

**DE LOS ORÍGENES DEL ESTADO
ESPAÑOL AL NUEVO ESTADO:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEOLOGÍA
FRANQUISTA EN ALBA DE AMÉRICA,
DE JUAN DE ORDUÑA**

SANTIAGO JUAN-NAVARRO
Florida International University

El mito priva totalmente de historia al objeto del que habla. En él, la historia se evapora; es una suerte de criada ideal: prepara, trae, dispone, el amo llega y ella desaparece silenciosamente.

(Barthes 248)

Aunque invariablemente aparezca asociada al género del cine histórico, *Alba de América* (1951) constituye además uno de los ejemplos más destacados del cine de propaganda del franquismo. Producida a instancias de las altas esferas del régimen (se barajan los nombres del Almirante Carrero Blanco y Alfredo Sánchez Bella como sus promotores), la película de Juan de Orduña sobre el Descubrimiento concentra el mensaje ideológico del franquismo en una delicada coyuntura política: los comienzos de la década de los cincuenta, caracterizados por el paso de una autarquía de inclinaciones fascistas a un régimen corporativista ideológicamente dominado por los sectores más conservadores de la Iglesia católica.

Tras el aislamiento resultante de la derrota de las fuerzas del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, el régimen de Franco habría de replantearse sus bases ideológicas en busca de una vía de apertura al cerco impuesto por las democracias occidentales. El concepto de Hispanidad jugó un papel crucial en estas estrategias diplomáticas y en la unificación de las diversas corrientes ideológicas del franquismo. Sobre la base de una identificación entre los conceptos de Hispanidad y catolicismo (Sepúlveda 163) se aspiraba a desterrar la imagen totalitaria del gobierno de Franco en el exterior y a legitimar en el interior un régimen impuesto por la fuerza. El film de Juan de Orduña, considerado como uno de los proyectos más paraestatales de la historia del cine español (Herdero 175; Fanés 175; Mira Nouselles 123), refleja este contexto histórico de forma precisa. Es más, su exacta correlación con la política del momento permite una lectura de *Alba de América* como alegoría del Estado franquista en la etapa clave de su consolidación. Como es característico del modo alegórico, y como ocurre en tantos otros filmes del momento, hay un constante juego entre texto (en este caso la narrativa del Descubrimiento) y subtexto (el conflictivo proceso de transformación del régimen).

Inicialmente *Alba de América* surge como reacción frente al film británico de David McDonald, *Christopher Columbus* (1948). Las autoridades españolas consideraron ofensiva la representación que esta película hacía de los Reyes Católicos (Besas 30). En realidad, el film de McDonald se ajusta a la visión tradicional del mundo anglosajón sobre el Descubrimiento. Colón aparece así como un ambicioso navegante que debe vencer las intrigas de la Corte española para poder llevar a cabo su proyecto. Si bien en términos generales no parece justificado el escándalo, lo que provocó las iras de la administración fue la grotesca representación que se hacía del rey. A Fernando de Aragón se le muestra en varias ocasiones como un mujeriego sin demasiadas luces y totalmente dominado por sus consejeros en cuestiones políticas. El momento culminante de esta imagen degradada del rey se produce cuando Colón llega a abofetearlo, saliendo en defensa de una cortesana que está siendo acosada. Naturalmente la

protesta oficial española no se hizo esperar y poco después surgió el proyecto de producir un film que presentara la versión hispánica de los acontecimientos y se centrara, además, en el aspecto evangelizador y misionero de la empresa de la Conquista (prácticamente ausente en la cinta británica). El impulsor de la iniciativa fue el Almirante Carrero Blanco, quien en esos momentos era subsecretario de la Vicepresidencia, pero que ya se perfilaba como la eminencia gris del franquismo (Preston, *The Politics* 119, *Franco* 564, Tusell 98). El interés de Carrero Blanco en el proyecto debió ser múltiple. Por un lado, se trataba de vengar una afrenta más de lo que tanto Carrero como Franco veían como una confabulación exterior, pero además se le presentaba así la oportunidad de rendir homenaje a una figura que él mismo admiraba y con quien, como Almirante, se sentía identificado.

Así surgió la idea de convocar a través del ICH (Instituto de Cultura Hispánica), creado pocos años antes, un concurso entre las productoras españolas e iberoamericanas para la realización, con el “asesoramiento debido,” de un film sobre el Descubrimiento. El Jurado estaba presidido por Carrero y tenía a Sánchez Bella, entonces director del ICH, como secretario. Cifesa ganó el concurso y se encargó a Juan de Orduña la dirección del film, con un presupuesto de más de diez millones de pesetas, el cual justificaba, quizá por primera y última vez, el calificativo de “superproducción” con que la empresa valenciana etiquetaba pomposamente sus películas. El hecho de que el proyecto recayera en Cifesa no puede sorprender a nadie. No sólo era la productora española más importante del momento, sino que su línea ideológica se caracterizó siempre por su fidelidad a los principios de la autarquía, hasta el punto de que algunos lleguen a considerarla como “portavoz ideológico del régimen franquista” (Font 107).

A simple vista Juan de Orduña parecía además el director idóneo para un proyecto de este tipo. Realizador de algunos de los filmes históricos más famosos del franquismo (*Locura de Amor, Agustina de Aragón y La leona de Castilla*), tenía además a su favor el hecho de haber hecho taquillero un género tan poco atractivo para las masas. La producción y

distribución de *Alba de América*, sin embargo, no estuvo exenta de polémicas. El interés del aparato del Estado en el film quedó de manifiesto cuando al no recibir el título “de interés nacional” se produjo el cese fulminante del entonces director de cinematografía José María García Escudero. Lo grave del asunto es que, además, García Escudero había premiado, en su lugar, a *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, un film de tendencias neorrealistas que mostraba la sórdida realidad de la emigración a las grandes ciudades y que despertó las sospechas de numerosos sectores de la Iglesia. Por supuesto, el “error” fue rápidamente enmendado y doce días después de la destitución de García Escudero, el nuevo director de cinematografía, Joaquín Argamasilla, hombre de confianza del régimen, concedía a *Alba de América* la calificación “de interés nacional” (Besas 33; Martínez-Bretón 77-78), lo que no evitó que el film fuera un rotundo fracaso de taquilla.

El escaso interés por parte del público se debió sin duda a su carácter abiertamente didáctico, al excesivo peso de los datos históricos y a la rigidez de la puesta en escena, sin el atractivo característico de otros géneros cinematográficos. Lo que en otras películas del ciclo histórico se revelaba de forma subliminal a través de los recursos propios del cine folklórico y musical, el melodrama o el cine de aventuras (Heredero 173), en el caso de *Alba de América* se transmite de manera parca y sin apenas intriga. El éxito de *Locura de Amor*, por ejemplo, venía dado por su componente melodramático, más que por su precisión histórica o su mensaje político. *Alba de América*, en cambio, carecía de la trama amorosa suficiente para atraer al público y la carga propagandística del guión desplazaba la posible subtrama de aventuras propia de otros filmes sobre el Descubrimiento. Ante *Alba de América* el espectador debió sentirse como frente a un “No-Do” plagado de discursos de exaltación patriótica. El propio Juan de Orduña comentó en entrevistas su disgusto por las imposiciones del guión original, redactado por el ICH (algunos dicen que por el propio Carrero). En este caso no había lugar para un melodrama amoroso consistente, porque, a pesar de los malabarismos del guión, no se podía profundizar en la relación entre Colón y Beatriz de Arana. En pleno apogeo del nacio-

nalcatolicismo difícilmente se podía ensalzar a un héroe sobre la base de una relación no santificada y, menos aún, cometer el atrevimiento de otros directores como Ridley Scott que, cincuenta años más tarde, explorarían una supuesta atracción sexual entre el almirante genovés y la Reina Católica.

El film refleja fielmente (casi podríamos decir que mecánicamente) la visión histórica oficial del franquismo; una visión heredada de la historiografía tradicionalista que tiene sus bases en la obra de Marcelino Menéndez Pelayo, pero que durante la dictadura alcanzó rasgos caricaturescos y políticamente aún más reaccionarios en la pluma de Rafael Calvo Serer y Manuel García Morente. Como sugiere David K. Herzberger, la historiografía franquista no aspiraba a explorar, revisar o disputar el conocimiento que se tenía del pasado de España (los "hechos" históricos en sí), sino a establecer un conjunto normativo de estrategias que definieran un concepto particular de la historia (17). Historiadores como los arriba mencionados estaban más interesados en la producción de narrativas legitimadoras del régimen (sobre la base de mitos nacionales del origen), que en la descripción o interpretación de la historia nacional. En *Ideas para una filosofía de la historia de España*, García Morente sistematiza esta visión mítica y teleológica del devenir. Para García Morente la esencia de España radicaba en su catolicidad y su destino consistía en la recuperación de dicha esencia y en su propagación universal a través del ideal de la Hispanidad (Valls Montés 136-37).

La articulación de los conceptos de Hispanidad y nacionalcatolicismo queda establecida desde las imágenes y banda sonora que sirven de trasfondo a los títulos de crédito: panorámicas de las tres carabelas y la música que habrá de convertirse en *leit motif* de la película, el himno religioso *¡Gloria in excelsis Deo!* A través de los créditos se subraya el carácter paraestatal, militarista y religioso del proyecto. El asesor histórico que aparece mencionado (Excmo. Sr. D. Julio Guillén Tato) era un militar allegado a Carrero Blanco, miembro del Consejo de la Hispanidad (el organismo de propaganda cultural que precedió al ICH) y autor de varias monografías mistificadoras de la figura de Colón. Por si esto no fuera

suficiente, *Alba de América* cuenta con la supervisión del Ministerio de Marina “cuyo valioso asesoramiento ha subrayado la autenticidad de esta superproducción,” con el Marqués de Loyola como asesor artístico y con un asesor religioso (el Rvdo. P. Higinio Anglés), responsable del tono conventual de la cinta. El último de los créditos hace referencia al organismo patrocinador del proyecto: el Instituto de Cultura Hispánica, organismo que usó la propaganda cultural como mecanismo de proselitismo ideológico y pantalla de encubrimiento de las tendencias totalitarias del franquismo (Delgado 140, Preston, *The Politics* 20, Sepúlveda 174).

La primera escena del film sirve para introducir el conflicto que será dramatizado a continuación: la exaltación del héroe mesiánico que consigue materializar el destino manifiesto de España, imponiendo el orden sobre la anarquía y llevando la luz del Evangelio a un nuevo mundo. El espacio alegórico donde se representa dicho conflicto remite a un lugar común del imaginario colectivo: la nave como emblema de la nación y la travesía como metáfora de la historia.¹ En un film anterior, *La nao capitana* (1946), Florián Rey se valía de este mismo simbolismo nacionalista con intenciones semejantes. Al tratarse de una pura ficción, *La nao capitana* da rienda suelta a esta visión simbólica hasta extremos hilarantes. Los personajes de la nave que se dirige a las Indias representan todas las regiones de España. El capitán es vasco, el contramaestre gallego y los pasajeros aragoneses, castellanos, andaluces y catalanes. Todas las clases sociales aparecen igualmente representadas: entre el pasaje hay aristócratas y burgueses, campesinos y ganaderos, artistas y presos; todos ellos bajo la guía espiritual de un grupo de frailes franciscanos y el caudillaje implacable de un capitán justo, pero severo. Por si la metáfora de la nao como crisol de España no resultara suficientemente clara, *La nao capitana* aparece adobada con una pugna entre bailes regionales impecablemente ejecutados por el pasaje que acaban subrayando la superioridad de los castellanos. El film de Florián Rey establece de una forma obvia la identificación alegórica que en *Alba de América* se da de manera más sutil. Si en la película de Florián Rey la intriga venía dada por una conspira-

ción protagonizada por un moro en contubernio con piratas ingleses, el mismo actor (Manuel Luna) habrá de dar vida en *Alba de América* al judío Isaac, protagonista de otra conspiración contra la unidad de España, fraguada ahora junto al enemigo francés. En ambos casos el referente más inmediato viene dado por la España de la autarquía. Como señala Rafael de España, "*La nao capitana* no habla realmente de América, sino de la España de los años del bloqueo" (198). Sin embargo, los cinco años que separan estas dos películas ponen de manifiesto el mayor peso que los discursos de la Hispanidad y el nacionalcatolicismo fueron adquiriendo dentro de la ideología franquista.

La capacidad visionaria de Cristóbal Colón y el poder de mando de Martín Alonso Pinzón son subrayados en los primeros instantes de *Alba de América*. Cuando ya han pasado dos semanas desde la salida de Palos, la tripulación empieza a mostrar su descontento ante la falta de indicios de tierra. Mientras tanto, Colón y Juan de la Cosa hablan de las dificultades de la navegación y se muestran consternados ante el hecho de que las agujas de las brújulas no señalen el norte magnético. "Este mar lo cambia todo," afirma el Almirante, "pero el universo debe regirse por una razón, por un orden íes forzoso! Lo contrario es el caos donde todo se tambalea, como nos pasa ahora." Las palabras de Colón evocan uno de los motivos recurrentes en el discurso ideológico del franquismo: la obsesión por los valores de unidad, orden, jerarquía, disciplina y servicio que justificaban el alzamiento militar frente a lo que se presentaba como el caos de la España republicana. Esta trama alegórica se irá reafirmando a medida que se suceden los acontecimientos.

Un monólogo interior en el que Colón reflexiona sobre las medidas de Toscanelli y los viajes de Marco Polo es interrumpido por los gritos de los marineros de la Santa María al darse cuenta de que los datos de la navegación que les da el Almirante para no alarmarlos son falsos. Se refieren a él despectivamente como "ese extranjero" o "el forastero." Por supuesto, la intención aquí no es denunciar la xenofobia, que es de hecho uno de los rasgos ideológicos más recurrentes del cine histórico de la época. El oscuro origen del Almirante

resultaba un problema dentro de la visión ultranacionalista de la historia que proponía el franquismo, pero este pormenor es resuelto de diferentes maneras en *Alba de América*. Así, se concede un protagonismo a Martín Alonso Pinzón, que no ha vuelto a disfrutar en ningún otro film sobre el Descubrimiento, y no se revelan ninguno de los numerosos conflictos que hubo entre el Almirante y el capitán de la Pinta. Pinzón apoya en todo momento a Colón, proyectándose sobre él los atributos de líder popular y reservando para Colón un status más bien profético y visionario. El Colón de Juan de Orduña (o de Carrero) es el descendiente de Isaías, la reencarnación de San Cristóbal, portador de Cristo. En posteriores episodios veremos cómo el guión sorteja astutamente el “problema” de la nacionalidad de Colón. Es sintomático que los dos personajes que espetan a Colón su origen extranjero sean precisamente los dos villanos del film: el francés Gastón y el judío Isaac. Gastón le recrimina su pasado en las naves corsarias de Francia, a lo que Colón responde: “¡Si las naves eran corsarias, yo no!” Isaac le pregunta por qué se empeña en hallar lo que no será ni para él ni para su patria, ante lo que el Almirante declara con un ademán joseantoniano: “Mi patria está donde arraiga mi esperanza. No se es de donde se nace, sino de donde se nace al destino. Aquí afincará mi nombre y mi linaje. Aquí y al otro lado del mar.”

Cuando la tripulación se encuentra al borde del motín interviene Martín Alonso Pinzón que acalla a los descontentos, haciendo valer su autoridad inapelable: “¡Avante Señor, que Dios nos dará la victoria!” Las palabras de Colón, plagadas de reminiscencias bíblicas confirman su representación como figura mesiánica (“Bienaventurado seáis Pinzón ... encontraré las Indias con la ayuda de Nuestro Señor”), y sus ademanes parecen más los de un místico que los de un navegante. Para someter a los revoltosos y unir a la tripulación, Pinzón cuenta la historia de su relación con el Almirante: “No sabéis quién os manda, YO SÍ QUE LO SÉ.” Es así como se despliega el núcleo del film que consiste en la relación de Pinzón de los preliminares del viaje. Al igual que en otros filmes históricos de Cifesa, comienza de esta forma un *flash-back* que multiplica el número de niveles temporales: (1) pre-

sente de producción del film, que se constituye en el subtexto alegórico de la trama; (2) presente diegético de la película, que viene dado por el viaje de Descubrimiento; (3) pasado inmediato de la empresa evangelizadora, que narra los prolegómenos del viaje; y (4) epílogo, en el que se representa brevemente la llegada al Nuevo Mundo y el triunfal regreso a España.

El episodio del comienzo se ajusta al patrón característico del cine histórico de Cifesa, caracterizado por lo que Francisco Llinás ha llamado "doble redundancia" (108). Con este término se refiere Llinás a la forzada identificación del espectador con el punto de vista del narrador omnisciente y el protagonista. En ocasiones el narrador se manifiesta a través de una *voz en off* admonitoria que transmite de manera directa el mensaje ideológico del régimen. En otros casos, como en *Alba de América*, es uno de los personajes quien se encarga de narrar los acontecimientos, actuando igualmente como portavoz de la ideología oficial. La perspectiva en ambos casos es omnisciente, aunque ello atente contra la verosimilitud de lo narrado. En *Alba de América*, por ejemplo, el relato de Pinzón que conforma el cuerpo principal de la película incluye situaciones de las que nunca pudo haber sido testigo. Según Llinás, Orduña se aparta así de los códigos narrativos del cine histórico tradicional, pero no por razones experimentales, sino con la intención de forzar al espectador a una doble identificación con el mensaje ultraconservador del film. Al darse a conocer desde el comienzo lo que va a presentarse a continuación, la atención del espectador se desplaza de la intriga (casi inexistente) a las diferentes modulaciones del discurso ideológico que se convierte así en protagonista.

Este doble juego de prolepsis y analepsis (anuncio de lo que viene a continuación y rememoración del pasado) crea en *Alba de América* una estructura especular dominada por la "presentización" de la historia. Como en la historiografía oficial del momento y en todo el cine histórico de Cifesa no interesa el pasado en sí (la epopeya del Descubrimiento), sino su poder explicador y legitimador del presente (la construcción del Estado franquista). El relato de Pinzón sirve para explicar su apoyo al Almirante y la necesidad de unirse en

torno a su jefatura, de la misma forma que el film de Orduña en el que se inscribe la historia de Pinzón sirve para explicar y legitimar el discurso ideológico del franquismo. Visto así, el episodio de la revuelta acallada por Pinzón adquiere un valor central, confiriendo a los dos navegantes el aura de caudillaje que hará posible el éxito de su empresa.

Aún más importante si cabe en este film es la representación de Isabel y Fernando. La referencia a los Reyes Católicos como supuestos forjadores de la unidad territorial, religiosa y política de España fue una constante durante la España franquista. Tanto en los libros de texto escolares, como en los medios de comunicación y en las manifestaciones culturales de la época puede observarse una obsesiva referencia al reinado de Isabel y Fernando como encarnación de la utopía unitaria a la que aspiraba regresar el franquismo. Desde Falange a Acción Católica, pasando por el carlismo, la derecha española acabó por convertir dicho reinado en un auténtico mito del origen que legitimaba la ideología de sus respectivas facciones políticas, pero, sobre todo, la unidad entre ellas (Preston, *Franco* 289, 459; Sartorius y Alfaya 299).

Alba de América se inscribe dentro de esta representación mítica de los Reyes Católicos. Fernando es descrito así con los atributos políticos y pragmáticos del régimen. Mientras la reina es soñadora y se deja llevar por sus intuiciones, Fernando es cauto y mide las consecuencias de sus decisiones. El rey es también representado como el militar preocupado por consolidar y expandir el poderío del Estado sobre los demás reinos. En varias ocasiones se proyecta en él la visión paranoica de las relaciones internacionales que el franquismo mantuvo durante los años de la autarquía. Aprovechando la histórica rivalidad entre los reinos de Francia y Aragón, el film enmarca este enfrentamiento dentro de la teoría conspiratoria que guió la política exterior de Franco. Cuando en el film Colón le entrega a los reyes un mapa del Mediterráneo, Fernando comienza una arenga militar en la que habla del Mar de Italia como del “tablero de Europa” e insiste en que “urge que paremos las ambiciones de Francia y la amenaza del turco.” Esta misma actitud se repite posteriormente cuando, tras la reconquista de Granada, todavía se hunde en

sombrías cavilaciones sobre la amenaza del exterior: “los enemigos nos acechan ... A nuestras espaldas, Francia maquina sin tregua.”

Los Reyes Católicos encarnan también para el pensamiento tradicionalista la centralización del poder en torno a una monarquía que, por primera vez, es capaz de frenar los intereses privados de la nobleza. Esto es subrayado a través de una escena que tiene lugar en un campamento militar durante las últimas etapas de la Reconquista. Mientras le ayuda a engalanarse, un tal Cabrero le habla al rey de la presencia en el campamento de la flor y nata de la aristocracia española. Además de las autoridades eclesiásticas (el Cardenal Mendoza y Fray Hernando, confesor de la reina), se encuentran allí el Marqués de Cádiz, el Duque de Medina Sidonia, el Conde de Tendilla, Hernando Pérez del Pulgar y Gonzalo de Córdoba. La exclamación de Fernando (“¡Buena baraja de espadas!”) recibe una significativa respuesta por parte de Cabrero: “Vuestra es la última baza.” La escena sirve también para aportar lo que desde una perspectiva contemporánea podríamos considerar como una nota de humor involuntario: el tal Cabrero, que hace las veces de asesor de imagen del rey, encargándose de su indumentaria, es ciego. Este toque surrealista del guión adquiere dimensiones delirantes si, de acuerdo con nuestra lectura alegórica, extrapolamos la situación a la España de Franco, cuya imagen exterior fue por lo general muy deficiente.

El episodio de la conquista de Granada da pie en el film no sólo a la exaltación de la cruzada unitaria del franquismo, sino también a la reafirmación de la voluntad de imperio del régimen. A las exclamaciones de Isabel (“Cristianos en La Alhambra: ¡Es la paz!”) y del cardenal (“¡España ya está completa! ¡Es el fin!”), responde Colón con una andanada en el más puro espíritu de la cruzada militarista: “¡No, es el principio! El principio de otra cosa ... ¡Qué nadie envaine las espadas, porque la última victoria aún no ha llegado!” La escena evoca la visión imperial de José María Pemán: “Ya es ‘una’ España por fuera y por dentro: una en la Tierra y una en la Fe. Ahora, como esa unidad la ha hecho a nombre de Dios, es en defensa de su doctrina y en gloria de su nombre,

Dios la va a premiar haciéndola ‘grande’” (194). Tanto el episodio del film como las palabras de Pemán insisten una vez más en la concepción providencialista y mesiánica de la historia que puede rastrearse desde los diarios mismos de Colón, pero que alcanzará su versión más hiperbólica en la filosofía de la historia del franquismo.

A pesar de que en *Alba de América* se pronuncia la célebre frase de “Tanto monta, monta tanto,” lo cierto es que la importancia que tanto el film como la política cultural del franquismo dieron a cada uno de estos soberanos es claramente desigual. El peso más importante del Descubrimiento y de la empresa misionera recae en la reina, que desde el principio intuye su contenido espiritual. El guión pone precisamente en boca de ella el discurso de la Hispanidad que por su recurrencia acaba convirtiéndose en el centro ideológico del film. Ante la visión arrebatada que Colón tiene de un Nuevo Mundo, la reina responde con un sermón político-religioso en la más rancia tradición del nacionalcatolicismo: “Si hay una tierra como la que anunciáis, Castilla llevará sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas. El trasplante nuevo ha de florecer en aquellas riberas y la estirpe crecerá en honra y vida innumerables. Y a través del mar y del tiempo, nos atará siempre un sólo destino. Será un milagro que el cielo nos regale.” Las palabras pronunciadas como en trance hipnótico parecen tomadas *verbatim* de los discursos del Día de la Hispanidad de Martín Artajo. En ellas se subraya la relevancia de la empresa descubridora no por el potencial de riqueza, sino por su importancia religiosa y política dentro de lo que es presentado como destino manifiesto de España. Esta misma idea habrá de repetirse en la secuencia en la que se muestra la aceptación final del proyecto colombino. Al ver la consternación inicial de la reina por las condiciones impuestas por el Almirante (“Colón pidió demasiado”), los nobles y religiosos insisten en los beneficios materiales que podrían derivarse de la empresa. La respuesta de Isabel incide, en cambio, en la importancia de la labor misionera: “No son esas ganancias las que hemos de desear, Señores. Hay otras más valiosas que debemos esperar: almas para el cielo. Pueblos para nuestra fe. Sea el Almirante quien

haya de llevar en buena hora la luz de la verdad." Tanto en ésta como en muchas otras escenas de *Alba de América*, se insiste en algo que el franquismo explotó astutamente en su propio beneficio: toda una mística de la pobreza y el orgullo nacional en consonancia con un país arrasado por una guerra civil y aislado diplomáticamente. Esta exaltación de la miseria nacional fue a menudo planteada por el falangismo en términos que si bien hoy en día pueden parecer risibles, en su momento cumplían con esa función compensatoria que se derivaba de la conciencia de que era imposible restaurar un imperio económico: "Imperio es misión proletaria: madura misión de unidad asentada a la sombra de las espadas. Sólo los Estados pobres son guerreros por vocación y como la fuerza de la Falange es la pobreza peregrina ... el Estado falangista tiene meta imperial" (José Antonio Primo de Rivera, cit. en González Calleja 106). Aunque la lógica de este extraño silogismo brilla por su ausencia, muestra claramente los esfuerzos del falangismo por resolver una de sus grandes contradicciones: la voluntad de imperio en un contexto económico que hacía totalmente imposible su materialización en términos geopolíticos.²

Dentro del plano alegórico, la pareja real adquiere el rango de padres de la Nueva España. Fernando encarna a la vez al Patriarca y al caudillo militar. Es el jefe político preocupado por las relaciones internacionales. Isabel es la administradora del hogar (la Patria) y la educadora de la prole (primero de los españoles y luego de los indígenas): reparte el dinero entre sus soldados, ofrece vender las pocas joyas que le quedan para financiar el viaje de Colón, y lo que es más importante, alecciona a todos en los valores espirituales de la Hispanidad.³ Pero en última instancia el dicho popular de "tanto monta, monta tanto" parece ir dirigido no tanto a la relación de igualdad entre la reina de Castilla y el rey de Aragón, como a la relación entre ambos, como creadores del Estado español y el creador del "Nuevo Estado," que en el momento de producción del film consolidaba definitivamente su poder sobre un conjunto de facciones políticas unidas bajo el ideal nacionalista de la Hispanidad.

Si los modelos ejemplarizantes se objetivan en el film a través de Colón, Pinzón y los Reyes Católicos, como “tipos” representativos de diferentes aspectos de la ideología franquista, sus antagonistas están también claramente definidos: Gastón e Isaac constituyen las dos manifestaciones más evidentes de la Anti-España. A lo largo de sus casi cuarenta años como Jefe del Estado, Franco se presentó como el defensor de la civilización occidental frente a lo que consideraba sus eternos enemigos: la masonería, el comunismo y el judaísmo. La existencia de una confabulación judeomasónica orquestada por Rusia y las democracias occidentales fue parte de una campaña de opinión que espoleó la xenofobia popular, consiguiendo afianzar la “unión sagrada” de las diferentes familias políticas en torno a la figura del Caudillo. Dicha obsesión fue compartida por su asesor personal, el Almirante Carrero Blanco y voceada por sus diferentes Ministros de Asuntos Exteriores. En una serie de artículos firmados con el pseudónimo de Juan de la Cosa, Carrero insistía en la existencia de una conspiración internacional dirigida contra la civilización cristiana occidental, de la que España era su máximo baluarte: “España es atacada exclusivamente por su catolicismo; se pretende contra ella precisamente lo contrario que ella hizo en tierras americanas. La Masonería y el Comunismo, los dos grandes enemigos de la Iglesia Católica, quieren convertirnos, o en una República laica—pasando, si necesario fuera, por una Monarquía liberal puente—, o en una República soviética vasalla de Moscú” (Cit. en Fernández 100). Esta visión psicótica de las relaciones entre España y el exterior fue agravada por las circunstancias derivadas de la Guerra Fría y se mantuvo prácticamente intacta hasta la muerte del dictador. De hecho, pocas semanas antes de morir, en su último discurso pronunciado en la Plaza de Oriente, Franco aún insistía en el peligro que la masonería representaba para el régimen.

Las manifestaciones culturales del franquismo reflejaron especialmente este ambiente conspiratorio. El cine, de hecho, se convirtió en uno de los medios de propaganda favoritos del régimen, presentando una visión maniquea en la que se denuncia la amenaza representada por las ideas extranjeri-

zantes. En contraposición con la imagen idealizada que *Alba de América* presenta de Colón, Fernando, Fray Juan e Isabel, los antagonistas son representaciones arquetípicas del mal. Los personajes del francés Gastón y del judío Isaac encarnan esas fuerzas oscuras que el franquismo identificaba con el judaísmo y las democracias occidentales. Los mismos nombres (Gastón e Isaac), así como su representación caricaturesca, no pueden ser más estereotípicos. Esto, unido al hecho de que los actores elegidos habían aparecido en otras producciones de Cifesa haciendo papeles similares (principalmente como intrigantes y afrancesados), contribuye a crear la fácil identificación de estos villanos con los enemigos acechantes del régimen.

La figura de Gastón sirve de forma explícita para denunciar las maquinaciones políticas de Francia, pero también para subrayar la caracterización de la política como una actividad innoble (Fanés 179). Desde su primera aparición en pantalla, Gastón aparece confabulado con Isaac para aprovecharse en beneficio propio de la empresa de Colón. Para ello no repara en toda clase de engaños. En un principio hace que el Almirante sea víctima de una emboscada para arrebatarle un documento secreto, posteriormente por un momento llega a convencerle de que debe viajar a Francia para ofrecer sus servicios ante la corte: "¿No se os había ocurrido? Ese sí que es un buen país. Buena bolsa y todo lo que se pida. ¡Y no esta miseria! ¡Al diablo con unos reyes que no saben más que rezar! Buena jugada haríamos a estos castellanos ¡Qué se queden con sus burlas y su orgullo! Tomad el rumbo de Francia y yo os facilitaré los medios ... Mujeres todas las que queráis ... No tratéis con frailes. Son gente fanática y os embaucarán." Las palabras de Gastón presentan, la imagen de la Anti-España que para el franquismo representaba el país vecino: riqueza material frente a la pobreza de España, degeneración moral frente al ascetismo del nacionalcatolicismo, venalidad frente al orgullo ibérico, y ateísmo frente al fundamentalismo religioso.

El aparato propagandístico del régimen tendía a proyectar en Francia todos los males de la decadencia del imperio español. De acuerdo con la extravagante visión conspiratoria de la

autarquía, con la Ilustración francesa vino la masonería; con la masonería, el liberalismo; y con el liberalismo el anticlericalismo, el socialismo, el comunismo y el anarquismo. Aunque la masonería no fue introducida en España hasta el siglo XVIII, Gastón es descrito como un proto-masón que forma parte de las maquinaciones antiespañolas en el país vecino. La justicia poética en el film se cumple con la muerte del francés, después de sus injurias a los Reyes Católicos: “habéis preferido un pueblo miserable y unos reyes ruines.” Ante tales injurias, Pedro de Arana, el hermano de Beatriz, le desafía en duelo y le da muerte en la playa de Palos.

La alianza de Gastón con Isaac es lógica desde este punto de vista y muestra la pervivencia del antisemitismo en España aún después de la Segunda Guerra Mundial. Tanto en los libros escolares como en otros medios de propaganda cultural, se defendió siempre de forma entusiasta la política antisemita de los Reyes Católicos, si bien se tendió a subrayar que la expulsión de los judíos nunca se llevó a cabo por cuestiones raciales sino políticas. La actitud del régimen en este sentido fue haciéndose cada vez más cauta y defensiva, hasta el punto de que en los últimos discursos oficiales de Franco la confabulación internacional tendía a reducirse a la masonería y al comunismo. Como ocurre con Gastón, el judío Isaac recibe finalmente su castigo. Mientras intenta convencer a los marinos de Palos de que abandonen a Colón es apresado por haber prestado dinero a los moros durante el asedio de Granada. De esta forma se asocia al judío no sólo con las maquinaciones políticas de la masonería, sino también, y de forma estereotípica, con el mundo de la usura y el engaño. Isaac, en suma, encarna la otredad que atenta contra la unidad racial y religiosa de la patria.

Frente a las maquinaciones de Gastón e Isaac, destinadas a interferir en la empresa del descubrimiento, la Iglesia católica juega un papel instrumental de primer orden en la materialización de la empresa colombina. La consagración oficial de la visión teológica y providencialista de la historia que propugnaba el franquismo se produjo desde los momentos iniciales del Alzamiento. En un comunicado dirigido a la junta de militares sublevados, Pío XII reconocía explícita-

mente el papel mesiánico de la nación española, vinculando el fenómeno de la Conquista con la cruzada contrarrevolucionaria acaudillada por Franco: "La nación elegida por Dios como principal instrumento de evangelización del Nuevo Mundo y como baluarte inexpugnable de la fe católica, acaba de dar a los precursores del ateísmo materialista de nuestro siglo la prueba más excelsa de que, por encima de todo, están los valores eternos de la religión y el espíritu" (citado en Gervilla Castillo 162). En términos semejantes, *Alba de América* exalta la misión colonizadora y misionera de España como expresión de una vocación imperial sancionada, e incluso dirigida, por las altas jerarquías de la Iglesia.

El valor asignado al ámbito eclesiástico en la materialización del viaje de descubrimiento es sublimado hasta extremos nunca vistos. No sólo ocupa la religión un lugar protagonista en todo el proceso, sino que es además un representante de la Iglesia, Fray Juan Pérez, quien permite a Colón sortear las dificultades más importantes que se interponen en sus planes. En cuatro de los momentos críticos del proceso interviene el fraile de forma decisiva en favor del Almirante: le concierta su primera audiencia con los reyes, evita que la empresa caiga en manos de Francia, intercede en la aprobación final del proyecto y le pone en contacto con Pinzón para reclutar a los tripulantes de la expedición.

El primer encuentro de Colón con Fray Juan en La Rábida sirve a Orduña para subrayar el ambiente conventual de España bajo el franquismo. No olvidemos que La Rábida se convirtió durante la dictadura en uno de los centros más importantes de propaganda cultural. Entre cantos gregorianos y crucifijos omnipresentes, se desarrolla una conversación en la que el guión deja traslucir una vez más el carácter propagandístico del film. En estos momentos iniciales se presenta a un Colón ensimismado (casi podríamos decir que enajenado) y consciente de su papel mesiánico: "Aquí en estas playas se revela clara y transparente la voluntad de Dios: Reunid todo el orbe"; "en mi frente está escrito el misterio último de la creación"; "Aquí todo parece gritar a voces el gran misterio. ¿No lo oís?" Desde estos primeros instantes Colón despierta la simpatía de los frailes. Fray Antonio, el

fraile cosmógrafo, ante la revelación de su proyecto exclama con admiración: “Todo derecho, ¡que idea más luminosa! ¡Este hombre dice verdad!” Lo que no deja de ser un contrasentido, teniendo en cuenta que sólo unos segundos antes acababa de admitir que desde Tolomeo se sabía con certeza que la Tierra era redonda. Tanto Fray Juan como Fray Antonio concuerdan en el carácter providencial de la presencia de Colón en La Rábida: “La voluntad de Dios ha traído a este hombre.”

El segundo encuentro de Colón con Fray Juan se produce cuando, abatido por el segundo rechazo de su proyecto, acude a La Rábida para recoger a su hijo Diego. Cuando Fray Juan averigua sus propósitos hace surgir en Colón un sentimiento de culpa que desencadena la revelación de su famoso secreto. El “secreto,” resulta ser el mapa de Toscanelli con mediciones “exactas” sobre la ruta a seguir e indicaciones de la proximidad de las costas de Asia por la ruta occidental. En realidad, no sólo el mapa no era un secreto (había sido diseñado por el propio Toscanelli a petición de la corte de Portugal), sino que además los errores de cálculo eran tan graves que en Portugal lo habían hecho archivar. Pero los guionistas del film no parecieron preocuparse por este tipo de anacronismos y el motivo del secreto añadía al menos un poco de interés a un guión que se caracterizaba precisamente por la ausencia de elementos de intriga. Como quiera que sea, lo realmente importante para el tema que nos ocupa es el valor instrumental y determinante que la película concede a la religión en la empresa colombina. Fray Juan promete interceder de nuevo ante los reyes y sus gestiones son tan efectivas que, a pesar de las demandas desorbitadas de Colón, el proyecto es inmediatamente aprobado. De esta manera el fraile consigue una doble victoria: evita que el proyecto acabe en manos del enemigo francés y permite que España protagonice un ambicioso plan de evangelización universal.

Cuando todas las dificultades parecen sorteadas, se presenta un último problema. Los marinos de Palos se niegan a embarcarse con Colón, a pesar del decreto real. De nuevo se produce la desconfianza ante “el extranjero” y Colón, desconsolado, termina rezando en la iglesia de Palos. Una vez más

la aparición providencial de Fray Juan permite resolver el contratiempo al reconciliar a Colón con Martín Alonso. De esta forma se subraya el protagonismo español en la empresa (Pinzón, al aceptar, la propuesta exclama enfático: "¡La empresa ha de ser española!"), y el papel instrumental de la Iglesia.

La despedida de las embarcaciones se produce en medio de una apoteosis de himnos religiosos y comuniones masivas. A partir de este momento el ámbito religioso domina de tal forma la cinta que acaba por asfixiar definitivamente la trama. La muerte de Gastón y la detención de Isaac parecen poner fin a los escasos atisbos de intriga. Queda únicamente el discurso doctrinario que habrá de prolongarse hasta el final. La presencia de una concubina debió parecer inadmisible en medio de tanto fraile, y esa es la razón por la que Beatriz está misteriosamente ausente en la despedida, así como el hijo "natural" de Colón, Fernando, nacido tres años antes y del que no hay mención alguna en el film. Sólo su hijo Diego, el hijo "legítimo," escoltado por Fray Juan y Fray Antonio, acompaña al Almirante en los instantes previos a la partida. De manos del fraile estrellero recibe Colón una Biblia con el consejo: "Es la mejor ruta para llegar." Al abrirla al azar aparece un pasaje que encierra el mensaje principal del film y la coartada religiosa de la empresa colonizadora: "Y les dijo: id por todo el mundo y predicar el Evangelio a toda criatura." En estos momentos Colón confirma su autopercepción mesiánica, ya establecida desde el primer encuentro con los frailes de La Rábida: "Al comulgar se ha cumplido el símbolo de mi nombre: Cristóbal, Portador de Cristo, que será el signo de estas naves. Mar adelante el soplo de Dios empujará nuestras velas."

La llegada a tierras americanas que en otros filmes sobre Colón adquiere un valor climático, es presentada en *Alba de América* de forma apresurada. Como subraya José F. Colmeiro, "en *Alba de América* la aventura de la conquista se termina en un minuto, estrategia de máxima economía narrativa a la vez que elipsis ideológica de la violencia y fuerza empleadas en la empresa de la conquista" (83). Se suceden los himnos religiosos y las plegarias (*¡Gloria in excelsis Deo!*

parece repetirse hasta la saciedad) y el desembarco se produce en un lugar que recuerda más los palmerales de Elche que una isla del Caribe. El sermón que Colón pronuncia en esos instantes sintoniza con el nuevo rumbo adoptado por el discurso de la Hispanidad durante los años cincuenta: "Aquí está la tierra prometida: la que *como hermanos* venimos a señorear." El mensaje de raigambre fascista es aquí suavizado en una versión de la Hispanidad en sintonía con el imperialismo blando del nuevo gabinete franquista de Asuntos Exteriores. Para no herir las susceptibilidades de las naciones americanas, el franquismo insistió en el concepto de hermandad entre los pueblos hispánicos. El Ministro de Asuntos Exteriores, Martín Artajo, subrayó a menudo esta misma idea: "La Hispanidad no encubría ninguna ambición imperialista ni contrabando ideológico, era, simplemente, una comunidad espiritual indestructible, real y efectiva" (Delgado 113). Martín Artajo solía referirse a la grave crisis mundial, afirmando que ya no existían alianzas políticas, sino religiosas y familiares: "Esta tendencia al reagrupamiento 'familiar' de los pueblos de estirpe hispánica se hacía sobre 'el cimiento de la concepción católica de la vida y de un modo común de servirla en el orden temporal.' El 'oscuro eclipse' que había atravesado recientemente la Hispanidad era un amargo episodio que, sin embargo, había servido para que 'la luz del espíritu hispánico recobrará mayor esplendor'" (Delgado 135).⁴

La última secuencia de *Alba de América* representa el clímax dramático e ideológico de la película. En ella se nos muestra el recibimiento que los reyes hacen a Colón a su regreso a España. A lo largo de estos últimos planos se subraya especialmente el poder absoluto de la Iglesia, en consonancia con el creciente poder que el catolicismo adquirió en el aparato del régimen durante los años cincuenta. Así, la procesión bajo palio de los reyes a su entrada en la catedral de Barcelona es precedida por el Arzobispo mientras se escucha de nuevo el himno religioso *¡Gloria in excelsis Deo!* Si bien en la primera parte del film el rey Fernando se muestra distante y suspicaz en relación con Colón, en estos últimos instantes lo recibe en sus brazos. Todas las leves tensiones

que pudieran haberse llegado a percibir a lo largo de la película quedan aquí resueltas en una alegoría de la reconciliación de las familias políticas del franquismo. El punto culminante de la secuencia se alcanza con el bautismo de los indios y la bendición final. Uno de ellos recibe el nombre de Fernando en honor al rey y reza un Padrenuestro en un castellano casi impecable. Junto a la brevísima aparición de unos pocos indígenas en la escena del Descubrimiento, ésta es la única representación de la Otredad colonizada y, como en el caso anterior, el indígena aquí carece de voz, cultura y personalidad propias. Se limita a repetir obedientemente una letanía que le ha sido impuesta y a mostrar su condición subalterna besando el anillo del cardenal que oficia la ceremonia. La secuencia nos remite a la domesticación o cosificación de la Otredad propia de los mitos modernos de raigambre reaccionaria: “lo otro deviene puro objeto, espectáculo, guiñol: relegado a los confines de la humanidad, ya no atenta contra la propia seguridad” (Barthes 249).

La escena del bautismo llega a conmover tanto a la reina, que cae una vez más en un estado como de trance megalómano-religioso. A través de un monólogo interior, se repite el discurso que pronunciara durante su primer encuentro con Colón: “Llevaremos sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas y por encima del mar y del tiempo será el milagro más hermoso de todos los siglos: *una sola fe en una sola lengua.*” El mensaje político, repetido en clave alegórica es hecho explícito por segunda vez a través de la reina Isabel, emblema de la “madre patria.” El concepto de “*una sola fe en una sola lengua*” sintetiza el discurso ideológico legitimador del nacionalcatolicismo y la Hispanidad, un discurso que se ajusta a la retórica característica del colonialismo moderno. Como sugiere David Spurr en *The Rhetoric of Empire*, el discurso colonialista reclama el territorio del colonizado al mismo tiempo que encubre sus propias marcas de apropiación. La empresa colonizadora se presenta así como una necesidad ineludible que adopta la forma de un caos que reclama la restauración de un orden, de una ausencia que exige una presencia afirmadora o de una abundancia natural que aguarda la mano creativa de la tecnología (Spurr 28). El inte-

rés de la ideología neocolonial del franquismo (especialmente durante el periodo de la autarquía) se centró en los dos primeros aspectos. La cruzada nacionalista se justificaba frente al caos republicano, de la misma forma que la empresa del Descubrimiento respondía a la necesidad de cubrir lo que se veía como un vacío religioso y cultural. En última instancia, ese aspecto restaurador del discurso colonialista de la Hispanidad recuperaba un tropo característico de los imperialismos europeos durante el siglo XIX y que Ganivet formuló sistemáticamente en su *Idearium*: la colonización y el dominio del Otro como afirmación de la identidad nacional.

* * *

Alba de América reproduce el mito de la España imperial, recuperando el componente providencialista, mesiánico y espiritual de la empresa del Descubrimiento y la Conquista. El interés del aparato del Estado en este film radica en su potencial legitimador de su presente de producción. El fenómeno mismo del Descubrimiento se revela en última instancia como una excusa, útil sólo en función de los paralelismos ideológicos que permite establecer con la situación política de la España de los años cincuenta. El encuentro con un nuevo continente no sólo no representa el momento climático de la película, sino que casi da la impresión de ser irrelevante. El foco se sitúa, por el contrario, en los prolegómenos y consecuencias del Descubrimiento, así como en sus implicaciones alegóricas. La lucha de Colón contra las adversidades, que constituye el relato de Pinzón a la tripulación, permite explicar la situación en la que se encuentra la nave (España), de la misma forma que el film de Orduña sirve como explicación y justificación de la cruzada nacionalista de Franco y del afianzamiento del nacionalcatolicismo en el aparato del régimen.

Como en los demás filmes históricos de Cifesa y en toda la política cultural del franquismo se intentan negar más de dos siglos de historia, especialmente aquellos momentos asociados con los orígenes de la modernidad. En lo que podría definirse como un utopismo regresivo, el pensamiento reaccionario español evocó a lo largo del siglo XX un pasado

perdido que decía querer restaurar: la monarquía de Fernando e Isabel como paradigma de las ideas de unidad, orden, jerarquía, patria, religión y familia, que el franquismo elevó a la categoría de valores absolutos. La utopía franquista, sin embargo, nace como una utopía degradada, como mera coartada ideológica con fines encubridores. A diferencia del pensamiento utópico que, desde sus orígenes, ha aspirado a crear modelos de transformación social, la utopía de Franco miraba al pasado como estrategia de afianzamiento del orden político en el presente. El "Nuevo Estado," según los propios ideólogos del régimen, no era otra cosa que el Estado de los Reyes Católicos. Esto no sólo pasa por ser un grotesco anacronismo, ya que nadie en su sano juicio podría llegar a creer que en pleno siglo XX pudiera llegar a materializarse semejante salto en el tiempo. Sin ir más lejos, las propias contradicciones en la formulación de un concepto de imperio por parte de los ideólogos tradicionalistas son una buena muestra de que el franquismo no pareció asimilar muy bien cómo era posible para España recuperar su hegemonía universal en el contexto miserable de la posguerra. Incluso la idea de un imperialismo cultural era inviable sin una coyuntura económica que lo hiciera posible.

Lo que sí era viable era la invención de un mito imperial para consumo interno que permitiera crear la engañosa auto-percepción de que España era la nación "elegida" y aceptar la paradoja de que España era rica, porque España era pobre. En este sentido el mito de la Hispanidad fue todo un acierto propagandístico. A través de filmes como *Alba de América*, de las espectaculares celebraciones del Día de la Raza (posteriormente Día de la Hispanidad) y de otros muchos mecanismos de propaganda del Estado, los espectadores de un país arruinado en el que todavía existían las cartillas de racionamiento, podían asistir al espectáculo de su propia grandeza. Los más de diez millones de presupuesto de la película permitieron la construcción de un simulacro no mucho más creíble que la aldea andaluza de cartón piedra de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, pero desde luego mucho más lujoso. Sin embargo, aunque los espectadores debieron disfrutar más con la comedia de Berlanga, que con la pompa y los discursos de *Alba de*

América, el proyecto global de la Hispanidad tuvo gran efectividad en la política interna del país. Además de fomentar una imagen envanecida de España, permitió unir a las familias políticas del régimen. Falangistas, carlistas, católicos y tradicionalistas podían compartir los valores y el proyecto hegemónico inherente a este mito. Asociado además con la ideología del nacionalcatolicismo y con los ideales de raza, religión, nación e imperio, el mito de la Hispanidad acabó por convertirse en uno de los pilares legitimadores de la dictadura.

NOTAS

1. Esta metáfora “náutica” fue asimismo un lugar común en la retórica falangista: “Pensad que la Patria es un gran barco donde todos debemos remar, porque juntos nos hemos de salvar o juntos pereceremos” (Discurso de José Antonio Primo de Rivera en el Teatro Principal de Sanlúcar de Barrameda, 8 de febrero de 1936).

2. En este mismo contexto hay que entender la exclamación de Ernesto Giménez Caballero desde las páginas de *Arriba* en 1942: “¡Bendita el hambre cuando es origen del Imperio!” (González Calleja y Limón Nevado 19).

3. La visión de una Isabel maternal entregada a las labores espirituales y de economía doméstica nos recuerda el epitafio que Eugenio D’Ors dedicó a la reina en *La vida de Fernando e Isabel*: “Isabel, reina y ama de casa. Limpió, ordenó y barrió la tierra de España, y cuando hubo terminado esa gigantesca misión, se acodó en la ventana para contemplar los horizontes más allá de los mares” (85). El personaje de Isabel en la película se acomoda a la representación que hizo de ella el franquismo. Como madre y ama de casa, es la que administra consuelo y bienestar. Hay una escena particularmente reveladora de esta dimensión. Tras la reconquista de una plaza en manos de los moros, los reyes visitan a los heridos. Al ver la condición en que éstos se encuentran, Isabel reacciona inmediatamente pidiendo que se atienda a las familias de los soldados con el tesoro real y consuela a un soldado que agoniza dando gritos de invocación a la reina. El comentario del Cardenal (“Sois el ángel que vela por nuestros soldados”) y la respuesta de Isabel (“Es Dios quien vela por todos”) subrayan aún más si cabe esta dimensión maternal del personaje.

4. La expresión “como hermanos” evoca asimismo el concepto de fraternidad espiritual de Ganivet en su *Idearium*, donde en relación con las naciones hispanoamericanas afirma: “En vez de hablar de fraternidad y tratarnos como extranjeros debemos de callar y tratarnos como hermanos ... La idea de fraternidad universal es utópica; la idea de fraternidad entre hermanos efectivos es realísima; y entre una y otra existen gradaciones que participan de lo utópico y de lo real; las relaciones fraternales que engendra la vecindad, la conciudadanía, la raza, el idioma, la religión, la historia, la comunidad de intereses o la cultura” (Ganivet 101).

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México D.F.: FCE, 1980.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Denver: Arden P, 1985.
- Cámara Villar, Gregorio. *Nacionalcatolicismo y escuela: la socialización política del franquismo (1936-1951)*. Madrid: Hesperia, 1984.
- Colmeiro, José F. “El sueño transatlántico: mitos y realidades en el cine de la conquista.” *Cine-Lit V: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Eds. George Cabello-Castellet et al. Corvallis, Oregon: Cine-Lit Publications, 2004. 81-89.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: CSIC, 1988.
- D’Ors, Eugenio. *La vida de Fernando e Isabel*. Barcelona: Editorial Juventud, 1982.
- España, Rafael de. “España y América: 500 años de Historia a través del cine.” *Film-Historia* 2.3 (1992): 189-219.
- Fanés, Félix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- Fernández, Carlos. *El Almirante Carrero*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- Font, Domènec. *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- Ganivet, Ángel. *Idearium español. El porvenir de España*. Madrid: Austral, 1976.
- Gervilla Castillo, Enrique. *La escuela del Nacional-Catolicismo: Ideología y educación religiosa*. Granada: Impredisur, 1990.

- González Calleja, Eduardo y Fredes Limón Nevado. *La Hispanidad como instrumento de combate: Raza e imperio en la prensa franquista durante la guerra civil española*. Madrid: CSIC, 1988.
- Heredero, Carlos. *Las Huellas Del Tiempo: Cine Español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke UP, 1995.
- Llinás, Francisco. "Redundancy and Passion: Juan de Orduña and CIFESA." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Eds. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1998. 104-12.
- Martín Artajo, Alberto. *Hacia la comunidad hispánica de naciones*. Madrid: Ediciones cultura hispánica, 1956.
- Martínez-Bretón, Juan Antonio. *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma, 1987.
- Mira Nouselles, Alberto. "Al cine por razón de Estado: estética y política en *Alba de América*." *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999): 122-38.
- Pemán, José María. *La historia de España contada con sencillez*. Madrid: Escélicer, 1938.
- Preston, Paul. *The Politics of Revenge: Fascism and the Military in 20th Century Spain*. London and New York: Routledge, 1995.
- _____. *Franco: A Biography*. New Cork: BasicBooks. 1994.
- Primo de Rivera, José Antonio. *Obras*. Madrid: Editorial Almena, 1974.
- Sartorius, Nicolás, y Javier Alfaya. *La memoria insumisa: sobre la dictadura de Franco*. Madrid: Espasa, 1999.
- Saz Campos, Ismael. *Fascismo y franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- Sepúlveda, Isidro. *El sueño de la Madre Patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- Spurr, David. *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration*. Durham: Duke UP, 1993.
- Tusell, Javier. *Franco y los católicos: la política interior española entre 1945 y 1957*. Madrid: Alianza, 1984.
- Valls Montés, Rafael. *La interpretación de la historia de España y sus orígenes ideológicos en el bachillerato franquista (1938-1953)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1984.