubano –trabajo ya de por sí que le enmarca en una esfera de sumisión y obediencia– sirve copas y entremeses en la secuencia de un baile organizado para los mandos del ejército español. Esta secuencia contrastará con la de otro baile afrocubano posterior, del cual los españoles serán meros espectadores. El contraste entre ambos bailes nos permite revelar cómo *Héroes del 95* establece una racialización de los espacios a través de presentar cuerpos negros en movimiento frente a cuerpos blancos pensantes. Un efecto de tal distinción será la segregación implícita: la otredad negra resulta destinada a trabajos que requieren esfuerzo físico –como es el caso del mayordomo negro en el baile blanco– frente a la posición privilegiada de los personajes blancos que –como es el caso del teniente Padilla y Elena en el baile afrocubano– simplemente se entretienen como meros observantes.

Es algo asumido que el baile encierra una relación directa con el deseo. Aunque no hay certeza de su origen, se le ha atribuido a George Bernard Shaw (1856-1950) y, con posterioridad, también a Oscar Wilde (1854-1900) y

Robert Frost (1974-1963), la célebre cita que expresa cómo “Dancing is a perpendicular expression of horizontal desire.”¹² Si exploramos esta idea como vía de caracterización del cuerpo negro en *Héroes del 95*, hallamos elementos de la representación muy significativos por los que la sumisión y la obediencia del cuerpo negro dan paso al exotismo.

Sin embargo, dicho exotismo no es erótico y, por lo tanto, carece de agencia. En su libro *Uses of the Erotic: The Erotic as Power* (1978), Audre Lorde hace esta distinción entre lo exótico y lo erótico al definir lo segundo como fuente de empoderamiento del cuerpo con el que se logra atracción.¹³ Lorde entiende que esta búsqueda expresa un deseo de placer compartido cuando afirma: “whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference” (1978, p.57).¹³ Al contrario, el exotismo conserva la distancia entre dos culturas, comunidades, razas, personas, impidiendo la comprensión intercultural.

Otra parte de esta distinción entre el cuerpo en movimiento del negro cubano frente al cuerpo pensante del español peninsular blanco es la producción de una diferenciación a través de la propia concepción de los espacios. Mientras que el Vals de los españoles se desarrolla de forma ordenada dentro de la casa, la rumba de los afrocubanos tiene lugar de manera más desordenada y en plena calle. Ello asocia la negritud cubana con el caos y el desorden. Esta representación española es coincidente con la opinión de Cornel West cuando, aunque expresada en un contexto sociocultural distinto, lustros más tarde y puesto en relación con el afroamericano en Estados Unidos, afirma: “what’s fascinating about this issue of race is the degree to which, in the American mind, black people are associated with instability, chaos, disorder” (1996, p.68).¹⁴ Esta conexión transnacional entre afrocubanos y afroamericanos apunta tanto hacia la presencia de cierto imaginario común en todo el imperialismo europeo como a su persistencia en la sociedad occidental.

Más aún, junto al exotismo, la estratificación social y la asociación del afrocubano con el caos, también se aprecia que mientras que en el Vals cada personaje blanco baila con una mujer —y quien no encuentra pareja espera

12. ... “Bailar es una expresión perpendicular del deseo horizontal.”

13. ... “sea físico, emocional, o intelectual, establece un puente entre las dos partes que comparten formando las bases para el entendimiento de mucho de lo que no comparten entre sí, aminorando la amenaza de su diferencia.”

14. ... “lo que es fascinante sobre la problemática de raza es el grado por el que, en la mente norteamericana, la gente de color está asociada a inestabilidad, caos y desorden.”

su turno pacientemente—, en la rumba afrocubana son más de una docena de hombres los que rodean a una mujer negra cantando, vitoreando y tocando instrumentos. Ello no hace más que redundar en el estereotipo del negro —hombre y mujer— como bestia sexual libidinosa. Como ya fuere indicado antes, el teniente Padilla y Elena solo son meros observantes del baile negro. Esta mirada blanca se convierte en la del espectador, a quien se le invita a disfrutar del exotismo de cuerpos negros en movimiento. Dicha sexualización del cuerpo, por tanto, se erige en otra de las vías de la blanquitud para la jerarquización que emplea *Héroes del 95* en su caracterización maniquea del afrocubano como subalterno frente a los personajes españoles blancos peninsulares. Es interesante notar que la sexualización anteriormente descrita se ejerce con mayor intensidad sobre la mujer. La mujer negra, por así decirlo, pare en la pantalla los deseos del espectador blanco.

Por otro lado, frente a la sexualización del cuerpo negro, también se le ridiculiza para con ello generar humor que neutralice su *a priori* imaginado poderío sexual. En tal sentido, en la escena final de la secuencia del Vals, vemos cómo los compañeros del teniente Padilla le gastan una broma lanzándolo al río. En ese momento, aparece en escena el mayordomo negro, a quien Padilla pide ayuda:

Teniente Padilla: ¡Oye, Moreno!

Mayordomo negro: ¿Se baña usted siempre vestido?

Teniente Padilla: No digas idioteces y ayúdame a salir.

(Alfonso, *Héroes del 95*, 1947)

Cuando el mayordomo negro, sumiso y obediente, le tiende la mano a pesar de los insultos, el teniente Padilla le tira al agua. De esta forma, estando los dos empapados y habiendo sido intención del personaje blanco de que eso sea así, se reestablece un supuesto orden jerárquico. El plano general en que se rueda la escena subraya este mensaje al ofrecernos una mayor información sobre la disposición desnivelada que presentan ambos personajes: el negro arriba, el blanco abajo. Al lanzarlo al agua, el teniente Padilla no solo restituye su honor y agencia racial devolviendo al negro a su “sitio natural” —abajo— sino que, la ridiculización del mayordomo afrocubano pretende generar humor sobre la diferencia racial para el espectador blanco al tiempo que se desarticula la potente sexualización del cuerpo negro de la escena previa.

En síntesis, se puede afirmar que el maniqueísmo racial entre personajes peninsulares blancos y afrocubanos de la época constituye un proceso por el cual se naturaliza una caracterización de la negritud como sumisa, obediente,

caótica, silente, ridícula, y exótica. Por el contrario, el héroe imperial y los distintos personajes blancos representan el orden, la disciplina y la jerarquía que, argumentalmente, quieren imponer en la isla aplacando las revueltas. En definitiva, como aciertan a expresar Vera y Gordon, “the ideal White self is constructed as powerful, brave, cordial, kind, firm, and generous: a natural born leader. Other racial and ethnic groups exist as dependent, faithful followers to bolster the grandiose White self-image” (2003, p.34).¹⁵ De no ser así, nace el villano: un enemigo que amenaza con resquebrajar dicha fantasía racial. Confírmese pues que, por un lado, a pesar de su violencia, se presenta al teniente Padilla como un personaje pacífico, justo y noble; y que, por otro lado, este y sus hombres siempre responden a una agresión previa. Con ello, se legitima la violencia del héroe blanco para restaurar el orden social. Por esta vía, el teniente Padilla re-centraliza la experiencia del espectador respecto a su violencia de manera amable a través de unas prácticas de la blanquitud que le redimen de culpa.

Frente a la caracterización ya descrita de la negritud como herramienta por la cual explorar la identidad blanca, es significativo que los combatientes independentistas no sean negros, sino criollos blancos que tratan de construir –y por tanto gozan de agencia– un sujeto nacional divergente al del relato histórico peninsular. Con esta otra confrontación, Alfonso explora la codependencia entre la metrópoli y la isla en términos alegóricos, para lo que dispone la relación entre un padre nacido en la Península, Don Pedro de Mendoza Rodríguez, y su hijo Enrique, nacido de padres españoles blancos en Cuba. De esta sutil forma, se posiciona la blancura imperial española a los dos lados del discurso colonial: siendo uno sin serlo y ‘otro’ sin quererlo ser. La tensión paternofilial se suma al filme como subtrama de la guerra para establecer el distanciamiento ideológico entre Enrique y su padre Don Pedro. Ello exterioriza una fragmentación ideológica de la blanquitud que metaforiza el deseo de independencia de Cuba, tal y como se escenifica en el siguiente diálogo:

Don Pedro de Mendoza: Enrique, te pido una vez más, que te apartes de una causa

contraria a mis sentimientos y a mis convicciones. No te atreverás a negar, que estuviste en Yara con los revoltosos.

Enrique: Te suplico padre que no sigas. Esos hombres luchan por un ideal y son mis amigos.

15. ... “el ideal blanco, se construye como poderoso, valiente, cordial, amable, firme, y generoso: un líder natural. Las otras razas y grupos étnicos existen como dependientes, y fieles seguidores que reafirman la grandiosidad de esa imagen blanca de sí misma.”

Don Pedro de Mendoza: No olvides que eres hijo de un español.

Enrique: Pero he nacido y me he criado en esta tierra, y aquí está enterrada mi madre.

(Alfonso, *Héroes del 95*, 1947)

Llama la atención la vestimenta de Don Pedro de Mendoza, totalmente blanca: símbolo de pureza y buen corazón. La estilística de la camisa y sombrero de Don Pedro recuerda a una armadura medieval: ceñida al cuerpo, con hombreras, y de corte redondo de cuello. La presencia de una barba blanca bien cuidada hace recordar la figura de Don Quijote. En cambio, la hidalguía de Don Pedro de Mendoza contrasta con la desaliñada apariencia que exhibe Enrique, quien viste con una chaqueta sin hombreras y abierta que deja vislumbrar una camisa arrugada. A pesar de la tensión dialéctica, la posición de la cámara sitúa ambos personajes dentro de un plano medio y se respetan los turnos de palabra mediante montaje de planos y contraplanos. También se presenta neutralidad disponiendo el ángulo de cámara de ambos personajes a la misma altura. Ninguno de ellos tapa al otro cuando está en posesión de la palabra. Al contrario, a pesar de mantener una conversación tensa, se respetan el uno al otro sin invadir su espacio vital. Todo ello contrasta con el silenciamiento de las voces de los personajes afrocubanos, su invisibilización y la caracterización jerarquizada antes indicadas.

Nótese que Enrique habla sobre los ideales de sus amigos, no sobre los suyos propios, con lo cual Alfonso alude tanto a la absorción filosófica de los ideales de la Revolución Francesa (1789) como a la injerencia del imperio británico en la región. Es igualmente significativo que el padre le pida recordar su origen, reclamándole una solidaridad étnica y racial hacia la tradición imperial que su propio hijo ha traicionado disponiendo, por un lado, la hispanidad al servicio de los enemigos históricos de España y, por otro, disolviendo su blanquitud en favor del ideal que de José Martí por el que en Cuba “Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro” (1893, p.2). Alfonso articula esta postura situacional respecto a la raza y al sujeto imperial de Enrique –situándolo dentro de la blanquitud y fuera de ella como criollo cubano a pesar de su blancura– para discursar su superioridad al padre –la metrópoli– mediante la incorporación de ideales foráneos que trasciendan la hispanidad para implosionarla. Ello ilustra cómo, sumado a la negación de agencia afrocubana, Alfonso totaliza la experiencia de la isla dentro de las prácticas de la blanquitud.

No obstante, se debe matizar que para el imperio español –a diferencia de sus contrapartes norte europeas– la superioridad de una civilización nunca fue inherente a la raza, sino a la capacidad de incorporar los distintos grupos a las estructuras imperiales mediante alianzas, asimilación y sincretismo. En este sentido, la tradición española alude a una capacidad discursiva de instrumentalización y blanqueamiento cultural e ideológico del ‘otro,’ donde lo racial es solo el resultado de la contingencia de lo anterior. En tal sentido, “España no es nación, es renación; renación de renacimiento y renación de renacer, allí donde se funden todas las diferencias, donde desaparece esa triste y pobre personalidad diferencial” (Unamuno, 1931, n. p.). Un ejemplo claro de que esta tradición continúa durante el franquismo la encontramos en *Héroes del 95* en la escena de la asamblea, donde se reúnen todos los hacendados de Cuba con la intención de obtener compromisos de financiar la guerra contra España. Don Pedro de Mendoza se niega a apoyar la causa y hace las siguientes preguntas a los asamblearios:

Don Pedro de Mendoza: Pero ¿de quién queréis la independencia? ¿Acaso no circula por vuestras venas la misma sangre? ¿No procesamos todos la misma religión? ¿No hablamos todos el mismo idioma?
(Alfonso, *Héroes del 95*, 1947)

Las preguntas de Don Pedro de Mendoza aglutinan las cuestiones de raza, religión y lengua en un tono que, en realidad, expresan una afirmación tajante. Se busca con ello alianzas de adhesión a las estructuras del imperio mediante una asimilación táctica respecto a la centralidad de una españolidad tradicional. Este hecho revela cómo la relación entre la agencia racial y las categorías sociopolíticas establecen de manera ineludible negociaciones de poder. De igual modo, Alfonso señala cómo el sistema discursivo de la hispanidad basado, paradójicamente, en la incorporación del ‘otro’ dentro de los márgenes de una blancura situacional, retórica, cultural y sincrética, se erige en la estrategia de asimilación y aculturación española dentro de una misión ecuménica y sacrificial.

Lo anterior permite reconocer que los procesos de gestación de las ‘razas’ son relacionales, contextuales y se coproducen por medio de construcciones dicotómicas de diferenciación real e *imaginada*. Un ejemplo nítido acerca de construcción dicotómica imaginada es la inclusión anacrónica que hace Alfonso de personajes mexicanos. Según advierte Santiago Juan Navarro en “De *Bambú* a *Mambí*: la ‘Guerra de Cuba’ en el cine español”, el resto de los anacronismos

son insignificantes al lado de la representación del villano central de la película. Éste por supuesto es extranjero, pero no es cubano ni norteamericano sino un mejicano que se hace llamar ‘General Tampico’ y que dice luchar por la ‘revolución’. Veinticinco años antes de que dicha Revolución estallara, cuando Méjico vivía aún bajo el porfiriato, que simpatizaba más con España que con EE.UU. [...] La anécdota podría pasar por una bufonada más del cine histórico de la época, si no fuera porque tiene su explicación política. En un marco internacional que el franquismo siempre vio en términos conspiranóicos, el filme se desquita aquí con Méjico, país que acogió al mayor número de exiliados republicanos y que nunca reconoció el régimen de Franco. (2007, p.586)

Lo relevante del hecho para este ensayo, sin embargo, es que el General Tampico (Fernando Sancho) y sus hombres son ‘racialmente diferentes:’ unos mestizos que presentan claras reminiscencias del *Greaser* –o bandido– de las películas norteamericanas de principios de siglo XX.¹⁶ Alfonso podría haberse servido también de la imagen del mexicano de la novela *Los de abajo* (1915) –un éxito editorial de Mariano Azuela en España– para construir la imagen de sus bandidos mexicanos en *Héroes del 95*. De hecho, como en la novela, los bandidos del filme asaltan la casa donde se encuentra el teniente Padilla. Estos golpean, amordazan y violentan a hombres y mujeres al tiempo que destrozan la casa. Su violencia, al contrario que la del héroe sacrificial español blanco y sus soldados, ni se legitima ni se caracteriza como redentora, sino que se criminaliza y se rechaza.

Llegado el momento, tanto la insurrección criolla como los abusos del bandido mexicano mestizo, solo podrán resolverse mediante el uso de una violencia redentora que, en resumidas cuentas, haga prevalecer una visión imperial y restituya ‘el orden natural de las cosas.’ En este proceso, el necesario sacrificio permite la regeneración del pasado. En palabras de Richard Dyer, entramados con el anterior implican que “Western colonization mandates a cinematic portrayal of pure whitenesses as sign of absolute morality, intelligence, and power. This is meant to justify the historical and

16. Desde la era del cine mudo, en paralelo a la concepción y representación del *Latin Lover*, el estereotipo mexicano más representado es el del bandido. La amplia producción de este subgénero del *Western* señala cómo la figura del *Greaser* representa una de las figuras más imbricadas en el imaginario colectivo global de principios de siglo XX. Entre otras producciones de la época encontramos filmes con títulos tan sugerentes como *Ah Sing and The Greasers* (1910), *The Greaser's Gauntlet* (1908), *Tony The Greaser* (1911), *The Greaser and The Weakling* (1912), *Broncho Billy's Mexican Wife* (1912), *The Girl and the Greaser* (1913), *The Greaser's Revenge* (1914), *Bronco Billy and The Greaser* (1914), *The Greaser* (1915), *Licking The Greasers* (1915), *Broncho Billy's Greaser Deputy* (1915), y *Guns and Greasers* (1918). Para un estudio más detallado acerca de la figura del *Greaser* consúltense la obra de Charles Rodríguez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*, publicado en 2008.

continued oppression of inferior non-whites” (1997, p.13).¹⁷ La afirmación de Dyer se ajusta a la representación de un teniente Padilla caracterizado por ser un héroe blanco sacrificial y victimizado que emplea una violencia redentora y redimidora, sin dejar de ser un personaje noble y justo. De tal modo, se tratan de sellar las fronteras raciales bajo un manto de moralidad.

Conclusiones

Este ensayo situó al lector en la época franquista ofreciendo una breve contextualización de los diferentes géneros filmicos que empleó el franquismo tras su victoria en la Guerra Civil para embarcarse en un proceso refundacional de reafirmación ideológica, legitimación política y reconstrucción cultural del sujeto nacional español. Seguidamente, se expuso la función que adquirió dicha producción cinematográfica en favor de una exaltación de la patria y su historia, de sus valores tradicionales y de las virtudes de una supuesta ‘raza’ –o esencia– española. Se citaron filmes destacados de cada género –del religioso, del bélico y del histórico– que sirvieron a la sazón de muestra sobre la producción de tal periodo histórico y de contextualización para el posterior análisis de *Héroes del 95*. Dicho estudio partió de la enunciación sobre cómo la instrumentalización del sacrificio por la patria como virtud de la ‘raza española’ supondría el eje temático por excelencia del filme de Alfonso. En lo sucesivo, a través del análisis de la figura del teniente Padilla como héroe sacrificial blanco, revelamos cómo el filme exterioriza una relación intrínseca entre el microcosmos de la familia y el macrocosmos de la nación franquista con respecto a la noción de ‘raza española.’ Advertimos que, además, dicha relación intrínseca tenía por objeto legitimar el uso de la violencia del héroe imperial blanco a modos de regeneración y redención tanto del pasado imperial como del régimen franquista.

Asimismo, observamos cómo la naturaleza dicotómica del héroe blanco requiere de una otredad racial maniquea –real o imaginada– por medio de la cual –como portador del mito fundador y de la tradición– delimitar los márgenes de la nación. En este sentido, vimos cómo *Héroes del 95* confronta la figura de un héroe sacrificial blanco con la negritud cubana, con la blancura criolla y con mestizaje mexicano. El estudio de tal otredad probó cómo toda la caracterización de personajes afrocubanos redundaba en roles de sumisión, obediencia, ridículo y exotismo que se encauzan en cuerpos y espacios racializados. A diferencia de esto anterior, encontramos

17. ... “la colonización occidental dispone un retrato cinematográfico de pureza blanca como un signo de moralidad absoluta, inteligencia y poder. Y ello es así para justificar la histórica y continuada opresión hacia los no blancos como inferiores.”

una confrontación jerarquizada con respecto a los mestizos que elude toda sexualización al tiempo que se alude a la figura del tan indeseable como anacrónico bandido de la Revolución Mexicana. La caracterización criolla, por su parte, se distancia de la proferida a los grupos anteriores expresando un intento de persuasión –en lugar de inferiorización– en búsqueda de alianzas con los criollos blancos para evitar la fragmentación ideológica de la blanquitud. En última instancia, el análisis fílmico revela cómo el entramado de interacciones con la otredad sitúa a los españoles de manera simultánea dentro y fuera de los márgenes de la blanquitud, ejercitando una blancura situacional que permite discursar tanto la perspectiva del colonizador como las de los colonizados; se codifican así mensajes raciales de jerarquización maniquea junto a una restitución totalizadora de la identidad imperial que encubre toda disidencia.

Esta necesidad de totalización de la blanquitud responde a un placer visual de fantasía narcisista, por la cual, ni la narrativa y ni los personajes reflejan historicidades sino patrones arbitrarios de comportamiento codificados racialmente. “La esencia de dicho placer visual –como ya apuntara en otro contexto– por un lado, reside en proyectar al individuo blanco como cuerpo naturalizado y, por otro lado, en la renovación de un mito cultural del blanco como símbolo de poder. El objetivo fundamental es didáctico, pues por medio de los modelos de representación de esta fórmula se enseña al blanco cómo ser blanco y a las minorías a ser minorías” (Persánch, 2015, p.289). Con todo y con ello, la situacionalidad aquí presentada revela cómo, mediante la otrización de la negritud y la contraposición discursiva frente a los ‘otros’ criollos y mestizos, el franquismo trató de reconstruir un sujeto nacional e imperial español que anhelaba las hegemonía cultural, militar y territorial perdidas.

Referencias bibliográficas

- Alfonso, Raúl (Dir.) Fernández, R. O., Vaccaro, R., Paniagua, C., Durán, A. J., Mayo, A., Rodríguez, M. E., Calvo, R. (1947). *Héroes del 95*. Valladolid: Divisa.
- Balfour, Sebastian y Alejandro Quiroga. (2007). *The reinvention of Spain: Nation and Identity Since Democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Boletín Oficial del Estado. (1939). n.294 Ley 1939 del 21 de octubre de 1939. En Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Recuperado <<https://www.boe.es/>>.
- Díaz Sánchez, David. (2015). El sueño imperialista de Franco en el Mediterráneo durante el contexto de la II Guerra Mundial. <<https://1library>>.

- co/document/yen5x94y-sue%C3%B1o-imperialista-franco-medite-rr%C3%A1neo-contexto-ii-guerra-mundial.html>.
- Dyer, Richard. (1997). *White*. London: Routledge.
- Genina, A., Bassoli (Dir.), R., Veretti, A., Caporilli, P., y Bassoli, C. M. (1940). *Sin novedad en el Alcazar =: L'assedio dell'Alcazar*. Italia: Italia.
- Juan-Navarro, Santiago. (2007). De *Bambú a Mambí*: La Guerra de Cuba en el cine español. *Hispania90*, (3), 583-588.
- Lorde, Audre. (1978). *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. Trumansburg, NY: Out & Out Books.
- Martí, José. (16 abr. 1893). "Mi raza." *Patria* en Biblioteca virtual universal. Recuperado <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/656489.pdf>>.
- Michonneau, Stéphan y Xosé Núñez-Seixas. (2014). *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Persánch, JM. (2013). *La psicotectura de la sociedad estadounidense: la creación de la identidad latina en comparativa con la identidad blanca a través del cine como elemento agente y dual para la historia (1970-2010)*. Tesis doctoral. Universidad de Cádiz.
- Persánch, JM. (2015). Cine y poder: de la psicotectura a la sociotectura de la sociedad estadounidenses. En *El poder a través de la representación filmica*. Eds. Óscar Lapeña Marchena y María Dolores Pérez Murillo. (279-291). París: París Sud.
- Persánch, JM. (2016). *Blancura situacional e imperio español en su historia, cine y literatura (s.XIX-XX)*. Theses and Dissertations--Hispanic Studies. 26. The University of Kentucky. <https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/26>.
- Pozo Arenas, Santiago. (1984). *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Redondo Cantera, María José. (2004). *Dos modelos de heroína en el cine español: de Agustina de Aragón (1950) a Libertarias (1996)*. Cinematoteca Nacional, CCE Benjamin Carrion.
- Román, Antonio (Dir.). (1945). *Los últimos de Filipinas*. España:
- Sáenz de Heredia, José Luis y Alfredo Mayo. (1993). *Raza*. España: Filmoteca Española.
- Taibo, Paco Ignacio. (2002). *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*. Madrid: Oberón.
- Unamuno, Miguel. (1931). Discurso de Unamuno en el Congreso sobre las lenguas hispánicas y a propósito de la oficialidad del castellano. *Diario de sesiones, 18 de septiembre de 1931*. Recuperado <https://app.congreso.es/est_sesiones/>.

- Vera, Hernán y Andrew Gordon. (2003). The Beautiful American: Sincere Fictions of the White Messiah in Hollywood Movies. En *White Out: The Continuing Significance of Racism* Eds. Ashley Doane y Eduardo Bonilla-Silva. (113-128). New York & London: Routledge.
- West, Cornel, Jorge Klor de Alva y Earl Shorris. (1996). Our Next Race Question: The Uneasiness between Blacks and Latinos. *Harper's* 292, (1751), 55-70.
- Wink, Walter. (1998). *The Powers That Be*. Nueva York: Doubleday.