

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La reinterpretación de la historia española por parte del franquismo a través del cine. El caso del film Alba de América, de Juan de Orduña (1951).

Santos, Damián Oscar (UBA).

Cita:

Santos, Damián Oscar (UBA). (2007). *La reinterpretación de la historia española por parte del franquismo a través del cine. El caso del film Alba de América, de Juan de Orduña (1951)*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/473>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eU8X/5EF>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

Título: La reinterpretación de la historia española por parte del franquismo a través del cine. El caso del film *Alba de América*, de Juan de Orduña (1951)

Mesa Temática Abierta: Mesa 54: Historia y Cine. El cine como fuente y el cine como agente, como otra forma de hacer Historia II

Dependencia, Facultad, Universidad: Carrera de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Autor: Santos, Damián Oscar.

Migueletes 1234 10* E – Ciudad de Buenos Aires.
47 74 70 99
damiandeciudadela@gmail.com

Luego de la caída en Madrid, con el total dominio territorial del país, y a través de un bando de guerra, el general Francisco Franco anunció el final de la guerra civil española el 1 de abril de 1939. El triunfo del bando sublevado tuvo inmediatas y duraderas significaciones. Una de ellas, consecuencia propia de la tragedia que significa una contienda civil, es que el final de la guerra no significó la llegada de la paz. La cárcel, el exilio, o la muerte fue el destino inmediato para los simpatizantes del bando vencido. La persecución se hizo política cotidiana para una sociedad que no contemplaba lugar para los neutrales. El triunfo franquista no fue sólo el fin del proyecto reformista de la República, sino la estructuración del Estado de acuerdo con el universo mental de los círculos militares y políticos que dirigieron la insurrección.

Si bien ha sido posible establecer diversas etapas cronológicas dentro del Franquismo de acuerdo a la estructuración del aparato político y el rumbo económico siempre en búsqueda de alcanzar una sintonía acomodaticia con la dinámica internacional¹, en este trabajo nos ocuparemos de una pauta de tipo cultural e ideológica que se impuso desde

¹ Para enumeración y caracterización por etapas del Franquismo, y su acondicionamiento al contexto continental y a la política bipolar, ver Tusell, Javier; *Dictadura Franquista y Democracia, 1939-2004*; *Historia de España, XIV*; Crítica; Barcelona; 2005.

el mismo inicio, y que ha mantenido vigencia a lo largo del régimen. Resultaba necesario para el franquismo la construcción de una mirada del pasado reciente, y el modelo de interpretación utilizado para abordar la guerra de 1936 se articuló sobre un esquema dualista, que no sólo pretendía alcanzar la legitimidad que otorga la historia oficial a los vencedores, sino que se articulaba con una línea historiográfica decimonónica que entendía toda la historia española en clave maniquea, donde la Guerra Civil no era otra cosa que el último episodio de un enfrentamiento proveniente desde los mas profundos siglos entre los defensores de una esencia ancestral hispana y los atacantes siempre corruptores de valores intrínsecamente españoles.

Si tenemos en cuenta las vías de expresión de esta particular visión del pasado español, resulta fácilmente observable su manifestación de los planes de estudio de la asignatura Historia y la bibliografía utilizada en las escuelas de nivel primario y nivel medio². Pretendemos aquí colocar nuestra atención en la expresión de la línea historiográfica hegemónica en el franquismo a través del cine. La extensión y profundidad que merece este tema supera ampliamente las posibilidades fácticas de este trabajo. Es por ello que resulta necesario hacer explícito los límites que se imponen con el fin de realizar un análisis, aunque limitado, metodológicamente correcto. Nos detendremos en el análisis del film *Alba de América*³ (1951). Parte integrante de una prolífica filmografía de un renombrado director, su año de producción, su exposición y repercusión en el público, los apoyos estatales que recibió su producción, nos permite su observación como un caso no aislado del cine español de la primera etapa del franquismo⁴ comprendida desde la toma del poder hasta 1959.

Luego de su participación como actor en varios filmes, Juan de Orduña inicia su carrera como director cinematográfico en 1940. Entre su filmografía, hallamos cuatro películas que podemos denominar como *cine histórico*. El cuarto film de este grupo es *Alba de*

² Sobre la planificación del estudio de la Historia en las instituciones educativas, ver Prieto Arciniega, Alberto; *La Antigüedad en la enseñanza franquista (1938-1953)*; en Wulff Alonso, Fernando y Álvarez Martí-Aguilar (eds.); *Antigüedad y Franquismo (1936-1975)*, Servicio de publicaciones del centro de ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA); 2003.

³ *Alba de América* (1951) Producción: CIFESA; Director: Juan de Orduña; Guión: José Rodolfo Boeta; Fotografía: Alfredo Fraile; Música: Juan Quintero; Decorados: Sigfrido Burmann; Montaje: Petra de Nieva; Intérpretes: Antonio Vilar, Amparo Rivelles, José Suárez, Mery Martín, Virgilio Teixeira, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Jesús Tordesillas; Guión: José Rodolfo Boeta, Juan de Orduña; Fotografía: Alfredo Fraile; Música: Juan Quintero; Duración: 108 minutos.

⁴ Entendemos como la primera etapa del franquismo al período comprendido entre 1939 y 1959 de acuerdo a la descripción que Javier Tusell postula en su trabajo *Dictadura Franquista y Democracia, 1939-2004; Historia de España, XIV; Crítica; Barcelona; 2005.*

América. A lo largo de 110 minutos, Cristóbal Colón enfrenta a escépticos encumbrados y del llano en su afán de conseguir apoyo para su travesía por mar hacia el Oeste. Valentía, fortaleza espiritual, predestinación, convicción del protagonista ante la indiferencia de casi todos es el denominador común desde el inicio hasta el final del film. Sólo una persona cree en él: Isabel la Católica. A pesar de la opinión contraria de miembros de su corte, la reina demuestra su confianza en las profecías del marinero genovés, pero su apoyo, afirma en diversas oportunidades, se hará efectivo sólo cuando finalice la gran epopeya española: la “reconquista” de las tierras de la península en manos musulmanas. La concatenación de ambos acontecimientos históricos no se nos antoja inocente. Analizaremos entonces cómo el relato cinematográfico logra este alineamiento y plantearemos su relación con los postulados ideológicos de la visión historiográfica hegemónica durante el régimen de Franco.

Construcción de la línea historiográfica hegemónica en tiempos de Franco

La estabilización del régimen franquista precisaba de la apoderación del pasado. Resultaba necesario una versión de los hechos recientes. Para ello, no se optó por la explicación aislada de los acontecimientos del pasado lejano, sino que se recuperó una línea historiográfica cuyos puntos principales fueron fijados en el siglo XVI. Durante el siglo XIX se recuperó aquella tradicional línea historiográfica y se reestructuró el modelo de acuerdo a los requerimientos propios del proceso de organización del Estado liberal. La novedad que se incluye durante el siglo XX es la inscripción de la Guerra Civil como un acontecimiento en sintonía con aquellos hechos históricos ya rescatados en la versión original del esquema.

El modelo franquista de la historia de España que se construye a partir del modelo estructurado en el siglo XVI, parte conceptualmente de la existencia de una esencia identificable que se conserva a lo largo del tiempo: desde los inicios, existiría un pueblo español, pero con peligros permanentes: la división y la invasión, a causa de las riquezas que habrían definido desde siempre a España. La cristianización de los españoles bajo Roma era un prelude necesario para unir al argumento de la división el de la corrupción romana que habría posibilitado (y convertido en positivas) las invasiones bárbaras, un argumento que se multiplica significativamente con los

visigodos, los invasores conceptuados con mayor ambigüedad si tenemos en cuenta su condición de unificadores de la patria en lo político, lo geográfico y lo religioso. Era evidente que en esta línea de interpretación los peores invasores tenían que ser los musulmanes, destructores de todo lo conseguido y enemigos de la verdadera religión, y que la Reconquista se tenía que dibujar como un proceso en el que los auténticos españoles, los fieros resistentes del norte, y en particular los reinos que acabarían siendo incluidos en el de Castilla, iban devolviendo España a su ser auténtico, a pesar de su división. Todo esto era el prólogo a la auténtica culminación de los tiempos: la esperada unidad que los Reyes Católicos habrían conseguido, ese momento en el que se habría producido la gloriosa conjunción de la vieja esencia hispana con la unidad política. Esta unión política y religiosa, conseguida tras vencer a esos dobles enemigos –de la fe cristiana y de la España misma – no podía sino continuarse en el exterior y de una manera doblemente imperial: con lo que aparece en no pocas ocasiones como un premio de Dios, la conquista y cristianización de América. Centrado en los Reyes Católicos, este es un esquema historiográfico que bien puede caracterizarse como esencialista e invasionista, aseverando la naturalidad y el carácter casi providencial de su constitución y desarrollo, después bendiciendo de una manera u otra los proyectos de dominio de las dinastías reinantes.⁵ Se organiza también este esquema a partir de una estructura conceptual que se mantendrá y se estimulará desde la versión decimonónica y desde la visión franquista: es la noción dicotómica de la historia de España, de dos bandos irreconciliables: de un lado, los verdaderos españoles, defensores de los valores esenciales de la hispanidad, del otro, el invasor, el extraño, el que persigue el único objetivo de corromper aquellos valores ancestrales e imponer sus enajenadas creencias y costumbres. La selección de los hechos históricos enaltecidos por este marco explicativo son aquellos que son susceptibles de ser presentados como batallas de una guerra desatada desde los orígenes de los tiempos y que se mantiene hasta el presente.

Existe amplio consenso en afirmar que la Historia nace como una disciplina estatal, como un saber nacional. Diluida entre la filosofía y la erudición desde el Renacimiento, fue una innovación cultural propia de las revoluciones nacionales que desplegaron las respectivas burguesías europeas en el proceso de lucha por constituir el Estado liberal a

⁵ Sobre el modelo franquista de historia de España, ver Wulff Alonso, Fernando; *Los antecedentes (y algunos consecuentes) de la imagen franquista de la Antigüedad*; en *Antigüedad y franquismo (1936-1975)*; Servicio de publicaciones del centro de ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA); 2003.

partir de la segunda mitad del siglo XVIII. En las iniciativas europeas se presentaron la dimensión contractual de la nación como pacto soberano de ciudadanos libres e iguales, y los contenidos esencialistas de la nación concebida como espíritu colectivo cuya totalidad vinculaba por naturaleza a sus integrantes. De acuerdo a las ideologías y los países una dimensión prevaleció sobre la otra, pero en todos ellos la historia fundamentaba la existencia de una identidad interclasista. En el caso de España, el nacionalismo se erigió en el siglo XIX como explicación teleológica incluyente de todos los sucesos ocurridos en la península para perfilar un único pueblo español cuyas raíces se hundían en aquellos núcleos cristianos del norte que iniciaron una expansión que se sigue calificando bajo el rótulo ideológico de *reconquista española*.⁶ Por su particular y diversa construcción, resulta necesario detenerse sobre el contenido ideológico de este nacionalismo y sobre su papel en el campo de las disputas de las significaciones.

Las reformas necesarias para crear una sociedad moderna suponían unas transformaciones de las estructuras económicas y sociales, que desencadenaron luchas en toda Europa durante los siglos XIX y XX. Condiciones especiales en la tradición política, económica y cultural de España ocasionaron una serie de contradicciones al interior de la sociedad que impidieron la creación de un régimen liberal estable. Las fuerzas reformistas, propulsoras de la participación de la nación en el poder, soberanía nacional, y monarquía moderada por un régimen constitucional, se debieron enfrentar a los grupos reaccionarios, defensores de la monarquía y de las instituciones tradicionales, afincados en aquella vieja estructura de poder que sustentaba la desigualdad social. Para luchar contra las nuevas ideas liberales, las fuerzas absolutistas recurrirán a la utilización de ideas que permitan su enfrentamiento, en el plano simbólico, contra los ideales del mundo moderno y que justifiquen la persistencia de unas instituciones que se ven universalmente atacadas. La Guerra de Independencia (1808-1814) será el acontecimiento que dotará al pensamiento reaccionario de la legitimidad de quienes defienden a la nación española frente a la traición francesa. La jugada napoleónica de utilizar las rivalidades cortesanas para debilitar la monarquía española, atraer a los Borbones a Francia, destronarlos y sustituirlos por su hermano José, produjo una reacción en la nación española. A partir del generalizado rechazo a Napoleón se realizó la construcción de un esquema ideológico a cargo de las fuerzas reaccionarias: las ideas

⁶ Sobre la construcción del discurso histórico como elemento de poder en España, ver Pérez Garzón, Juan; *La creación de la historia de España*; en *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*; Crítica; Barcelona; 2000.

ilustradas y el liberalismo democrático fueron identificados intrínsecamente con la Francia invasora, y los liberales españoles con agentes del enemigo, traidores a su patria. El sentimiento de rechazo a Francia se exaltó con su identificación con el ateísmo, uniendo la defensa de la patria española con la de la religión católica. La guerra contra los franceses se convierte en una cruzada religiosa, donde la fe religiosa y el españolismo se identifican. Este esquema reaccionario culmina su construcción cuando la noción de nación española se centra en la figura de Fernando VII: la idea de pacto entre ciudadanos libres e iguales es desplazada por la identificación de la nación con la figura monárquica del príncipe incontaminado por la Razón, y capaz de resucitar el verdadero espíritu español.

España se divide entonces en dos bandos irreconciliables: los santos católicos, monárquicos netos, españoles tradicionales, contra los liberales, agentes de Napoleón, traidores a la patria. Todo compromiso es traición, no hay mas solución que el exterminio.⁷

El franquismo debió realizar la primer versión historiográfica de la Guerra Civil. La producción historiográfica ha sido desigual a lo largo del régimen: a partir de la década del '60, se describe tanto la multiplicación de trabajos ocupados del tema publicados en el exterior, como una distensión de la presión por parte del régimen que permitió ciertos abordajes por lo menos divergentes de la versión única originada durante las dos primeras décadas de Franco en el poder. En esta primera etapa, el discurso historiográfico no hizo más que estabilizar las nociones que proporcionaron sustento ideológico al avance del ejército sublevado sobre los territorios que respondían al gobierno republicano. El modelo de interpretación de la guerra civil española se articulaba sobre un esquema de dualismo tan épico como maniqueo. El régimen republicano fue identificado con el ateísmo, como una amenaza contra el espíritu español, como un aliado soviético en su afán de extender el comunismo sobre Europa occidental. Las profundas reformas iniciadas por el gobierno republicano en 1931 con el fin de reglar las condiciones de trabajo en las zonas rurales, la separación de la Iglesia del Estado, la transformación del Ejército, y el reconocimiento a las autonomías regionales del País Vasco y Cataluña fueron los orígenes fácticos para la construcción

⁷ Sobre la construcción del modelo reaccionario durante la Guerra de Independencia (1808-1814), ver Herrero, Javier; *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*; Segunda Parte: *La Construcción del mito reaccionario*, Capítulo 3: *Aplicación del mito a la circunstancia española*; Alianza Editorial; Madrid; 1988.

del mito reaccionario. Ante el peligro que por todo esto significaba el régimen republicano, la sublevación se asignaba legitimación en su lucha por la preservación de los valores verdaderamente españoles.⁸ La lucha encarnada por el franquismo contra la amenaza roja y la atomización regional se interpreta como el último acto de la guerra desatada a lo largo de la historia por parte de los españoles esencialistas. De este modo, el franquismo es susceptible de sumarse en aquel relato histórico de tradición reaccionaria junto a otros acontecimientos históricos en los cuales se habrían enfrentado a enemigos con similares intenciones fratricidas. En el plano simbólico, el ejército sublevado el 18 de julio de 1936 atraviesa el tiempo histórico para unirse con quienes enfrentaron a los franceses durante la Guerra de la Independencia y a quienes, al mando de los Reyes Católicos, expulsaron del sur ibérico a los invasores musulmanes.

El cine histórico como expresión de la postura historiográfica hegemónica durante el franquismo

Ante todo, nos surge indagar sobre la factibilidad de recurrir al cine como fuente histórica. *“Todo film es histórico”* afirman José Enrique Monteverde y Drac Màgic: *“todo film puede ser considerado como fuente histórica gracias a lo que tiene de producto sujeto a los condicionamientos históricos, a su carácter de emanación de una cultura, al estar bañado por una determinada ideología (o cruce de ellas), al responder a unas determinadas intenciones y provocar unas no menos valiosas revelaciones cuando consideramos su funcionamiento como artefacto de dimensiones públicas”*⁹. El cine no es marginal de la sociedad de lo produce: *“Al ser un producto cultural, un discurso elaborado de una forma mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de un momento dado, el film no aparece como un elemento neutro en la sociedad que lo produce, sino que adquiere un componente de intervención sobre la sociedad.”*¹⁰ A partir de estas definiciones es que se enuncia la advertencia al historiador sobre la necesidad de no detener su análisis sólo en aquellas obras

⁸ Sobre las visiones de la guerra y posguerra de ambos lados de los contendientes, ver Moradiellos, Enrique; *Ni gesta heroica, ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas sobre la guerra civil*; Revista Ayer N° 50; Marcial Pons; Madrid; 2003.

⁹ Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac; *Cine, historia y enseñanza*; Editorial Laia; Barcelona; 1986; p. 34.

¹⁰ Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac; op.cit.; p. 35.

catalogadas como “de calidad reconocida”, sino que todo film, como testimonio histórico, “*supera su propia literalidad referencial para transformarse en revelador de mentalidades o estructuras profundas de la sociedad que lo genera*”¹¹. Asumimos, entonces, la advertencia y la propuesta de Jenaro Talens cuando afirma que “*la atropellada descalificación de gran parte del cine clásico español se fundamenta a menudo en criterios valorativos que atraviesan los films sin detenerse a desentrañar el concreto dispositivo significativo que los constituye como tales*”, proponiendo “*sustituir los juicios de valor por descripciones analíticas*”¹². Existe consenso en indicar que la mayor parte del cine franquista no alcanza valores estéticos valiosos, pero en cambio es un evidente portador de un reflejo del propio contexto político.¹³

Si aceptamos al Cine como fuente histórica de su tiempo, aquellos films en que la Historia es el tema principal del argumento merecen nuestra especial atención. Es por ellos que nos detendremos en las particularidades del carácter representativo y la complejidad discursiva que alcanza el *cine histórico*. Si una película es, por definición, una representación (una imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto no presente), en el caso en que el pasado es la pieza fundamental del argumento cinematográfico se recurre también a otra forma de representación que conocemos con el nombre de Historia. El *cine histórico* es, entonces, una *doble representación*.

La estructura discursiva de un film de cine histórico bien puede también caracterizarse por una doble condición si tenemos en cuenta que “*el discurso histórico explícito que caracteriza a este tipo de cine no debe hacernos olvidar que existe otro discurso implícito subordinado a la contemporaneidad de la producción del film histórico, al testimonio que pueda prestarnos de la sociedad que lo ha generado; de ahí que en su seno podamos hablar de la presencia de un doble discurso histórico*”¹⁴. Un film histórico dice menos del pasado que del presente desde donde se mira el pasado: “*la referencia argumental y formal a un tiempo pasado no puede ocultar que tiene una significación contemporánea a la aparición del film: desde la selección del tema, entre los múltiples que la historiografía ofrece, hasta el sistema de representación escogido, todas las decisiones que deben tomarse a lo largo de ese proceso vienen condicionadas*

¹¹ Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac ; op. cit.; p. 38.

¹² Talens, Jenaro; *Documentalidad vs. ficcionalidad: el efecto referencial*; Revista de Occidente n* 53; Madrid; 1985; p. 8-9.

¹³ Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac; op. cit.; p. 38.

¹⁴ Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac; op. cit.; p. 75.

*por el momento presente de la producción del film, convirtiéndose por tanto en otra vía de información sobre los contenidos de todo tipo de la sociedad en cuyo seno aparece la película.”*¹⁵

El director Juan de Orduña (1900-1974) dirigió más de treinta films a lo largo de una extensa carrera de tres décadas iniciada en 1940. En su filmografía encontramos diversos géneros cinematográficos donde se destacan las comedias de tipo costumbristas. Sin embargo, en un plazo de cuatro años, entre 1948 y 1951, hallamos sus cuatro films pertenecientes a la categoría de cine histórico. El primero de ellos, *Locura de amor*¹⁶ (1948) se ocupa de la desolación de Juana la Loca, hija de los Reyes Católicos, luego de la muerte del príncipe Felipe el Hermoso; en el segundo film, *Agustina de Aragón*¹⁷ (1950) es la heroína y símbolo de la resistencia durante el asedio a la ciudad de Zaragoza por parte de las tropas napoleónicas entre 1808 y 1809. *La leona de Castilla*¹⁸ (1951) se ocupa de la figura de la esposa de un líder comunero ejecutado por la Corona, quien se decide a tomar venganza por su asesinato. La última de esta serie es *Alba de América* (1951) que narra la historia de Cristóbal Colón antes y durante su primer viaje hacia América. Con excepción de la tercer película nombrada, los temas de las tres películas restantes se ajustan a una intencionalidad política descrita por un teórico sobre el cine histórico de la posguerra española: “*Es obvio que el final de una guerra determina en los vencedores la necesidad de propagar y hacer consistentes los ideales por los que lucharon. Los vencedores tienen que reafirmarse en su victoria y no hacerla olvidar. Más aún en un caso como el español, en el que esa*

¹⁵ Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac; op. cit.; p. 75-76.

¹⁶ *Locura de amor* (1948): Producción: CIFESA; Director: Juan de Orduña; Guión: Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, José María Pemán, Carlos Blanco, Juan de Orduña; Fotografía: José F. Aguayo; Música: Juan Quintero; Decorados: Sigfrido Burmann; Montaje: Joan Serra; Intérpretes: Aurora Bautista, Fernando Rey, Sara Montiel, Jorge Mistral, Jesús Tordesillas, Manuel Luna, Juan Espantaleón, Ricardo Acero, María Cañete, Manuel Arbó, Félix Fernández, Arturo Marín, Luis Peña; 120 minutos.

¹⁷ *Agustina de Aragón* (1950): Producción: CIFESA; Director: Juan de Orduña; Argumento: Clemente Pamplona y Ángel F. Marrero; Guión: Vicente Escrivá; Fotografía: Ted Pahle; Música: Juan Quintero; Decorados: Sigfrido Burmann; Montaje: Petra de Nieva; Intérpretes: Aurora Bautista, Virgilio Teixeira, Fernando Rey, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, Jesús Tordesillas, Fernando Sancho, Raúl Canchio, Guillermo Marín, José Bodallo y elenco; 120 minutos.

¹⁸ *La leona de Castilla* (1951): Producción: CIFESA; Director: Juan de Orduña; Guión: Vicente Escrivá, Juan de Orduña; Intérpretes: Laly del Amo, Manuel Arbó, Eduardo Bonada, Faustino Breñaño, José Buhigas, María Cañete, Antonio Casas, Germán Cobos, Rafael Cortés, Adriano Domínguez, Eduardo Fajardo, Luis Fernandez; 106 minutos.

guerra se debatió contra otros españoles, que permanecieron luego en igual medida formando parte del país. El cine de posguerra debía, por tanto, insistir en la victoria, hacerla palpable y constante.[...] Su planteamiento básico era el de utilizar la Historia de acuerdo con los nuevos tiempos. Fueron el siglo XVI, la guerra de la Independencia y la guerra civil recién acabada las etapas elegidas con mayor regularidad; monumentos históricos, al parecer, de indiscutible grandeza nacional y que, por tanto, había que incorporar al presente.”¹⁹

Alba de América responde en forma paradigmática a este intento de exaltación valorativo a partir de una mirada hacia el pasado. Es que el descubrimiento de América es, a partir de la mirada hacia el pasado que expresa el film, no una, sino varias victorias españolas, no territoriales ni materiales, sino del ámbito cultural y metafísico.

Las primeras escenas se ocupan de un Cristóbal Colón llegado a la península ibérica, despojado de casi todo, que sólo cuenta con su convicción sobre el conocimiento de nuevas rutas marítimas a partir de investigaciones a las que él tuvo acceso. Será, justamente, un monje quien le permitirá llegar ante quienes podían ofrecer las sumas de dinero necesarias para hacer realidad aquella travesía marítima: los reyes de España. Su exposición ante ellos y su séquito no obtuvo convicciones, con excepción de la atención de la reina: es por su directa intervención que se permite a Colón poner a prueba sus argumentos ante un Consejo integrado por letrados en cartografía y astronomía. Luego de una agotadora jornada, la respuesta obtenida es la inviabilidad de su propuesta. A partir de aquí las escenas transcurren entre la convicción cada vez más mística de Colón sobre su certeza, pero con peligros de dimitir en su lucha, una nueva reunión infructuosa con el Consejo, y el solitario pero determinante apoyo de la reina. Basada en su intuición más que en una convicción racional, Isabel la Católica aseguró su apoyo al viaje hacia occidente, sólo condicionándolo temporalmente al final de la gran empresa en que la Corona estaba embarcada, la lucha contra los musulmanes situados en el sur de la península. Las escenas que tienen al genovés como protagonista se intercalan con imágenes referentes al avance de los ejércitos reales hacia el sur. En esa instancia del film, la cantidad y calidad de escenas que hacen referencia a cada uno de estos dos hechos resulta equiparable, permitiendo la confusión del espectador acerca del tema principal del que se ocupa el guión cinematográfico. Esta doble línea argumentativa

¹⁹ Galán, Diego; *El cine político español*; en *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres; Valencia; 1975; p.93-94 y 96.

sólo culmina cuando el relato cinematográfico se ocupa de la caída del último bastión musulmán, cuando declina la resistencia de Granada. A partir de allí, el film continúa con los preparativos y el viaje hacia América.

A través de la figura de Isabel, el film de Orduña nos muestra al avance sobre el sur de la península ibérica y la llegada a América como dos hechos históricos alineados, concatenados, como dos fases de un mismo proceso. El denominador común, quien logra homogeneizar ambos acontecimientos, es el carácter religioso que ambas empresas han compartido como estímulo espiritual. La lucha contra el infiel, y la conversión del indígena fueron los soportes ideológicos de ambas campañas, y las imágenes no hacen más que resaltar aquella similar matriz con que se nutrieron ambos procesos históricos. Las referencias a la intervención de una instancia divina en el devenir de los acontecimientos son constantes a lo largo del film: el vínculo entre Colón y la Corona aparece como una relación predestinada, los jefes de la avanzada hispana parecen contar como arma principal con el apoyo divino, la confianza que Isabel deposita en Colón se basa en un convencimiento de tipo irracional, la perseverancia del marino se mantiene como un mandato místico.

En el tramo final del film se condensan tres victorias. De regreso de su primer viaje, Colón se presenta ante los Reyes Católicos. Con él, un grupo de compañeros de la travesía traen cofres con un oculto pero obvio contenido. Y son llevados también frente a los reyes un grupo de indígenas. En esta escena, con decorados y música que pretenden transmitir solemnidad y grandilocuencia, los primeros planos a un Colón con la mirada colocada en un punto alejado del lugar en que se encontraba, con una mueca de tranquila satisfacción, muestra su victoria sobre todas y cada uno de los obstáculos que superó a partir de su esfuerzo y de su convicción. Es el triunfo también de la reina Isabel, y con ella de la Corona: con la misión exitosa de Colón confirma su dominio no sólo en los territorios de la península sino más allá del horizonte. La tercer victoria se condensa en la última escena: uno de los indígenas traídos frente a los reyes se encuentra inclinado y un sacerdote vierte líquido sobre su cabeza de acuerdo a la tradición cristiana del bautismo. Al componerse, con gotas de agua aún cayendo desde su cabello hacia el resto del cuerpo y en primer plano, el indígena comienza a recitar el Padrenuestro en un impecable idioma español. Es la victoria de la religión católica, es el triunfo de la misión cristiana realizada en conjunción con la España cultural, en este caso, representada por su idioma.

Alba de América es, entonces, el triunfo de una España esencial, donde el catolicismo es genuino integrante del espíritu hispano, donde el avance hacia el sur y la colonización de América no son conquistas territoriales, sino la expansión de una cultura superadora. La exaltación de esta valorización obliga a analizar el contexto de producción del film, su contemporaneidad. Hallamos una relación funcional entre estas conclusiones del film y la estructura ideológica en la que se sustentó, no sólo el régimen franquista, sino la justificación del levantamiento militar durante la Guerra Civil. La idea de confrontación de un bando defensor de la esencia hispana contra sus amenazas es funcional para la construcción de un relato de la historia contemporánea reciente. En el plano simbólico, el triunfo de la Corona sobre los infieles del sur se alinea con la lucha del bando autodenominado “nacional” contra las amenazas que significaban el avance soviético y del ateísmo durante la década del '30 del siglo XX. El intento por establecer la noción de continuidad histórica se puede vislumbrar también en la traslación de un concepto moderno hacia el pasado sin temor a la incoherencia: la idea de una España como unidad política y cultural en el siglo XVI, en los tiempos de los Reyes Católicos, tal como se utiliza con naturalidad a lo largo del film, es una concepción tan anacrónica como imprescindible para aquella historiografía que pregonaba la existencia de una única esencia hispana desde los orígenes de la Historia.

Este trabajo pretende ser sólo una introducción a una investigación que permita proponer otro tipo de conclusiones. En el estudio del Cine, el caso aislado no es insuficiente: es él un auténtico producto de su tiempo. Pero para un trabajo que pretenda establecer propuestas acerca de un período, debemos analizar tanto la filmografía completa del momento histórico como las condiciones específicas en que se realizaba la producción cinematográfica de entonces. Teniendo en cuenta el carácter autoritario del franquismo, se debe conocer los estímulos de los guiones, escritos y aprobados por quién, los condicionamientos de los directores, las instancias burocráticas de permisos y autorizaciones, las fuentes de financiación, las posibilidades de exposición en salas: en definitiva, debemos conocer el funcionamiento y los alcances de la censura.

Bibliografía General

- Tusell, Javier; *Dictadura Franquista y Democracia, 1939-2004; Historia de España, XIV*; Crítica; Barcelona; 2005.
- Wulff Alonso, Fernando y Álvarez Martí-Aguilar (eds.); *Antigüedad y Franquismo (1936-1975)*, Servicio de publicaciones del centro de ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA); 2003.
- Sisinio Perez Garzón, Juan; *La gestión de la memoria: la historia de España al servicio del poder*; Crítica; Barcelona; 2000.
- Herrero, Javier; *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*; Alianza Editorial; Madrid; 1988.
- Monteverde, José Enrique y Màgic, Drac; *Cine, historia y enseñanza*; Editorial Laia; Barcelona; 1986.
- Caparrós Lera, J. M.; *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*; Editorial Ariel; Barcelona; 1999.
- Ferro, Marc; *Cine e Historia*; Editorial Gustavo Gilli; Barcelona; 1980.