



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## **España e Iberoamérica: 500 años de historia a través del cine**

Rafael de España Renedo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA CONTEMPORÁNEA  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Programa de Doctorado «Poder y Sociedad», 1993-1995

# ESPAÑA E IBEROAMÉRICA: 500 AÑOS DE HISTORIA A TRAVÉS DEL CINE

Tesis para optar al título de Doctor en Historia por  
RAFAEL DE ESPAÑA RENEDO



Dirigida por el Doctor  
José María Caparrós Lera

Barcelona, octubre 1991 - junio 1999

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

Justificación y agradecimientos	9
Panorámica general	15
La historia de Iberoamérica vista por el cine español	15
La producción iberoamericana	23
Iberoamérica en el cine de habla no española	33

## I. COLÓN

Colón en el cine. El contexto histórico	43
Colón en el cine mudo	46
Dos proyectos frustrados	62
A vueltas con la Leyenda Negra	68
Dos seriales televisivos	87
Tiempo de comedia	101
Las celebraciones del 92	108
Desmitificando el Quinto Centenario	120

## II. CONQUISTA

La conquista de México	129
Pizarro y Atahualpa	138
La Conquista en el cine español	144
La atribulada fundación de Buenos Aires	155
La desquiciada aventura de Lope de Aguirre	158

Conquistadores conquistados	167
«La destrucción de las Indias»	180
La Virgen que forjó una patria	184
Variaciones sobre el mestizaje	197
Pasajeros a Indias	222
Frailes en California	233
El significado de la Conquista	242

### III. COLONIA

La Iglesia en el Nuevo Mundo	257
Rosa de Lima, la santa de las Indias	257
Dos santos americanos	266
Las reducciones jesuíticas	278
La visión crítica	286
Monjas, guerreras y cortesanas	299
«La décima musa»	299
La monja alférez	309
La Perricholi	314
La Lucrecia Borgia de Chile	323
Espadachines y piratas	329
Sarape y espada	329
Los hermanos de la Costa	344
«Son de negros en Cuba...»	360

#### **IV. INDEPENDENCIA**

Precursores: de Túpac Amaru a las invasiones inglesas	385
El siglo de las luces	396
El Libertador	407
El santo de la espada	418
El clero en la independencia de México	427
La «guerra gaucha»	434
Tres poetas nacionalistas	450
Otras figuras de la Independencia	463
Los últimos del Perú	475
Cuba, 1868-1898	482
100 años de lucha	482
Héroes del 95	489
«Yo pondré la guerra»	510

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>523</b>
---------------------	------------

<b>FILMOGRAFÍA</b>	<b>529</b>
--------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>569</b>
---------------------	------------

<b>APÉNDICE ICONOGRÁFICO</b>	<b>582</b>
------------------------------	------------

# **Introducción**

## Justificación y agradecimientos.

La idea de esta tesis se basa en las premisas que han movido desde siempre al *Centro de Investigaciones Cinematográficas FILM-HISTORIA*, al cual me honro en pertenecer desde los primeros momentos. Nuestro Centro tiene por finalidad principal estudiar la forma como el cine ha representado la Historia, y de este modo ver reflejada en la pantalla la mentalidad de una determinada concepción de la vida, concretamente la vigente en el momento de producirse el film. Vigencia que nunca es aleatoria, por supuesto, sino que viene dada por los grupos de opinión que detentan el poder. Como el poder casi siempre lo ocupan aquellos que de algún modo representan la opinión del sector mayoritario de la sociedad, el cine se convierte en una eficaz herramienta de trabajo para acercarnos a los usos y costumbres de una determinada época y lugar. Varios autores han contribuido a perfeccionar este enfoque: Marc Ferro, Pierre Sorlin, K. R. M. Short, David Culbert, Nicholas Pronay, Jeffrey Richards...; y que conste que cito sus nombres no para pretender parangonarme con ellos, sino como muestra de reconocimiento y admiración.

La investigación propiamente dicha partió de un proyecto que no pudo llevarse a cabo en su forma original. Cuando se preparaban las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, con mi amigo y maestro José María Caparrós Lera pensamos en la posibilidad de organizar en Barcelona en 1992 un congreso de historiadores del cine dedicado a analizar las relaciones del séptimo arte con la Historia de la América española. Desgraciadamente, nuestras gestiones en las instituciones pertinentes no dieron el fruto esperado; eran tantas las peticiones de ayuda para congresos relacionados con los *500 años* que el nuestro, al tratar sobre un medio considerado «poco serio» como es el cine, no tenía posibilidades de acceder a ningún tipo de subvención. El congreso quedó descartado como tal, pero a nivel personal procedí a reorientarlo hacia un trabajo de investigación sobre las películas que han tratado la Historia de América, sobre todo cuando una entidad privada, la Fundación Rich, se interesó por él y me

concedió una subvención para consultar las principales filmotecas americanas. Gracias a esta generosa ayuda pude visitar los archivos chilenos, argentinos, peruanos, uruguayos y mexicanos, visionando un buen número de películas y estableciendo provechosos contactos con investigadores de aquellos países. La investigación se fue completando con aportaciones posteriores provenientes tanto de América como de España.

Aprovecho esta introducción para sistematizar unos conceptos generales sobre la forma de enfocar mi estudio, a fin de no tener que ir haciendo continuamente acotaciones al texto. La más importante concierne a mi visión inevitablemente «eurocéntrica» de los hechos. Pido disculpas a mis amigos americanos si algún criterio les parece demasiado decantado hacia la antigua metrópoli, y les aseguro que nada más lejos de mi intención que querer resucitar nostalgias imperiales. También quiero aclarar que en el plano ideológico he pretendido ser lo más aséptico y ecuánime posible, pero el lector comprenderá que la objetividad total es siempre inalcanzable. En cuanto a las materias estrictamente históricas que se utilizan como referencia, he procurado ceñirme a las interpretaciones más comúnmente aceptadas, pues no es propósito de este trabajo hacer contribuciones innovadoras a la Historia de América; al eventual erudito americanista que pueda leer este libro le rogaría, por supuesto, que disculpe los inevitables fallos de apreciación.

Por otra parte, reconozco que algunos términos históricos y literarios son confusos y se prestan a controversia, por lo cual intentaré clarificar mi posición respecto a algunos. El más típico es el concepto de «Descubrimiento»: ¿se puede hablar realmente de Descubrimiento de América? Todo depende desde dónde se mire, por supuesto; si antes he reconocido mi condición de europeo, se me perdonará que utilice a veces el término, por otra parte tan admitido en general como el realmente incorrecto de «indios» para referirse a los primitivos habitantes de lo que ahora llamamos América. Además, al ser los españoles los que llegaron a América y no los americanos los que llegaron a Europa, creo que el término no comporta una gran inexactitud ni ofende a nadie. Aunque creo que ya

ha quedado bastante claro, quiero concretar que mi investigación tiene un marco geográfico limitado, el de los países americanos de habla española, por lo que no se encontrarán referencias al Brasil, por ejemplo.

Mi proyecto inicial era establecer una catalogación de todos los films relacionados con el tema, pero pronto advertí que llevar a cabo semejante tarea de forma individual era vana pretensión, y se prestaba más a un trabajo de equipo, por lo que opté por hacer una selección, lo más amplia posible, de títulos significativos. Los criterios seguidos para confeccionar esta especie de antología pueden resumirse en uno: la disponibilidad de copias visionables. Porque este trabajo no está hecho a base de referencias de segunda mano, sino del estudio directo de las películas (salvo algunos casos sobre los que se advierte en el texto), lo cual obliga a tener en cuenta algunas consideraciones. Me he visto obligado, por ejemplo, a prescindir de algunos títulos que, por unas u otras razones no me ha sido posible estudiar directamente, y hay otros (muy pocos, ciertamente) que, por haberlos visto hace tiempo, pueden contener algún error de apreciación; en cuanto a la documentación biblio-hemerográfica reconozco que es muy variable, pues de algunos films he encontrado muchas referencias y de otros muy pocas. Por otra parte debo advertir que los films se analizan desde una perspectiva crítica, y que en este punto mis opiniones han de considerarse enteramente subjetivas y no forzosamente coincidentes con las de otros historiadores; también reconozco haber hecho mayor hincapié en las obras más antiguas porque considero que en su juicio interviene eficazmente la perspectiva histórica, que lima lo que podríamos llamar «asperezas coyunturales» del momento de su realización.

Para los que no estén familiarizados con la búsqueda en filmotecas iberoamericanas, debo hacer un par de matizaciones: una, que de muchas películas de las que existe copia, ésta no se encuentra en los archivos especializados, sino celosamente custodiada por cadenas de televisión o particulares, lo cual no facilita precisamente su estudio (en el caso de los coleccionistas tengo una deuda especial con el maravilloso archivo de Rogelio Agrasánchez, que me ha permitido conocer films mexicanos de los años 30-

40 muy difíciles de encontrar), y, por otra parte, que en los países de habla española la mayoría de cinematecas son privadas, pura iniciativa de amantes del cine, y por ello se ven sometidas a importantes limitaciones económicas. A pesar de todos estos obstáculos, la colaboración que todas estas entidades me prestaron fue incalculable, haciendo que mi trabajo fuera lo más fácil y provechoso posible. Puedo asegurar que si el resultado final de mi investigación es insuficiente, la culpa es toda mía por no haber estado a la altura de sus desvelos. A continuación quisiera enumerar, en estricto orden alfabético, las instituciones y personas que me han ayudado en varios países. Soy consciente de que no he sido capaz de retener los nombres de todos aquellos que en un momento u otro han colaborado —las neuronas humanas, como tales, son imperfectas—, por lo que pido humildemente disculpas a los que no se vean en esta lista.

### **Instituciones**

*Alemania*: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlín); *Argentina*: Fundación Cinemateca Argentina (Buenos Aires); *Cuba*: Cinemateca de Cuba (La Habana); *Chile*: Cineteca de la Universidad de Chile (Santiago); *España*: Filmoteca Española (Madrid), Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcelona), Biblioteca Delmiro de Caralt (Barcelona), Revista Fotogramas & Video (Barcelona); *Estados Unidos*: Archivo Fílmico Agrasánchez (Harlingen, Texas); *México*: Cineteca Nacional (México D.F.), Filmoteca de la UNAM (México D.F.), Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (Guadalajara, Jalisco); *Perú*: Filmoteca de Lima (Lima); *Uruguay*: Cinemateca Uruguay (Montevideo), Filmoteca del SODRE (Montevideo); *Venezuela*: Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (Caracas).

### **Personas**

*Alemania*: Enno Patalas; *Argentina*: Guillermo Fernández Jurado, Paulina Fernández Jurado, Susana Strugo; *Cuba*: Teresa Toledo; *Chile*: Osvaldo Bustos, Claudio Cáceres, Carlos Núñez; *España*: Jorge de Cominges, Dolores Devesa, María García Baquero, José Luis Guarner, Marga Lobo, Gloria Montero, Alicia Potes, Teresa Serrahima, Francisco Vega; *Estados Unidos*:

Rogelio Agrasánchez Jr, Carl J. Mora; *México*: Nelson Carro, Guadalupe Ferrer, María del Carmen Figueroa, Emilio García Riera, John Mraz, Carlos Narro, Francisco Peredo, Miguel Ángel Recillas, Iván Trujillo, Eduardo de la Vega Alfaro; *Perú*: Isaac León Frías, Violeta Núñez, Norma Rivera; *Reino Unido* Nissa Torrents; *Uruguay*: Ricardo Casas, Manuel Martínez Carril, Eduardo Núñez; *Venezuela*: José Miguel Acosta Fabelo, Nancy de Miranda.

Quiero hacer una mención especial a José María Caparrós Lera, director de esta tesis, por su continuo interés y estímulo, sobre todo en momentos en que mi ánimo decaía ostensiblemente. Reciban también mi más profundo agradecimiento todos los miembros de FILM-HISTORIA, por su apoyo incondicional; el Dr. José Fereres, director ejecutivo de la Fundación Rich; y, *last but not the least*, mi esposa Carmen y mis dos hijos, Ramón y Carlota, por sus continuas manifestaciones de aliento y por haber tenido la paciencia de acompañarme en gran parte de mi recorrido por tierras americanas.

## Panorámica general

### La historia de Iberoamérica vista por el cine español

El hecho de que comencemos esta revisión por España hay que considerarlo literalmente como una concesión a la «Madre Patria», pues el cine español ha estado totalmente vuelto de espaldas a la temática americana, por lo menos hasta los años cuarenta: la *Vida de Cristóbal Colón* que se rodó en 1916 en Barcelona fue en realidad una iniciativa francesa a la que se apuntaron algunos empresarios españoles. La explicación de ello podrían ser la frustración colectiva que supuso la pérdida de las últimas colonias en la guerra del 98: un tema que tenía resonancias tan deprimentes no era comercial. Pero esta interpretación no parece la más probable. El olvido de la historia común hispanoamericana sería también debido a la poca solidez industrial de nuestro cine, que le incapacitaría para proyectos que requirieran un cierto desembolso económico. Recordemos que no es hasta los primeros años cuarenta en que, al socaire de las normas de protección, comienzan a producirse películas históricas de gran espectáculo como *Goyescas* (1942), *Eugenia de Montijo* (1944) o *Lola Montes* (1944)<sup>1</sup>.

De todos modos, el auge de la superproducción histórica en el periodo 1942-1953 tampoco conlleva aportaciones significativas. Es importante recordar que mientras los libros de texto de esos años señalan contumazmente la época que va de los Reyes Católicos a Felipe II como la de máxima grandeza de España, reservando sus más agudos improperios para el siglo XVIII y el XIX<sup>2</sup>, el cine permanece bastante ajeno a ella; ninguna figura ilustre de la España imperial tiene el honor de ser visitada por las cámaras. La excepción a la regla no deja de ser significativa: en 1953 se estrena *Jeromín*, sobre la infancia de Don Juan de Austria. Nótese como Felipe II no tiene película y sin embargo la tiene su hermanastro, personaje

---

<sup>1</sup> Una demostración de que el impacto del 98 no fue la causa de este desinterés por la historia americana lo tenemos en que la única película sobre este tema realizada en los años del mudo fue precisamente *El héroe de Cascorro* (1929), una evocación de la gesta de Eloy Gonzalo.

<sup>2</sup> Cf. el ilustrativo estudio de Rafael Valls Montes *La interpretación de la Historia de España, y sus orígenes ideológicos, en el bachillerato franquista, 1938-1953* (Valencia: Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Literaria de Valencia, 1984).

más controvertido para los cánones de la historiografía patriótica tradicional; y además, no se evoca la batalla de Lepanto sino el anecdotario banal del primer libro de la novela del padre Coloma: en realidad, es más acertado suponer que **Jeromín** se filmó no en homenaje a la España imperial sino al influjo de la Compañía de Jesús, tan evidente en aquellos años. Con todo, no debemos olvidar que si Carlos V y Felipe II consiguieron un papel de cierto relieve en el cine español fue gracias al Padre Coloma, porque desde luego ningún productor pareció estimularse con la inflamada prosa de los manuales de bachillerato.

La época de los Reyes Católicos, señalada por todos los historiadores como el crisol de la grandeza hispánica y directamente relacionada con el destino ultramarino, tampoco ofrece aportaciones dignas de mención, como no sea **Alba de América**. En 1943 se anunció, con el sonoro título de **Vísperas imperiales**, lo que tenía que ser un gran *epic* destinado a glorificar la España de 1492, muy en especial a la reina Isabel pero con destacados homenajes a su cónyuge y también a Colón. Sin embargo, tras unas complejas peripecias que detallamos en un capítulo posterior, lo único que quedó del espectacular proyecto fue un producto muy menor que se distribuyó en 1946 con el más sencillo título de **El doncel de la Reina**. Si ni los Reyes Católicos eran favorecidos como personajes de la pantalla, no nos va a extrañar que la empresa de las Indias tuviera todavía peor suerte. La promoción estatal de un film sobre Colón —el antes citado **Alba de América**— fue simplemente por responder a una supuesta provocación británica, y desde luego nunca se habló en firme de montar nada sobre Cortés o Pizarro, ni siquiera sobre algún misionero tipo Fray Junípero Serra. El cine histórico se dispersó en personajes de dudoso valor propagandístico como **Inés de Castro** (1944, dir. Leitão de Barros) **Lola Montes** (1944, dir. Antonio Román), **Juana la Loca** (**Locura de amor**, 1948, dir. Juan de Orduña) o **María de Padilla** (**La leona de Castilla**, 1951, dir. Juan de Orduña), aparte de melodramas de ambientación ochocentista inspirados por el éxito de **El escándalo** (1943, dir. J. L. Sáenz de Heredia)<sup>3</sup>.

No deja de ser paradójico que en la inmediata postguerra, cuando

---

<sup>3</sup> La excepción más clara sería la muy politizada **Agustina de Aragón** (1950, dir. Juan de Orduña).

más se promociona la nostalgia del imperio con libros como *Reivindicaciones de España* de Castiella y Areilza, el cine permanezca ajeno a este sentir y siga apegado a los mismos asuntos de antes de la guerra. El primer film importante dedicado al pasado colonial es **Los últimos de Filipinas** (1945), que evidentemente no tiene relación con América. Además es una obra claramente propagandística que, aunque ambientada en 1898, tiene una intención claramente contemporánea, de llamada a la resistencia del pueblo español ante el bloqueo internacional promovido por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial<sup>4</sup>. El enorme éxito de este film, tanto entre el público como con las autoridades, es sin duda el desencadenante de algunas secuelas de exaltación castrense ambientadas en América. **Héroes del 95** (1947) es un ejemplo de ello, una curiosa película que presenta la guerra de Cuba de una forma tan ambigua que tal parece que España hubiera sido la vencedora. Mucho más diluido queda el mensaje en **Bambú** (1945), pues aquí la coyuntura bélica es mero fondo para una intriga sentimental, sazónada con canciones de Imperio Argentina. La que sí está directamente influenciada por **Los últimos de Filipinas** —empezando por el título— es **Las últimas banderas** (1954), en que se sustituye la tozuda defensa de Baler por la no menos cerril de la fortaleza de El Callao en Lima durante los dos años siguientes a la batalla de Ayacucho.

Por lo que estamos diciendo, parece que el interés del cine español por la historia americana se centrara en los periodos menos gloriosos. No es que lo parezca; es que realmente es así. Aparte de **Alba de América**, las únicas producciones de esta época que abordan la conquista y colonización son **La nao capitana** y **La manigua sin Dios** (ambas filmadas en 1946), y por cierto de una forma bastante oblicua. La primera es una adaptación de la novela de Ricardo Baroja sobre un grupo de españoles en ruta hacia las Indias; no hay personajes ni situaciones reales, sino arquetipos que pretenden reproducir a escala la sociedad peninsular, pero no la del siglo XVII, sino la de 1946: las diversas regiones unidas bajo la autoridad de Castilla, el acoso de los piratas extranjeros, el traidor escondido en el propio barco, la fuerza aglutinadora de la religión, el capitán enérgico que conduce la nave a buen puerto. La cinta, además, acaba antes de que los personajes pongan el pie en el Nuevo

---

<sup>4</sup> Sobre la significación política de este film, Cf. A. Rigol, J. Sebastián: «España aislada: Los últimos de Filipinas de Antonio Román (1945)». *Film-Historia*, vol. 1, nº 3 (1991), pp. 171-184.

Mundo, lo cual revela las auténticas intenciones. Y si **La nao capitana** no habla realmente de América sino de la España de los años del bloqueo, **La manigua sin Dios** es propaganda jesuítica pura y simple, un envarado panegírico de las reducciones del Paraguay que conlleva una dura crítica al poder político representado por el monarca borbónico. Por otra parte, la increíble pobreza y falsedad de la ambientación sudamericana parece dar una explicación contundente de porqué el cine español la rehuía con tanto ahínco.

De todos modos, la ausencia de un cine épico sobre la Conquista tiene una explicación sencilla. Los sueños imperiales de la postguerra duraron en realidad muy poco, de hecho hasta la defenestración de Serrano Suñer y las nuevas orientaciones en política exterior derivadas de la entrada de Estados Unidos en la guerra contra el Eje. Para contrarrestar la influencia en la América hispana del vecino anglosajón debía evitarse sobre todo cualquier resabio neoimperialista al estilo de los que el «cuñadísimo» patrocinaba<sup>5</sup>.

Eliminado el conquistador porque recordaba los aspectos violentos del tema, todavía quedaba una opción muy viable, y que constituía la otra cara de la moneda: el fraile bondadoso, defensor y evangelizador de los indios. La cristianización de las Indias no era asunto conflictivo, pues aparte de ser una constante del pensamiento conservador español —recordemos cómo aquel personaje de *L'Atlàntida* de Mossén Cinto Verdaguer «veu morgonar ab l'espanyol Imperi / l'arbre sant de la Creu a l'altre hemisferi»<sup>6</sup> —, eran admitidos por todos los católicos, a uno y otro lado del Atlántico. Pero tampoco se aprovechó esto: ya hemos visto como **La manigua sin Dios** no era más que un interesado halago a la Compañía en que las referencias al nuevo mundo eran accesorias. Es decir, que el cine español de los años cuarenta-cincuenta no tenía el menor interés en reflejar el pasado americano. Algunas voces se elevaban en demanda de un cine americanista que diera sentido a la hazaña máxima de la raza española, como estos

---

<sup>5</sup> El 12 de octubre de 1942, el primero que celebraba el nuevo ministro de Exteriores Jordana, se caracterizó por la ausencia total de alusiones «imperiales» a la Hispanidad. Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953* (Madrid: CSIC, 1988), p. 80.

<sup>6</sup> Jacinto Verdaguer, *L'Atlàntida*, «Conclusió» (Edición consultada, Barcelona: Biblioteca Selecta, 1944), p. 127.

párrafos de Carlos Serrano de Osma, que inciden en la virtudes del mestizaje en tonos parecidos a los de ciertas películas mexicanas: «La epopeya del Descubrimiento, la Conquista, la presencia de España en el continente [americano], son innegables fuentes temáticas para el cine. pero de estos aspectos, el que a nuestro juicio posee más valores de permanencia es el referente a la mezcla de sangres, a la fundación de una raza nueva, al origen del *hombre americano*, hijo de *india y español*, reserva riquísima para un mejor futuro de Occidente»<sup>7</sup> (las cursivas son mías).

Pero estas demandas caían en saco roto. Y no porque el primer franquismo viviera de espaldas a los países de habla castellana, ni mucho menos, pues bien se promocionaba el intercambio cinematográfico hispanoamericano<sup>8</sup>, incluso con países como México cuyo gobierno no tenía relaciones oficiales con la España de Franco. Y esto no es una paradoja sino una explicación: más allá de la retórica oficial y los manuales escolares, las autoridades eran conscientes de lo difícil que era reconstruir el pasado común sin despertar animosidades en alguno de los dos bandos; salía más a cuenta mostrar como un charro del México actual reencontraba a la Madre Patria gracias a la benéfica influencia de la copla andaluza (Jorge Negrete y Carmen Sevilla en *Jalisco canta en Sevilla*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1948).

En los años cincuenta, aparte de la citada *Las últimas banderas y Habanera* (1958, dir. José María Elorrieta) un ejercicio nostálgico sin connotaciones políticas, la América española apenas recibe citas esporádicas. La más destacable es la larga secuencia ambientada en Puerto Rico de la coproducción hispanofrancesa *Aventuras del barbero de Sevilla* (1953, dir. Ladislao Vajda). Esta película, sin duda la más divertida y dinámica de todas las que protagonizó Luis Mariano en España, es una variante sobre el personaje de Beaumarchais, sólo que en vez de la conocida música de Rossini las peripecias se amenizan con los pegadizos *couplets* de Francis

---

<sup>7</sup> Carlos Serrano de Osma, «Hacia un concepto del cine hispánico», *Revista Internacional del Cine*, nº 6, noviembre 1952, p. 10.

<sup>8</sup> Recordemos la celebración de los Certámenes Cinematográficos Hispano-Americanos, de los cuales el que más repercusión tuvo fue el de 1948. Cf. Antonio Cuevas Puente (ed.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano* (Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950), p. 19-53.

López. Para huir de la Justicia, que le persigue por su supuesta colaboración con una partida de bandoleros, Fígaro se enrola como soldado para las Indias, y además consigue que se alistén con él los bandidos. De todos modos, la ambientación ultramarina no tiene ningún referente histórico preciso. Sólo sirve para que Mariano cante «Qué bonita es mi bandera» y el guión pueda entretener al respetable con algunas incidencias pintorescas como las tácticas de «asalto a la diligencia» —más propias de Sierra Morena que de la estrategia militar— que Fígaro y los bandidos utilizan para combatir a los piratas ingleses. Especialmente gustosa es la secuencia en que los españoles se introducen en el fuerte conquistado por los ingleses aparentando ser desertores y declarando sus ganas de conocer la civilización británica: «¡desayunar huevos fritos, tomar té y ser corsarios!» (el film no despliega un sentir especialmente probritánico, todo hay que decirlo). Entonces el oficial inglés les muestra el último descubrimiento de la cultura insular: el fútbol. El primer partido jugado por la selección española acaba, como es lógico, con victoria del equipo visitante y la reconquista de la fortaleza.

En otro orden de cosas, el auge del cine religioso en los años cincuenta tuvo una secuela tardía en un film hagiográfico «americanista»: **Fray Escoba** (1961). Aunque la ambientación limeña era muy sumaria, había un intento de reconstruir el periodo virreinal y ensalzar una figura local, Martín de Porres, el fraile de color que unos años más tarde sería canonizado por la Iglesia católica. El notable éxito de ese film en España y América recordó a los productores que Fray Martín, entoces sólo beato, tenía una coetánea santa, y no una santa cualquiera sino la patrona de América, Rosa de Lima. Pensando repetir el golpe se rodó apresuradamente un film de características similares (**Rosa de Lima**, 1962), pero sin darse cuenta de que la personalidad de esta santa no ofrecía grandes posibilidades a la narrativa fílmica. El resultado fue un completo fracaso.

En 1963 se filma la primera película española sobre un conquistador, concretamente Vasco Núñez de Balboa: **Los conquistadores del Pacífico**. Aparte de la elección de personaje, pensada en función de un presupuesto limitado (tomar posesión del Océano Pacífico no requiere gran despliegue

escenográfico), hay que destacar el hecho de que no se estrenó en Madrid hasta 1967, y que en Barcelona ni apareció; esta descortesía hacia la Ciudad Condal se subsanó con motivo de una inesperada reposición del film en 1985. El siguiente toque a la Conquista no llega hasta 1971 con **La Araucana (Conquista de gigantes)**, que homenajea tanto a Valdivia como a los bravos araucanos y supone un ejemplo de la colaboración con las cinematografías iberoamericanas auspiciada por el franquismo: rodada en tierras chilenas, sus indudables ambiciones se vieron coartadas por un reparto italo-español muy poco carismático. En esta misma tónica de sintonizar con los «países hermanos» se enclava un proyecto ambicioso que tampoco fue resuelto satisfactoriamente: **Simón Bolívar** (1969), intento de conjugar la biografía tradicional con el antiimperialismo de los años sesenta que, como era de esperar, no convenció a nadie. Destaquemos el detalle de que las vidas del Libertador, Santa Rosa y Fray Martín han sido abordadas en ambos lados del Atlántico, con enfoques radicalmente diversos.

La desaparición del franquismo supuso una renovación temática en el cine español. La época anterior a 1975 se somete a una dura criba en la que no queda, literalmente, «títere con cabeza»; en muchas ocasiones la crítica es puro revanchismo, expresión de un odio acumulado durante años. En el campo del cine histórico, lo que antes era «Leyenda Negra» fabricada por los enemigos de España, es ahora una excusa para vapulear los valores políticos y morales del extinto régimen. Films de variado impacto configuran esta imagen, de los que el más significativo es sin duda **El crimen de Cuenca** (1979/81, dir. Pilar Miró), un vitriólico alegato contra la Guardia Civil, presentada con los mismos rasgos de vesania con que aparece la Gestapo o la KGB en los film de propaganda antinazi o anticomunista. El cine histórico postfranquista, todo hay que decirlo, no se aventura mucho más lejos de los años de la Guerra Civil. Como en el periodo anterior la contienda había sido explicada de un modo absolutamente unilateral, es lógico que tanto el público como los cineastas tuviera interés en la versión del otro lado<sup>9</sup>.

El afán revisionista del cine de la Democracia no llega a la Historia de

---

<sup>9</sup> Para una visión de conjunto del cine sobre la Guerra Civil antes y después de 1975, Cf. Rafael de España, «Images of the Spanish Civil War in Spanish feature films, 1939-1985». *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, vol. 6, nº 2 (1986) pp. 223-236.

América: en realidad, el tema nunca había despertado el interés del cine español; no había, pues, ningún motivo para cambiar de orientación, sobre todo teniendo en cuenta dos razones coyunturales sobreañadidas. Una es de tipo económico: si en los buenos tiempos de CIFESA, cuando se podían poner en marcha costosas maquinarias como **Locura de amor**, **Pequeñeces**, **Agustina de Aragón** o **Alba de América**, se habían ignorado los tres siglos de presencia hispana en el continente americano, menos motivos había para su recuperación en los años setenta, cuando los presupuestos se habían disparado de forma prohibitiva. Y la otra es de orden ideológico. Los films «críticos» surgidos en el posfranquismo eran una reacción contra aquellos valores que el régimen manipulaba para justificar sus medidas dictatoriales: la religión, el ejército, el capital; la Historia de América nunca había sido una constante ideológica en el cine fomentado por el Régimen, y por ello no había tenido ocasión de exacerbar los ánimos de los cineastas de oposición.

Como todas las reglas tienen su excepción, sí hubo un cineasta antifranquista que se atrevió con la Conquista, y desde luego el más insospechado: Carlos Saura. Este realizador, obsesionado desde siempre por los fantasmas del franquismo, había obtenido sus mejores éxitos precisamente en la década 1965-75; con la llegada de la auténtica libertad de expresión su carrera se desorienta un tanto, embarcándose en proyectos folklóricos de fácil digestión en los mercados extranjeros, donde la única España admitida es la de Merimée. En un intento por demostrar que sabe tocar otros temas ajenos a la historia reciente de España no se le ocurre nada mejor que meterse con la historia de un país que evidentemente no conoce, y filma en México **Antonieta** (1982), una coproducción con Francia que recibió tremendo varapalo de la crítica mexicana por su enfoque *Reader's Digest*<sup>10</sup>. Demostrada su inadecuación para el cine histórico, Saura se refugia en el seguro terreno andalucista de **Carmen** (1983) y **El amor brujo** (1986) pero, dando un nuevo giro a su filmografía, reincide en un tema americano con **El Dorado** (1987), sobre el conquistador rebelde Lope de Aguirre. De entrada la elección de este personaje no parecía muy afortunada, ya que había sido llevado a la pantalla con notable brillantez en 1972 por Werner

---

<sup>10</sup> «**Antonieta** es una breve e imprecisa lección de historia nacional para alumnos extranjeros de cursos de verano». Comentario de Héctor Rivera en *El Proceso*, cit. por José M. Caparrós Lera en *El cine español de la democracia* (Barcelona: Anthropos, 1992), p. 220.

Herzog; por otra parte el autor de *La caza* lo planteó de forma absolutamente desmitificadora, presentando a los conquistadores como unos vulgares facinerosos, criterio tan válido y defendible como el contrario pero que no se acomodaba con los aires de *epic* que el fastuoso presupuesto, muy aireado (y criticado) en los medios de comunicación, daba a entender. El film consiguió una gran belleza plástica —quizá demasiada para el contenido truculento y feísta—, pero de cara al público puede decirse que batió los records de aburrimiento marcados por la «franquista» *Alba de América*.

Estas deficiencias del cine español en lo referente a la Historia de América quedaron más que claras en 1992, ya que sólo se hizo una aportación secundaria a empeños básicamente extranjeros y de discutible interés, como los dos homenajes a Colón citados en el capítulo anterior. La única producción íntegramente española fue *La marrana* (dir. José Luis Cuerda), un acercamiento paródico y de escasa repercusión en taquilla que ni siquiera consiguió apoyo —por lo menos en un primer momento— de las entidades patrocinadoras del Quinto Centenario. Ningún productor pareció acordarse de una novela de Vicente Blasco Ibáñez, *En busca del Gran Khan*, quizá no muy destacable en valores estrictamente literarios pero que combinaba de forma tremendamente cinematográfica la Historia con la ficción, la exaltación con la crítica (incluida una denuncia del antisemitismo que podría haber sido muy bien acogida en Estados Unidos), y que además tenía acción, *boy-meets-girl* y pinceladas de sano erotismo en la línea del autor de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

## La producción iberoamericana

Sin lugar a dudas, Iberoamérica ha dedicado más celuloide a su historia que España. Tengamos en cuenta, por supuesto, lo que entendemos por Iberoamérica en el plano cinematográfico, que hasta los años sesenta se reducía a dos únicas industrias fílmicas solventes, la mexicana y la argentina. Tanto una como otra sacan muy buen partido de la llegada del sonoro para hacerse con el público de su país, que agradece oír hablar su

idioma en vez de quemarse las pestañas leyendo los subtítulos<sup>11</sup>. Además, aprovechando la ausencia de producción en otros países, intentan controlar todo el mercado de habla española. Los mayores éxitos se los lleva sin duda el cine mexicano, precisamente con productos de ambientación «ranchera» que combinaban un acusado nacionalismo formal y un no menos marcado conservadurismo conceptual: **Cielito lindo**, **¡Ora Ponciano!** y, sobre todo, **Allá en el rancho grande**, rodados todos en 1936. Estas orientaciones y su motivación quedan perfectamente definidas por Aurelio de los Reyes: «A dos años de **Rancho Grande**, en 1938, año de la expropiación petrolera, la industria cinematográfica era la segunda del país después del petróleo, y México necesitaba divisas. La comedia ranchera aportaba millones y millones de pesos provenientes del extranjero, pues el cine mexicano extendía poco a poco sus tentáculos sobre América Latina»<sup>12</sup>.

En estas mismas fechas se consolida también la industria fílmica argentina: «La década de 1940 encuentra a los cineastas, a los productores, actores y técnicos seguros de que el cine argentino tiene un futuro magnífico y de que, entre las cinematografías de habla hispana, junto con la española, no podrán ser superados. Algo de razón tenían: las películas argentinas se proyectaban en todos los países hispanoparlantes con gran éxito»<sup>13</sup>. Ciertamente, en los años cuarenta se registra una notable actividad a cargo de empresas más o menos duraderas como Argentina Sono Film, Estudios San Miguel o Artistas Argentinos Asociados; en 1941 se inauguran los Estudios Baires, los únicos de aquella época que todavía están activos en la actualidad<sup>14</sup>. De todas formas, a partir de 1942 el cine argentino tropezará con un escollo que le hará perder puntos ante el mexicano: su postura ante la Guerra Mundial. Los norteamericanos ven la Argentina como un nido de espías nazis, una cabeza de puente de la propaganda del Reich en Sudamérica, mientras que México es un aliado fiel. Tanto un país como el

---

<sup>11</sup> «Cansado de oír un idioma que no comprende y de seguir tipos y costumbres que le son ajenos, el público de México ha encontrado en los films mexicanos un alivio». Xavier Villaurrutia: *Crítica cinematográfica* (México:UNAM, 1970), p. 243.

<sup>12</sup> Aurelio de los Reyes: *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947* (México:Ed. Trillas, 1987), p. 153.

<sup>13</sup> Claudio España: «El cine sonoro y su expansión», en VV.AA., *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984), p. 76.

<sup>14</sup> En 1991 se rodó **Los Inmortales II (Highlander II)**, costosa producción internacional dirigida por Russell Mulcahy.

otro dependen cinematográficamente de la película virgen que viene de Estados Unidos, y como es lógico el tío Sam obra en función del comportamiento de sus sobrinos: a México que se porta bien, le suministra el material sin restricciones, pero a los argentinos se lo raciona. Indudablemente, esto contribuye a justificar el auge del cine mexicano durante los años cuarenta, pero también sería exagerado considerarlo la causa principal.

Visto con perspectiva actual es indudable que en el momento de declararse la segunda guerra mundial la industria mexicana había alcanzado una solidez relativa en el ámbito hispanoparlante, que le permitiría producciones de cierto presupuesto y ambiciones (entre ellas las históricas que comentaremos aquí), un *star system* de cierto impacto (encabezado por María Félix y Jorge Negrete) e incluso una variante de *qualité* con los raciales dramas del *Indio* Fernández. Un detalle común al cine mexicano y al argentino es que ambos registran un considerable ingreso en sus filas de elementos españoles provenientes de la diáspora de 1939<sup>15</sup>.

Si hacemos un breve inventario de aquellos temas objeto de nuestro estudio que han aparecido con más frecuencia en el cine hispanoamericano o, para ser más exactos, en México y Argentina, veremos que dos destacan por encima de cualquier otro: la Independencia y la Conquista. El segundo, por cierto, es casi exclusivo de México, donde el mestizaje es un ingrediente fundamental de la identidad nacional aunque a veces no sea asumido con la necesaria serenidad; como en Argentina la mezcla racial no fue efectiva y además la vida colonial no tuvo nunca el esplendor novohispano o peruano, es lógico que el cine se decantara directamente hacia los años de la emancipación.

En la incipiente producción mexicana encontramos enseguida las dos temáticas indicadas<sup>16</sup>. Una de las primeras cintas de argumento, estrenada en

---

<sup>15</sup> Sobre la gente de cine emigrada a Hispanoamérica no se ha hecho todavía un estudio en profundidad. Un «desbroce de terreno» sería el libro de Román Gubern *Cine español en el exilio 1936-1939* (Barcelona:Lumen, 1976).

<sup>16</sup> Cf. Aurelio de los Reyes: *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920* (México:UNAM, 197?); Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal: *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*(Puebla: Universidad Autónoma, 1985)

agosto de 1907, se titula precisamente **El grito de Dolores, o sea la Independencia de México**, dirigida y protagonizada por Felipe de Jesús Haro. En siete atropellados cuadros el espectador asistía a las intrigas de Hidalgo y Allende con la corregidora de Querétaro, la denuncia de la conspiración, la invocación al alzamiento en nombre de la Virgen de Guadalupe, la marcha a San Miguel el Grande, el cura Hidalgo diciendo aquello de «los ríos van al mar, los hombres a su destino», y un final prosopopéyico en el que la Fama coronaba de laurel a los mártires. La peculiaridad principal de esta película era su condición de «sonora». Me explico: unos actores colocados detrás de la pantalla interpretaban verbalmente los gestos de los que aparecían en imagen. Y si avanzamos hasta 1916, tenemos que el primer largometraje de argumento también trata el mismo tema, bajo el título **1810** (¡**Los libertadores!**). Fue realizado en el Yucatán por la productora Cirmar Films de Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo (el primero cubrió las tareas de lo que entonces se llamaba «dirección artística»), que en 1914 ya había filmado dos cortos de voluntad nacionalista titulados **La voz de su raza** y **Tiempos mayas**. En **1810** se desarrollaba una historia inventada, de fuerte sabor simbólico y escasa complejidad narrativa, en la cual tres jóvenes, hijos de una señora llamada Madre Patria —concepto que en este caso no se refería a España, como es lógico, sino a la nueva nación mexicana— tenían que sufrir las arbitrariedades de un brusco intendente español, que encarcelaba a los dos chicos por encubrir a un indio fugitivo y acosaba sexualmente a la hermana, cuyo padrino era ni más ni menos que el cura Hidalgo. En esas, los conspiradores son descubiertos y obligados a ir a la lucha: en su primera victoria liberan a los mozos y se los devuelven a Madre Patria. Concebida con alardes de superproducción, la cinta fue estrenada con cierto éxito en Mérida en julio, y en setiembre en la capital, justamente en el Teatro Hidalgo. Desgraciadamente no parecen quedar copias, por lo que no se puede emitir un juicio sobre sus valores artísticos.

Los temas de motivación indigenista no tardan en aparecer. En 1917 se estrena **Tepeyac**, primer golpe de manivela a las apariciones guadalupanas. Es una de las pocas películas de este periodo que se conservan, por lo que la estudiaremos en capítulo aparte. A cambio, han desaparecido **Tabaré** (1917) y **Cuauhtémoc** (1918). La primera, dirigida por

Luis Lezama, era una adaptación del poema dramático de Juan Zorrilla de San Martín sobre los trágicos amores entre un cacique del Uruguay y una dama española, en los primeros tiempos de la conquista. A pesar de sus rótulos en verso (o quizá por eso), fue acogida triunfalmente por la crítica; es una lástima que no podamos confirmar o discutir esas alabanzas. El propio Lezama realizaría un *remake* en 1946 (con el mismo director de fotografía, Ezequiel Carrasco) del cual no he conseguido tampoco ubicar una copia visionable. En el caso de **Cuauhtémoc** la crítica fue bastante dura: el director Manuel de la Bandera había hecho un viaje a Hollywood para aprender las últimas técnicas cinematográficas, pero a juzgar por el resultado no parece que hubiera aprovechado en exceso las enseñanzas de los gringos; lo que tenía que ser un monumental *epic* sobre la caída del imperio azteca quedó en una aburrida sucesión de cromos de fuerte sabor teatral<sup>17</sup>.

Sin salirnos de esta época primitiva, veamos que se hacía en Argentina. En una especie de previsión de los actos del Centenario de la declaración de Independencia, el pionero Mario Gallo confeccionó en 1909 dos films de un rollo (aproximadamente diez minutos en pantalla) cuya principal ventaja sobre los mexicanos es que se han conservado parcialmente, lo que nos evita confiar en laudatorias gacetillas contemporáneas que muchas veces no tienen apenas conexión con la realidad. Una de estas cintas se titulaba **La revolución de mayo**, y mostraba la gente congregada ante el Cabildo inquiriendo que pasaba; en el interior los próceres de la Independencia discutían el futuro del país. Es una obra de factura muy tosca, con una escenografía a base de telones pintados sobre los que se refleja de forma muy poco discreta la luz del sol. En el otro film conservado, **La creación del himno**, vemos como el patriótico vate Vicente López y Planes sale inspiradísimo de una de las reuniones en casa de Mariquita Thompson, se encierra en su casa y, bendecido por la musa, compone los versos del himno nacional. En la escena siguiente volvemos al salón de los Thompson para presenciar como todos los presentes —entre ellos, José de San Martín— cantan a pleno pulmón «Oíd mortales, el grito sagrado...»; lo que no nos aclara la cinta, como es lógico, es si ya se

---

<sup>17</sup> Para una completísima selección de testimonios contemporáneos sobre estos dos films, vid. Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano* (México: Cineteca Nacional, 1989), pp. 81 y ss.

acompañan de la música del catalán Blas Parera. La situación fue recreada años más tarde por Luis César Amadori en *El grito sagrado* (1952). De otro film de Gallo, también conmemorativo del Centenario, *La batalla de Maipú*, no se ha conservado nada más que algunas anécdotas de rodaje un tanto chuscas, como la de los actores que encarnaban a San Martín y O'Higgins cayéndose del caballo en el momento del abrazo<sup>18</sup>.

En los años del sonoro se siguió insistiendo en las dos temáticas comentadas. Por lo que respecta a la Conquista, el cine mexicano se la plantea bajo esquemas románticos muy convencionales: cacique enamorado de dama española, o conquistador enamorado de princesa indígena. La primera situación la encontramos en *Tribu* (1935), la segunda en *Chilam Balaam* (1956). Esta forma de presentar el mestizaje le quita el aspecto vergonzante de violación y bastardía, lima asperezas con la «Madre Patria» y evita reivindicaciones indigenistas que podrían molestar a las clases pudientes, aparte de ajustarse a los cánones narrativos impuestos por el cine norteamericano. Loables intenciones, en verdad, pero difíciles de casar con la realidad histórica: no es necesario recurrir a la «Leyenda Negra» para deshacer la imagen del apuesto conquistador cortejando gentilmente a una princesa azteca (o maya, o inca) de *glamour* pseudohollywoodiano.

Otro de los motivos recurrentes en los años treinta-cuarenta es la evangelización del continente americano: en México destacan las cintas dedicadas a las apariciones de Guadalupe, sin lugar a dudas el episodio que más claramente define el papel de la Iglesia en el reconocimiento del mestizaje como «crisol de la mexicanidad». *La Reina de México* (1939, dir. Fernando Méndez), *La Virgen Morena* (1942, dir. Gabriel Soria) y *La Virgen que forjó una patria* (1942, dir. Julio Bracho) vienen inscritas en una serie de películas relativamente costosas de inspiración religiosa cuyos orígenes quedan muy bien resumidos en el siguiente comentario de Eduardo de la Vega Alfaro: «El ambiente neocatólico del régimen derechista de Ávila Camacho, que permitió hacer propaganda religiosa por todos los medios posibles; la situación de guerra, que alentaba un nacionalismo a ultranza con la mirada puesta en los antecedentes y orígenes del patriotismo

---

<sup>18</sup> Domingo di Núbila: *Historia del cine argentino*, (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959), tomo I, pp. 16-17.

mexicano, y además la bonanza de la industria fílmica, que estimulaba la factura de superproducciones para un vasto mercado cautivo»<sup>19</sup>. En realidad, el fervor religioso de los años cuarenta surge un poco como respuesta al anticlericalismo que todavía coleaba en los últimos años del sexenio cardenista, y que también tuvo cierto reflejo en la pantalla, no en films antirreligiosos propiamente dichos pero sí en alegatos contra la Inquisición de sabor liberal ochocentista tomados de rancias novelas de capa y espada, como *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, ambas de 1935. Sus alusiones a frailes lascivos y torturadores quedan disimuladas en los vericuetos de unas intrigas folletinescas inspiradas en Zévaco, pero tienen valor por ser las únicas notas discordantes en un tratamiento del clero habitualmente respetuoso. Conviene recordar, de todos modos, que las concesiones a la Religión no son una exclusiva del cine mexicano, sino que fueron comunes a toda la producción hispanoamericana hasta los escépticos sesenta: hay una larga serie de cintas religiosas producidas en el continente, de las que las relacionadas con el periodo colonial no son precisamente las más abundantes.

Por lo que respecta a la temática de los demás productos de ambientación virreinal, casi todos se refieren a lances de capa y espada —a veces con implicaciones religiosas—, siguiendo la pauta marcada por *Cruz Diablo* (1934). Variantes atípicas en estas aventuras de espadachines son la *La monja alférez* (1944) y *La Quintrala* (1955), pues tocan personajes a caballo entre la historia y la leyenda del periodo colonial.

En cuanto al otro gran motivo del cine histórico iberoamericano, la Independencia, encuentra un periodo de relativo auge en los años cuarenta, coincidiendo con la época de mayor potencial industrial de los cines mexicano y argentino. Estas cintas rechazan cualquier interpretación progresista de la gesta emancipadora; son siempre biográficas y explican la Historia en función de las vidas de los grandes caudillos: Bolívar, San Martín, Hidalgo, Morelos y otros de menor calibre. Las masas populares no tienen otro cometido que ser simples comparsas, y como es lógico los entresijos socioeconómicos quedan cautamente escondidos tras un vistoso escaparate de discursos y batallas. En esta serie las mixtificaciones son legión,

---

<sup>19</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Gabriel Soria* (Guadalajara: Universidad, 1992), p. 111.

aunque quizá la más espectacular es la perpetrada con **Nuestra tierra de paz** (1939, dir. Arturo S. Mom), donde la vida de San Martín es un mera excusa para recordar a los argentinos todo lo que su país debe a Francia; un insólito ejemplo de neocolonialismo cultural a cargo del país que inventó lo de *Amérique Latine*. Denominador común a casi todos estos films (el antes citado sería una auténtica excepción) es que renuncian a todo concepto descalificador hacia la ex-metrópoli, sacrificando de esta forma un recurso dramático de segura eficacia: por ejemplo, los realistas de **Simón Bolívar** (1942, dir. Miguel Contreras Torres) son gente encantadora destinados a entenderse maravillosamente con el Libertador. Esto tiene su explicación en dos factores: uno, el intento de distribuir esos films en España (casi siempre frustrado, por cierto), y otro, el notable contingente de españoles presente en los cines argentino y mexicano.

Se observará que hasta el momento estamos hablando de películas producidas casi exclusivamente en México y Argentina; esta limitación es consecuencia inevitable de la escasa representatividad artística y técnica de las provenientes de otros países. De todos modos, estos productos tienen un punto en común aparte de su nacionalidad, y es su orientación ideológica: traten de la Conquista, del Virreinato o de la Independencia, todas adoptan una postura decididamente conservadora que podríamos etiquetar como «burguesa» o también «criolla», pues refleja el sentir de las clases dominantes, sin ninguna concesión al indigenismo: por duro que fuera el trato al indio, no hay que olvidar que éste no era más que un idólatra al cual llevaban al buen camino la espada del conquistador y el crucifijo del fraile; de ahí el respeto a la acción de España y de la Iglesia.

El planteamiento ideológico de este tipo de cine va a cambiar en los años sesenta; entre otros factores de índole política y económica, uno va a ser de especial importancia en el ámbito cultural hispanoamericano: con el triunfo de la revolución en Cuba, una tercera «potencia» cinematográfica se suma a México y Argentina. Y el término «potencia» no está dicho con ironía, sino al contrario: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creado a los pocos días de la entrada de los revolucionarios en La Habana, va a desarrollar una intensa labor de

promoción del séptimo arte en un país con escasa tradición en este campo. En 1975 Fidel Castro podía proclamar con orgullo: «El 24 de marzo de 1959 se fundó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Arte nuevo, sin tradiciones ni historia en nuestro país, el cine cubano ha logrado crear obras y todo un movimiento artístico que ha pasado a formar parte de nuestro patrimonio cultural»<sup>20</sup>. En la actualidad, prácticamente desahuciado el régimen castrista, es fácil criticar todo lo producido por la Revolución, pero es innegable que estas palabras de Fidel son acertadas en gran parte: en los últimos años sesenta el ICAIC produjo películas increíblemente maduras y de gran rigor formal, como **Memorias del subdesarrollo** o **Lucía**, obras maestras del cine internacional. Desgraciadamente, también hay que admitir que en los años siguientes la libertad formal de los films cubanos se ha visto cada vez más descompensada por una engorrosa rigidez conceptual<sup>21</sup>.

Los temas del cine cubano en el apartado de nuestro interés son básicamente dos: la lucha por la libertad, iniciada teóricamente en 1868 y terminada (también teóricamente) en 1959, y la vindicación del aporte africano a la cultura isleña. El primer apartado tendrá un punto de algidez en 1968, cuando se celebran los «100 años de lucha» y se realizarán una serie de films cortos y largos, documentales y de ficción, cuyo principal exponente es **La primera carga al machete** de Manuel Octavio Gómez (1969). En estas obras el análisis histórico marxista aparece sazonado con un feroz nacionalismo que refleja el antiimperialismo tan vigente en los años de la guerra del Vietnam: salta a la vista que el imperio al que esos films atacan no es el español, cosa totalmente del pasado, sino otro mucho más reciente y que viene de los vecinos del Norte. Es en relación con esto que puede considerarse la manifiesta tendencia en los films del ICAIC a exaltar más la lucha de 1868 que la de 1898, lo cual es fácil de entender: la victoria del 98 no fue del pueblo cubano, sino del poderío militar y económico yanqui.

Ese protagonismo a nivel panamericano que hemos adjudicado a la

---

<sup>20</sup> Informe presentado en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975). Reproducido en *Cine Cubano* nº 108, pp. 2-3 (1984).

<sup>21</sup> Peter B. Schumann define con acierto el cine cubano posterior a 1976 como «trabajo artesanal de rutina y artesanía bien elaborada». *Historia del cine latinoamericano* (Buenos Aires: Legasa, 1987), p.173.

industria cinematográfica cubana puede parecer exagerado, pero no lo es tanto si resaltamos que sus actividades no se limitan al área insular: cuando en los años setenta se ha afianzado industrialmente el ICAIC, no es difícil encontrar películas procedentes de países «cinematográficamente débiles» como Perú, Colombia, Nicaragua..., que de hecho están financiadas por el ente oficial cubano. En México, sea por influencia cubana o por un reflejo del *zeitgeist*, el gobierno de Luis Echeverría (1971-1976) va a fomentar decididamente un cine con inquietudes progresistas. El sexenio echeverrista se caracterizó por una intromisión decidida del Estado en la producción cinematográfica, un caso realmente único en la Historia porque supuso para los cineastas contar con holgados presupuestos para realizar obras muy comprometidas tanto artística como ideológicamente<sup>22</sup>. Es interesante destacar que este periodo se abre y se cierra con dos films inspirados por la Conquista, *El jardín de tía Isabel* (1971) y *Nuevo Mundo* (1976), y resulta casi simbólico que este último fuera rechazado por los distribuidores y nunca consiguiera ser exhibido con normalidad. Ciertamente que la gestión echeverrista había supuesto una mejoría cualitativa importante, pero en el plano económico presentaba evidentes fisuras: con el cambio de gobierno los artistas fueron expulsados de este país de Jauja, y la industria confiada nuevamente a las manos privadas<sup>23</sup>.

En contraste con los enfoques progresistas mexicanos, en la Argentina de los años setenta las evocaciones del pasado nacional siguen siendo visiones bastante tradicionales de las vidas de los grandes próceres. En 1970 se estrena *El santo de la espada* de Leopoldo Torre Nilsson (en España: *Estirpe de raza*), una biografía del General San Martín basada en el libro casi hagiográfico de Ricardo Rojas. Su éxito es tal que inmediatamente el mismo director pone en marcha *Güemes, la tierra en armas*, sobre la vida del caudillo gaucho, y René Mugica realiza *Bajo el signo de la Patria* (en España:

---

<sup>22</sup> El organismo encargado de repartir el dinero era el Banco Nacional Cinematográfico, al frente del cual estaba precisamente Rodolfo Echeverría, hermano del presidente.

<sup>23</sup> Francisco Sánchez considera este periodo como la «segunda edad de oro» del cine mexicano en su *Crónica antiolema del cine mexicano* (México: Universidad Veracruzana, 1989), *passim*. Para una visión más desmitificadora del periodo, cf. Carl J. Mora, *Mexican Cinema —Reflections of a society (1896-1988)* (Berkeley: California University Press, 1989), pp.113-139.

**Fibra de valientes**), sobre la fracasada campaña de Belgrano<sup>24</sup>. Desde un punto de vista estrictamente fílmico todos son bastante decepcionantes, y en cuanto al impacto popular ninguno repitió el éxito del primero.

En los últimos años la filmografía sobre la América española se ha decantado fundamentalmente hacia versiones más bien contestatarias, algunas de inspiración cubana, como las cintas peruanas de Federico García Melgar (1982) y Túpac Amaru (1984), o los audaces experimentos del venezolano Diego Rísquez en una especie de trilogía que pretende buscar las raíces de la identidad americana: **Bolívar, sinfonía tropikal** (1980), **Orinoko, nuevo mundo** (1984) y **Amérika, terra incognita** (1988). Son films de factura casi amateur, rodados en formatos reducidos y ampliados posteriormente, que prescinden de los diálogos tanto por razones estéticas como ideológicas (ya que el autor intenta considerarse ajeno a la lengua y cultura españolas); ninguno ha tenido demasiada difusión fuera de festivales<sup>25</sup>. El primero de ellos se centra en la figura del Libertador, pero los otros dos inciden en el tema del choque entre europeos e indios, y las conclusiones se inscriben decididamente en el indigenismo más irracional: los nativos viven en un paraíso del cual son expulsados por la codicia y crueldad de los españoles.

## Iberoamérica en el cine de habla no española

La producción de habla no española sobre el tema que nos ocupa no tiene apenas relevancia. Y al decir «no española» no hacemos sino utilizar un eufemismo, pues podríamos decir claramente «de habla inglesa», ya que prácticamente todas las obras que conocemos están producidas o patrocinadas por las compañías de Hollywood. ¿Cómo se muestra la historia de la América española en los títulos de producción anglosajona que hemos localizado?

---

<sup>24</sup> Hay otros films de asunto histórico no comprendido en el marco cronológico objeto de nuestro estudio, como los claramente «proceristas» **Argentino hasta la muerte** (1970) de Fernando Ayala, **Juan Manuel de Rosas** (1971) de Manuel Antín y la más progresista **La Patagonia rebelde** (1974) de Héctor Olivera.

<sup>25</sup> En honor a la verdad, los dos últimos se han estrenado en París (1986 y 1991, respectivamente).

En una primera visión se pone de relieve que el resultado está condicionado a dos premisas: desprecio e ignorancia. Pero si ahondamos un poco más, repararemos en un importante detalle: el cine de cada país —el norteamericano, el inglés, el francés, etc.— se preocupa básicamente de aquello que puede ser de interés para su conciudadanos. Si en España nunca se ha planteado la posibilidad de hacer una película sobre Lafayette, por ejemplo, es porque en nuestro país bien pocos saben quién es; por lo tanto, no tiene sentido sorprenderse al comprobar el escaso interés que Colón, la reina Isabel, Pizarro, Cortés e incluso Bolívar o San Martín han despertado entre los magnates de la industria cinematográfica. Si el cine de un país no hispano se ha ocupado alguna vez de la historia hispanoamericana, es porque venía pautado por algún elemento autóctono, como podía ser una obra literaria de sólido prestigio —las adaptaciones de *The Bridge of San Luis Rey*, por ejemplo— o vinculación del asunto con el sentir nacional, como *Seven Cities of Gold*, cuya base argumental es la colonización de California. A veces, por supuesto, ha sido la inclinación personal de un cineasta, como Werner Herzog y su *Aguirre*.

Una vez sentada la motivación primordial en la elección de los temas «hispanicos», no podemos negar que el enfoque ideológico aparece siempre teñido con los residuos de la «Leyenda Negra». El sentimiento antiespañol, que tan bien definido quedó en el libro de Julián Juderías, parece que tenga que ser cosa del pasado; de hecho, se ha llegado a afirmar que la Leyenda Negra nunca ha existido<sup>26</sup>. Sin ánimo de entrar en polémica, pienso que la leyenda de la España opresora y malvada ha tenido bastante éxito (quizá porque fue explotada convenientemente), no por supuesto entre los historiadores rigurosos pero sí en el inconsciente colectivo de los pueblos que antaño fueron enemigos de España. La Guerra Civil y los años del franquismo subsiguientes también han colaborado, todo hay que decirlo, a mantener viva la imagen de la España inquisitorial, pero tampoco hay que atribuir al extinto régimen una excesiva responsabilidad; esa imagen estaba ya sólidamente instalada, y si el franquismo merece culpa es por haber

---

<sup>26</sup> El ensayo clásico sobre esta polémica es el de Julián Juderías, *La Leyenda negra* (reedición, Madrid: Swan, 1986). El libro de Ricardo García Cárcel *La leyenda negra. Historia y opinión* (Madrid: Alianza, 1992) es un exhaustivo estudio bibliográfico en el que, paradójicamente, después de establecer un acucioso catálogo de testimonios antiespañoles desde el siglo XVI hasta ahora, acaba concluyendo que nunca ha habido tal sentir antiespañol.

servido de cómoda excusa para perpetuarla, estimulando incluso la colaboración de los mismos españoles.

Ciñéndonos al apartado de la historia de América hay que reconocer que el cine no ha reflejado de forma coherente ni agresiva los postulados más hirientes de la Leyenda Negra, por motivos de censura moral (deferencia a la Iglesia Católica) y comercial (amenazas de prohibición del film en determinados países), y quizá esto justificaría en el fondo la manifiesta escasez de productos vinculados al tema<sup>27</sup>. *The Sea Hawk*, *The Spanish Main*, *Captain from Castile* o *The Royal Hunt of the Sun* contienen referencias poco agradables para España, pero no presentan ni de lejos la virulencia de las que han salido de la imprenta<sup>28</sup>. Incluso las raras películas norteamericanas dedicadas a la guerra del 98, como las dos versiones de *A Message to García* (1916 y 1936), se limitan a presentar la situación como una convencional anécdota de buenos y malos, en la que el héroe gringo es más guapo y más listo que los españoles, pero también que los *greasers* con los que se ha visto obligado a colaborar. Porque hay una circunstancia que debe ser muy tenida en cuenta al hablar del cine norteamericano y su visión de la América hispana, y es que es tan despectivo o incluso más con los americanos independientes que con los de la época colonial, como ilustran muy bien los seis tomos de Emilio García Riera sobre *México visto por el cine extranjero*<sup>29</sup>.

Los films más representativos de este apartado serán comentados *in extenso* en las páginas que siguen, pero no quiero acabar esta introducción sin comentar tres títulos cuyas peculiaridades argumentales no les conceden cabida en el cuerpo de este trabajo. El primero de ellos parece de entrada no guardar ninguna relación con nuestro tema, pero en la práctica propone una aproximación tan anecdótica como pintoresca: *La forza del destino* (1949), producción italiana dirigida por Carmine Gallone. Como el título y el nombre del director ya dejan entrever, se trata de una adaptación de la

---

<sup>27</sup> Aunque no se ha hecho nunca un estudio en profundidad, es indudable que el cine extranjero ha abordado casi siempre la historia de España desde una perspectiva próxima a la «leyenda negra», aunque quizá más por inercia que por auténticas ganas de ofender.

<sup>28</sup> Al hablar de películas sobre España me refiero aquí a las relacionadas exclusivamente con la historia de América; el estudio de cómo el cine extranjero ha visto la historia europea de España merecería también, por supuesto, una investigación a fondo.

<sup>29</sup> México: ERA/Universidad de Guadalajara, 1988-1990.

célebre ópera de Verdi (1870) con libreto tomado de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas (1835). No es, de todos modos, una filmación literal de la ópera, pues la partitura se ha aligerado y remodelado, y a la trama se le han añadido un prólogo y una voz en *off* que va explicando las incidencias. El prólogo es de interés para nosotros por sus referencias históricas. Un espeso letrero al final de los títulos nos explica quién era el duque de Rivas: un liberal español que por su oposición al Borbón Carlos (*sic*) había sido encarcelado en una fortaleza; para entretener sus forzados ocios, el poeta aristócrata se dedica a investigar en la biblioteca del castillo-prisión, y entre unos polvorientos legajos encuentra las actas del proceso contra *don Giacinto di Mendoza*, virrey del Perú que se casó con una princesa inca e intentó levantarse en armas contra la Corona. Tras sufrir tormento, el virrey y la inca fueron ejecutados, pero el hijo de ambos fue puesto a salvo por un criado. Corriendo los años, este niño sería el don Álvaro tan perseguido por el infortunio: a partir de aquí ya comienza la intriga de la ópera propiamente dicha.

En verdad, no sé quién podrá ser este duque de Rivas que presenta el prólogo, pues en lo único que se parece al auténtico es en lo de su supuesto liberalismo, que le llevó al destierro (no a la cárcel) en más de una ocasión. En cuanto a un rey de España que pueda corresponder al *Borbone Carlo*, éste sí que soy incapaz de identificarlo. Por lo demás, la escenificación de la prisión y muerte del rebelde virrey tiene su gracia porque la iconografía nos retrotrae al cine de antes de 1914 (con comentario hablado en vez de letreros), y sirve para centrar las peculiaridades de este don Álvaro, víctima del Destino desde luego, pero también de su condición de mestizo resentido.

La segunda película viene de Hollywood y lleva el tan intrigante como infundado título de *Kiss of Fire* (1955, dir. Joseph M. Newman). Antes de comentar la trama, advertimos que sería un western con todas las de la ley si no fuera porque transcurre en 1700, año de la muerte de Carlos II, el último de los Austrias; el hecho de sacarla a colación aquí es porque ilustra a la perfección el «rigor histórico» de que siempre han hecho gala los productores norteamericanos. Abróchense los cinturones: resulta que la heredera del trono español es una tal princesa Lucía, que vive ni más ni

menos que en Santa Fe, es decir, en los confines de la Nueva España, en casa de su tutor el duque de Montera. Cuando el señor duque se entera de la nueva, procede a organizar el viaje de la princesa al viejo continente, un largo y peligroso desplazamiento por territorio indio hasta Monterrey en California, donde embarcarán rumbo a España. Si el espectador acepta que la heredera del trono del mayor imperio mundial viva en el rincón más perdido de dicho imperio, que las noticias lleguen a ese rincón con tanta rapidez, y que en vez de ir a tomar el barco a Veracruz, por ejemplo, hagan miles de kilómetros para después tener que hacer por mar toda la ruta de las Filipinas (que yo sepa, el canal de Panamá todavía no existía), encontrará de lo más natural todo lo que viene después. Como el duque sabe que el virrey es partidario del pretendiente bávaro y hará lo imposible por que la princesa no llegue a su destino, hace llamar a un ex-soldado de valor sin cuento al que llaman *El Tigre* (en español en el original) para que proteja la expedición. El resto de la película ya es puro western, incluyendo a esos indios *paiutes* que hemos visto en otras muestras del género haciendo la vida imposible a los protagonistas y con la única excepción de que éstos llevan el arquetípico uniforme de conquistador —que a primeros del siglo XVIII ya estaba un poco pasado de moda, por cierto— en vez del atuendo vaquero más propio de estas situaciones. Las trabajosas peripecias tienen un final tan convencional como *anticlimático*: la princesa Lucía se enamora del Tigre y se queda con él en tierras americanas, con las que ambos se sienten plenamente identificados. Nadie les puede criticar, pues de seguir con el plan previsto al llegar a España se hubieran encontrado con que la cuestión sucesoria ya se había resuelto sin su participación.

La última película «a contrapelo» es italiana pero hablada en inglés: me refiero a *Queimada* de Gillo Pontecorvo (1969; la versión original se estrenó en Estados Unidos como *Burn!*), cuyo título alude a una isla imaginaria cuyo nombre tenía que ser *Quemada*, pero los productores decidieron ceder a las presiones del Gobierno español y hacer que la potencia colonizadora fuera Portugal, a pesar de que en el Caribe esto no tenía ningún sentido histórico. Esta transformación la aleja inevitablemente de los propósitos de nuestro trabajo, pero no queremos obviarla puesto que, aparte de que la primera intención era situarla en un contexto español,

resulta ser la aproximación más aguda y de mayor nivel fílmico a la independencia de los territorios hispanoamericanos.

La imposición del Gobierno español no sólo daba pie a una inverosimilitud histórica, sino que además parecía no darse cuenta de que la crítica del guión iba mucho menos contra el imperialismo español que contra el británico, o para ser más exactos, contra el de los Estados Unidos, en una de esas extrapolaciones tan típicas de los años de la Guerra del Vietnam. Recordemos brevemente la intriga para hacernos una idea de su dimensión dialéctica, digna del talento del realizador que unos años antes había impresionado a la crítica con *La batalla de Argel* pero, al igual que ésta, también muy deudora del punzante análisis del guionista Franco Solinas, que entonces era el principal experto en sazonar los *spaghetti-westerns* con toques de marxismo *light*. En realidad, *Queimada* funciona en la misma onda, y resulta uno de los intentos más conseguidos de mezclar el cine-espectáculo, concretamente el relato de aventuras exóticas, con un mensaje político avanzado en la línea del cine militante de izquierdas. Como en aquellos tiempos lo progresista «vendía», el productor Alberto Grimaldi (el de *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*) consiguió el respaldo de la United Artists y se permitió el lujo de escoger para protagonista a Marlon Brando, que entonces era todavía una auténtica estrella.

Brando interpreta a William Walker<sup>30</sup>, un mercenario al servicio de la Corona británica enviado a Queimada para incordiar al gobierno portugués, que impone el monopolio del comercio azucarero y con ello imposibilita el lucro de las compañías inglesas. La tarea de Walker consiste en organizar la sublevación de la abundante población esclava de la isla y al mismo tiempo motivar a la burguesía liberal a enfrentarse a los representantes de la metrópoli; como jefe de los esclavos elige a un porteador del muelle, José Dolores, y para acaudillar a los criollos utiliza a Sánchez, un intelectual bienintencionado pero ingenuo, que con la ayuda de Walker asesinará al gobernador portugués. En la lucha por la libertad, la gran masa de negros

---

<sup>30</sup> Nótese la concordancia del nombre con el del aventurero norteamericano que invadió Nicaragua en 1855 con un ejército particular, y que fue llevado al cine posteriormente por el británico Alex Cox (*Walker*, 1987).

será la que decidirá la victoria militar, pero José Dolores carece de la más mínima formación para llevar las economías del nuevo estado y se ve obligado a disolver el ejército revolucionario, ante la satisfacción de los burgueses y del Gobierno de Su Graciosa Majestad. Aquí acaba la primera parte de la narración. Diez años más tarde, un William Walker deteriorado por la bebida es reclamado para volver a Quemada y poner en su sitio a los negros, que alentados por el reivindicativo José Dolores, están ocasionando serios disgustos a la compañía azucarera británica; de hecho, el ex-caudillo revolucionario está poniendo en práctica los conceptos con que en otro tiempo le adoctrinaba Walker para combatir a la tiranía. El agente inglés convence a Sánchez de la necesidad de eliminar al negro, pero en un último residuo de honradez el ahora gobernante de la isla se niega a ser un títere del rey de Inglaterra: Walker organiza una junta militar, da un golpe de estado y manda fusilar a Sánchez. Tras quemar casi toda la isla (que ya había sido quemada antiguamente por los portugueses para aniquilar una insurrección de los nativos, y de ahí le viene el nombre), Dolores es capturado; Walker le ofrece la huida, pero no la acepta y se deja fusilar para convertirse en el símbolo de su causa. En la última escena, cuando Walker se dirige a tomar el barco para partir, es acuchillado por el negro que le llevaba las maletas —igual que José Dolores en las primeras escenas— en un *finale* con gusto de prosopopeya muy similar al de otro esfuerzo de Solinas, *Yo soy la revolución* (Quién sabe?, 1967, dir. Damiano Damiani).

Queimada, pues, es una síntesis didáctica de lo que fueron los movimientos independentistas en toda la América latina, con el coraje del pueblo llano dando la cara y las maniobras interesadas y ladinas de la burguesía criolla, así como la triste evidencia de que el espíritu colonial no desapareció realmente, sino que simplemente hubo un cambio en las potencias dominadoras, de España/Portugal a la Gran Bretaña. Salta a la vista que esta lectura no se limita a los primeros años del siglo XIX; situémonos en época actual y veremos a la misma burguesía explotando bajo una apariencia de «democracia» a las clases menos favorecidas —campesinos, obreros, población indígena—; si sustituimos el Imperio británico por el *big stick* de los Estados Unidos tendremos un ajustado resumen de los conceptos sobre la América hispana vigentes entre la

intelectualidad europea de los años sesenta. Además, la película tiene una factura técnica impecable, con un acabado formal de primera calidad y una composición realmente carismática de Brando. El disfraz de película de acción se reveló enteramente satisfactorio, pues a pesar de su poco ortodoxa ideología consiguió ser distribuida sin excesivos retoques en España; que nuestra censura no se diera por aludida por el mero hecho de desviar hacia Portugal los excesos coloniales demuestra una cierta inconsciencia (¿o hipocresía?) de los censores<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Conviene señalar al respecto que en aquellos años la censura española dejaba pasar varios productos italianos de características similares, que bajo una apariencia de *western* encubrían unas moralejas materialistas bastante definidas: el ya citado **Yo soy la revolución** es el más explícito.

# **I. Colón**

## Colón en el cine. El contexto histórico

La figura de Cristóbal Colón ha dado pie a una bibliografía tan copiosa como controvertida. Esta controversia es perfectamente lógica, pues todo en la vida del Almirante se presta a la acalorada discusión y las opiniones más dispares, sea por las incógnitas de su lugar de nacimiento y su aspecto físico, nunca despejadas del todo, como por el contraste evidente entre la intrínseca importancia de su hazaña y la verificación de que nunca llegó a ser consciente de su auténtico alcance. Aunque no es éste el lugar para repasar la nutrida bibliografía colombina creemos interesante recordar que, a grandes rasgos, puede dividirse en dos facciones: la de los defensores a ultranza del personaje y la que podríamos llamar «crítica». Los primeros presentan al Almirante como un prodigio de virtudes enfrentado a la envidia, codicia e intransigencia de sus colaboradores, mientras que los segundos lo muestran con las luces y sombras propias de cualquier ser humano. La primera opción conlleva inevitablemente un fuerte sentir antihispánico, ya que todos los que participaron en la empresa colombina fueron lógicamente españoles, y ha sido considerada con frecuencia (de forma un tanto gratuita, la verdad) como una manifestación más de la famosa «Leyenda Negra».

Esta dicotomía historiográfica ha marcado también la aproximación fílmica: a pesar de su importancia capital en el conjunto de la historia de Occidente, sus apariciones cinematográficas han sido contadas, muy por debajo de las de otros grandes personajes como, por ejemplo, Napoleón. Pero antes de entrar en el repaso de sus apariciones en la pantalla convendría esquematizar aquellos puntos de la vida de Colón que más han preocupado a los cineastas y la forma cómo los han interpretado.

1) *Su origen.* Como el Almirante nunca aclaró del todo su lugar de nacimiento, son infinidad las localidades que aspiran a ser la patria de Colón. Sin ánimo de ofender a los sesudos investigadores que le consideran mallorquín, corso, judío o extremeño, hemos de admitir que la interpretación más aceptada es la del origen genovés. En cine se suele admitir esta versión, aunque sin insistir mucho.

2) *Sus relaciones con las mujeres.* El matrimonio con Felipa Moñiz de Perestrello suele ser eliminado por motivos de construcción dramática (sólo las dos series televisivas se entretienen en los años portugueses de Colón, por otra parte poco conocidos). En cuanto a su unión extramarital con Beatriz Enríquez de Arana, los guionistas divagan lo suyo, en parte porque la conducta de Colón hacia ella no fue demasiado elegante. Parece que Beatriz era una moza de baja extracción que hizo de «reposo del guerrero» durante los años anteriores a 1492, y cuando Colón ascendió de categoría se desentendió de ella. Es un personaje que tampoco se explicita mucho en la pantalla grande, pero en la pequeña sufre tergiversaciones de bulto, como en la versión de Alberto Lattuada (1985), que convierte a Colón en una especie de santo y se le muestra dispuesto al matrimonio en más de una ocasión, siendo siempre disuadido por la propia Beatriz. Es costumbre convertir a Diego de Arana en pariente suyo, recurso disculpable tanto desde el punto de vista narrativo como histórico.

3) *Sus relaciones con los Reyes Católicos.* No hay leyenda más establecida que la de la inmediata atracción entre Isabel de Castilla y el Almirante. Aunque esto tiene su base real, en las películas se tiende a menospreciar la participación de don Fernando; el monarca aragonés era un político pragmático y poco dado a extravíos románticos, pero esto no quiere decir que no se interesara por el proyecto colombino: no olvidemos que el principal *sponsor* del viaje, Luis de Santángel, era el racionero del rey aragonés. La tesis picante de unas relaciones algo más íntimas entre la reina y Colón nunca ha pasado de simple cotilleo<sup>1</sup>, y evidentemente no queda reflejado en ninguna adaptación fílmica.

4) *La colaboración de los frailes de la Rábida.* Es un elemento indispensable de todas las adaptaciones al cine; lo único que se altera es la presencia de Juan Pérez y Antonio de Marchena, sobre lo cual tampoco se ponen de acuerdo los investigadores. Aparentemente fue Fray Antonio a quien Colón encontró en su primera visita al convento (1485), mientras que a Juan Pérez lo conoció en 1491, cuando estaba decidido a marcharse a Francia en vista

---

<sup>1</sup> Véase al respecto el relato de Salman Rushdie «Cristóbal Colón y la reina Isabel consuman su relación», publicado en español por *El País*, 5.9.1991.

del poco éxito de sus gestiones con los monarcas hispanos. Las figuras de ambos frailes son intercambiables y a veces se funden en una sola.

5) *El secreto de Colón*. Todos los historiadores insisten en que Colón tenía noticias fidedignas, de primera mano, de tierras allende los mares, y que por eso estaba tan seguro del éxito de su empresa. Según esta teoría (muy bien estructurada en las obras del profesor Manzano), habría un *protonauta* que llegó a América antes que Colón e informó al Almirante. Las alusiones fílmicas más directas a este motivo se explotan básicamente en los seriales televisivos, aunque hay una referencia explícita al *protonauta* en la versión mexicana de 1943.

6) *La decisión de la Junta Científica*. Hoy en día todos están de acuerdo en que el dictamen de la Junta de Salamanca tenía firme apoyo en los conocimientos geográficos de la época. Nadie dudaba de la esfericidad de la Tierra, no había ninguna especial inquina contra Colón, ni se trataba de la lucha entre el oscurantismo y la ciencia; simplemente, el Almirante no presentaba ninguna prueba convincente de sus teorías. Así y todo, cuando se quiere ensalzar a Colón no se duda en mixtificar los hechos, como en la versión de Díaz Morales (1943) y la de Lattuada (1985).

7) *El papel de los Pinzones*. Aquí sí que intervienen los factores de reivindicación hispánica. Ciertamente, la colaboración de Martín Alonso y su hermano fue esencial para poner en marcha la expedición: en eso todos están de acuerdo. Pero también es cierto que sus relaciones con Colón no fueron siempre cordiales, y hubo importantes roces entre ellos. Aquí es donde entran nuevamente en liza las dos corrientes historiográficas a las que antes aludíamos: para la «españolista» la culpa de estos enfrentamientos fue la soberbia desmedida de Colón; para la «colombina» sería la pésima catadura de los hermanos, codiciosos y mezquinos. Cuando intervienen factores patrióticos, intentar desenredar la madeja es tarea ímproba, pero hay varios detalles que orientan hacia actividades poco presentables de los hermanos Pinzón (por ejemplo, la trata de esclavos); no olvidemos que nunca se han hecho claras las razones por las que la villa de Palos de Moguer estaba bajo castigo real, y que el apoyo a Colón era una

obligación derivada de esa penalización. Los dos extremos en la representación de los Pinzones los tenemos en los seriales televisivos: completamente positiva en el de Cottafavi, totalmente negativa en el de Lattuada.

8) *La caída en desgracia de Colón*. Cuestión conflictiva como pocas, de la cual se prescindiría en la versión «españolista». Si lo que se quiere es engrandecer al Almirante, es un arma ideal para fustigar la ingratitud y egoísmo de la Corona española y sus sicarios (Bobadilla es el principal chivo expiatorio). Las dos muestras más explícitas de esta última acepción son la versión británica de 1949 y, como no, el serial de Lattuada, que de hecho es tanto un panegírico acrítico de Colón como una especie de homenaje a la Leyenda Negra.

## Colón en el cine mudo

La primera cinta que se registra sobre el Almirante es francesa. Se titula **Christophe Colomb** y es una producción Gaumont de 1910 inscrita en el marco de sus *séries d'art*, denominación bajo la que se agrupaban films de temática más o menos histórica: por ejemplo, en ese mismo año el **Colomb** estaba acompañado por **Benvenuto Cellini**, **André Chénier**, **La vie de Pouchkine**, etc. Todas estas breves cintas se adscribían a la iconografía del *tableau vivant*, y como es lógico en la actualidad sólo pueden verse desde una perspectiva arqueológica. El único interés del film colombino es que en algunos textos se había atribuido su realización al luego famoso Louis Feuillade<sup>2</sup>.

Dos años más tarde, el norteamericano William Selig lanzó una especie de superproducción en 26 escenas y tres rollos (*y medio*, aclara la prensa de la época) titulada **The Coming of Columbus**. No me ha sido posible visionar esta cinta, pero a través de una gacetilla publicada en el *Moving Picture World*<sup>3</sup> sabemos que las carabelas que se utilizaron eran las que se habían exhibido en la Exposición Colombina de 1893 y que el guión, para cuya elaboración se habían dedicado más de tres años de profundas investigaciones (*sic*), era el típico panegírico de Colón, a costa, como es costumbre, de denigrar a sus socios españoles. Las últimas escenas, en las que se visualizaba el arresto del almirante y su regreso a España encadenado, incluían un detalle realmente original: el de los indígenas oponiéndose a la detención del héroe, como si fuera su benefactor; aparte de esto, Colón era acusado por el rey Fernando de «no haberle traído el oro prometido», y en el viaje de vuelta, como colofón, el protagonista tenía unas visiones en las que se ponía de relieve la ignominia que iba a caer sobre España por haber tratado tan mal al gran hombre. A pesar de este innegable tonillo antiespañol, la película fue estrenada en nuestro país en julio de 1912 con el título **Cristóbal Colón**. Por alguna razón que no hemos podido dilucidar en el Vaticano fue muy bien recibida, pues Pío X concedió una medalla al

---

<sup>2</sup> A parecer el director era realmente Étienne Arnaud. Cf. Francis Lacassin, *Louis Feuillade, maître des lions et les vampires* (París: Pierre Bordas et fils, 1995); Raymond Chirat, Eric Le Roy. *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918* (París: Cinémathèque Française, 1995).

<sup>3</sup> Reseña de James S. McQuade, septiembre 1912, pp. 407-410.

productor por el esfuerzo<sup>4</sup>.

Después de estos dos films, sin duda de ambiciones limitadas, tenemos que trasladarnos a 1916, año en que una *troupe* francesa llega a Barcelona dispuesta a realizar una auténtica superproducción sobre el personaje y su gesta. La génesis de este film, que se estrenaría en España con el prolijo título **La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América**, hay que buscarla en las condiciones políticas y militares del momento. Aunque la Gran Guerra no había interrumpido la producción cinematográfica parisina, es lógico suponer que debía estar mediatizada por las restricciones y dificultades inherentes a la situación bélica, y por ello la idea de desplazar parte de las actividades filmicas a España para rodar un espectáculo histórico de altos vuelos fue bien acogida en la capital francesa. El promotor del proyecto era un ingeniero norteamericano, ex-combatiente de la Legión, llamado Charles J. Drossner; como su experiencia cinematográfica era nula, buscó el concurso del presidente de la asociación de directores teatrales de París, M. Franck, que lo puso en contacto con el realizador Gérard Bourgeois y el actor Georges Wague. Bourgeois —que en algunos libros aparece como Émile o Émile-Gérard— no era una primera figura de la industria, pero se había ganado un sólido prestigio trabajando con Ferdinand Zecca para Pathé Frères. Georges Wague, que era profesor de mímica en el Conservatorio de París y tenía una larga experiencia tanto en las tablas como ante las cámaras<sup>5</sup>, fue el encargado de organizar el reparto: el papel protagonista lo haría él mismo, y para los demás personajes consiguió la participación de un nutrido grupo de profesionales de la escena encabezado por Léontine Massart, primera actriz del Théâtre-Antoine, que encarnaría a la reina Isabel. La parte técnica (iluminación, fotografía) se encargó a Édouard Renault. Fue este equipo el que se presentó en Barcelona el verano de 1916 para rodar la que sin duda puede considerarse la primera coproducción internacional de la historia del cine.

El término «coproducción» debe entenderse de una forma literal, pues Drossner había establecido contacto con la casa barcelonesa Argos Films

---

<sup>4</sup> Kalton C. Lahue (ed.), *Motion Picture Pioneer - The Selig Polyscope Company* (South Brunswick / New York: A. S. Barnes & Co., 1973), p. 91.

<sup>5</sup> A destacar que formaba parte del elenco de Gaumont cuando el **Christophe Colomb** de 1910, pero no he podido constatar si también en esa versión hacía el papel protagónico.

para que participara activamente en la producción, aportando los medios técnicos indispensables para el rodaje. En este apartado resulta ilustrativo destacar que el reparto de atribuciones ya establece las pautas que regirán en las coproducciones de años posteriores: el grueso del equipo técnico y, sobre todo, artístico es francés, y la aportación española se reduce a poco más que los escenarios y los extras. En esta *Vida de Cristóbal Colón* el único español que cumplió un cometido de cierto relieve fue el escenógrafo Salvador Alarma, y a decir verdad sin gran acierto, como comentaremos más adelante. El dramaturgo y cineasta Adrià Gual tuvo a su cargo una neblinosa función de «asesor» y Ramón de Baños y José María Maristany fueron los operadores de cámara a las órdenes de Renault. El guión, atribuido habitualmente al propio realizador<sup>6</sup>, aparecía dividido en la versión española en un prólogo y cinco capítulos con los siguientes títulos: «La aurora de una obra sublime»; «La inspiración de una reina»; «Hacia lo desconocido»; «La obra brilla inmortal»; «El apogeo de la gloria»; «La triste recompensa». En esta serie de estampas se esquematizaban los principales incidentes en la vida del Almirante con perspectiva esencialmente reivindicadora, aunque sin apartarse de las interpretaciones más generalmente aceptadas.

Las primeras escenas nos muestran la infancia y juventud del navegante. La narrativa es bastante atropellada y con sobreabundancia de letreros; lo primero puede ser debido al mal estado de la copia<sup>7</sup>, pero lo segundo es un defecto habitual en el cine mudo español, y que afecta incluso a las versiones nacionales de films extranjeros. En Lisboa encuentra a su hermano Bartolomé, dedicado a la actividad cartográfica. Allí se casa con doña Felipa e intenta convencer al rey de sus proyectos marítimos, sin éxito. Tras un brusco salto (producido otra vez por usura de la copia) nos lo encontramos llegando a La Rábida en 1485, donde convence con su elocuencia a los frailes. A continuación vemos su primer encuentro con la reina, que queda también gratamente impresionada y convoca una junta de

---

<sup>6</sup> Palmira González, en su estudio *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)* (Barcelona: Institut del Teatre, 1987), p. 507, cita como guionista a un tal Joan Palau Vera. A mi entender puede tratarse del que redactó los rótulos para la versión española o, más bien, la detallada novelización publicada en el *pressbook* publicitario del film.

<sup>7</sup> La que he podido estudiar es la versión española (Filmoteca Española, Madrid). La versión francesa fue restaurada por la Cinémathèque Française en 1989.

sabios para que valoren el proyecto. La discusión en Salamanca incide en los tópicos más sobados: los científicos hispanos son retrógrados e intolerantes y atacan a Colón con razonamientos de índole religiosa. Amargado por el fracaso, don Cristóbal encuentra consuelo en Beatriz Enríquez, a la que los rótulos españoles califican erróneamente de «nueva esposa» más por concesiones puritanas que por auténtica ignorancia, pues si algo se sabe seguro de esta dama es que jamás se casó con el navegante a pesar de que no existía ningún impedimento legal.

Considerando un fracaso sus gestiones en Castilla, Colón está dispuesto a partir para Francia, pero los buenos oficios de Santángel y Quintanilla ante la reina consiguen por fin el regio patrocinio: tras la arquetípica escena de doña Isabel intentando vender sus joyas, la Corona acepta apadrinar la empresa. El 17 de abril de 1492 le son concedidas todas sus peticiones. La escena, una de las pocas rodadas en estudio, está resuelta de un modo muy teatral, reminiscente de técnicas de la década anterior. Además se da un curioso fallo de ambientación, quizá motivado por la falta de rigor pero también por las características expresivas del cine mudo: para escenificar los vítores a Colón de los cortesanos presentes se les hace desenvainar las espadas y agitarlas en alto, a pesar de la evidente falta de protocolo que supone semejante gesto en presencia de los monarcas.

Los preparativos del viaje se ven dificultados por la renuencia de los marineros de Palos. Colón, con una falta de ánimo impropia de sus intrépidos propósitos, acude desesperado a Pinzón y al prior de La Rábida, que lo sacan del atolladero. Una vez en alta mar, los problemas continúan: la brújula se insubordina y la tripulación se amotina, con el consenso de los Pinzón. El 11 de octubre la situación es extrema; el Almirante, iluminado, declara: «Mañana os daré un mundo». Y dicho y hecho: al alba del 12, el cañonazo de la Pinta traduce el grito de «¡Tierra!» del vigía. Del arrebató místico, con toda la tripulación rezando, se pasa a la alegría desbordada, con juerga flamenca y todo. La escena tiene algunos ligeros alardes formales: sutiles panorámicas de la cámara sobre la cubierta (todo el film está rodado en planos fijos), expresivo encuadre en contrapicado del Almirante. En nombre de los Reyes Católicos, Colón toma posesión de las tierras

descubiertas. En una de las islas (La Española) le envía un mensaje el cacique Guacanarí; Colón va a su encuentro con todo un séquito de soldados a caballo: habida cuenta de que en el primer viaje a las Indias no iban caballos, soldados ni frailes, la única justificación de este despliegue sería que el plano estuviera mal montado en la copia que se conserva y correspondiera a escenas posteriores (aunque no parece probable). Los indios, bastante mal caracterizados y excesivamente vestidos, se postran ante él. Tras el naufragio de la Santa María, Colón deja un destacamento a las órdenes de Diego de *Araña* (*sic*) y emprende el regreso a España. La escena del recibimiento en Barcelona confirma que Bourgeois no era, evidentemente, un cineasta excesivamente inspirado: la idea de filmarla en un exterior natural podía venir indicada por razones técnicas, pero el lugar, pequeño y lleno de árboles que obstaculizan los movimientos, está muy mal escogido. Para acabar de hundir el conjunto se hace desfilar a los indios portando animales claramente disecados, lo cual crea una sensación de ridículo bastante notable.

Segundo viaje. El fuerte de la Navidad que dejara en su anterior visita ha sido destruido y sus habitantes muertos. Se culpa del hecho a un cacique del interior, Caonabó. Desbordado, el Almirante sufre una apoplejía y queda sin conocimiento cinco días; al despertar se encuentra a su hermano Bartolomé que le trae una carta de la reina: Colón la besa emocionado. Mientras yacía traspuesto, sus subalternos han hecho de las suyas: se ha distinguido especialmente en martirizar a los indígenas el comandante Pedro Margarit, razón por la cual Colón lo castiga enviándolo a España. Este asunto está presentado de forma muy favorable al protagonista, pues en realidad Margarit se marchó voluntariamente de la isla y sin permiso del Almirante; de todos modos el resultado fue el mismo, ya que difundió todas las infamias posibles sobre Colón y contribuyó a su caída en desgracia. Los episodios que alternan con estas intrigas están bien contados: la astuta maniobra de Ojeda para capturar a Caonabó, y la expedición al país de la reina Anacaona. Esta enérgica dama, no exenta de atractivo ni de inteligencia, colaboró ampliamente con los españoles a pesar de haber sido la esposa de Caonabó; es un personaje bien pintoresco y evocador, y extraña que no haya sido explotado más a fondo en las otras versiones de la misma

historia.

Con el asunto de Margarit comienza la decadencia de Colón. El guión despacha esta situación del modo más superficial, presentando el habitual grupo de envidiosos y mezquinos que con sus infundios hunden la reputación del gran hombre, con la peculiaridad de que entre estos individuos se cuenta el mismísimo rey Fernando, que «envidioso del renombre de Colón no pierde ocasión de perjudicarlo», como explica un letrado. La forma de perjudicarlo es enviando a Bobadilla, que ultraja a Colón haciéndole volver a España en grillos. El capitán de la nave que lo transporta manda una carta a Juana de la Torre, dama de la reina y antigua protectora del navegante; al enterarse doña Isabel le ofrece un desagravio público. Esta parte es relativamente fiel a los hechos, pero se saltan el tercer viaje y además no se entiende el motivo por el que se fecha la reconciliación en diciembre de 1499, cuando Colón no llegó a Cádiz hasta diciembre del siguiente año. Y no es un error en la redacción de los rótulos, porque el *pressbook* insiste en la fecha.

Si el tercer viaje había sido ignorado, la misma suerte le cabe al cuarto. La escena siguiente a la del desagravio nos presenta ya un Colón enfermo y pobre; en esa situación su colega Américo Vespuccio —«futuro usurpador de su obra», letrado *dixit*— le informa de la muerte de la Reina Católica. El último plano del film nos muestra a Colón haciendo testamento, pobre y olvidado: la stampa del Almirante muriendo en la miseria es uno de esos *clichés* sin el menor fundamento pero que han hecho fortuna en cierta historiografía anecdótica (lo del olvido es relativamente cierto, todo hay que decirlo). Lo realmente llamativo de la escena, mal filmada y muy incompleta en la versión conservada, es la presencia confortadora de un padre Marchena tan viejo venerable como el día que llegó Colón por primera vez a tierras de Castilla...

Si hemos hecho una sinopsis tan prolija es para hacernos una idea de cómo el film ilustra, sin interpretar, los hechos históricos. Hay una clara voluntad de no beligerancia y se procura no tocar los aspectos más discutidos. En determinadas cuestiones es francamente ambiguo: por

ejemplo, no queda claro en ningún momento si el Almirante ha llegado al Oriente o a unas tierras desconocidas: cuando promete a la tripulación «un nuevo mundo» puede interpretarse como una imagen retórica, pero en la escena del festín que los reyes dan en honor de Colón, don Fernando demuestra un sorprendente conocimiento de causa al decirle: «Creo que nadie sino vos podía haber descubierto el Nuevo Mundo». Para dramatizar algo la desgracia del protagonista se alude a veces a hechos de imprecisa veracidad —la envidia del rey Fernando, la inocencia de Colón en el asunto de los esclavos—, y para agilizar el relato la última parte —«La triste recompensa»— es pródiga en elipsis, algunas de bulto como la supresión del tercer y cuarto viajes.

Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico destaca globalmente cierta falta de vigor creativo, sobre todo por una puesta en escena bastante plana e impersonal en la que lo único meritorio es la dirección de actores, que a pesar de su procedencia teatral están muy sobrios y entonados. La imagen no está nada trabajada: aunque se saca buen partido del uso y abuso de los escenarios naturales, hay pocos planos que demuestren inquietudes plásticas (hay uno de Colón visto a contraluz en la Alhambra, así como las breves panorámicas antes citadas, pero son excepciones en un conjunto bastante anodino). Mención aparte merece el trabajo del decorador. Salvador Alarma era un buen profesional de la escena barcelonesa (muchas producciones del Liceo contaban con diseños suyos), pero por lo que se ve en este film no tenía la menor idea de lo que era un decorado cinematográfico; su dominio del telón pintado podía funcionar en el palcoscénico pero no ante el implacable ojo de la cámara, sobre todo en las escenas de exteriores: cuando Colón llega al fuerte de la Navidad las rocas, hierba, árboles verdaderos chocan cruelmente con los telones unidimensionales que pretenden representar las ruinas de la construcción. Y no vale la excusa de la fecha de producción, pues en 1916 el decorado cinematográfico había superado ya su etapa de mimetismo teatral, como sabían todos los que hubieran visto los espectáculos italianos tipo *Quo Vadis?* de Enrico Guazzoni (1913) o *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Lo que Roberto Paoletta llama la «invención del espacio» en su *Historia del cine mudo* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967; ed. italiana 1956), pp. 159-167.

En general puede decirse que esta primera coproducción franco-española no aporta nada especial a la evolución del arte fílmico internacional. El historiador Fernando Méndez Leite, que la considera como producción netamente española, la defiende diciendo que «las películas que por entonces se editaban en España, aun sin grandes pretensiones, no eran mejores ni peores que la generalidad de las que nos enviaban otros países»<sup>9</sup>. El razonamiento es hartó discutible, pues en el terreno del cine histórico ya hemos citado antes las aportaciones de Guazzoni y Pastrone, por no hablar de las dos obras fundamentales de Griffith, **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*, 1914) e **Intolerancia** (*Intolerance*, 1916). De todos modos en el caso del cineasta norteamericano hay que admitir que sus obras no se estrenaron en muchos países de Europa —entre ellos España— hasta después de la guerra, por lo que su influencia no podía considerarse efectiva en 1916. A nivel de producción pocos reproches se pueden hacer a este **Colón**: la publicidad aireaba un presupuesto de un millón de pesetas; como todos los datos propagandísticos hay que tomarlo con reservas, pero por otro lado es cierto que hay un notable despliegue de figurantes, el vestuario es bastante elaborado y se invirtieron 14.000 duros para reconstruir las naves a tamaño natural...; en fin, quizá el desembolso en cuestión fuera cierto. La posproducción debió ser muy laboriosa si consideramos que se rodó en agosto de 1916 y en Barcelona no se distribuyó hasta mayo del siguiente año. El estreno oficial fue el día 26, pero el 19 a las 11 de la mañana se hizo un presentación especial en el Salón Cataluña para las autoridades civiles y militares, a las cuales la distribuidora ofreció un succulento ágape tras la proyección. El maestro José Padilla compuso una partitura de acompañamiento para la ocasión. En Madrid el estreno se retrasó hasta la estratégica fecha del 12 de octubre y se llevó a cabo en el Teatro de la Zarzuela, lo cual ya evoca la importancia que se le concedía.

La crítica española se deshizo en elogios: «La presentación admirable, la propiedad de los artistas que en ella intervienen, la riqueza de la fotografía, en la que abundan los bellos efectos de luz, y sobre todo el extraordinario cuidado que se observa en los más pequeños detalles, hacen que, a pesar de su largo metraje, sea una película que se ve con agrado»<sup>10</sup>. El

---

<sup>9</sup> *Historia del cine español* (Madrid: Rialp, 1965), tomo I, p. 149.

<sup>10</sup> *El cine* n.º 282, 9 de junio 1917, suelto sin firma en p. 7.

cronista de *Arte y Cinematografía* hizo una amplia reseña de la que puede ser interesante destacar algunos párrafos: «Es una obra cinematográfica completa, de efectos teatrales representados con gran acierto por habérseles dado la mayor cantidad de arte posible. Que en todo el desarrollo de la película se ha ido con una gran prudencia, rehuyendo muchos datos, quizá interesantes, pero que no hubieran intensificado más el buen efecto ni, por consiguiente, el éxito (...) Por nuestra parte, hemos de declarar, sinceramente, nuestro entusiasmo, primero: porque la película honra a España, a quien se debe el descubrimiento del Nuevo Mundo; segundo, porque la película es la fotografía del corazón de los españoles, de su psicología y de su hidalguía; tercero, porque la película se ha hecho en España; cuarto, porque es un modo de dar a conocer las grandezas de nuestra raza en sus gloriosos hechos; quinto, porque la obra satisface a la crítica, al común sentir de cuantos la conocen; sexto, porque encierra en sí una virtud impropia en las gentes extrañas, la sinceridad con que se ha hecho aparecer la nobleza y la generosidad de los españoles». Tras considerar poco menos que antiespañol haber puesto tan caras las entradas, acababa invocando: «¡Hágase, por patriotismo, que la vea toda España!»<sup>11</sup>. Es curioso como este crítico admite la necesidad de alterar la historia «por necesidades del guión», pauta que todavía sigue siendo *de rigueur* en el Séptimo Arte a pesar de que en más de una ocasión ha dado pie a irritadas objeciones de los eruditos, pero lo que más extraña es la gran significación patriótica que atribuye a la película, cuando por la sinopsis que hemos esbozado ya se ve que aparecen alusiones poco gratas al sentir hispánico, más o menos las mismas que treinta años más tarde indignarán a las autoridades franquistas a propósito del Christopher Columbus británico.

Por lo que respecta a la versión francesa hay que señalar que no se estrenó hasta 1919, y en dos jornadas de unos 1200 metros cada una: la primera salió el 27 junio con los títulos alternativos de *Christophe Colomb* y *La vie de Christophe Colomb*, y la segunda —subtitulada *Vers l'inconnu*— el 4 de julio. La casa distribuidora era Union Éclair y en las portadas el nombre del operador aparecía como «G. Ruault». Parece que la acogida de público y crítica fue poco entusiasta.

---

<sup>11</sup> M. Abel, *Arte y Cinematografía*, nº 157, 31 de mayo 1917, pp. 7-11.

La siguiente aportación del cine silente a la vida del Almirante es **Christoph Columbus**, una producción alemana de 1922 que, a decir verdad, no ha dejado excesiva constancia en las historias del cine. Dado el escaso renombre del film y de su director me voy a permitir explicar un poco como llegué a enterarme de su existencia. En el comienzo de mi investigación me encontré con que en las filmografías del actor Albert Bassermann<sup>12</sup> figuraba este título sin ninguna otra aclaración que el año y el nombre del director, que por otra parte tampoco me decía nada. La bibliografía consultada no aportaba ningún dato que identificara el film; téngase en cuenta que, por significativo que fuera el título, no era suficiente para identificarlo como una biografía de Colón. Tras enviar cartas a varios archivos europeos, por fin conseguí una pista segura: en la antigua filmoteca de la RDA en Berlín (ahora incorporada al Bundesarchiv) y en la de Praga me facilitaron el reparto y algunos datos técnicos, con lo cual pude establecer que verdaderamente se trataba de una evocación colombina. Además me informaban de que poseían una copia en condiciones aceptables (aunque con respecto a la longitud original faltan unos 400 metros) y con letreros en checo. Los comentarios que siguen se basan en esta copia, que pude visionar gracias a la gentileza del archivo berlinés.

Desde el punto de vista histórico hay que hacer constar que predomina la fantasía más desbordada en todos los aspectos. Si el guión de la versión franco-española se limitaba a componer láminas de un libro de texto, el de la aportación germánica hace cruz y raya de cualquier escrúpulo histórico desde la primera escena. En el año 1491, cuando Colón navega con su suegro Perestrello desde Madeira a Lisboa, el barco es atacado por piratas; el futuro almirante cae al mar y llega, desfallecido, a las costas españolas. Casualmente pasan por ahí el duque de Medinaceli y su hija María, que se apiadan de su lamentable estado y le ofrecen hospitalidad. El duque siente un inmediato afecto por Colón, escucha con atención sus proyectos náuticos y le enseña los tesoros científicos de su palacio: cartas de navegar, libros de viajes e incluso un pequeño observatorio astronómico. También María se siente atraída por el inquieto navegante, aunque como es lógico por motivos menos abstractos. En pocos minutos, como puede verse, se ha

---

<sup>12</sup>La brillante carrera en la escena y la pantalla de este actor fue truncada por el nazismo. Como tantos otrosexiliados, acabó sus días haciendo papeles secundarios en Hollywood.

acumulado alegremente una considerable cantidad de hallazgos historiográficos inéditos cuya proveniencia documental el film guarda como «secreto del sumario»: por lo visto el suegro de Colón murió en alta mar y no mucho antes de que el navegante se casara con su hija; Colón llegó a España en 1491, a fin de que la fecha triunfal no se hiciera esperar mucho; y en vez de establecer el provechoso e inesperado contacto con los frailes de La Rábida escenificó en una playa andaluza el homérico encuentro entre Ulises y Nausica, con el duque de Medinaceli haciendo de rey Nereo.

La pintoresca fabulación se ve interrumpida por un corte de la copia que nos traslada bruscamente a la casa en que Colón vive, ya en España, con su mujer y su hijo. Llega María, que mira con gesto torvo a la esposa: es evidente que está enamorada, a pesar de que la caracterización de Bassermann sugiere una diferencia de edad con la duquesita suficiente para ser su padre o incluso su abuelo. La presencia de doña Felipa es otra aportación histórica exclusiva de esta cinta, pues si hay un detalle en que todos los investigadores coinciden es que Colón llegó a España ya viudo. El padre de María se ofrece para hablar con la reina Isabel, a pesar de que los intereses de la Corona se centran en la guerra de Granada. La caracterización enérgica y malcarada de la soberana de Castilla encaja más con la imagen tradicional de Catalina de Rusia que con los modales reposados y seráficos que se atribuyen a la Reina Católica, pero comparado con los otros desvaríos la licencia es tolerable. No puede decirse lo mismo de la gestión del duque de Medinaceli, pues aunque sea cierta está presentada fuera de contexto y da una improcedente relevancia al personaje.

Conseguida la audiencia con los reyes, el navegante es remitido al consejo de sabios, donde sufre el consabido rapapolvo. La escena tiene un concepto plástico algo teatral muy típico del cine alemán de la época: el decorado se reduce a una mesa sobre la que discuten Colón y sus jueces, con un fondo oscuro que realza las figuras. Para enfatizar el fracaso de sus planes se recurre a un plano general que aísla y empequeñece a Colón, solitario en medio del encuadre hasta que María entra (por la derecha, según las normas escénicas tradicionales) a consolarle. Al llegar a casa, sumido en la más negra desesperación, debe afrontar otra dolorosa prueba: su esposa acaba de

fallecer. Decide irse a Francia con su hijo, pero en el camino pasa por La Rábida (¡al fin!) donde el padre prior queda impresionado por sus sueños viajeros y promete ayudarle.

Aprovechando la euforia por la rendición de Granada, el prior consigue una nueva entrevista con los Reyes Católicos. Sus exageradas peticiones le valen un nuevo rechazo, pero la intervención del duque de Medinaceli consigue inclinar de una vez la balanza a su favor. Como muy certeramente indica un rótulo, el 17 de abril se firman los acuerdos de Santa Fe y se comienza a preparar el viaje. En Palos, de todos modos, la colaboración es nula y Colón debe acudir nuevamente al imprescindible prior de La Rábida. La escena con el fraile nos muestra un Colón medio histérico, desbordado por las contrariedades, que acude al venerable anciano con el mismo tono lacrimoso del niño al que no le compran un juguete. Es una imagen realmente insólita y difícil de casar con la firmeza de carácter que se ha atribuido generalmente al Almirante, pero en el conjunto del film ya no sorprende. El siempre eficaz padre le consigue la colaboración de los hermanos Pinzón, con lo cual el camino a las Indias parece allanado.

A partir del momento en que las tres carabelas zarpan rumbo a las tierras ignotas el film adquiere un sorprendente tono documental. El itinerario se va siguiendo a través de unos mapas sobre los cuales evoluciona una nave en dibujo animado. Este recurso es uno de los mejores hallazgos de la película, más que por su voluntad didáctica (que como hemos visto no es la tónica general), por el ingenioso detalle de no ser interpretaciones cartográficas modernas sino que reproducen con bastante buen gusto las teorías de Toscanelli que tanto influyeron en Colón. En el momento en que las naves llegan a Canarias un inserto nos muestra la alegría del duque y sobre todo de su hija; la escena es bastante incongruente, pues sugiere una rapidez de comunicaciones impropia de la era pretelegráfica, aparte de que lo recorrido no era ni con mucho lo más peligroso de la travesía. Las escenas en alta mar se ciñen bastante a los episodios reconocidos, aunque con alguna variante pintoresca como la protesta en Palos de los familiares de los marinos pidiendo su vuelta, o las críticas de los cortesanos a los reyes, drásticamente abortadas por cuatro

gritos de doña Isabel.

La llegada al Nuevo Mundo aporta también algún detalle personal. El Almirante luce en su casco un estrafalario penacho totalmente desconectado de la iconografía tradicional. Los indígenas son presentados como unos auténticos estúpidos, con un deje racista algo superior al de otras versiones. Tras el intercambio de chucherías por oro, Colón se fuma el primer puro de la Historia de Occidente e inicia la exploración del territorio. Estas escenas quedan algo confusas, aparentemente por defecto de la copia. Al volver a casa la Santa María encalla y con sus restos edifican el fuerte de la Natividad, primer enclave europeo al otro lado del Atlántico. La escena del accidente está resuelta de forma bastante tosca: el obstáculo con que choca la nave es una enorme playa que se hace más evidente al ser fotografiada con luz de día y sin la ayuda de un virado. Durante el viaje de vuelta se desencadena feroz tormenta y Colón, temeroso de su suerte, arroja al mar una barrica con los documentos del viaje, circunstancia históricamente cierta. Por fin Colón llega a Palos (el rótulo indica caprichosamente 25 de marzo), donde es aclamado por los naturales. La copia conservada acaba con un plano medio del protagonista expresando toda su satisfacción; no hay escena del recibimiento regio, ni del reencuentro con los de Medinaceli. Por unas sinopsis publicitarias que me facilitaron en el Bundesarchiv parece ser que la copia original tenía el mismo final, por poco acertado que parezca: no deja de ser una de las muchas peculiaridades de un versión francamente atípica.

Realmente, este **Christoph Columbus** no puede juzgarse con perspectiva de historiador. No hay la menor intención de hacer una lectura de la historia, pero también es cierto que esto no lo vamos a encontrar en ninguna película alemana de aquellos años: véase si no las de Lubitsch (**Ana Bolena**, **Madame Dubarry**) o la **Lukrezia Borgia** de Richard Oswald en la que César y Lucrecia son primos y el Papa es su tío. Las características expresivas del cine mudo eran poco propicias para representar toda la complejidad inherente a los grandes hechos históricos, que se debían sintetizar al máximo a fin de no dispersar la intriga. Realmente el duque de Medinaceli no tuvo el protagonismo que el film le adjudica, pero sirve para resumir todos aquellos que de algún modo u otro impulsaron el proyecto

colombino, y el naufragio del principio sirve para concentrar en unos minutos varios años de la vida de Colón. La falta de interés en el aspecto histórico se hace patente no sólo en los personajes, sino también en la estética del film. Los decorados son pobres y sin gran sentido de la época: se aprovechan escenarios naturales de edificios historicistas del 800, y en una escena con la reina Isabel, rodada en estudio, aparece un extravagante arco del que no se sabe si pretende ser morisco o «caligarista». Lo mismo puede decirse del vestuario, bastante anacrónico en general. La elección de exteriores, por otra parte, es realmente descabellada: no he podido establecer donde se rodaron (desde luego, no parecen españoles), pero son siempre parajes inhóspitos, aderezados con algunas palmeras mustias agitadas por el viento y con una improcedente sensación de inestabilidad climática.

Aunque en algunas escenas salgan bastantes extras, y por lo menos dos de las naves de Colón parezcan reconstruidas a tamaño natural, el film no da la sensación de un gran desahogo económico; el reparto, por ejemplo, no ofrece nombres de fama aparte de Bassermann. El director Martin Garas fue un enigma desde el primer momento, pues nunca había oído hablar de él: el apellido no parecía alemán, por lo que deduje que debía ser algún *gastarbeiter* de tierras vecinas. Intentando ampliar la información sobre el personaje, consulté al prestigioso especialista en *silents* alemanes Enno Patalas, el cual me recomendó que acudiera a la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlín, que tiene el mejor centro de documentación sobre cine alemán. Realmente el consejo fue útil, pues gracias a esta entidad conseguí resolver el «misterio Garas». Se trataba de un cineasta húngaro, cuyo nombre original de Márton fue convertido en Martin para su salida al extranjero. Nacido en 1885 y fallecido en 1930, cuenta con una filmografía bastante nutrida que abarca desde 1912 hasta 1925; su obra más conocida es una adaptación de *Ana Karenina* rodada en 1918<sup>13</sup>. En este Columbus no demuestra un especial talento directivo, pero tampoco una absoluta falta de oficio. Los planos están bien compuestos, aunque no se aprecia ninguna audacia formal (no hay movimientos de cámara, por ejemplo), si exceptuamos algunos encuadres en picado totalmente vertical sobre la cubierta de la Santa María.

---

<sup>13</sup> Datos tomados del *Uj Filmlexikon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), p. 383-384.

Para la industria fílmica alemana el descubrimiento de América no tenía ninguna significación más que la del simple pretexto para montar un espectáculo de época en la línea marcada por Lubitsch y Oswald. Es evidente que la Historia de España no les inspiraba ningún respeto reverencial, pero tampoco hay ninguna intención ofensiva ni concesiones a la «Leyenda Negra». Ningún personaje es presentado con rasgos negativos, y al acabar la historia con el primer viaje se eluden los aspectos más controvertidos de la gesta colombina. Así y todo el film no parece haber sido distribuido en España, seguramente por el calibre de las tergiversaciones históricas.

No se acaban aquí las apariciones de don Cristóbal en el cine mudo, aunque en honor a la verdad la cinta norteamericana **Columbus** (1923) no es un producto comercial propiamente dicho. Se trata de una obra didáctica, de factura bastante *amateur* y escaso presupuesto, patrocinada por la Universidad de Yale con destino a la serie «Chronicles of America». Fue dirigida por Edwin L. Hollywood, realizador de escasa relevancia que en el mismo año hizo otro título de la serie, **Jamestown**, esta vez en homenaje a la acción colonizadora británica.

## Dos proyectos frustrados

Si hay alguna película que hubiera podido enriquecer notablemente la filmografía colombina sería sin duda la nonata **Christophe Colomb** de Abel Gance.

Como ocurrió con tantos grandes cineastas del mudo, la llegada del sonoro supuso una importante metamorfosis en la carrera de Gance. El director «genial» de *La rueda* o *Napoleón* pasó a ser un artesano disciplinado que cumplía sus encargos con solvencia y discreción (adaptaciones de literatura ochocentista o remakes de sus antiguos éxitos). Muchos proyectos bullían en su mente, pero sus conceptos estéticos no cuadraban con las exigencias del cine hablado; sin embargo, hacia 1938, pareció que podría volver por sus fueros con la biografía de otro héroe de la historia, Cristóbal Colón, al que Gance apodaba «le Don Quichotte de la mer». En aquellos años de la Guerra Civil española el realizador tenía un extraño interés por los temas hispánicos, al que no era ajena una cierta admiración hacia el bando nacionalista: el film sobre Colón iba a formar parte de una trilogía sobre los «conquistadores» en la que el genovés era el conquistador marítimo, el Cid el terrestre e Ignacio de Loyola el espiritual<sup>14</sup>. Del proyecto se habló mucho: se dijo que se rodaría en tres versiones, francesa, inglesa y española; el gobierno de Franco daría todas las facilidades para la filmación en los auténticos lugares colombinos e incluso participaría económicamente a través de una empresa creada exprofeso y que llevaba la significativa denominación de *Imperio Film*. Hasta se dieron los nombres principales del equipo técnico y artístico: para la música, por ejemplo, se contaría con temas originales de Joaquín Rodrigo.

Completamente seguro de la viabilidad del film, el 5 de abril de 1939 Gance publica en la revista *Cinémonde* una triunfal introducción a lo que va a ser su gran obra, bajo este atractivo epígrafe: «Je tournerai **Christophe Colomb** parce que le cinéma est une machine a ressusciter les héros». En un tono prosopopéyico muy típico de su autor, el artículo marcaba las motivaciones del film: «En 1492 Cristóbal Colón llama a las puertas de la

---

<sup>14</sup> Roger Icart, *Abel Gance* (Lausana: L'Âge d'homme, 1983), p. 285.

Historia. Ésta abre su libro de honor e inscribe al genovés con letras tan gigantescas que ningún nombre se le podrá comparar (...) Desde hace siglos la gran sombra del Descubridor navega errante, esperando poderse materializar y hacernos revivir su periplo maravilloso. Yo intentaré recobrarla intacta y encerrarla en la magnífica prisión de las imágenes sonoras; mi audacia sólo será igual a mi respeto. ¿Por qué voy a a hacer este film? Porque el cine es, ante todo, la máquina que resucita a los héroes y nos da la lección de energía, espiritualidad y valor que tanto necesita la Humanidad actual».

Desgraciadamente, el cine no consiguió resucitar a Cristóbal Colón, por lo menos en aquel momento. La situación política internacional no era la más propicia para este tipo de aventuras. Se llegó a mencionar la posibilidad de que el proyecto fuera llevado a cabo en Inglaterra, bajo la égida de J. Arthur Rank, pero nada se concretó; factores políticos, militares y económicos aparte, parece que el argumento, tal como estaba planteado, no reunía excesivos alicientes comerciales. Gance quedó sumamente frustrado, y toda su vida fue haciendo modificaciones en el guión original, sin descartar la eventualidad de poderlo filmar algún día.

El guión ha sido publicado recientemente<sup>15</sup> y de este modo nos podemos hacer una idea de lo que pretendía su autor. Desde luego, lo principal era la condición heroica del protagonista; su vida era la tragedia del gran hombre víctima de los mezquinos: conquistaba un mundo y se lo pagaban con la cárcel y la miseria. Especial énfasis se ponía en mostrar el ambiente de intolerancia religiosa y social en la España de los Reyes Católicos, presentada como un lugar apocalíptico únicamente iluminado por las hogueras de la Inquisición: en una de sus primeras noches con Beatriz Enríquez, familiares del Santo Oficio irrumpen en su casa para detener a la pareja por no haber asistido a la quema de judíos que se celebra cada martes, pero se salvan cuando Beatriz declara ser la «sobrina» (es decir, la *hija*) del mismísimo Torquemada. Aunque la reina Isabel adopta como de costumbre el papel de «hada madrina» del navegante, ningún personaje

---

<sup>15</sup> Abel Gance, *Christophe Colomb* (París: Éd. Jacques Bertoin, 1991). De este guión ya se habían publicado unos fragmentos en la monografía de Steven Philip Kramer y James W. Welsh, *Abel Gance* (Boston: Twayne Publishers, 1978), pp. 139-151.

español está visto de forma benévola; todos son enemigos de Colón, especialmente el presidente del Consejo de Indias Rodríguez de Fonseca. Cuesta creer que Gance considerara la posibilidad de rodar semejante guión en la España de Franco, por lo que puede que estos alegatos inquisitoriales de clara filiación prosemita —no olvidemos que el cineasta tuvo problemas con su origen racial durante la ocupación y por eso debió refugiarse en España— fueran añadidos en subsiguientes revisiones.

El guión suministra también algunas acotaciones sobre el aspecto visual del film, con lo que puede comprobarse que Gance seguía cultivando aquella iconografía chillona que había hecho su fama en la época del mudo: la escena de la muerte de Colón es una orgía de imágenes simbólicas, destacando el momento en que el Almirante se transfigura en San Cristóbal llevando en brazos al Niño Jesús hacia el Nuevo Mundo, mientras en la banda sonora los gritos de los herejes ardiendo en la hoguera se confunden con los cantos de los frailes, pues estamos en martes (recordemos: el día de asistencia obligatoria al auto de fe). La pintoresca metamorfosis de Colón en el santo de su nombre no extrañará a los que hayan visto *La décima sinfonía* (*La dixième symphonie*, 1918), con aquella escena en que el protagonista toca al piano su composición magistral y a los ojos de los presentes se transforma en el mismísimo Beethoven. Por mucho que admiremos al ilustre creador francés, la lectura de este guión no demuestra más que una completa desconexión con los criterios estéticos y narrativos vigentes en el cine de la época, lo cual justificaría de sobras el rechazo de los productores.

En la misma época en que Gance preparaba su frustrada película colombina se puso en marcha una producción española que pretendía ser la aproximación definitiva al tema desde una perspectiva ortodoxamente patriótica, pero aunque no quedó en aborto como el proyecto del cineasta francés, sufrió una gestación tan atribulada que cuando accedió a la distribución comercial ni sus padres la reconocieron. La historia de esta película, que se anunció en 1943 con el sonoro título de *Vísperas imperiales* y no se distribuyó hasta 1946 con el más sencillo de *El doncel de la Reina*, es un brillante reflejo de las paradojas y contradicciones del cine histórico español de postguerra.

**Vísperas imperiales** pretendía ser una épica síntesis de la España de los Reyes Católicos. Iba a ser un espectacular fresco que recogería la lucha contra el infiel, la caída de Granada, la llegada del soñador genovés y el destino trascontinental de la raza ibérica. El guión de Jorge de la Cueva, que había recibido una mención (no premio) del Sindicato en el concurso de 1942, relataba la experiencia vital de Hernando, hijo de un hidalgo andaluz al servicio de la Reina, desde los días del sitio de Granada hasta su marcha a las Indias, ya maduro. Podemos hacernos una idea de las pretensiones de la obra a través de un largo artículo anónimo publicado en *Primer Plano*, la revista de cine controlada por Falange (la Falange «domesticada» por Franco, por supuesto) y que en cierto modo era el portavoz de la opinión oficial. El texto, titulado con escasa precisión sintáctica «Conversación y guión de **Vísperas imperiales**»<sup>16</sup>, contiene una nutrida salva de alabanzas al guión, amenizadas con las opiniones del propio De la Cueva y algunas ilustraciones con los decorados que se están empezando a construir. Se anuncia el comienzo del rodaje para setiembre, con un costo de tres millones. «Cuadro brillante, fastuoso, de los años de Isabel y Fernando (...) Un doncel de la Corte, símbolo de la juventud heroica y florida, juventud muerta por España. La chica del doncel se enamora del moro que la raptó, un caballero también, al fin y al cabo (...) Se van a batir pero acaban amigos (...); al morir de un arcabuzazo el moro, Hernando el doncel lo bautiza. Pero el doncel ha sido desengañado en su amor. Le llegan noticias de las tierras recién descubiertas en ultramar, pero la Reina le prohíbe ir diciendo que a las Indias no deben ir hombres vencidos [del amor] sino entusiastas y animosos. Muere la reina. Pasa el tiempo. El doncel es ya un bravo guerrero curtido en muchas batallas. Vuelve a Granada. Ante la tumba de Isabel, declara: "¡Reina mía, ahora si puedo ir a las Indias con el ánimo de un doncel!"».

El 30 de agosto se inicia puntualmente el rodaje. Pero tras algunas gacetillas informativas (en las que se anuncia que el presupuesto ha subido a cuatro millones), se pierde la pista del film: gracias a los registros oficiales<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> *Primer Plano* nº 145, 25 de julio 1943.

<sup>17</sup> Antonio Cuevas Puente (ed.), *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano* (Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950), p. 188.

sabemos que el rodaje finalizó en mayo de 1944 y que no pasó censura hasta... ¡setiembre de 1946!, siendo clasificado de forma poco honrosa en «segunda categoría». Todo esto ya indica que algo no había funcionado. El colofón a esta extraña aventura fue el estreno, que tuvo lugar con más pena que gloria bajo el otro título antes citado.

¿Por qué razón una película que exaltaba aquellos episodios de la Historia de España más acordes con la retórica oficial tuvo un final tan lamentable? Sobre la calidad artística del resultado no se puede opinar porque no se conservan —que yo sepa— copias de *El doncel de la Reina*. Cierto que del realizador Eusebio Fernández Ardavín no se podían esperar grandes alardes creativos (la crítica lo consideraba, no sin razón, mediocre y anticuado), pero el equipo que le rodeaba era de primer orden: la fotografía, por ejemplo, venía firmada por los mejores cámaras del momento, Guerner, Kelber y Riccioni, y los decorados eran de Burmann. Por otra parte, tampoco se puede decir que las cintas históricas ensalzadas por la crítica de su momento alcanzaran grandes niveles estéticos. Algo más, pues, debió pasar con esas *Vísperas imperiales*.

En el suelto semipublicitario de *Primer Plano* que antes hemos extractado no hemos citado un comentario que, aunque dicho de pasada, supone una terrible imprudencia por parte de Jorge de la Cueva. Al hablar de la distinción que se le concedió en el concurso de guiones del Sindicato, deja caer que todos los prebostes del SNE estaban entusiasmados con el proyecto, y que alguien llegó a decir: «Puede ser mejor que *Raza*». Por si alguien no lo recuerda, *Raza* (estrenada en enero de 1942) se basaba en un guión escrito ni más ni menos que por el propio Franco y había sido la producción emblemática de los conceptos fílmicos del régimen. Cualquiera puede darse cuenta de que hacer hincapié en este comentario no era la forma más acertada de ganarse el favor oficial. Y aún hay más. Jorge de la Cueva tenía un hermano, José, también metido en el mundo del cine no sólo como guionista sino también como crítico. Ejerciendo este menester había tenido un curioso contencioso con José Luis Sáenz de Heredia, realizador también emblemático del régimen (el que puso en escena *Raza*, precisamente); el incidente merece citarse porque es muy ilustrativo de los

usos y costumbres de la época. Sáenz de Heredia estrenó en 1943 **El escándalo** con un apoteósico y unánime éxito de crítica. Bien, unánime no: desde las páginas de *Informaciones*<sup>18</sup>, el temerario José de la Cueva dejó claro que el film no le había convencido. Entre elogios evidentemente hipócritas asomaban abundantes críticas: «la adaptación desvirtúa el original», «el *flashback* es de mal efecto», «hay detalles que se notan forzados y no conseguidos»... Y ahora es cuando viene lo mejor del caso: en una breve nota aparecida en *Primer Plano*<sup>19</sup>, Sáenz de Heredia da las gracias a los críticos por la buena acogida a su película, «a todos menos a José de la Cueva (...), el único sonido discordante en el magnífico y vibrante concierto de sus compañeros», y acto seguido explica la razón de esa actitud negativa, evidentemente ajena a las incuestionables virtudes del film y debida a que un tiempo antes se había negado a dirigir un guión de los hermanos De la Cueva.

En resumen: no puede decirse que el autor de **Vísperas imperiales** hubiera hecho excesivos méritos para obtener favores de la Administración. Seguramente en el triste final de su ambicioso proyecto incidieron varios factores, pero no hay duda de que uno de ellos fue el poco tacto con personajes que en aquellos momentos pintaban mucho en el cine español.

---

<sup>18</sup> *Informaciones*, 20 de octubre 1943.

<sup>19</sup> *Primer Plano* n<sup>o</sup> 159, 31 de octubre 1943.

## A vueltas con la Leyenda Negra

En los años de la Segunda Guerra Mundial la industria cinematográfica mexicana intentó convertirse en abanderada de la producción en español, aprovechando el aislamiento europeo y la menor competencia de las cinematografías de Argentina y España. Esto propició la puesta en marcha de algunas cintas de vocación espectacular, destinadas a la conquista del mercado hispanoparlante. Por otra parte, la presencia española en México se había incrementado enormemente debido a la diáspora cultural subsiguiente a la Guerra Civil, lo que supuso una notable incorporación de motivos peninsulares a la producción fílmica y una decidida voluntad de no ofender los sentimientos nacionales de los refugiados. Es por ello que, a pesar de la antipatía oficial del gobierno mexicano hacia la España surgida de la contienda, en las películas se evita sistemáticamente toda alusión descalificadora a la antigua metrópoli, incluso en aquellas sobre personajes de la Emancipación como Bolívar, Hidalgo o Morelos. Es paradójico que esta cortesía, dirigida en realidad hacia los que el franquismo consideraba «malos españoles», no hacía sino halagar los sentimientos proamericanos más arraigados en la intelectualidad conservadora hispana.

Es en este contexto que aparece en 1943 **Cristóbal Colón** (subtitulada **La grandeza de América**), una evocación del Descubrimiento de clara orientación hispano-americanista escrita y dirigida por José Díaz Morales, un ex-periodista que había abandonado Madrid al comienzo de la guerra y que desde 1938 colaboraba como guionista en el cine mexicano; **Cristóbal Colón** era su segundo trabajo directivo, después de un **Jesús de Nazareth** realizado el año anterior. El reparto, lleno de nombres españoles, estaba encabezado por Julio Villarreal, veterano actor que de hecho ya residía y trabajaba en México antes de la guerra.

Se trata de una nueva biografía del Almirante, planteada con unos criterios estéticos e históricos que no difieren lo más mínimo de la versión de 1917, a la que incluso supera en aspectos tan inesperados como son la supeditación a los tópicos más desacreditados y las concesiones de los

intérpretes a hábitos histriónicos que incluso en la escena ya resultaban anticuados. La visión de los hechos es totalmente *a posteriori*, es decir, el ambiente de 1492 está reconstruido en función de la evolución histórica de los 450 años siguientes. Colón no es un navegante inspirado que buscaba llegar a la India por Occidente, sino que desde el primer momento promete un mundo nuevo, al que no llama América pero poco le falta. Investido de indiscutibles calidades proféticas, el Almirante compuesto por Villarreal habla siempre desde lo alto de un pedestal en una limitada gama de poses estatuarias con las que desautoriza a los mezquinos mortales que intentan discutir sus teorías; sus frases lapidarias denotan bien a las claras que tiene la Historia a su favor.

La cinta comienza con la llegada de Colón y su hijo a tierras españolas, en condiciones de extrema pobreza. En una fonda donde entran para pedir algo de comida, un tal Enríquez le afrenta cruelmente a costa del hambre del niño: Colón le hace devolver la limosna arrojada al suelo y afea al supuesto caballero lo infame de su conducta. Cuando se dirige hacia la puerta, más digno aunque igualmente hambriento, la hermana del bellaco, doña Beatriz, le pide disculpas y le ofrece un rico crucifijo en desagravio; Colón agradece la merced y promete no separarse nunca de la joya. En esta primera escena han quedado sentados ya dos elementos típicos de todas las biografías colombinas: el carácter orgulloso e insobornable del héroe y la introducción de su enigmática amante, Beatriz Enríquez de Arana, que por las escasas referencias que tenemos de ella puede ser presentada de las formas más variopintas sin que ningún historiador ponga el grito en el cielo. De todos modos, considerarla una dama de alcurnia es la opción menos verosímil.

A continuación se desarrolla la archiconocida estampa de padre e hijo pidiendo asilo en el convento de La Rábida, sin ninguna aportación original como no sea la de hacer aparecer ya a Fray Juan Pérez en vez del padre Marchena, que de este modo es eliminado de la trayectoria vital colombina, englobando el otro fraile los méritos de ambos y cumpliendo con su cometido de prepararle una reunión con la reina. Animada por el fervor del navegante, doña Isabel decide organizar una junta científica que valore la

viabilidad de sus planes. La escena de la reunión de sabios concentra un gran número de lugares comunes, de los cuales el más grosero es suponer que los científicos de la época se reían de Colón porque defendía la condición esférica de la Tierra. La cuchufleta del tribunal y la desesperación de Colón están representadas con unos modos interpretativos tan grotescos que, sin sonido, podrían confundirse con los de una película rodada cuarenta años antes. El vestuario y las pelucas, con sus fuertes efluvios de naftalina, no hace sino potenciar esa impresión. La caracterización de los jueces como energúmenos e ignorantes se ve contrapesada por el hecho de que Colón no se molesta en ningún momento en aportar la más mínima demostración científica, limitándose a mirar a la cámara con aire de mártir. Ésto, que en otro contexto podría resultar chocante, encaja a la perfección con lo que decíamos unas líneas antes sobre el enfoque histórico del guión: ¿para qué necesita el Almirante demostrar sus teorías cuando sabe que cualquier espectador de 1943 está convencido de su veracidad? En una ligera concesión a la credibilidad narrativa se inserta después una breve escena en la que Colón confiesa a Fray Juan Pérez su secreto, lo del «protonauta» que le explicó su llegada a tierras de Ultramar. «¿Secreto de confesión, hijo mío?», pregunta el sacerdote: «Bueno, a la reina se lo podéis decir» masculla el navegante. Es quizá el único momento en que la figura de Colón baja del pedestal para mostrar su faceta de pícaro intrigante; ocioso decir que enseguida vuelve a subirse...

Tras un pequeño tira y afloja con las desmedidas pretensiones de Colón (no tan exageradas si volvemos a recordar la condición profética del personaje), la reina Isabel decide por fin dar el visto bueno a la empresa: el guión no puede resistir la tentación de hacerla empeñar sus joyas para obtener la necesaria financiación. En Palos, los preparativos se ven dificultados por la poca colaboración de los marinos del lugar, pero gracias a Martín Alonso Pinzón llegamos a la mágica fecha del 2 de agosto de 1492. Las naves parecen reconstruidas a tamaño natural y suponen el esfuerzo de producción más conseguido del film, si bien la navegación se desenvuelve por los procelosos cauces del *cliché* más desafortunado a fin de no desentonar con lo que llevamos visto hasta el momento. Por ejemplo, la sublevación de los tripulantes aparece con todos los excesos posibles, hasta el extremo de

que el grito de «¡Tierra!» se oye justo cuando el Almirante iba a recibir un arcabuzazo mortal.

El encuentro con los nativos ofrece algunas peculiaridades, pensadas para el público americano al que la cinta va básicamente dirigida. No encontramos, por ejemplo, la suficiencia tan *herrenvolk* que habíamos visto en la versión alemana de 1922: Colón abraza campechanamente al cacique que le viene a recibir como si pensara en los que 500 años más tarde acuñarán el discutible concepto del «encuentro entre dos civilizaciones», y acto seguido planta una cruz en la playa, disponiendo que a partir de ahora van a tener que cambiar de creencias religiosas. Con una disciplina que sorprendería a cualquiera menos a Díaz Morales, los nativos se arrodillan en bloque ante el símbolo de la fe cristiana.

El recibimiento triunfal que le dispensan los Reyes Católicos da pie a un nuevo despliegue de medios, con un gran decorado que podría representar el Tinell y un número considerable de extras. Según rezaba la publicidad hubo que recurrir para su iluminación a todos los focos existentes en aquel momento en los estudios mexicanos. Propaganda aparte, lo del decorado y los extras puede ser cierto, pero también lo es la poca habilidad del director para que le luzcan las dos cosas. Tras haber visto al Almirante en el ápice de su gloria, la intriga se atropella un tanto, por lo menos en la copia que me dejaron ver en la Fílmoteca de la UNAM, procedente de un pase televisivo en una cadena local y en la que se sospecha alguna mutilación. De repente se nos informa de que Colón tiene enemigos, uno de los cuales es el poderoso cardenal Mendoza, al que unos metros antes habíamos visto en una fugaz aparición poniendo cara de pocos amigos al navegante. Se habla del mal gobierno de las Indias y se envía al pérfido Bobadilla, que arresta al Almirante y lo embarca para España cargado de cadenas. Afortunadamente, Fray Juan Pérez habla de él a la reina y consigue su rehabilitación. Hemos entrado en el delicado capítulo de los «enemigos de Colón». Revestido el personaje de un halo casi santo, aquellos que se oponen a sus actos son inevitablemente malas personas: en realidad, el cardenal Mendoza había sido uno de los primeros valedores de Colón; la descalificación moral de Bobadilla es un punto a discutir, y lo del «mal

gobierno» tiene mucho de verdad, pero cuando la Historia se hace Mito es mucho más cómodo quedarse con la visión tradicional de «buenos contra malos».

Si el contenido histórico está contemplado bajo una perspectiva acartonada y retórica, lo mismo puede decirse del aspecto formal. Los actores se mueven envarados y solemnes, tan agarrotados por la Historia como por el almidonado vestuario. Villarreal, habituado durante todo el film a emitir frases no a sus interlocutores sino a la posteridad, se despacha a gusto en la escena de la muerte, cuando el viejo Almirante, cansado y decepcionado por la ingratitud de sus coetáneos, le recuerda a la cámara el trato tan injusto que se ha dispensado al hombre que unió dos mundos. La música es floja, a pesar de venir firmada por un nombre de prestigio como Rodolfo Halffter.

Para acabarlo de arreglar el film ni siquiera acertó en la reivindicación hispanizante, pues cuando fue estrenado en España lo hizo con tres años de retraso y en pleno agosto, y además tuvo que sufrir las beligerantes críticas de la prensa oficial. Reproduzcamos algunas líneas de la reseña de Gómez Tello en *Primer Plano*, portavoz del falangismo franquista más estricto, y veremos que no tiene desperdicio: «Basta ya de esta tolerancia en virtud de la cual se acerca a nuestras pantallas lo que no quisiéramos ver. Por si fuera poco, además de falsedades de bulto que los espectadores habrán ido apuntándose, se deja deslizar, bajo toda una pirotecnia verbal verdaderamente superficial, el veneno de aquella 'leyenda negra' que Díaz Morales, en días que no olvidamos, vertía en los periódicos españoles»<sup>20</sup>.

Las concesiones a la Leyenda Negra eran bastante hipotéticas, pues es difícil encontrar manifestaciones antiespañolas propiamente dichas en el guión: cierto que se ensalzaba a Colón y se describía su caída en desgracia como fruto de mezquinas insidias, pero todo ello de forma muy suave a fin de no herir las susceptibilidades de la «Madre Patria». Además, si la heterodoxia hubiera sido muy flagrante la Censura —que no era precisamente suave en aquellos años— no la habría autorizado. En realidad lo que molestaba a los críticos franquistas era la condición de republicanos (entonces se les llamaba sencillamente «rojos») de gran parte de los

---

<sup>20</sup> *Primer Plano* nº 303, 4 de agosto 1946.

participantes en la empresa, empezando por el director, que por sus artículos en el *Heraldo de Madrid* se había ganado cierta reputación de publicista de izquierdas. De todos modos, si los críticos suspicaces querían Leyenda Negra, no tardarían muchos años en tener la polémica servida en bandeja con la primera biografía de Colón producida en un país de habla no española, titulada de forma bien llana **Christopher Columbus** (1949).

El hecho de que la primera película hablada en inglés sobre el descubridor no fuera una iniciativa norteamericana es lo primero que llama la atención en esta cinta. Busquemos una explicación. La casa Gainsborough se había hecho una cierta reputación con melodramas de atmósfera muy británica, algunos de época, y quería un producto de prestigio que cimentara sus intereses al otro lado del Atlántico. Por otra parte J. Arthur Rank, en aquellos momentos representante máximo de la industria británica, también tenía inquietudes similares y había establecido contactos con la Universal de Hollywood (entonces Universal-International) para distribuir sus películas en territorio norteamericano. La historia de Colón y el Descubrimiento les pareció a todos lo más apropiado para la penetración en el mercado de Ultramar. Para redondear la operación se buscó el concurso del popular actor Fredric March.

Visto con perspectiva actual y tras los resultados críticos y comerciales del film, no parece que fuera una maniobra especialmente acertada. Por ejemplo, nadie se percató de que la vida de Colón nunca ha atraído la atención de los productores yanquis. Las razones son difíciles de precisar, aunque parecen ser implícitas a la esencia ideológica y política de los hechos históricos. En 1949 Hollywood estaba dominado enteramente por anglosajones y judíos; los elementos de origen italiano eran muy minoritarios, y los hispanos se reducían a los actores mexicanos especializados en papeles étnicos, casi siempre presentados con los rasgos denigratorios del *greaser*. La gesta colombina era un asunto esencialmente hispánico, español para ser más exactos; en los años de la posguerra mundial, España no estaba precisamente de moda entre la opinión pública de habla inglesa. La dictadura franquista había sido la espoleta que reactivó los prejuicios antiespañoles latentes en amplios sectores de la

intelectualidad, tanto los anglosajones de formación protestante como los judíos, éstos especialmente sensibilizados por la terrible experiencia del nazismo, del que Franco era considerado colaborador. No olvidemos tampoco que el año del descubrimiento de América también lo es de la consolidación de la intolerancia religiosa en la península ibérica, con la expulsión de los judíos.

Si se tienen en cuenta estas premisas no parece que el proyecto de Gainsborough estuviera predestinado al éxito. De todos modos, contaba con el factor originalidad (en el cine de expresión inglesa, por supuesto) y la voluntad de cuidar al máximo el aspecto visual y espectacular. Aunque el tema no tuviera excesivo gancho comercial, su importancia estaba fuera de toda duda, y desde luego la forma de presentarlo podía influir positivamente en la valoración del público. La producción se planteó con cierta riqueza de medios: detallada reconstrucción ambiental, fotografía en colores y un amplio reparto formado por excelentes profesionales encabezados por March y su esposa, Florence Eldridge, que interpretaría a Isabel la Católica. Veamos ahora los resultados.

El film se abre con la llegada de Colón a La Rábida en 1485 con su hijo. Allí conoce a Fray Juan Pérez (en vez de Marchena, insistiendo en la habitual confusión de personajes) y comenta con él sus visionarios proyectos. Cuando se le hace notar la heterodoxia religiosa de sus ideas, la réplica de Colón no puede ser más acertada: «Bien existen el Cielo y el Infierno, y nadie los ha visto». Desde esta primera escena se nos muestra un Colón engreído, suficiente y poco simpático, acorde a la imagen defendida por Castelar y otros. De todos modos su sintonía con los frailes es perfecta, y gracias al padre Pérez consigue una audiencia con los reyes.

En una ciudad de ambiente andaluz, que podría ser Córdoba, Colón acude a Juana de Torres, amiga tanto del padre Pérez como de la reina, y que queda automáticamente prendada del navegante. Al salir, Colón se cruza con un individuo gordo y desagradable que le mira con expresión retorcida, y que enseguida pregunta a doña Juana quién es aquel forastero y qué busca. La dama le contesta: «Un nuevo mundo al otro lado del mar». Aunque

todavía no se presenta, se trata de Francisco de Bobadilla, al que conviene retratar ya como un indeseable porque será el enemigo mortal de Colón. En la siguiente escena ya tiene ocasión de mostrar sus malas artes, boicoteando la entrevista de Colón con los reyes. A pesar de todo, la reina cae también ante los encantos del héroe y le recibe en privado; convencida, doña Isabel convoca el tribunal científico para juzgar los proyectos de aquel hombre, con los resultados conocidos. En esta versión el Almirante insiste en los rancios tópicos de la esfericidad del globo y en que hay tierra entre España y las Indias, es decir, un nuevo toque a las peculiaridades de «iluminado» que ya se barajaban en el **Cristóbal Colón** mexicano. El navegante no se quiere bajar del burro y no admite ninguno de los postulados de los científicos, por razonables que parezcan: él tiene la razón, y punto. En justicia hay que reconocer que los guionistas no defienden a Colón en este aspecto, y critican su soberbia y cerrazón.

Fracasado su primer intento, Colón pasa tres años durante los cuales el film no explica demasiado cómo se las arregla para subsistir. Se coloca aquí, eso sí, el idilio con Beatriz, pero de una forma bastante confusa e inusual. La Beatriz Enríquez de Arana que fue amante de Colón durante esa época desaparece y es sustituida por una Beatriz, dama noble pariente de Bobadilla, a la que el Almirante conoce en casa de Juana de Torres. A pesar de su alcurnia, la tal Beatriz ha estado alejada de la Corte porque el rey Fernando le hacía proposiciones muy directas y ella no quería líos con la reina; con el Almirante congenia inmediatamente, hasta el punto de convertirse en su amante (dado que no se muestra otra actividad de Colón, no podemos por menos que pensar que es la dama quien lo mantiene). Por su parte, Colón se hace gran amigo de Diego de Arana, un joven aspirante a una plaza de notario que se entusiasma con sus proyectos marítimos: al verle mal vestido y en débil situación económica, le consigue una habitación en la posada de su prima, la cual tendría que ser la «auténtica» Beatriz Enríquez de Arana pero el guión la relega a un papel secundario, de amiga y confidente quizá, pero nada más.

Mientras, Beatriz y Bobadilla hablan de Colón. Él le recomienda que lo lleve al altar y así se olvidará de los proyectos descubridores. Bobadilla

tiene negocios en las Canarias y teme que los planes del navegante le sean un perjuicio (los motivos exactos no se concretan mucho, pues es dudoso que Bobadilla tuviera en aquella época ideas claras sobre lo que se proponía Colón). Beatriz se niega a una acción contra Colón, y por otra parte el navegante tampoco se anima al matrimonio, ni siquiera cuando don Francisco le insta a regularizar las relaciones con su sobrina en nombre del honor castellano.

El Rey Católico, que hasta ahora ha hecho un papel más bien desairado pero sin excesivo relieve, va a ser el eje de una escena fundamental en el film; pero no fundamental para el desarrollo de la trama, sino para el patriotismo hispano. Un día en que Colón deambula por el palacio buscando valedores para su empresa, ve a un individuo que intenta propasarse con Beatriz; Colón no se puede contener y aparta al grosero con tanta violencia que lo tira por el suelo: entonces se da cuenta de que es el rey. La tensión de la escena se ve interrumpida por la llegada de la reina. El asunto acaba sin castigo para Colón, pero Beatriz es discretamente invitada a volverse a Canarias. Realmente la forma de presentar la figura de Fernando el Católico no puede ser más desafortunada. Que el monarca tuviera sus aventuras extramatrimoniales es algo perfectamente acorde con la mentalidad de la época, pero que se pasara el día persiguiendo faldas por los pasillos de palacio no cuadra lo más mínimo con su poderosa personalidad y la dignidad de su cargo; el Rey Católico sería un mujeriego, pero no un monigote que se deja humillar por un plebeyo. Pruritos patrióticos aparte, esta escena demuestra una absoluta falta de sentido histórico: de haberse producido una situación semejante, pocas posibilidades habría tenido Colón no de llegar a Almirante, ¡sino simplemente de conservar la cabeza en su sitio!

Desmoralizado por las posibles consecuencias de su quiproquo con el rey, Colón está decidido a irse a Francia, pero Juana de Torres, con Santángel y el padre Pérez, convencen por fin a la reina, que hace el manido además de empeñar las joyas. Y ya tenemos a Colón en Palos, dispuesto al gran viaje. La escena de la partida, al amanecer, tiene una gran belleza plástica y saca buen partido del Technicolor. El viejo amigo Diego de Arana ha dejado

su plaza de notario para acompañar a Colón en su sueño realizado.

Durante la travesía se registran los incidentes habituales: la brújula loca, el miedo de los marinos y los conatos de sublevación; en lo único que el guión aporta novedades es en mostrar a los Pinzones al corriente de que Colón falsea las distancias. Cuando ya se está hablando de echar al recién nombrado almirante por la borda, llegan al barco indicios de tierra próxima. Por fin, en la noche del 11 al 12 de octubre, Colón ve una lucecita, que al amanecer resulta ser la tan ansiada tierra. Las primeras escenas en el nuevo continente están filmadas con bastante propiedad: el aspecto de los indígenas es mucho más convincente que en versiones anteriores y posteriores. Se presta atención al detalle anecdótico, como el descubrimiento de la hamaca y el tabaco, a fin de relajar un poco el tono de la narración; también se insinúa ya la codicia del hombre blanco por el oro. Navegando por las islas, Pinzón abandona al Almirante.

El naufragio de la Santa María es atribuido de forma muy agresiva a Juan de la Cosa. Las razones para desprestigiar al ilustre cartógrafo (y propietario de la Santa María, por cierto) deben verse como un halago a Colón, pues de los testimonios de éste se desprende que no podía tragar a Juan de la Cosa; el origen de este odio, sin embargo, no deja en muy buen lugar al Almirante, pues se debía a que en 1494, cuando Colón quería hacer firmar a sus tripulantes un documento en el que reconocían que Cuba no era una isla sino tierra firme, De la Cosa fue uno de los que se negaron en redondo a apoyar semejante patraña. Pero en la película lo único que vemos es que Juan de la Cosa es un inepto, y por su culpa se pierde la nao. Con los restos hacen el fuerte de la Natividad, en el que se queda Diego; nunca volveremos a saber de él. El recibimiento real tiene cierto despliegue espectacular, aunque con detalles típicamente anglosajones, como la *bailaora* de flamenco que ameniza el banquete. Como el siempre desagradable Bobadilla empieza a desmerecer la hazaña de Colón, éste se ve obligado a explicarle como se pone un huevo de pie. Y aquí acaba la gloria de Colón: lo que queda del film se dedica a mostrar la decadencia del héroe.

Han pasado diez años: Colón está amargado por el deterioro de su

reputación y la ingratitud de un país al que ha convertido en dueño del mundo. En la Corte, Fernando se queja de que el navegante no hace más que pedir. Bobadilla, su enemigo mortal, echa más leña al fuego, pero Isabel lo defiende; lo único que no le gusta es que haya querido esclavizar a los indios (el guión reconoce, por lo menos, el error de Colón y la nobleza de la reina). Fernando ordena a Bobadilla que traiga a Colón en cadenas para ser juzgado. En la escena que culmina el film vemos como Colón es llevado en grilletes a presencia de los reyes: para dar más pena, el Almirante se arrodilla: Isabel le insta a levantarse y hace que lo desaten. En privado, el rey se disculpa hipócritamente por la humillación («¡Nunca había sido nuestra intención!»), pero cuando Colón reclama la devolución de sus privilegios, Fernando hace oídos sordos. Al salir de la estancia, totalmente hundido, el protagonista se aleja murmurando: «¡La Historia me recordará cuando ellos estén muertos y enterrados!».

Como puede apreciarse, el guión juega, con reservas, a la carta pro-Colón, lo cual automáticamente se convierte en un descrédito de todo lo español. Nótese como ningún personaje de la península está visto bajo una luz positiva, como no sea la reina (que siempre se salva) o alguno prácticamente imaginario como Arana. Ya hemos visto como aparecen el rey Fernando y Bobadilla, personaje este último sometido a una drástica desfiguración; Martín Alonso Pinzón queda como un traidor, y Juan de la Cosa como un incompetente. No es extraño que en cuanto tuvo lugar el estreno londinense empezaran a llegar a Madrid escandalizados informes sobre el contenido del film, magnificados sin duda por ser de «segunda mano» y también por la especial coyuntura internacional de la época, cuando el franquismo veía enemigos por todas partes (con razón, ya que todavía coleaba la sentencia aislacionista emitida por los vencedores de la Segunda Guerra Mundial). El gobierno español acabó por considerar este **Christopher Columbus** como una ofensa deliberada de la «pérfida Albión».

Si olvidamos las repercusiones en la fibra patriótica española, hemos de considerar que en los países de habla inglesa tampoco tuvo una acogida entusiasta. Todos los críticos alabaron la exquisita fotografía y escenografía pero se quejaron de una narrativa letárgica y una planificación demasiado

estática. El guión, aparte de sus mixtificaciones históricas, no está demasiado bien armado: parece larguísimo y a pesar de esto tiende a la incoherencia y a dejarse cabos sueltos. El hijo de Colón, por ejemplo, aparece en los primeros momentos y ya no vuelve a salir, y lo mismo puede decirse de Diego de Arana, del que no se explica su triste final en el primer asentamiento español en las Indias; y además, todo el final es sumamente precipitado, como si a los guionistas les hubieran tocado un timbre para acabar.

Como ya hemos indicado anteriormente, el mensaje expresado en **Christopher Columbus** despertó gran indignación en los medios políticos españoles, si bien conviene advertir que es poco probable que Franco, Carrero o cualquiera de las principales figuras del régimen hubieran visto la película, y seguramente se guiaban por informes provenientes de las representaciones en el extranjero. Además, la costumbre del gobierno español de escandalizarse ante las deformaciones en celuloide de la realidad nacional no era nueva. Un caso célebre había sido el de la película Paramount **The Devil is a Woman** (1935), adaptación de la novela de Pierre Louys *La femme et le pantin* en la que el realizador Josef von Sternberg, en complicidad con su «Trilby» particular, Marlene Dietrich, edificaba un monumento a la España de pandereta. El gobierno de la República emitió una violentísima filípica contra la productora y amenazó con prohibir la entrada de sus películas en España si no hacía desaparecer negativo y copias del malhadado film. La protesta surtió efecto: aunque la Paramount no consumó el auto de fe que las autoridades españolas proponían, es cierto que retiró la cinta de circulación<sup>21</sup>.

Pero en 1949 la coyuntura política internacional era otra. La desprestigiada España de Franco no podía pretender que la Rank renunciara a la explotación de un producto que había costado mucho dinero, y por ello se decidió una actuación realmente insólita: patrocinar a través del Instituto de Cultura Hispánica la producción de una obra fílmica que pusiera «los puntos sobre las íes» en el controvertido asunto, es decir, sintetizara los criterios oficiales sobre Colón y el Descubrimiento. En realidad esta maniobra no era sino una repetición de otra similar llevada a cabo unos

---

<sup>21</sup> Para un resumen de todo este *affair*, vid. John Baxter, *The Cinema of Josef von Sternberg* (Londres: Zwemmer, 1971), pp. 128-130.

años antes por el organismo predecesor del Instituto, el llamado Consejo de la Hispanidad, que en 1941 había abordado la producción de *Raza*, una especie de folleto explicativo de lo que había sido la Guerra Civil, con narración a cargo del propio Caudillo. La iniciativa se concretó en la convocatoria de un concurso para realizar una película sobre el Descubrimiento de América, al que podían presentarse compañías españolas y americanas pero con la condición de ajustarse a un guión ya elaborado y someterse al control de un grupo de asesores históricos, artísticos y religiosos. La convocatoria apareció en el BOE el 19 de abril de 1950; la empresa beneficiada fue CIFESA, si bien lo de «beneficiada» es un decir, como veremos más adelante.

CIFESA, la autodenominada «antorcha de los éxitos» del cine español, se había ganado una sólida fama en los años treinta con las películas de Imperio Argentina, y en aquel momento estaba precisamente muy orientada hacia los films históricos de gran presupuesto, en parte a causa del fenomenal éxito de *Locura de amor* (1948) en todo el mercado de habla hispana. La productora se comprometió a no escatimar medios para quedar a la altura de la distinción; se reclutaron los mejores artistas y técnicos, la mayoría de los cuales (empezando por el director, Juan de Orduña) ya habían acreditado sus méritos en anteriores esfuerzos de la casa como *Locura de amor*, *Agustina de Aragón* o *Pequeñeces*; el nutrido elenco estaba encabezado por António Vilar, galán portugués que por aquel entonces gozaba de gran prestigio en los estudios madrileños. Pero pronto se apreció un problema de peso: las obligaciones estipuladas en la convocatoria. Si las injerencias de los asesores eran fáciles de esquivar, pues al fin y al cabo estaban a sueldo de la productora, no podía decirse lo mismo del guión suministrado por el Instituto de Cultura Hispánica, sobre el que debía construirse la trama dramática del film. Dicho guión, del que se decía que había salido de la inspirada estilográfica del almirante Carrero (el firmante oficial, de todos modos, fue José Rodolfo Boeta), era una fatigosa sucesión de estampas obsesionada por acumular el mayor número de referencias históricas posibles. Enseguida se vio lo difícil que resultaría sacar un producto fílmico medianamente atractivo.

Los objetivos de esta película, cuyo título definitivo sería **Alba de América** (con el subtítulo **Cristóbal Colón**), eran claros, aunque algo contradictorios: reivindicación de todo lo español y al mismo tiempo fidelidad a la Historia. Veamos como se pusieron en práctica. De entrada se utilizó la misma delimitación cronológica que habíamos visto en el **Christoph Columbus** de 1922: entre la llegada del protagonista con su hijo a tierras de Castilla y la vuelta del primer viaje, con el clímax del recibimiento triunfal en Barcelona. Este margen es acertado, pues centra la historia en territorio hispánico y evita las «horas bajas» del Almirante, casi siempre interpretadas como una crítica hacia España y sus monarcas. La figura del protagonista fue tratada con respeto y admiración, pero sin olvidar sus aspectos negativos, sobre todo si repercutían en la exaltación de los elementos ibéricos. Por ejemplo, cuando espera la reunión de sabios con la seguridad de que su proyecto va a ser aceptado, desprecia orgullosamente la colaboración generosa que le ofrece Martín Alonso Pinzón.

El guión presta gran atención a los personajes españoles y al significado de la época en la Historia de España. Varias escenas se dedican a evocar el ambiente cortesano de los Reyes Católicos, introduciendo a cualquier personaje que recuerde las glorias del momento: el Gran Capitán, por ejemplo, tiene una breve intervención reconquistando una plaza a los moros, en una escena espectacular resuelta con gran lujo de medios. Igual que decíamos antes, tampoco este criterio es malo en sí, pero en la práctica se hace poco operativo por la tendencia a acumular prolijos detalles historicistas y desviar el presupuesto hacia escenas como la citada, que por brillante que resulte no deja de ser ajena a la trama principal. Isabel y Fernando reciben un tratamiento hierático y extasiado, especialmente embarazoso en el caso de la reina. Amparo Rivelles era una buena actriz, pero su personificación de Isabel de Castilla no hace un gran favor al personaje. Siempre con los ojos en blanco y recitando banalidades con voz engolada, en ningún momento justifica la admiración que despierta entre sus súbditos; el énfasis mitificador la convierte en algo artificial, deshumanizado, sin más vitalidad que la de un cuadro académico ochocentista. Tampoco la imagen de don Fernando —enérgico, pero al mismo tiempo afable— tiene excesivo relieve, aunque al poderse prescindir

del acercamiento «santificador» adopta un aire algo más corpóreo.

Todos los personajes españoles son presentados desde una óptica totalmente positiva, sin ningún punto negro en su historial. En tierras castellanas Colón sólo encuentra facilidades y colaboración incondicional, hasta el punto de que lo realmente difícil es explicar las dificultades: para ello se recurre exclusivamente a su orgullo e intransigencia. Los frailes de La Rábida conectan enseguida con sus ideales, e incluso el presidente del tribunal que juzga el proyecto, Fray Hernando de Talavera, anima al navegante. Especial protagonismo se da al personaje de Martín Alonso Pinzón, que manifiesta una simpatía incondicional por Colón desde la primera vez que lo ve, en la playa de Palos, cuando llega cansado y hambriento con su hijo. Los antecedentes poco presentables de Pinzón como traficante de esclavos son cuidadosamente escamoteados, y sólo queda su condición de navegante experimentado al que todos los marinos de la región respetan y obedecen. El guión le concede un privilegio especial, el de conducir la narración en *flashback* tradicional de las producciones históricas de CIFESA. El film comienza con las tres carabelas en alta mar, con las murmuraciones y protestas de la marinería y las inquietudes de Colón sobre la satisfactoria conclusión de su empresa; cuando la tripulación empieza a ponerse realmente desagradable, Pinzón impone su autoridad y les explica cómo conoció al Almirante y se convenció de la viabilidad de sus ideas: la acción retrocede entonces a la llegada de Colón a Palos, y empieza la historia propiamente dicha.

En este cuadro de comprensión y bondad generalizadas, ¿no hay lugar para villanos? Por supuesto que sí, pero naturalmente no son españoles: son el francés Gastón y el judío Isaac (los nombres no son un prodigio de ingenio), interpretados con cierto sentido del humor por dos habituales de CIFESA, Eduardo Fajardo y Manuel Luna. Estos dos elementos sintetizan desde el principio la mezquindad y malas artes de los enemigos de España, aunque, todo hay que decirlo, de la España de Franco más que de la de los Reyes Católicos: en la reacción antiespañola internacional subsiguiente al conflicto mundial, Francia y el estado de Israel eran los que habían destacado con más ahínco. El francés, amanerado y lujurioso, ofrece a Colón el apoyo

de su patria: «¡Ése sí que es un país, buena bolsa y todo lo que se pida; no esta miseria, con unos reyes que no saben más que rezar y frailes fanáticos!». El judío sólo ve el aspecto lucrativo del negocio, ofreciendo riquezas a Colón, pero no consigue rendir los altos intereses del navegante. Al final los dos recibirán un castigo ejemplar: Gastón es liquidado en duelo por un soldado español después de que aquel hubiera ofendido a los reyes, y el judío es detenido por un asunto de malversación cuando intentaba disuadir a los marinos de Palos de embarcarse.

El enfoque fuertemente ideológico del guión se refleja también en aspectos más secundarios, por ejemplo en el personaje de Beatriz, la amante de Colón, que tuvo que ser tratado con el estricto puritanismo impuesto por la censura de la época. El Almirante la conoce en un mesón camino de Córdoba, tras haber mantenido la primera entrevista con los reyes, pero no trabaja en el local sino que ha venido de Córdoba para participar en la fiesta que allí se celebra con motivo de una victoria de las armas cristianas; su hermano es un soldado llamado Pedro de Arana (el mismo que luego ultimaré al artero Gastón y se embarcará en el viaje colombino, y que por alguna razón no se le da el nombre más apropiado de Diego); su auténtica condición social queda muy imprecisa, aunque desde luego no tan baja como la historiografía tradicional le atribuye. Sus relaciones con Colón se desarrollan en un plano muy poco material: siempre se hablan de vos, y aunque hay una escena que acaba con el inicio de un beso en la boca, pocos detalles orientan hacia una relación carnal auténtica. La figura de Beatriz adquiere un carácter casi simbólico, ultraterreno: «Yo estaré siempre con vos. Seré la sombra menuda de una vida grande. Una sombra que no molesta y acompaña». En un film que se declara tan motivado por la fidelidad histórica, el modo de presentar a Beatriz no es el más acorde con ese pretendido rigor, y sólo contribuye a desvirtuar la figura del protagonista, imprimiéndole ese carácter asexuado que era *de rigueur* en todos los personajes del cine español de los años cincuenta.

Ya metidos en el terreno de la reconstitución histórica, señalemos el modo de acercarse a la polémica cuestión de los auténticos conocimientos de Colón y la tesis del «pre-descubrimiento», pues adopta una postura

realmente atípica. En todas sus declaraciones el héroe deja entrever que posee un secreto que es la clave de sus teorías; este recurso narrativo tiene especial importancia en el desarrollo de la intriga, hasta el punto de que en Italia la película fue distribuida con el título **Il segreto di Cristoforo Colombo**. En la reunión de científicos (que por cierto se sitúa en Córdoba en vez de Salamanca) se le plantea la necesidad de desvelar sus fuentes de información: Vilar se lleva la mano al pecho y dice que no puede. Más tarde, Fray Juan Pérez le hace la misma pregunta y entonces se decide a revelar su secreto. Cuando los espectadores que a estas alturas todavía sentían un mínimo de interés por la trama se esperaban la anécdota del protonauta, el Almirante saca el mapa de Toscanelli, la prueba de que todas sus ideas son ciertas. Realmente el efecto es bastante anticlimático, pues los hallazgos geográficos del florentino, si bien conocidos en un círculo muy restringido, no podían considerarse un secreto. Para ser exactos, eran un secreto de la Corona portuguesa, y Colón se había hecho con ellos durante su estancia en Lisboa por medios más bien trapaceros de los que el guión, naturalmente, no habla. El protonauta aparece de forma paralela y ajena a la trayectoria vital colombina. Cuando el héroe está todavía esperando la decisión de los monarcas hispanos, llega a Palos un forastero envejecido y demacrado que pregunta por Pinzón. Resulta ser un marino que se perdió en alta mar y fue arrastrado hasta tierras nunca vistas, llenas de extrañas riquezas; al oírlo, Martín Alonso ve en este relato la confirmación de las ideas de Colón y decide prestarle su apoyo incondicional. Es decir, que el personaje incide en la toma de posición de Pinzón y no en la del Almirante, lo cual no cuadra con ninguna de las teorías históricas admitidas.

Y finalmente, veamos como el guión enfoca la figura del muy magnífico señor don Cristóbal Colón. Ya hemos hablado de la tendencia a la mitificación que rezuma todo el film y de la que el protagonista no se libra, como era de esperar: totalmente dedicado a su idea, nada parece apartarle de ella. No hay espacio para los sentimientos; ya hemos visto lo abstracto de sus relaciones con Beatriz, y de su familia apenas hay referencias: su hijo Diego se queda en La Rábida sin que el Almirante se preocupe demasiado de él; su mujer portuguesa no merece ni un leve recuerdo, y su hermano Bartolomé es mencionado inopinadamente ya bien entrado el film, cuando

le dice a Gastón que le ha hecho algunas gestiones ante el rey de Francia. Respecto al punto de la nacionalidad, el énfasis patriótico permite sin embargo aceptar su condición de extranjero, aunque en ningún momento se concreta su origen genovés. En lo que respecta a los aspectos negativos de su personalidad, aparte de la soberbia que manifiesta en los momentos de supuesto triunfo, sólo se reconocen sus antecedentes corsarios («La nave sería corsaria, pero yo no», declara de forma bastante ambigua). En resumen, el Colón que personifica Vilar encaja a la perfección en ese gran museo de cera que es **Alba de América**.

En líneas anteriores dijimos que la distinción concedida a CIFESA por el Instituto de Cultura Hispánica fue una victoria pírrica, pues a la larga perjudicó más que benefició a la empresa. Cuando se empezó a rodar **Alba de América** la compañía de Vicente Casanova no se encontraba en su mejor momento: **Locura de amor** había resultado un éxito comercial sin precedentes, pero productos posteriores como **Pequeñeces** y **Agustina de Aragón**, sin ser fracasos ni mucho menos, ya no funcionaron tan bien desde el punto de vista económico<sup>22</sup>. Las dos cintas inmediatamente anteriores a **Alba de América**, **Una cubana en España** y **La leona de Castilla**, habían sido un completo desastre, no sólo entre el público sino también entre las autoridades competentes, que las habían clasificado en segunda categoría; si el primero de estos films era una comedieta de escasas ambiciones, el otro era una producción histórica de gran espectáculo, lo cual convertía tan baja clasificación en poco menos que un insulto personal. El carácter patriótico y paraestatal de **Alba de América** parecía lo más idóneo para modificar el rumbo algo escorado de la compañía, pero todo salió al revés.

Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, la película fracasó a todos los niveles. Al tener que ajustarse a un guión prefijado y a unos criterios propagandísticos, el realizador se vio tan agarrotado que no pudo permitirse el menor alarde creativo. No es que Juan de Orduña fuera un genio del Séptimo Arte, pero tenía sentido visual y sabía transmitir emoción cuando el tema le motivaba. En este caso la motivación brillaba

---

<sup>22</sup> Para un mejor conocimiento de los avatares de esta productora es fundamental el estudio de Félix Ibáñez Fanés *CIFESA, la antorcha de los éxitos* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981).

por su ausencia, y el film resultó de una mortal pesadez. Ciertamente que la cinta británica que había motivado la reacción española no destacaba por su amenidad, pero en el aspecto visual tenía la ventaja de su elaborado colorido y un espléndido gusto en el diseño de decorados y vestuario. Y que conste que, estéticamente, **Alba de América** no es una obra despreciable. Fotografiarla en blanco y negro puede considerarse un error visto hoy día, pero también es cierto que para el cine español de aquella época la única posibilidad cromática era el Cinefotocolor, procedimiento local de limitados recursos plásticos. Y en lo que se refiere a la recreación escenográfica, el trabajo de Sigfrido Burmann es irreprochable, en la línea ya establecida en anteriores producciones de CIFESA. La música de fondo, a cargo también de otro asiduo de la casa, Juan Quintero, es de una superlativa riqueza tonal. El reparto reunía a los mejores actores del momento, algunos en cometidos muy por debajo de su categoría, como por ejemplo Virgílio Teixeira, que ya había hecho papeles de relieve y al que aquí apenas se le ve en su fugaz aparición como Pedro de Arana. En resumen, creo que debemos admitir que si **Alba de América** fracasó ante el público no fue por culpa del equipo técnico artístico, sino debido única y exclusivamente a la ineficacia del guión.

Y si antes dudábamos de que supusiera un beneficio para la empresa es debido a que la película no sólo fracasó totalmente en taquilla, sino también entre la Administración que la había promocionado: a resultas del nombramiento como Director General de Cinematografía de García Escudero, intelectual que defendía las orientaciones «neorrealistas» y abominaba de las mascaradas de cartón-piedra, ni siquiera pudo beneficiarse de las recompensas oficiales<sup>23</sup>. El desastre económico de **Alba de América** fue el principio del fin de CIFESA, que a partir de entonces abandonó la producción propia e inició un lento proceso de decadencia que no pudo detener ni siquiera el éxito de Sara Montiel en **El último cuplé** (producida y dirigida por Orduña en 1956).

---

<sup>23</sup> José María García Escudero, *La primera apertura* (Barcelona: Planeta, 1978), p. 25.

## Dos seriales televisivos

Tras la polémica hispano-británica de 1949-1951, la industria cinematográfica pierde el poco interés que había demostrado por la figura del descubridor, quizá en parte por los problemas ideológicos derivados de los propios hechos históricos. La siguiente aparición del Almirante no será en pantalla grande sino en televisión, en una serie italo-española producida en 1968. La iniciativa estaba propiciada por el éxito de crítica de algunas series históricas de la RAI, de marcado carácter didáctico y alejadas del enfoque norteamericano, debidas al antiguo maestro del neorrealismo Roberto Rossellini —*L'età del ferro* (La edad del hierro, 1964), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (La lucha del hombre por su supervivencia, 1967)—, y que en aquel mismo 1968 iba a realizar en coproducción con TVE *Atti degli apostoli* (Los hechos de los apóstoles).

De todos modos, para este Cristóbal Colón se eligió un planteamiento menos purista. La realización se encargó a Vittorio Cottafavi, un experto del género que en Italia llaman *storico-mitologico*, en Francia *péplum* y en España «de romanos»: Cottafavi abordaba dicha temática con un nivel intelectual y artístico superior a la media, permitiéndose un acercamiento a la Historia bastante irónico y desmitificador, pero manteniendo al mismo tiempo un notable rigor narrativo y formal. Su elección como director fue un completo acierto, igual que la de Paco Rabal como intérprete de Colón. Ambos supieron dar a la manida historia un aspecto sumamente original: por primera vez aparecía un Colón de carne y hueso y no la convencional estatua señalando el horizonte en estereotipado ademán. Unas palabras de Cottafavi definen su idea desprejuiciada del personaje: «Los italianos estamos convencidos de que era italiano y los españoles de que era español; seguramente era judío, y seguramente era pirata»<sup>24</sup>. Por otra parte el guión, aunque redactado por italianos, estaba muy inspirado en el texto de Madariaga y fue supervisado por el historiador Manuel Ballesteros Gaibrois, lo cual dio al relato un tono bastante ecuánime, desprovisto tanto de «Leyenda Negra» como de desaforados triunfalismos, en el que sólo quedan

---

<sup>24</sup> Testimonios recogidos por José Luis Guarner en el dossier *Vittorio Cottafavi* (Barcelona: Filmoteca Nacional / 22 Semana Internacional de Cine de Barcelona, 1980), pp. 44-45.

fuera de lugar las exageradas alabanzas a Martín Alonso Pinzón.

Como era habitual en las series italianas, la narración va acompañada de una voz en *off* que aporta datos puntuales difíciles de visualizar escénicamente. El narrador nos sitúa en Porto Santo en 1477, cuando el Medioevo está tocando a su fin, y nos presenta a alguien llamado Cristóbal Colón, «un extranjero para todos», visitando al marino Sánchez, que le enseña su colección de objetos exóticos recogidos acá y allá. Pero Colón busca un objeto en concreto, una figurilla de clara procedencia extraeuropea: «Ya no la tengo; se la regalé al señor Perestrello», pero a cambio le enseña una caña llegada a la costa, «que no es de este lado, sino de allá». Siguiendo la pista, Colón se mete en casa de los Perestrello y monta un pintoresco número teatral, muy bien resuelto por Rabal, en el que conversa con la estatuilla, a la que considera pagana y súbdita del Gran Kan y por ello necesitada de ministros de la fe que la lleven por buen camino. Estas escenas introductorias nos sirven para mostrar un Colón ágil de mente y palabra, irónico y un tanto pícaro, pero convencido de sus ideas. Una escena con personajes imaginarios, ambientada en una barbería, contribuye a ampliar aspectos del personaje: el barbero y sus clientes —todos con un nivel cultural bastante alto para la época— hablan de la redondez de la tierra y de los piratas franceses; Colón denota enseguida su conocimiento de ambos temas, sobre todo de la batalla de San Vicente, pero no dice en qué bando estaba ni confiesa su origen. De este modo tenemos retratado a Colón como un hombre de ideas firmes, con verbo lo suficientemente inspirado como para ser confundido con un embaucador, y de orígenes oscuros que él mismo no tiene interés en airear. En la casa de Perestrello, aparte de las informaciones de índole cartográfica, Colón consigue la mano de la hija, Felipa.

En Lisboa, Colón trabaja dibujando mapas con su hermano Bartolomé e intenta conseguir una audiencia con el rey, sin éxito. En Portugal, todo lo relacionado con la navegación es secreto de estado, hasta el punto de que su hermano le previene de que en la Corte han visto unos dibujos suyos y esto le puede acarrear problemas, sugiriéndole que abandone Lisboa por una temporada. Se embarca en una expedición a África, durante

la cual muere Felipa; aunque en escenas anteriores se había expresado el amor de Colón hacia su esposa, también se hace evidente que lo primero para él es su idea. Por fin consigue la entrevista con Juan II, pero sin el menor éxito: la escena, ambientada en una fundición donde el rey portugués supervisa la construcción de una bombardas, tiene un indudable sabor rosselliniano.

Frustradas sus esperanzas, Colón no sabe qué hacer. Su única satisfacción es descubrir el mapa de Toscanelli, que copia a escondidas. Un día, mientras está dando la comida a su hijo y aguanta las ironías de la fámula, que le sugiere trabajar en vez de tanto pensar, su hermano le dice que un piloto español de Porto Santo ha intentado, sin éxito, hacer la misma ruta que él tiene prevista. Como movido por un resorte, Colón deja al pequeño en brazos de Bartolomé y desaparece, rumbo a Porto Santo. Allí llega a tiempo de recoger las últimas palabras de Sánchez, que interpreta de la siguiente manera: si no llegaron a su destino fue porque el miedo les hizo cambiar la ruta, pues en realidad ningún obstáculo se lo impedía y el viento siempre era favorable...: «¡Este viaje es mío, yo triunfaré donde tú has fracasado!». Y con la muerte del «protonauta» acaba el primer capítulo.

1485. Colón llega a La Rábida, donde los padres Pérez y Marchena le preparan una entrevista con los Reyes Católicos. En la escena, rodada en la mezquita de Córdoba, Colón ofrece la conversión de todos los paganos de las Indias, y al ser preguntado por su origen sigue con su tradicional hermetismo. La reina Isabel es encarnada por la antigua *vedette* de CIFESA, Aurora Bautista, con notable envaramiento y voz más engolada que nunca. Mientras espera la reunión de la Junta se dedica a organizar tertulias en la posada donde está alojado, desvelando algunas características de su personalidad: «No soy noble, soy como vosotros, del pueblo; mi padre también tenía una posada, aunque después se hizo cardador», le dice a la hija del posadero, Beatriz, pronto convertida en su amante.

La decisión de la Junta es la prevista, con la salvedad de que en esta versión se ponen de relieve los errores científicos de Colón, así como su tendencia a apoyar sus teorías en elementos místicos: los mismos miembros

del tribunal le tienen que recordar que no se trata de un juicio por herejía, y cuando le preguntan de dónde saca tanto fervor, contesta: «¡Del Espíritu Santo!». A pesar de todo le cae bien al presidente del tribunal, Fray Hernando de Talavera, el cual insiste ante la reina, pero de momento no puede conseguir nada. Al describir los años de espera de Colón se introducen algunas alusiones a la Inquisición y los judíos; se dice, por ejemplo, que la reina Isabel es contraria a la persecución, pues tiene a varios conversos a su servicio, y en un momento en que Colón ve especialmente oscuro el porvenir de sus proyectos exclama «¡No quiero acabar como un judío!» y habla de irse a Francia o Inglaterra. Esto podría entenderse como una alusión al supuesto origen judío de Colón, defendido en la biografía de Madariaga y completado de forma algo fantasiosa por Simon Wiesenthal<sup>25</sup>.

En 1491 Colón vuelve a La Rábida para recoger a su hijo y llevárselo con él a Córdoba, donde Beatriz le ha dado un segundo vástago. Entonces Fray Juan Pérez le presenta a Martín Alonso Pinzón: el encuentro recibe una importancia exagerada en el guión, en un esfuerzo más que evidente de complacer a las autoridades españolas. Pinzón será a partir de ahora el principal valedor del navegante, con una generosidad y entusiasmo que resultan bastante difíciles de creer; es una lástima que los guionistas no pudieran extender a todos los personajes la importante desmitificación a que somete al protagonista. En sus conversaciones con el marino de Palos, Colón saca el as de la manga: la carta de Toscanelli, con los datos confirmados por el propio sabio florentino, que no se había atrevido a enseñar a la Junta. Y en éstas llegamos a la rendición de Granada y la reconsideración por parte de los Reyes Católicos del proyecto de Colón: tras algunos tiras-y-aflojas todo se arregla favorablemente y puede empezar la gran aventura.

Tercer episodio. La travesía está descrita con arreglo a las fórmulas tradicionales, incluyendo el conato de sublevación, que Colón domina con la ayuda de Martín Alonso. La descripción de la jornada del 12 de octubre es todo un hallazgo de Cottafavi, que sabe recoger la grandeza del momento

---

<sup>25</sup> Salvador de Madariaga, *Vidadel muy magnífico señor don Cristóbal Colón* (Madrid: Espasa-Calpe, última ed. 1992); Simon Wiesenthal, *Operación Nuevo Mundo. La misión secreta de Cristóbal Colón* (Barcelona: Aymà, 1973).

pero sin caer en la retórica banal. Especial cuidado muestra la banda sonora, con un rico fondo musical más bien atonal y alejado completamente de los sinfonismos habituales; en el momento en que se clava el pendón de Castilla en la playa se oye algo parecido a un grito de dolor, como si la tierra americana protestara de la agresión de que es objeto, y que no ha hecho más que empezar. Los primeros indígenas acuden a saludar a los españoles, y vemos como tiran de las barbas al notario Escobedo, en una clara voluntad de quitar dramatismo a los hechos. Según Cottafavi<sup>26</sup>, el tono ligero de esta escena molestó a las autoridades españolas, pero lo cierto es que no ha quedado constancia de ninguna manifestación oficial de desagrado ni de ninguna manipulación de la censura; es probable que esta apreciación estuviera influida por el sentir antifranquista que era casi *de rigueur* en los medios intelectuales europeos del 68.

La decisión del Almirante de no pagar la recompensa a Rodrigo de Triana no es bien acogida entre la marinería: «¡Bien se ve que es judío!» comentan algunos. Las escenas siguientes se ajustan a lo que ya hemos expuesto en las versiones anteriores, con la salvedad de que aquí se hace lo imposible para dejar bien a Pinzón: por ejemplo, más que ser él quien deserta se insinúa que es Colón quien lo abandona, y el reencuentro entre los dos navegantes se utiliza para denunciar toda la soberbia y despotismo del genovés. Pinzón, ya lo hemos dicho, está tratado como un individuo casi perfecto, incapaz de la más mínima traición. El último detalle original sobre este marino andaluz es hacerle volver a España antes que Colón: en La Rábida, Pinzón se deshace en elogios de las nuevas tierras y sólo tiene buenos deseos hacia el Almirante; ya piensa en un nuevo viaje, pero ha llegado gravemente enfermo y muere a los pocos días. Cuando arriba Colón a España, se muestra muy condolido por la muerte de Pinzón, pero pronto se le olvida con el suntuoso recibimiento que le hacen los reyes en Barcelona, escena que por una vez está rodada en el auténtico Salón del Tinell.

El cuarto y último capítulo se dedica a la parte menos agradecida de la vida del Almirante. El segundo viaje trae consigo el disgusto producido por el mal fin del fuerte de la Navidad y el inicio de las rencillas con casi todo el

---

<sup>26</sup> Entrevista con José Luis Guarnier, *op.cit.*, p. 45.

mundo. En la tónica de no mitificar a Colón y sacar a relucir sus errores, se reproduce la escena histórica en la que el Almirante quiere hacer jurar a toda la tripulación que Cuba es tierra firme, a lo que Juan de la Cosa se niega en redondo; fuera de sí, Colón sufre una apoplejía en plena cubierta. Mientras, en la Española, su hermano Bartolomé ejerce la autoridad con singular falta de diplomacia y tiene a la isla en estado de guerra. La imagen de Colón como administrador y gobernante comienza a deteriorarse a los ojos de los reyes, y todavía empeorará más con el tercer viaje. A finales de 1500, el Almirante es hecho volver a España como prisionero. En una conversación con la Reina Católica, también destinada a halagar el patriotismo español, ésta le reprocha los malos tratos hacia los indios: «El oro es lo de menos, don Cristóbal. No nos duele que llegaran los barcos sin oro, sino cargados de esclavos»; Colón, abochornado pero lúcido, recuerda a los reyes que aquello es otro mundo, con otra mentalidad, donde la razón y la ciencia no sirven para nada...

En su último viaje vemos los intentos por encontrar un paso a través del istmo de Panamá y el naufragio en Jamaica. Aquí tiene lugar la pintoresca anécdota del eclipse de luna, que le sirvió para mantener en orden a los nativos. De vuelta a España, el narrador comenta sus esfuerzos por recuperar sus títulos, resuelto visualmente con una escena humorística en que unos funcionarios de los reales archivos encuentran un grueso y polvoriento mamotreto con el epígrafe «Don Cristóbal Colón» y se preguntan: «¿Quién será? Debe ser un pariente de Diego Colón». Y por fin llegamos al momento de la muerte. Recordando su gloria pasada, el Almirante oye voces que le recuerdan su condición de profeta en descrédito: «No soy profeta, pero he vivido dentro de una profecía»; y tras encomendar a Diego que vele por sus derechos, expira. Dice el narrador: «En 1506, día de la Ascensión, el Almirante emprende su quinto viaje»<sup>27</sup>.

La serie tuvo una buena acogida crítica, especialmente en Italia. Vista en la actualidad lo que más destaca es su austeridad formal: fotografiada en blanco y negro y sin ningún alarde escenográfico, demuestra palpablemente que los productos televisivos europeos de los años sesenta, cuando para las

---

<sup>27</sup> Aquí los guionistas se olvidan completamente del recuerdo testamentario a Beatriz, la madre de Fernando, a la que se ha hecho desaparecer de la intriga en el segundo capítulo.

salas de cine todavía no habían llegado las «vacas flacas», no disfrutaban de presupuestos precisamente astronómicos. De todos modos, la pobreza de este **Cristóbal Colón** queda reducida a la parte material, pues en el aspecto creativo es una obra rica en todos los aspectos: como espectáculo tiene emoción más que suficiente para ser seguida sin aburrimiento, y en el plano didáctico ofrece una acertada panorámica de lo que fue la vida y época del gran descubridor. Es interesante comparar la serie de Cottafavi con la que hizo Lattuada unos años más tarde, y que se comenta a continuación: la segunda es en color y con ostentoso despliegue de medios, pero por lo demás es una concesión a los tópicos más facilones y ni siquiera es especialmente amena.

Por supuesto, a la versión de Cottafavi se le pueden sacar defectos de planteamiento, pero también es cierto que hay que atribuirlos a la tradicional suspicacia hispánica en estos temas más que a fallo del realizador. La forma de presentar a los Reyes Católicos o a Pinzón resulta contraproducente pues los convierte en unos monigotes sin humanidad, ajenos a las debilidades que son intrínsecas al ser humano y que, precisamente, están tan bien puestas de relieve en el caso del protagonista. Las múltiples facetas de la todavía mal conocida personalidad colombina aparecen aquí en sus puntos brillantes y oscuros, como genio pero también como charlatán: su enorme talento de navegante, su fe ciega en una idea equivocada, su tenacidad, su soberbia. Antes hemos comentado el acierto de elegir a Francisco Rabal como protagonista, y aquí nos reafirmamos en lo dicho: nadie ha personificado al Almirante de una forma tan sencilla y al mismo tiempo tan compleja, nadie ha sabido mostrar de forma tan creíble su contradictorio carácter. Aunque el 92 nos traerá una muy estimable composición de Gérard Dépardieu, la labor del gran actor murciano ha de quedar como sencillamente modélica.

Quince años más tarde, olvidado ya el serial de Cottafavi y habiendo cambiado la orientación de las producciones televisivas, que ya no eran modestos desembolsos económicos sino costosas maquinarias dedicadas a la difusión internacional, los productores Silvio y Anna Maria Clementelli decidieron poner en marcha una nueva versión para pequeña pantalla de la

aventura colombina. A fin de dar más comercialidad al proyecto se buscó la colaboración norteamericana, lo que se encontró en la empresa Lorimar (la productora de la serie *Dallas*) y la IBM. Naturalmente, el rodaje se haría en inglés, con un reparto que incluyera nombres conocidos del público norteamericano, y para el protagonista se eligió un actor poco conocido entonces, Gabriel Byrne, que daba del Almirante los rasgos físicos menos latinos posibles y sugería la posibilidad de que Colón fuera irlandés, etnia que ha dado a los Estados Unidos los inmigrantes menos conflictivos. La dirección se confió de forma un tanto inexplicable a Alberto Lattuada, un realizador de carrera interesante pero irregular, que en los últimos años se había especializado en comedias agrídulces de ciertas pretensiones pero inequívoca vocación comercial. Además, Lattuada reconocía no tener el menor interés por Colón ni los más mínimos conocimientos. La elección de Byrne como protagonista tenía también otra finalidad; atractivo, de ojos claros y rostro irradiante de honradez, lo hacían muy indicado para las intenciones de los guionistas. Porque este *Christopher Columbus* aboga decididamente por la exaltación totalmente acrítica de Colón y el ataque igualmente acrítico a la participación española. «Colón es una figura trágica, no sólo por su destino individual. Su drama nace con el inicio de la colonización que es el meollo de los últimos viajes, fruto de una lógica perversa de la que el responsable no es él sino el Estado, el poder que la organiza. Quisiera dejar bien claro que estos viajes son el anuncio de los de Cortés y Pizarro, que llevaron al genocidio de civilizaciones enteras en nombre del oro»: estos son los propósitos de la serie, en palabras del propio realizador<sup>26</sup>.

Como sucedía con la anterior versión televisiva y al contrario que las versiones para pantalla grande, también aquí se dedica cierta atención a la estancia de Colón en Portugal, si bien a costa de fantasear en abundancia. De todas formas conviene reconocer que la fantasía está utilizada con bastante coherencia y eficacia, ya que estas primeras secuencias son muy acertadas y constituyen lo mejor de la serie. Colón explica la narración en primera persona. Se define claramente genovés (cosa que no hizo en su vida, por cierto) y nos explica como el barco en que navegaba fue hundido por piratas franceses y a duras penas pudo llegar a tierras portuguesas. En Lisboa trabaja

---

<sup>26</sup> Recogidas en Callisto Cosulich, *Alberto Lattuada* (Roma: Gremese Editore, 1985), p. 125.

de cartógrafo con su hermano Bartolomé, establecido allí desde hacía tiempo, y ocasionalmente de marino. Aquí se introducen algunos detalles ficticios pero que contribuyen a situar la iniciación del personaje. En uno de estos viajes, perdidos en el Atlántico, llega hasta ellos una canoa con un indio semimomificado: Colón reconoce en las trazas del cadáver los rasgos asiáticos descritos por Marco Polo, y pronuncia por primera vez su teoría de llegar a la India por el Oeste. El otro incidente es la visita que hace a Islandia, patria de un amigo que ha hecho en la tripulación: allí escucha una saga con las aventuras de Erik, el que llegó al otro lado del mar y descubrió unas tierras a las que llamó Vinland. Ambos sucesos ilustran bien la extendida creencia de que Colón tenía informes fidedignos sobre la ruta de las Indias.

Aparte de estas anotaciones útiles para situar la mentalidad del personaje, lo demás ya circula por caminos más convencionales. El matrimonio con Felipa, por ejemplo, se presenta con el romanticismo acaramelado más hollywoodiano: aunque la madre no ve con buenos ojos la entrada de un plebeyo en la familia, la sinceridad y nobleza de espíritu del navegante la convencen. Antes de seguir adelante, dejemos sentado que a lo largo de todo el serial el protagonista será siempre de una bondad irreprochable, por lo cual no nos debe extrañar que todas las situaciones estén resueltas de modo que su imagen nunca se vea bajo una óptica negativa. La escena de la noche de bodas da pie a una discreta nota de humor cuando Colón se queda absorto en la contemplación de los mapas propiedad del difunto Perestrello sin acordarse de cumplir con sus deberes conyugales.

Durante su estancia en Porto Santo va recogiendo toda clase de noticias y señales que vengan del Océano. En un enclave africano conoce a un marinero borrachín que le explica haber llegado a tierras remotas y como prueba le enseña una figurilla de aspecto seudoincaico: aquí tenemos al «protonauta». La escena se aprovecha para un inserto que muestre la crueldad de los portugueses con los esclavos, para que Colón se pueda escandalizar a gusto (de sus supuestos antecedentes como pirata y sus definidas ideas esclavistas no se habla en ningún momento). Cuando vuelve a Lisboa, su mujer está agonizando. Por fin consigue audiencia con Juan II. El rey portugués (interpretado por Max Von Sydow con su habitual

eficacia) es presentado como un zorro astuto y traicionero, que al darse cuenta de que las ideas de Colón coinciden con una carta de Toscanelli, ordena mantenerlo bajo vigilancia. Un amigo judío que se ha hecho en la Corte, Vizinho, le recomienda que escape así que pueda, pues el rey portugués es de muy poca confianza: antes de despedirse le confiesa que tenía la ilusión de que condujera al pueblo de Israel hacia una tierra de promisión. Con una carta de recomendación para el padre Marchena, Colón se va hacia La Rábida.

Los acontecimientos que siguen son los que ya hemos visto, más o menos trastocados, en las versiones anteriores: carta de Marchena a la Reina, intentos por convencer a los monarcas hispanos, junta de sabios que rechaza sus planes; se esboza también el interés que despierta en la Reina Isabel y sus primeros contactos con Martín Alonso Pinzón. Señalemos aquellos aspectos en que el guión se muestra más «original» para comprobar como constituyen una continua denigración de toda la aportación española. El detalle más nuevo es la inclusión de un militar castellano que se hará muy amigo suyo. Es el típico personaje de ficción que sirve para engrasar las juntas de la narración, es decir, adjudicarle hechos o frases sin base histórica o como vehículo de soluciones narrativas. El caballero lleva el pasmoso nombre de «Don Castillo», lo cual ya demuestra el grado de conocimiento de la realidad hispana de los guionistas. Curiosamente, los peores desaguisados se cometen con personajes reales. Para potenciar la bondad de Colón, todos los que de algún modo u otro no le dan la razón son unos individuos despreciables. Fray Hernando de Talavera es confundido alegremente con Torquemada: se pasa el día instruyendo a la reina en cuestiones de fe, incitándola a quemar a todo aquel que se aleje de la ortodoxia. Martín Alonso Pinzón es otro indeseable: le discute a Colón el precio de un mapa porque desde que la Reina prohibió la trata de esclavos, en Palos están en la ruina. Para acabar de remachar la estampa de España «negra», la escena del tribunal de sabios se convierte en una especie de auto de fe donde un energúmeno inquisidor, el padre Linares, niega la razón a Colón simplemente porque sus ideas son heréticas.

Paralelamente a todo esto se nos ha presentado el asunto con Beatriz,

como es lógico también de un modo totalmente favorable a Colón. Ambos se enamoran como dos adolescentes, y si no se casan no será porque él no insista, sino porque ella considera que, al ser de humilde condición, puede ser un obstáculo en su carrera. La explicación no resulta muy convincente, sobre todo cuando el guión se empeña en sostener una imagen intachable de Colón, e incluso introduce intervenciones del padre Marchena y de la mismísima reina animándole al matrimonio. Otra circunstancia en que el guión tampoco aclara mucho las cosas es el cambio de opinión de los reyes subsiguiente a la victoria en Granada, pero aquí se juega con la Historia ya conocida y aceptada y la simpatía inmediata entre Colón y doña Isabel.

La descripción del primer viaje se ajusta a las premisas tradicionales, si bien orientadas siempre en la dirección más favorable a Colón y menos a los elementos españoles. Pinzón sólo pone pegos, en ningún momento se indica que haya sido una auténtica ayuda, y su disgusto es más que evidente cuando al tocar tierra debe reconocer que Colón estaba en lo cierto. También los primeros contactos con los indios se prestan a jugosas anotaciones. Los marineros los tratan de monstruos y animales, a lo que Colón sentencia: «Son seres humanos». Y cuando alguien observa que se parecen a los naturales de las Canarias, don Castillo apunta con sorna: «Sí, los que había antes de que entendieran quién mandaba», aludiendo a un eventual genocidio canario premonitor del americano. La explotación del indígena pronto comienza, de manos del rapaz Pinzón, que sólo busca el ansiado y poco accesible oro. El guión, de todos modos, se encarga de castigar al principal enemigo de Colón con una muerte de auténtico villano, ridícula de puro exagerada: cuando llega a Palos pensando que el Almirante ha naufragado y se entera de que no sólo no ha sido así, sino que ha llegado antes, tal es su disgusto que le da un ataque al corazón y muere echando espumarajos por la boca.

Los siguientes viajes sirven para mostrar el carácter feroz de la Conquista española y las desgracias de Colón, por supuesto víctima de hidalgos orgullosos y frailes fanáticos (concretamente el viejo amigo Linares, embarcado en el segundo viaje y que será su principal calumniador). Los indígenas son, por supuesto, un prodigio de bondad y

presa fácil de la brutalidad de los codiciosos castellanos. El mestizaje se esboza a través de uno de los presidiarios de Palos, Federico, que se enamora de una nativa y abandona a los suyos para irse a vivir con ella (encarnada por la actriz mexicana Elpidia Carrillo, encasillada en papeles de india hermosa y sufrida desde que hizo *Nuevo Mundo* en 1976). Cuando se habla de los proyectos esclavistas de Colón es con una curiosa variante destinada a dejarlo en buen lugar: impotente para evitar los abusos, piensa que si los transfiere como esclavos a Sevilla, ¡alguno se podrá salvar! La exaltación de Colón se hace extensiva a su hermano Bartolomé: su gestión en La Española es también un prodigio de ecuanimidad, y actúa contra los españoles por la conducta desordenada y salvaje de éstos (Federico denuncia las matanzas y violaciones). En la Corte, Isabel defiende a Colón, pero la saña de sus enemigos y la indiferencia de Fernando, que sólo desea beneficios materiales, acarrea el desprestigio del Almirante. Lo único que el guión no encaja en esta confabulación contra el héroe es el hecho de que recibe evidentes prebendas de los reyes (no tantas como pedía, claro) y sus hijos Diego y Hernando están muy bien situados en la Corte: el mayor será nombrado por el rey Segundo Almirante de la Mar Océana y en la última escena vemos como parte a hacerse cargo de la gobernación de la Española.

Las escenas finales, con todo, no abusan del cliché del Colón arruinado y vilipendiado. Se le ve en desahogada situación económica y despide a su hijo cuando parte a la misión en Ultramar. La última escena con la Reina tiene una cierta emoción y remacha los intereses ideológicos del guión. Muy enferma, no recibe a nadie pero hace una excepción con su querido Colón. «¡He fracasado!», dice éste, «No llegué a Catay, no traje oro para liberar Jerusalén». Con claros indicios de debilidad física, Isabel le corrige: «Tu vida ha sido un triunfo. Como Moisés, has abierto las barreras del Océano, nos has dado un nuevo mundo del que vendrán muchas riquezas y hará a España la nación más rica de la Tierra. La cristiandad florecerá, nuevas ciudades se alzarán hacia el cielo y grandes naciones surgirán, un futuro nuevo para la humanidad». Cualquiera se da cuenta de que la buena reina, compuesta con gran sensibilidad por la ya madura Faye Dunaway, está hablando de los Estados Unidos y no de las naciones hispanoamericanas.

La serie tiene una duración total de seis horas, repartidas de forma variable según el país y también según las repetidas exhibiciones. Lattuada insinuaba que la versión americana fue reducida en los aspectos que mostraban con mayor realismo las atrocidades contra los indígenas, pero es más probable que los cortes estuvieran destinados a aligerar la prolija narrativa. Por otra parte, la intención de halagar al público americano —más que probada en las líneas anteriores— se desenvuelve por los caminos más dispares e incluso contradictorios, en una mescolanza de difícil digestión: no es sólo el aspecto «irlandés» de Colón, sino la fatigosa sincronía entre la defensa de la cristianización de las Indias y la crítica al catolicismo intransigente, la denuncia de la conquista española, bien distinta de la colonización anglosajona, y además la reivindicación del judaísmo, representado en el consejero del rey portugués y en el lingüista converso Luis de Torres, personaje que da pie a una meditación sobre la postura de los que se encontraban «ni judíos ni cristianos», vistos con recelo por todos. También puede verse como una evidente concesión a los gustos americanos los puritanos bikinis que lucen las indias, más propios de la playa de Venice en los sesenta que de la despreocupada inocencia que tanto entusiasmó a los rudos marineros de Palos.

Es de suponer que esta orientación conceptual dejara satisfechos a italianos y americanos, pero con los directivos de Televisión Española no sucedió lo mismo, pues el ente español se negó a participar en el proyecto en base a «errores históricos». Se repetía en parte la historia del **Christopher Columbus** británico, si bien en 1985 el gobierno español había abandonado ya, afortunadamente, las ridículas posturas de «honor ofendido». Los canales autonómicos catalán y vasco, sin embargo, se brindaron enseguida a una participación simbólica.

Estéticamente, la obra de Lattuada tiene todas las características habituales de las grandes series televisivas: narrativa clásica y redundante, comentario en off para clarificar los acontecimientos, utilización abundante de primeros planos y, en general, una marcada ausencia de personalidad. El presupuesto económico parece suficiente y consigue una ambientación

correcta que combina con habilidad los escenarios naturales (el recibimiento tras el primer viaje está rodado en el patio del palacio de Carlos V en Granada, anacrónico sin duda pero fotogénico) con las reconstrucciones de estudio. Los intérpretes están entonados en general, sobre todo aquellos que se les da permiso para sobreactuar en sus personificaciones de malvados, como Oliver Reed en Pinzón y Murray Melvin en el padre Linares. La música es algo mejor de lo habitual en Riz Ortolani, un compositor que a pesar de su manifiesta mediocridad ha hecho cierta carrera internacional. El tema de títulos estaba cantado por Plácido Domingo, en versiones italiana e inglesa.

## Tiempo de comedia

En este apartado vamos a tratar de las versiones paródicas de la historia de Colón, aunque avisando de que son pocas y desafortunadas. En el cine extranjero sólo hemos encontrado una referencia digna de mención (muy oblicua, como se verá más adelante), y en el español nos tropezamos con la circunstancia de que, siendo el descubrimiento de América una referencia fundamental en la Historia patria, no parecía oportuno tomarlo a broma. Es por ello que la única parodia decidida sobre Colón no aparece hasta 1982, cuando el franquismo ya empezaba a ser Historia.

De todos modos, esto no quiere decir que en el período anterior no se aludiera con sorna a Colón. En la segunda versión de *Morena Clara* (1954, dir. Luis Lucia), en el largo prólogo que mostraba la historia de los gitanos en clave humorística, había una breve secuencia ambientada en una taberna de Palos de Moguer, donde el actor Fernando Noguerras, caracterizado con la típica peluca y tabardo colombinos, se sube a un columna truncada y compone el típico ademán de señalar con el dedo. Esta alusión tan discreta no ofendió a los censores, pero tampoco supuso que se hubiera levantado la veda en lo relativo al tratamiento de personajes históricos. En 1968, Antonio Giménez-Rico realiza una comedia titulada *El hueso*, cuyo argumento gira en torno a la desaparición de la tumba del héroe local, don Nuño el Batallador, de uno de los huesos de su esqueleto. La cinta era una evidente parodia del exagerado respeto impuesto por las autoridades hacia cualquier figura de la Historia patria: de hecho, la idea original no era tratar con un pueblo y un héroe imaginarios, sino con Burgos y el sepulcro del Cid, pero esto se reveló enseguida como inviable. Animado por la buena acogida de crítica y público, Giménez-Rico intentó al año siguiente repetir el golpe con *El Cronicón*, una visión farsesca de la historia de Colón.

Por la experiencia del film anterior ya se sabía que la censura no iba a tolerar una parodia directa, con nombres auténticos, por lo que se procedió a un poco sutil *camouflage* mediante el cual la acción pasaba en un imaginario condado español, en una época en que ya se habían descubierto las Indias y donde un aventurero embaucador, don Blas Testa de Buey (el

entonces muy popular Cassen), intenta convencer al conde Sandro para que financie una expedición en busca de El Dorado. Por lo que se ve, el tal Testa de Buey no tiene en realidad ningún interés especial en ir a El Dorado y la empresa no es más que una excusa para gorrear en casa del conde y beneficiarse a la condesa, doña Genoveva (la siempre marchosa Esperanza Roy), bastante necesitada de consuelo sexual por la pertinaz impotencia de su marido. Como puede deducirse fácilmente, estos personajes son un trasunto de Colón y los Reyes Católicos; la estampa se completa con el Justicia Mayor, que por sus alardes de puritanismo e intolerancia puede identificarse como una especie de Torquemada.

Es precisamente la incapacidad del conde lo que pone finalmente en marcha la expedición: dos tunantes moros, en complicidad con los hermanos Pedraza (los Pinzones, presentados como un par de afeminados), escenifican un número de magia en el cual unos espíritus se aparecen al conde para decirle que sus males se remediarán si encuentra a la bellísima reina de El Dorado. En realidad los moros no confían en el éxito de la empresa, y la maniobra no tiene otra finalidad que la de conseguir cargos en la corte, y a los Pedraza se les engaña con las supuestas riquezas del país a descubrir.

La hora de la partida ha llegado, para desespero de Testa de Buey, que ve como se le acaba la buena vida y va a tener que demostrar sus dudosas habilidades de navegante. Tras pasarse toda la travesía mareado, Blas y su tripulación llegan a tierra, prácticamente por casualidad. El momento del desembarco es una *montage sequence* en la que se alternan los expedicionarios haciendo el payaso en la playa con planos característicos de lo que será la sociedad americana moderna. Lo divertido del caso es que no se hace ninguna referencia a la América hispana, sino solamente a los Estados Unidos: vemos la Estatua de la Libertad, *marines*, actores de cine, rascacielos, etc. Esto no hace sino demostrar el arraigo que tiene, incluso en España, la imagen de los Estados Unidos como únicos representantes de América; no en balde los ciudadanos de ese país nunca se hacen llamar *estadounidenses*, sino simplemente *americanos*.

Ya metidos en ese concepto totalmente yanqui, el guión hace que los personajes lleguen precisamente a la Norteamérica contemporánea, en una especie de túnel del tiempo que sólo se admite tras haber presenciado la serie de dislates previos. Allí asistimos a una serie de situaciones chuscas motivadas por el contraste entre los contemporáneos y los antiguos y una confusa intriga sobre un gángster que les pide a los expedicionarios una mercancía de la que ellos no saben nada. La amante del gangster, llamada Dilaila (*sic*) y que se supone una conocida actriz, es considerada por todos como la reina del Dorado. La chica pone en juego sus recursos eróticos para sonsacar a Testa de Buey sobre la misteriosa mercancía, cosa que lógicamente no consigue; tampoco los hombres del navegante consiguen secuestrarla, y deben embarcarse apresuradamente perseguidos a tiros por los hombres del gangster, volviendo al condado con poca cosa más que un gigantesco poster de Dilaila en bikini.

El Justicia Mayor aprovecha la ocasión para deshacerse de Testa de Buey, al que odia porque le roba los favores de la condesa: le acusa de estafador y nigromante, pero al final el proceso se vuelve en su contra cuando uno de los moros que montaron el tinglado le recuerda que su nombre auténtico es Abraham, o sea, que es judío. El final, bastante atropellado, nos presenta a todos los personajes embarcados hacia El Dorado: cuando llegan, son capturados por unas amazonas (capitaneadas por la ya conocida Dilaila) que ponen a prueba su resistencia amoratoria; a mitad de la prueba aparecen los gángsters y la policía y se lían a tiros, y en pleno barullo acaba la película (que podría haber acabado veinte minutos antes, o veinte minutos después).

Si la idea de satirizar y desmitificar un tema «intocable» como es lo del Descubrimiento tenía indudables posibilidades, el resultado queda muy por debajo de ellas. «Todo ha quedado en una buena parodia de revista, con trajes de guardarropía y actores amanerados y gastados por la televisión», decía un crítico contemporáneo<sup>29</sup>. En realidad la gracia del film estaba directamente extraída del humor grueso de un Muñoz Seca o piezas musicales picarescas tipo *La corte de Faraón*. La intriga, si es que puede

---

<sup>29</sup> Adolfo Castaño, «Tres intentos de desmitificación en el cine español». *Cinestudio*, nº 94, febrero 1971, pp. 26-27.

llamársele así, era una sucesión de chascarrillos entre los que se intercalaban unos números musicales que podrían haber sido brechtianos y se quedan en simplemente deplorables, sobre todo por la imposibilidad de musicar unas letras tremendamente farragosas, pero también por las nulas dotes canoras de todo el elenco y algo en parte por el tratamiento excesivamente intelectual empleado por el compositor Bernaola<sup>30</sup>.

Una vez consolidada la democracia, en 1982, aparece por primera vez una sátira sobre Colón en la que todos los personajes y lugares llevan sus nombres auténticos: **Cristóbal Colón, de oficio ...descubridor**. Lo primero que hay que decir es que el guión demuestra un nivel de esfuerzo realmente mínimo. Y no sólo eso; aunque estemos hablando de guión, en verdad dudamos que esta descoyuntada sucesión de chistes malos pueda considerarse como tal. Unas líneas más arriba criticábamos **El Cronicón** por su temblorosa dramaturgia, pero al ver este **Colón** toda crítica al film de Giménez Rico es casi un agravio comparativo. Alonso Millán podría haber hecho una demoledora desmitificación de los mitos colombinos, una sarcástica denuncia de los orígenes y consecuencias del Descubrimiento, sin amarguras pero también sin concesiones a la retórica oficial, pero claro, para esto habría hecho falta documentación e ingenio. Hacer reír quizá no sea fácil, pero desde luego hacer pensar es mucho más difícil, y por lo visto esto quedaba muy por encima de la capacidad intelectual del autor.

En realidad, **Cristóbal Colón de oficio ...descubridor** no habla de Colón, ni de los Reyes Católicos, ni mucho menos de América, sino de la España de 1982 y los fantasmas del pasado reciente. La aventura colombina no es más que un pretexto para hilvanar una serie de gracias tomadas de las publicaciones humorísticas de la época en que se estrenó (hay varias referencias literales a Forges, por ejemplo). Isabel la Católica, autoritaria, intransigente, es un trasunto del General Franco, que se dirige a sus súbditos como «españoles todos», habla de concederle al Gran Capitán el mando de la División Acorazada Brunete y el día de la toma de Granada lee el clásico parte de guerra del 39; el Inquisidor Torquemada anda marcando el paso de

---

<sup>30</sup>Y que conste que Carmelo Bernaola es uno de los mejores músicos cinematográficos de España, pero como muchos de sus compañeros aquí y en el extranjero, se prodiga en exceso y esto influye en la calidad de sus composiciones.

la oca, y los familiares del Santo Oficio le saludan brazo en alto (alusión a Blas Piñar, que entonces era una figura muy emblemática); Fray Diego de Deza escribe un libro devocional y lo titula *Camino*; el único que se opone a sufragar la expedición es un socialista andaluz de fácil identificación, y entre los tripulantes de la Santa María se embarca un tal Fray Marcelino de Carabanchel, que nada más zarpar ya tiene organizada sindicalmente a toda la marinería. La unificación de los reinos de Aragón y Castilla se ve como una destrucción del Estado de las Autonomías: unos manifestantes que reclaman «autonomías sí, centralismo no» son aporreados por la policía.

Con aquellos elementos que no se pueden aprovechar para establecer paralelismos actuales se sigue también la ley del mínimo esfuerzo. El protagonista es un torpe incapaz de poner un huevo de pie sin romperlo y que antes de llegar a España tiene que actuar travestido en un bar *gay* de Lisboa, donde conoce a Toscanelli, que le da el famoso mapa; Bartolomé Colón habla con acento catalán para justificar la estatua que se levantará a su hermano en Barcelona; el rey de Portugal es un fanático del fado, Boabdil el Chico es un enano, Fernando el Católico es un pusilánime mangoneado por su esposa, Martín Alonso y Vicente Yáñez Pinzón están en paro y deben ganarse la vida cantando en una taberna aquello de «los hermanos Pinzones / eran unos mari ...neros», que forma parte de los varios *couplets* que salpican esporádicamente la narración. Todo ello, por supuesto, con un acompañamiento de «morcillas» a cuál más vulgar. Al llegar a América, también son imágenes del «American Dream» lo que realmente evoca el protagonista: la bomba atómica, rascacielos, etc., completado al llegar a tierra con el descubrimiento de un yacimiento petrolífero al clavar la cruz. Por supuesto que me dejo en el tintero bastantes chistes de los que se ven —y sobre todo se oyen— en el film, pero pienso que como muestra de su grado de creatividad ya son plenamente ilustrativos. Es la típica película que, si se le pregunta a los autores, siempre te responderán que «no tiene otra intención que la de divertir al público», razonamiento que en años posteriores ha sido ya demasiado explotado para promocionar comedietas supuestamente «trepidantes» pero sin chispa de sustancia.

Aunque ya se puede apreciar que el film no me estimula en exceso,

intentemos buscar algo para salvar. Dada la condición verbal de casi todos los gags, se buscó un elenco de profesionales de la escena cómica, que hicieron lo que pudieron con las líneas que les tocó en suerte. En su papel de Colón, Pajares está todavía lejos del entrañable Paulino de ¡Ay Carmela! y se limita a trabajar con eficacia sus tics más resultones; también es loable la muy espontánea composición de Fiorella Faltoyano, una actriz que ha sido bastante desaprovechada por nuestro cine, como la reina Isabel. El resto ya se desenvuelve al tradicional ritmo revisteril o del espectáculo televisivo (Garisa, Navarro, Zori y Santos...). De la música no se puede decir que sea buena ni mala; simplemente está ajustada a las necesidades y concepto global del film. Mención aparte merece el capítulo de diseño. Creo que hubiera cuadrado más con las intenciones del film un tratamiento a base de telones pintados y vestuario fantasista, pero sin embargo se ha optado por un historicismo de lo más prolijo, como si estuvieran filmando una versión barata de *El Cid*; aunque esta postura resulte totalmente equivocada permite por lo menos darle a la producción el único sobresaliente que se merece, por las muy aceptables maquetas y *glass shots* de Emilio Ruiz de Soto, que hubieran hecho mejor papel en un proyecto de más enjundia. Como era de esperar, *Cristóbal Colón de oficio ...descubridor* fue un notable éxito de taquilla, y dio pie a una serie de imitaciones, la mayoría encargo del productor José Frade. En 1983 salieron *El Cid Cabreador* y *Juana la Loca... de vez en cuando*, también destinadas a poner en solfa los mitos patrios pero sin ningún avance con respecto a la anterior.

Otro acercamiento humorístico a la figura de Colón, aunque menos directo y bastante más excéntrico, es el representado por la producción italiana de 1984 *Non ci resta che piangere*, dirigida, escrita e interpretada por Massimo Troisi y Roberto Benigni. En realidad no se trata de una evocación de la vida de Colón; para ser exactos, el Almirante ni siquiera aparece. La base argumental no es excesivamente original: dos amigos, uno maestro de escuela y el otro bedel<sup>31</sup>, se ven trasladados de la época actual al siglo XV. Al principio se desesperan por lo incomprensible de la situación, pero a medida que toman conciencia de que su caída en el pasado no es reversible, intentan

---

<sup>31</sup> Esta categoría laboral la he tomado de las sinopsis publicitarias, porque en los diálogos del film la única referencia es que trabajan en un colegio, e incluso parece que ambos sean profesores.

amoldarse a la nueva situación. De repente el maestro (interpretado por Benigni) se da cuenta de que están justamente en 1492 y se le mete en la sesera encontrar a Colón e impedirle que descubra América, para que de este modo no existan los Estados Unidos, país por el que siente un inexplicable odio; para ello emprenden un laborioso viaje hacia España (durante el cual conocerán a Leonardo da Vinci), pero cuando consiguen llegar a Palos Colón ya ha zarpado. Cuando la película acaba siguen sin saber si regresarán a su época, pero por lo menos se aclara el origen de la fobia de Benigni hacia los americanos: su hermana solterona, su principal obsesión, lo es por culpa de un novio americano que la abandonó.

El principal defecto de *Non ci resta che piangere* es su falta de un guión coherente. No hay intriga propiamente dicha, sólo una sucesión de sketches para lucimiento de los protagonistas, muy celebrados en su país pero más difíciles de captar en el exterior, ya que su humor es muy verbal (en el caso de Troisi, napolitano, claramente dialectal); para ser exactos, *la película son ellos*: la escena de títulos, por ejemplo, está formada exclusivamente por primeros planos alternados de ambos, y en lo que aparece escrito se lee poca cosa más que sus nombres, debido a las importantes funciones que acaparan. Esto no beneficia nada al producto final (por mucho que los dos personajes no carezcan de cualidades), que si en Italia funcionó bien en el extranjero fue justamente ignorada. Sólo su leve alusión colombina motiva que la citeamos aquí.

## Las celebraciones del 92

Era lógico que la llegada de 1992 diera pie a alguna conmemoración cinematográfica, pero lo realmente sorprendente (y contraproducente se mire como se mire) es que se hayan realizado dos películas a la vez sobre el mismo tema: **Cristóbal Colón —El Descubrimiento y 1492 —La conquista del Paraíso**. La primera es obra de la familia Salkind, conocidos fabricantes de superproducciones destinadas al consumo mayoritario<sup>32</sup>, esto es, ajenas a cualquier tipo de preocupación intelectual que pudiera repercutir desfavorablemente en taquilla. Con este **Cristóbal Colón** se siguió la receta al pie de la letra, pero con la salvedad de que ni siquiera se cumplieron los objetivos comerciales, ya que la acogida del público fue escasamente entusiasta (las críticas fueron unánimemente desfavorables). Su fracaso constituyó al mismo tiempo un duro golpe para la Sociedad Estatal Quinto Centenario, que aportó su logo y cedió las réplicas de las carabelas para el rodaje, sin conseguir superar al **1492** patrocinado por el Ministerio de Cultura en nada más que la fecha de estreno: es sólo por eso que la comentamos primero.

El film de los Salkind sigue la vida de Colón desde que presenta su proyecto al rey de Portugal hasta que regresa triunfador del primer viaje. Ya hemos dicho anteriormente que esta delimitación cronológica es la más favorable para eludir los aspectos conflictivos de la biografía colombina, lo cual nos indica que la intención de los productores era evitar la polémica en lo posible. Por otra parte, es evidente que también debió pesar en la voluntad de los Salkind sus anteriores éxitos con la serie de Superman, pues el Colón que aparece en este film tiene unas indudables concomitancias con el hombre de Krypton: ha perdido el carácter angustiado y de viejo prematuro que suele asumir en sus personificaciones cinematográficas y se le ha sometido a una importante revisión cosmética, convirtiéndolo en un apuesto, dinámico y petulante joven que se bate con la soltura de un Errol Flynn y sonríe con el amaneramiento de un anuncio de dentífrico. Lo interpreta George Corraface, actor de escaso historial en aquel momento y al

---

<sup>32</sup> En aras de la justicia hay que recordar que Alexandre Salkind fue también el productor de **El proceso** (*The Trial*, 1963) de Orson Welles.

que su participación en este film no parecía augurar un porvenir demasiado brillante. Por cierto, en lo que a la interpretación se refiere esta aportación a la filmografía colombina tiene una característica realmente única: el reparto aparece encabezado por los actores que hacen de... ¡Torquemada (luego explicaremos que pinta este personaje) y Fernando el Católico!

Tras unos títulos sobre planos de nubes aceleradas que parecen tomados de **Iván el terrible**, la película comienza con una escena ambientada en la isla griega de Quíos, en la cual ha desembarcado don Cristóbal, que al parecer se dedica al comercio marítimo en compañía de su fiel amigo Harana (*sic*: se supone Diego de Arana). Deambulando por el mercado de la capital Colón ve un mapa que le atrae poderosamente la atención, y lo compra; unos misteriosos musulmanes intentan arrebatárselo, pero el futuro almirante los pone fuera de combate con el aplomo y energía que va a desarrollar durante toda la película. Esta escena, torpemente concebida y realizada, está además desconectada del resto de la intriga, no teniendo otra función aparente que la de presentar a dos de los protagonistas (Colón y «Harana») y motivar algunos momentos de acción física que enganchen el interés del espectador; desde luego, el asunto del mapa se revela absolutamente banal y sin ninguna repercusión posterior. Tras esta introducción se pasa algo bruscamente a la entrevista de Colón con el rey de Portugal, siguiendo ya de forma bastante ortodoxa los acontecimientos conocidos: llegada a España, apoyo de los monjes de la Rábida, entrevistas con los Reyes Católicos, participación de los hermanos Pinzón, viaje, descubrimiento y regreso triunfal. De todas formas, la fidelidad realmente escrupulosa a la letra se ve salpicada de acotaciones tan increíblemente chuscas que acaban por quitarle toda seriedad a la trama, haciendo que el film parezca a ratos una especie de remake del **Cristóbal Colón de oficio ...descubridor** de Ozores-Pajares. A continuación citamos algunas de estas aportaciones «originales» a los conceptos tradicionales sobre la vida y obra de Colón.

Por ejemplo, la salida de Portugal es presentada como una arriesgada huida en la que Colón y su hijo escapan por los pelos de la orden de ejecución dictada por el pérfido Juan II. Una vez en España, todo el asunto

de la Rábida está resuelto sin excesivas extravagancias, siendo aquí el elegido para representar a la comunidad franciscana Fray Juan Pérez (en la versión de Ridley Scott es Marchena), pero pronto se desmandan los guionistas dando un insospechado protagonismo a Torquemada, el temible inquisidor. La intromisión de este personaje, que de hecho apenas tuvo relación con Colón ni con el Descubrimiento, sólo puede explicarse por dos motivos: uno, hacer alguna alusión a la «España negra» en un film que es muy comedido en este aspecto (más adelante insistiremos en esto), y otro, contar con el reclamo comercial de Marlon Brando para interpretar al tristemente célebre dominico. Desde luego, la participación de Brando no da el menor lustre a la producción, pues el veterano actor se limita a componer cuatro muecas desganadas de su registro habitual y además se nota a la legua que todas sus escenas están hechas de forma independiente, pues siempre se le ve en primer plano y nunca compartiendo encuadre con sus interlocutores<sup>33</sup>. Entre las apariciones de Brando destaca por su ridiculez la discusión con Colón sobre San Agustín, situada en una mazmorra del Santo Oficio con los gemidos de los torturados de fondo, en la que el navegante rebate los argumentos del fraile con improbable chulería. De todas formas, la mala disposición de Torquemada no impide que la reina se entusiasme por el proyecto, por supuesto más que su conyuge el rey Fernando, encarnado esta vez por un actor de (relativo) renombre, Tom Selleck; lamentablemente tampoco se consigue una personificación creíble, pues el *Magnum* televisivo se limita a moverse inquieto en su trono con permanente cara de mal humor.

Las gestiones en Castilla no tienen especial dramatismo: vemos a Colón retozando alegremente con Beatriz, la bella prima de Harana y llevando a sus hijos a pasear en barca con entusiasmo de dominguero contemporáneo. Un judío le da trabajo como cartógrafo, y allí conoce a Martín Pinzón («Alonso» ha quedado *lost in translation*), al que se presenta como un tipo duro pero afable, sin concesión a la Leyenda Negra; lo interpreta Robert Davi, un actor interesante habitualmente desaprovechado

---

<sup>33</sup> Cuando el film estaba punto de estreno le dio a Brando por decir que retiraba su nombre del reparto en vista de lo mal parados que quedaban los indios. Alguien de la productora le debió recordar los 500 millones de pesetas que se había embolsado por quince escasos días de trabajo, pues no volvió a insistir en esta cuestión.

en papeles de villano *latin*. Los únicos que le amargan la vida son los pilletes de Palos, que se mofan de sus ideas, le tiran piedras y le causan pasajeras depresiones. Otra escena inenarrable es aquella en la que convence a los Pinzones y su gente de las grandes perspectivas del viaje: sus mañas incluyen el conocido número de poner el huevo de pie y explicar lo que es el mundo a base de cortar en pedazos una sandía, pegándole triunfal bocado al último trozo, el que van a conquistar. La recluta de marinos en la cárcel de Palos sirve para que el escenógrafo Gil Parrondo se luzca con un bello decorado tipo Piranesi y para enterarnos de que el más peligroso de los presos estaba condenado por asesinato y ...violación (conducta sin duda reprobable, pero cuesta creer que fuera considerada delito en aquella época).

La secuencia de la partida del puerto de Palos aporta uno de los pocos hallazgos del guión, pues se hace coincidir con la expulsión de los judíos, que en el mismo día y a la misma hora toman otro barco para emigrar al África. La idea es un tanto peregrina aunque no del todo desacertada, pues concentra de forma simbólica la grandeza y la miseria de la España imperial, lástima que la introducción de Brando en la escena, intentando convencer amablemente a los judíos de las ventajas de convertirse y contribuir al futuro del país, ponga nuevamente la nota ridícula. El judío amigo de Colón, en un alarde premonitorio sobre las posibilidades de su raza en el Nuevo Mundo, le encomienda a su pequeño hijo Benjamín, el cual se enrola como grumete. Entre los tripulantes va el hijo de Harana, Álvaro, un jovenzuelo vicioso que está reñido con su padre por un motivo tan anacrónico como rebuscado: al parecer, sedujo a la hermana de Beatriz, no quiso casarse con ella diciendo que era una cualquiera y la chica se suicidó; independientemente de las motivaciones, de lo que se trata es de presentarlo como el «malo» de la trama. Además hay unos *saboteurs* pagados por el rey de Portugal para que hagan fracasar el viaje, y que cuentan con el eficaz apoyo del presidiario «violador».

El viaje dura una eternidad en pantalla, poniendo a prueba la paciencia de la tripulación y del espectador. Las protestas provocan a Colón la segunda depresión de la película: se lo toma muy a mal, se deja la barba y le salen ojeras. Pinzón le da tres días, y él dice que si al tercer día no se ve

tierra le pueden cortar la cabeza, pues no está dispuesto a volver derrotado a España. Llega el tercer día: Martín prometió ejecutar la sentencia, pero no tiene ánimo, sólo el indeseable de Álvaro se muestra dispuesto; de repente, un soplo repentino de viento hace cambiar de opinión a todo el mundo, pues lo ven como una señal divina. Cuando por fin se toca tierra, continúan las ocurrencias de dudoso gusto. El gesto de Colón desplegado el pendón real tirando de un cordelito hay que verlo para creerlo; los nativos (y sobre todo las nativas) lucen unos bellos cuerpos de moderna playa ibicenca, y el plano en que el Almirante cuelga entre los rotundos pechos de la hija del cacique un crucifijo regalo de la Reina Católica hubiera sin duda excitado las iras del censor eclesiástico en tiempos franquistas.

Las primeras experiencias americanas son motivo para hacer una revisión crítica de Colón y una discreta reivindicación de Pinzón, en la línea pautada por **Alba de América** y el serial de Cottafavi. Por ejemplo, se ve al Almirante muy ávido de oro y para ello no duda en robar a los indios, cosa que el paleño le recrimina; el naufragio de la Santa María se atribuye por primera vez a despiste de Colón, y en el viaje de vuelta se lleva encadenados a un grupo de nativos, empeñándose con malos modos que aprendan a cantar el *Salve Regina*. Este momento, por cierto, es aprovechado por los guionistas para otro de los pocos detalles interesantes, al hacer un montaje paralelo de esta situación con la que se está desarrollando entre Harana y su hijo, que se han quedado en el fuerte de la Natividad. El joven Harana se dedica a expoliar a los nativos, y por supuesto a abusar de las indias, llegando incluso a matar a un español. El padre, tras recriminarle su condición de «violador» (otra vez...) se bate a espada con él y lo vence, pero el amor paterno puede más que la ira y le perdona la vida, momento que el hijo aprovecha para matarlo traicioneramente. Ante tan lamentable ejemplo, los indios se amotinan y pasan por las armas a los españoles: la hija del cacique se encarga de empalar al odiado Álvaro; el recién construido fuerte es pronto pasto de las llamas. La intransigencia de Colón en convertir a los nativos y la conducta desordenada de los primeros colonizadores intenta poner el dedo en la llaga y contrapuntar la gloria del momento, pero no basta para elevar el bajísimo nivel del guión.

Al regresar a España, Colón encuentra a Pinzón en Palos: muy enfermo, el marino agoniza en brazos del Almirante, dejándole toda la gloria para él solo. El recibimiento real es curiosamente anticlimático, pues deja la pompa y circunstancia de versiones anteriores y sitúa la escena en una pequeña recámara, con la sola presencia de los monarcas y Torquemada: mientras Colón despliega su mejor sonrisa y Fernando compone el habitual gesto de pocos amigos, doña Isabel se sienta en el suelo para que el Almirante le explique maravillosas historias de sus nuevas tierras, con la misma ingenua alegría de la niña que pide a su padre que le cuente un cuento (todo el guión se empeña en dar un improbable carácter infantiloides a la reina). Por lo que respecta al inquisidor, se limita a poner cara torva y hacer un estudiado mutis. Con arreglo a las intenciones triunfalistas del proyecto, el final tiene pretensiones de prosopopeya, con un plano aéreo del Almirante en lo alto de una escarpada montaña que representa la grandeza de las tierras descubiertas, con un gesto que tal parece que vaya a ponerse a cantar el aria aquella de de *La Africana*, «O Paradiso...».

La otra producción conmemorativa de los 500 años es un asunto radicalmente diferente a la de los Salkind. Cuando se rodaba ya quedó claro que las pretensiones artísticas eran mayores, aunque sólo fuera por la personalidad de su director Ridley Scott, que tras el merecido éxito de *Thelma & Louise* había accedido al envidiable estatus de director intelectual pero al mismo tiempo conectado con el público. Lo más curioso de 1492 es que, a pesar de basarse en una investigación histórica, es uno de los films colombinos menos obsesionados por la fidelidad escrupulosa a los hechos y esto no le impide, sin embargo, ser uno de los que transmite con mayor eficacia y coherencia la imagen (más bien falsa, en realidad) de Colón como un idealista víctima de la injusticia y la incomprensión.

Antes de seguir adelante quizá convendría puntualizar un detalle: la promotora de la idea y autora del guión, Roselyne Bosch, no es una historiadora en el sentido clásico del término sino una periodista que visitaba el Archivo de Indias para un reportaje divulgativo, lo cual explica su buen olfato para valorar la oportunidad de una película sobre Colón. Bosch consiguió convencer tanto al productor Alain Goldman como a Scott,

con lo cual consiguió transformar su proyecto en una película financiada por productoras de Francia, Gran Bretaña y España y hablada, como es lógico, en inglés; por parte española se contó además con el patrocinio del Ministerio de Cultura, que de este modo entraba en liza con Quinto Centenario, que apadrinaba el proyecto Salkind. Otro acierto indudable fue la elección del actor que debía interpretar a Colón, Gérard Depardieu, que tras su formidable interpretación de *Cyrano de Bergerac* (1990, dir. Jean-Paul Rappeneau) y la buena entrada en el mercado norteamericano con *Matrimonio de conveniencia* (*Green Card*, 1990, dir. Peter Weir) se encontraba en inmejorable posición para hacer más «vendible» el producto. El único aspecto dudoso era la inevitable comparación con el otro Colón del 92, pero en cuanto se estrenaron ambas cintas se pudo comprobar la gran diferencia de planteamiento y resultados.

En 1492 se vuelve a la imagen, de hecho pocas veces asumida por el cine, de Colón como un héroe tan mítico como místico, una especie de enviado de Dios para cumplir una misión de grandeza sin par. De alguna manera, el film de Scott tiene varios puntos en contacto con el que debía haber realizado Abel Gance, si bien el realizador británico demuestra tener mucho más sentido común (y comercial) que el autor de *Napoleón*. La idea que *1492* quiere transmitir es, más o menos, la siguiente. A finales del siglo XV, en la vieja Europa (por lo menos en tierras de Castilla) todo es represión e intolerancia; Colón es un espíritu puro, un soñador que camina sobre las ascuas de la hoguera inquisitorial sin quemarse, en pos de su ideal. En esta peregrinación se encontrará gente buena que le ayudará —la reina Isabel, el padre Marchena, Beatriz Enríquez—, y gente mala que le hará la vida imposible —los eternos funcionarios, mentes agarrotadas incapaces de acceder a la grandeza—, pero a pesar de las adversidades él nunca perderá su ilusión casi infantil. Tras el gran viaje, el contacto con las tierras de allende los mares le confirmará la auténtica, latente verdad de su búsqueda: aquella tierra es un paraíso de hombres libres, ajenos al encorsetamiento físico y mental del viejo mundo<sup>34</sup>. Pero la conquista de este paraíso supondrá su automática destrucción, y el mismo Colón se verá arrastrado al mismo

---

<sup>34</sup> El título de la película está tomado del libro de Kirpatrick Sale, *The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1990), que en realidad es una versión bastante crítica de la figura del Almirante.

infausto destino, como si hubiera sido víctima de una maldición invocada por los atropellados aborígenes. En la última escena, el viejo navegante comienza a explicar a su hijo Fernando lo que ha sido su vida, y en su mente vuelve a vivir el momento en que la niebla se disipó, permitiendo la primera visión de aquel mundo virgen.

Como puede verse, el soporte argumental de 1492 está concebido con un planteamiento claramente poético, lo cual hace que la fidelidad histórica quede un tanto supeditada a un enfoque escasamente naturalista, casi onírico a veces. La película comienza cuando el protagonista ya está en España y lleva bastante avanzados sus trámites ante la corte castellana, suprimiendo toda referencia a su experiencia portuguesa. Los contratiempos de su proyecto están presentados de forma muy sumaria, ya que cuentan más los apoyos —Marchena, Santángel— que los auténticos obstáculos. La reina Isabel es convencida sin excesivo esfuerzo (a Fernando no se le concede la menor relevancia, su papel es lo que en América se llama un *bit*), y no se cargan las tintas dramáticas en el enfrentamiento con los sabios de Salamanca. No obstante, aunque admitamos que una de las principales motivaciones de la narrativa es contrastar las «tinieblas» castellanas con la luminosidad del sueño colombino, uno no puede por menos que criticar la escena del auto de fe, con dos fallos de bulto que probablemente el realizador conocía pero prefirió ignorar para conseguir un mayor lucimiento: uno, que tenga lugar en plena noche (aparte de la Misa del Gallo, ¿se celebraba algo por la noche a finales del siglo XV?) y el otro, que los herejes se quemen en pleno centro de la ciudad, algo que los más autorizados historiadores de la Inquisición consideran muy improbable<sup>35</sup>. Y siguiendo con el rigor histórico, una vez en el nuevo mundo tiene lugar una llamativa desviación de los hechos: tras haber presenciado la construcción del fuerte de la Navidad vemos como las tres carabelas se alejan de vuelta a España, ignorándose el naufragio de la Santa María, cuyo maderamen sirvió precisamente para levantar el primer asentamiento español. Este detalle es interesante porque define claramente las intenciones de los autores en lo que a la Historia se refiere: evocar el espíritu, no la letra de los acontecimientos; la pérdida de la nave principal es un hecho conocido de todos, por lo que su falseamiento

<sup>35</sup> Vid. el testimonio de Henry Kamen, *The Spanish Inquisition* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1965), p. 194.

sólo puede deberse a una voluntad deliberada de sublimar la verdad histórica. Tras desembarcar en el segundo viaje y descubrir los restos del fortín, Colón se dedica a la fundación y administración de La Isabela, sin que el guión se preocupe mucho de recordar sus otras expediciones y descubrimientos (en realidad, no aclara en absoluto cuantos viajes llegó a efectuar): también este alejamiento de la Historia redonda paradójicamente en un acercamiento más sintético y a la larga más eficaz para la transmisión del mensaje.

Los personajes están esquematizados al máximo y se convierten en auténticos arquetipos, lo cual perjudica notablemente a los «buenos»: el padre Marchena y Beatriz Enríquez, por ejemplo, apenas tienen entidad dramática; tanto Fernando Rey como Ángela Molina son dos excelentes comediantes, pero el guión sólo los utiliza para «hacer bulto» y las líneas de diálogo que les concede son de una absoluta irrelevancia. Afortunadamente, Isabel la Católica está dibujada con unos rasgos no más auténticos quizá, pero desde luego más definidos: una mujer de mentalidad moderna (más de 1992 que de 1492), inteligente y práctica, a la que Sigourney Weaver interpreta sin ningún envaramiento, con la misma naturalidad y suficiencia que ha mostrado en sus papeles «contemporáneos». Por lo que respecta a los enemigos del Almirante, también son vistos con esa óptica paradigmática, pero al ser personajes prácticamente imaginarios adquieren una mayor corporeidad: el cortesano Sánchez es el prosaico burócrata que no ve más allá de los intereses materiales<sup>36</sup>, mientras que el hidalgo Múgica (*Moxica* en la versión original) encarna todo el desprecio de las clases superiores hacia el advenedizo extranjero que se atreve a darle órdenes. Este último está perfectamente compuesto por Michael Wincott, un actor que hubiera podido hacer una buena carrera como villano de altura. Es lástima que ningún personaje presagie al que será el auténtico protagonista de la aventura de las Indias, el *conquistador* —el tal Múgica se acerca, pero no cumple con todos los requisitos—, quizá porque se pensó que era salirse del propósito.

Para dar forma a este contenido, Ridley Scott despliega todo su

---

<sup>36</sup> Gabriel Sánchez, tesorero del rey de Aragón, no es imaginario.

enorme talento visual, ayudado por supuesto por unos medios técnicos de primera clase. Todas las escenas son de una tremenda plasticidad, sobre todo las de mayor aparato: la partida de Palos, que juega con el bello efecto de la procesión de antorchas; la llegada al Nuevo Mundo, alarde de montaje en que banderas, olas, rostros, pies, dan al momento un aspecto casi mágico; la ceremonia de recibimiento; la construcción de la primera ciudad de las Indias y la llegada de la fe cristiana, representada en los primeros sonos de la campana. Todo ello muy bien acompañado por la igualmente retórica música de Vangelis, que combina brillantemente el folklore español, el canto gregoriano y las tonalidades electrónicas propias de este compositor. De todos modos, alabar únicamente las escenas de espectáculo sería rebajar los grandes méritos de este film, más rico de lo que parece en detalles humanos: especialmente conmovedora, por ejemplo, es la relación del Almirante con su hijo Fernando. Hay un momento particularmente inspirado cuando Colón, tras un ataque de ira en el convento de la Rábida, ha sido castigado por los frailes a guardar silencio y hace penitencia postrado boca abajo ante el altar. Sus hijos lo ven, y cuando el pequeño intenta dirigirle la palabra, el mayor le avisa de que no debe ser molestado: entonces el niño, sin chistar, se tumba junto a su padre y apoya la mejilla en su mano; la economía de gestos, la ternura contenida de la situación constituyen un desafío al acartonamiento tan habitual de los films con figuras históricas, así como un triunfo del realizador y de los actores. Este detalle, por cierto, no es el único que a lo largo del film relaja la solemnidad que parece inherente a cualquier recreación de época. El grumete que grita «¡tierra!», que en los diálogos originales se llama Juanito (Rodrigo en la versión española, para no romper con la tradición), tiene un labio leporino que sorprende poderosamente a los indígenas. Martín Alonso Pinzón no es un personaje demasiado elaborado, pero la enfermedad que acabará con su vida es utilizada de modo imaginativo. En una escena vemos que Pinzón, minado ya por la fiebre, está buscando oro en un río con sus hombres; levantándose con dificultad, se dirige a satisfacer sus necesidades fisiológicas bromeando (evidentemente para mantener el tipo) «Voy a orinar un río de oro», pero el resultado de la micción no es precisamente el dorado mineral sino sangre; aparte de ser una nueva teoría que añadir a las supuestas causas de la muerte del navegante paleño, está más que clara la intención simbólica del

incidente, con el paralelismo *río de oro / río de sangre* que definirá los aspectos menos ejemplares de la Conquista.

Sin lugar a dudas, **1492** es el acercamiento más personal e ingenioso al tema colombino, y Depardieu el mejor intérprete del Almirante en la versión «mitificada» del protagonista (en la versión crítica sigo considerando insuperable a Rabal). Desde luego, el trabajo de Scott no puede juzgarse desde una perspectiva naturalista; si el cine pudiera clasificarse como la literatura, **1492** sería una obra «poética», mientras que las demás evocaciones de Colón —la de los Salkind es el ejemplo más lamentable— serían películas «de prosa». No obstante, muchos críticos no parecen haber admitido estos devaneos líricos, a juzgar por algunas extrañas reacciones que motivaron que el film no pudiera tener su estreno en la Expo de Sevilla como estaba previsto: después de un pase privado, tres representantes de la Sociedad Estatal Quinto Centenario (uno de ellos Luis Yáñez), manifestaron su total desacuerdo con la forma como Colón y su hazaña eran presentados, y descartaron la posibilidad de cualquier acto en Sevilla<sup>37</sup>. Las razones de este rechazo no han quedado demasiado claras, aunque salió a relucir el habitual escrúpulo patriótico (no se valoraba en su justa medida el papel de España en el Descubrimiento) mezclado con una inhabitual preocupación por la forma como se trataba la vida y hechos de Colón (se concedía demasiada importancia a los viajes de Amerigo Vespucci). Estas consideraciones tienen su parte de razón, ya que al volcarse apasionadamente el guión en la defensa de Colón no le cuesta mucho incurrir en una visión peyorativa del ambiente hispano<sup>38</sup>, pero no olvidemos que el Ministerio de Cultura apadrinó el proyecto y suministró un asesor histórico, Carlos Martínez Shaw; por otra parte, Quinto Centenario había patrocinado películas como **El Dorado** o **Cabeza de Vaca**, que podían optar a la categoría de «antiespañolas» con más méritos que **1492**. Los tiros, pues, iban por otro sitio y no parece que esa reacción negativa tenga que atribuirse exclusivamente a «defensas de la Hispanidad». Quizá la raíz del conflicto deba buscarse en el apoyo de Quinto Centenario al otro Colón

<sup>37</sup> *Fotogramas & Video*, nº 1791, noviembre 1992, p. 109.

<sup>38</sup> Un detalle ilustrativo al respecto es el letrero inicial, que en la versión original empieza con la frase «hace 500 años, España estaba dominada por el miedo y la superstición...»; en la copia española *España* fue sustituida por *el Viejo Mundo*.

cinematográfico del año: la evidencia de que su protegido había sido un fracaso mayúsculo tanto desde el punto de vista artístico como comercial pesó inevitablemente a la hora de juzgar el film de la «competencia». De este modo no se hacía sino apoyar la moraleja expresada en la obra de Scott: en 1992 como en 1492, los intereses materiales siguen primando sobre los espirituales.

## Desmitificando el Quinto Centenario

Para acabar este capítulo colombino debemos comentar dos películas del 92 cuya principal motivación es reaccionar contra la visión «trascendental» del Quinto Centenario que representan los dos *blockbusters* dedicados al protagonista del acontecimiento, don Cristóbal Colón. Una es española y en ella Colón, los Pinzones y los Reyes Católicos no aparecen para nada, sólo unas «contrafiguras» imaginarias, mientras que la otra es una parodia británica que podría haberse situado en el apartado que hemos dedicado a las visiones caricaturales de la vida del Almirante, pero por cronología nos ha parecido más propio dejarla para este epílogo.

*La marrana* (1992, dir. José Luis Cuerda) pretende mostrar lo que realmente era la España de 1492, todavía ajena a los sueños imperiales pero ya dedicada a fomentar el autoritarismo y la intransigencia que tanto marcarán su Historia posterior; sus protagonistas son seres vulgarísimos y fracasados, auténticos antihéroes directamente inspirados en la narrativa picaresca de unos años más tarde. Las intenciones no podían ser más acertadas, pero el resultado es decepcionante. La cinta comienza con una voz en off que nos sitúa las coordenadas histórico-políticas en que se va a desenvolver la trama, mientras en la imagen vemos a una familia de judíos preparándose para ir al exilio. El comentario, bastante farragoso y con un tono académico de chocante seriedad, es heredero de las películas de Berlanga (o de Luis Lucia) de los años 50, con la diferencia de que en aquellas contribuía a centrar la atención del espectador, mientras que aquí predispone a un somnoliento didactismo. La familia de judíos sirve para presentar a uno de los protagonistas, Bartolomé, que acaba de ser liberado de Túnez y camina maldiciendo su mala fortuna. Aprovechando su condición «superior» de cristiano, Bartolomé amedrenta a los judíos pidiéndoles comida, pero estos le burlan dándole los pañales sucios de su bebé. Cuando ya ha visto totalmente frustrada su esperanza de alimentos, el ex-cautivo se tropieza con Ruy y su lustrosa cerda, al parecer robada, con la que quiere iniciar carrera de comerciante en Portugal, pues en el asedio de Granada (del cual había desertado) había podido comprobar lo bien que vivían los mercaderes lusos. Bartolomé se gana su confianza haciéndose pasar por tío

suyo, y a partir de ahora la mayor parte de la intriga se dedicará a mostrar sus esfuerzos para convencer al aprendiz de comerciante para que abandone su ruta y le acompañe a Palos, donde un tal Colón tiene previsto hacer un gran viaje y para el cual la marrana ha de ser una inmejorable recomendación.

El episodio central de la intriga tiene lugar en el monasterio donde Bartolomé dice tener un tío fraile; dada la tendencia del personaje a inventarse parentescos, nada prueba que Fray Jerónimo, el portero, sea realmente el tío de Bartolomé, pero esto no impide que les consiga unas cartas de presentación para la expedición. Durante su estancia en el lugar tienen una aventura con dos pupilas del burdel local, experiencia que acaba especialmente mal para Ruy, pues se enamora de la chica que es precisamente la favorita del Obispo, y al querérsela llevar recibe una fenomenal paliza por parte del dueño del tugurio y sus matones, temerosos de afrontar la ira del prelado en su inminente visita a la localidad. Tras algunos incidentes de variado calibre, pero en general de poca relevancia y destinados básicamente a «dar ambiente» (el ciego cantor que no consigue hilvanar una copla, el trovador que cosecha éxitos con su físico), nuestros héroes consiguen llegar a Palos, pero allí la fortuna les juega otra mala pasada. Los presidiarios embarcados en el viaje colombino los emborrachan y se les llevan la marrana, tras despeñarlos desde una considerable altura. El 12 de octubre de 1492 salen del hospital, todavía en un estado lamentable tras la agresión de que fueron objeto. A la lumbre de una magra hoguera donde asan una rata, filosofan sobre sus ilusiones perdidas: «Después de todo, puede que aquel viaje a las Indias no fuera tan importante». Pero el escepticismo no dura mucho: «Y si resulta un éxito, ¡seguro que habrá otros viajes, y en uno de ellos iremos!».

Creemos que esta apretada sinopsis da una idea bastante clara de las intenciones que persigue el film y que ya hemos apuntado al comienzo. De las intenciones sí, pero de los resultados desde luego que no: *La marrana* es uno de esos productos que evidencian crudamente la incapacidad de los cineastas españoles actuales para construir un auténtico espectáculo fílmico, pues contando con elementos suficientes para hacer una aproximación

irónica, aguda y al mismo tiempo comercialmente rentable a un tema histórico de indiscutible interés, sólo se consigue un fárrago de narrativa titubeante y dirección absolutamente chata, vestido con unos diálogos que, aparte de contradecir continuamente aquello de «una imagen vale por mil palabras», ni siquiera consiguen ser graciosos.

La responsabilidad del fracaso debe cargarse inevitablemente a la cuenta del director-guionista, pues es precisamente su inoperancia en ambas funciones lo que hunde la película. Aunque es de reconocer su esmero en la elaboración de los diálogos, dotándolos del sabor arcaizante que la ambientación requiere, también hay que dejar constancia de que en ningún momento consigue imprimirles la «chispa» necesaria para una auténtica conexión con el espectador: es especialmente significativo el episodio de Fray Juan, con sus documentadas charlas sobre los peligros de la fornicación, en la cual todo el gran talento histriónico de Fernando Rey se ve incapaz por sí solo de levantar la escena. Y lo mismo puede decirse del resto del elenco, en el que intervienen algunos de los mejores actores del cine español actual y del «de siempre» (Resines, Landa, González, el entrañable Manuel Aleixandre). Por otra parte, los elementos ajenos a la labor de Cuerda —fotografía, música, decoración, vestuario— muestran un nivel muy digno que todavía pone más en evidencia los fallos del realizador. Por supuesto, siempre se puede echar la culpa a lo menguado del presupuesto: aunque no puede negarse que un film de estas características hubiera necesitado un mayor desembolso económico, también es verdad que el director ha declarado repetidamente que no pretendía hacer una superproducción<sup>39</sup>, y además no da demasiadas señales de haber intentado suplir con ingenio estas limitaciones.

En resumen, puede decirse que **La marrana** desaprovecha totalmente la oportunidad de ser el primer film que recreara con propiedad el ambiente peninsular en los días del Descubrimiento, esto es, consumir lo que no se pudo conseguir (ni se hubiera podido, todo hay que decirlo) en aquellas nonatas **Vísperas imperiales** de los años franquistas. El film de Cuerda se

---

<sup>39</sup> «En vez de “subirse al carro del V Centenario”, **La marrana** pretende hacer el mismo trayecto a pie, más barato. (...) He hecho un guión presupuestariamente prudente» (comentarios de Cuerda reproducidos en el programa de mano del film).

inscribe por otra parte en la ya antigua crisis de identidad de la producción fílmica española, que sólo hace unos pocos años que empieza a salir de ese *no man's land* tan distante del éxito puramente artístico como de la sintonía con el público. Todos nos hemos sulfurado un poco cuando leemos las críticas de *Variety* a las películas españolas, por su casi exclusiva atención a los elementos de comercialidad y su enfoque tan egoísticamente yanqui, pero desde luego con películas como la que nos ocupa el crítico nacional no tiene otro remedio que hacer causa común con su colega norteamericano.

Justo en octubre de 1992, con unas intenciones decididamente conmemorativas impropias de un producto sin la menor ambición y básicamente destinado a hacer reír, se estrenó en Londres **Carry On Columbus**, que en España apareció un par de años más tarde con el título de **La loca pandilla de Chris Columbus**. El que se distribuyera en nuestro país es, precisamente, el detalle más curioso de este film, ya no por supuesta irrisión de la historia patria, sino simplemente por su humor estrictamente local, que por encima de su mayor o (sobre todo) menor ingenio resulta absolutamente incomprensible fuera del territorio británico: en realidad, su estreno en varias ciudades españolas es tan sorprendente como que **Cristóbal Colón, de oficio ...descubridor** se programara en cines de Londres o Liverpool. Quizá el distribuidor tenía en mente la relativa fama adquirida por los Monty Python entre el público hispano con su **Vida de Brian** (*The Life of Brian*, 1979) y se pensaba que la parodia colombina giraba en la misma onda, pero si es así es que no tenía ni idea de que iba la popular serie **Carry On...**, de la cual **Columbus** era la última entrega —concretamente la número 30— o más bien un *post scriptum* ya que la anterior, **Carry On Emmanuelle** (*Jugando a Emmanuelle*) se había estrenado en una fecha ya tan lejana como 1978. La serie en cuestión se había iniciado con el inesperado éxito en 1958 de una comedia cuartelera titulada **Carry On Sergeant** y siguió a partir del año siguiente hasta 1976 a razón de uno o dos títulos anuales, todos producidos por Peter Rogers y dirigidos por Gerald Thomas; el dedicado a *Emmanuelle* apareció ya un tanto descolgado y parecía que iba a ser el último. Cuando en 1992 aparece el de Colón, la serie tiene ya un estatus de «institución nacional» y gracias a esto recoge alguna crítica positiva<sup>40</sup>, pero lo cierto es que su humor, de por sí bastante tosco,

<sup>40</sup> Por ejemplo, la de Andy Medhurst en *Sight and Sound*, vol. 2, nº 6, 22 set. 1992.

resulta además anticuado, aparte de que ya no cuenta con los actores que eran su principal signo de identidad: el grosero Sidney James, el filiforme y amanerado Kenneth Williams, la superdotada mamaria Barbara Windsor, la oronda Joan Sims...; Jim Dale, que había hecho papeles secundarios en anteriores episodios, es aquí el protagonista casi absoluto.

Si en el original todo denotaba un contumaz *déja vu*, la versión doblada en castellano que se estrenó aquí es prácticamente insoportable, pero no obstante repasaremos aquellos aspectos que pueden tener un cierto atractivo como interpretaciones históricas o, simplemente, como ocurrencias más o menos imaginativas. El principio nos muestra al sultán de Turquía cobrando onerosos tributos a los mercaderes que traen productos del Oriente hacia Europa; cuando le dicen que en Portugal hay un navegante que afirma poder ir de Europa a las Indias por el Oeste, es decir, saltándose el peaje turco, decide mandar a su mejor espía, una curvilínea danzarina llamada Fátima, a sabotear la empresa colombina. En Lisboa, Cristóbal Colón y su hermano Bart (*sic*) malviven vendiendo mapas falsos o meramente decorativos hasta que se les presenta un judío, Mordecai Mendoza, con un manuscrito que describe como llegar a las Indias a través de lo que entonces era el Mare Tenebrosum: Cris, Bart y Mordecai se dirigen a España a ofrecer su idea a los Reyes Católicos seguidos por Fátima y Achmed, el agente lisboeta del turco. En la corte española asistimos a algunos chistes —escasamente graciosos pero también, todo hay que decirlo, muy poco agresivos— sobre la Inquisición y la vida conyugal de los reyes antes de que a Colón se le ofrezca un barco —sí, sólo sale uno— para cumplir su misión. La tripulación la integran condenados a muerte suministrados por el encargado de la prisión local, que también se apunta a la expedición; el personaje, llamado Juan Diego, es homosexual —para ser exactos, una locaza con manifiestas tendencias travestimentarias— a fin de poder seguir con los chistes de este cariz que eran moneda corriente en la serie. No sé si vale la pena indicar que no hay referencias geográficas ni cronológicas precisas: no se cita el nombre de la Santa María (los otros dos barcos ya hemos dicho que han desaparecido) ni del puerto de Palos, y los decorados son poco más que telones pintados<sup>41</sup> sin excesivo rigor ambiental.

---

<sup>41</sup> Toda la película está rodada en estudio, con algunas fotos fijas cedidas por la Oficina de Turismo española.

Al poco de iniciar la travesía chocan con otro barco y de este modo entran algunos personajes nuevos: la condesa Esmeralda, esposa del gobernador de las Canarias, su hija María (que iba a la península a casarse con el duque de Costa Brava, *sic*) y la criada de opulentas formas Chiquita; aunque las damas insisten en ser llevadas a su destino, Colón se hace el sueco y sigue su rumbo, con lo que resulta que si contamos a Fátima, que también se ha embarcado (disfrazada de hombre), vamos a tener a cuatro féminas en el magno acontecimiento del 12 de octubre de 1492, aunque es dudoso que los autores de este film lo planteen como una reivindicación feminista. El encuentro con los indígenas americanos está planteado a la inversa de lo habitual: aquí los «indios», que en la versión original hablan con acento de Brooklyn, son más listos que los «descubridores» (no cuesta mucho) y no sólo les hacen caer en trampas que casi acaban con ellos sino que los estafan dándoles oro falso, de modo que los hermanos Colón deben recurrir a una rebuscada artimaña para que el material fraudulento no vaya a parar a manos de los reyes de España. La intriga acaba con toda la *troupe* (Fátima ha descubierto su condición de mujer y se enamora de Cristóbal, mientras que María se empareja con Bart y Chiquita con un marinero) dispuesta a un segundo viaje, que se supone ha de ser más fructífero que el primero.

Como puede entreverse en esta sinopsis, la parodia no tiene la menor agudeza ni sentido crítico y se limita a una sucesión de bobadas y *private jokes* ajenos a una auténtica visión crítica de la Historia, algo que no sorprende si se han visto anteriores incursiones de *Carry On...* en el terreno histórico, por ejemplo *Carry On Cleo* (*Cuidado con Cleopatra*, 1964), que es una parodia bastante cansina de la *Cleopatra* de Mankiewicz (1963). De cuando en cuando aparece alguna broma medianamente ingeniosa, como los regalos que da Colón a los indios: la típica muñeca vestida de faralaes y el no menos típico toro con banderillas que venden en las tiendas de souvenirs de las playas ibéricas; pero el conjunto desaprovecha totalmente la oportunidad de desmitificar con gracia e inteligencia los clichés más manidos del hecho con más resonancia en la historia del mundo occidental. Esta visto que, si queremos reinos de Colón, tendremos que conformarnos

con el humor involuntario de la frustrada superproducción de los Salkind  
**Cristóbal Colón — El descubrimiento.**

## **II. Conquista**

## La conquista de México

El cine de habla española nunca ha demostrado gran interés por la figura de Hernán Cortés: en España se le puede considerar un héroe, pero en México, debido a la influencia de la propaganda indigenista, es una especie de «innombrable»: hacer una película sobre su vida (varias veces se han anunciado proyectos, pero nunca han pasado de eso) es un auténtico brete, ya que es muy difícil que pueda satisfacer al mismo tiempo a mexicanos y españoles. Por eso no es extraño que haya sido en Hollywood donde se hayan producido las dos únicas películas importantes, ya que no sobre Cortés, sí sobre la conquista de México, hecho que en los Estados Unidos (más bien ajenos a la suerte del indígena) tiene una significación evidentemente distinta. La primera es *La olvidada de Dios* (*The Woman God Forgot*, 1917) de Cecil B. DeMille, y la segunda —ya sonora y en Technicolor— es una producción de la Fox dirigida por Henry King, *Captain from Castile* (1947).

En 1917 Cecil B. DeMille era ya uno de los realizadores más populares y cotizados de Hollywood. Dotado de un superlativo talento para contar historias, todos los títulos producidos hasta la fecha —una veintena larga en sólo tres años— habían tenido una espléndida acogida en el público e incluso entre los críticos, que si a veces eran reticentes en cuanto a los argumentos, nunca podían negar la inmejorable técnica de su autor. Aunque la época muda de DeMille puede considerarse muy mal conocida<sup>1</sup> —sobre todo si la comparamos con los títulos de la etapa sonora, que han sido repuestos infinidad de veces en cine y televisión— puede afirmarse que es donde cristaliza el estilo de su director. Basta observar con atención *Los diez mandamientos* de 1956, *Sansón y Dalila* de 1949, *Cleopatra* de 1934, *El Rey de Reyes* de 1927 y *Juana de Arco* de 1917 para encontrar una unidad estilística y temática ajena a la evolución técnica del arte cinematográfico. Pero a pesar de que los dos primeros films estaban evidentemente anticuados en el año que fueron estrenados, eso no impidió que fueran enormes éxitos de taquilla. A Cecil B. DeMille se le pueden hacer muchas objeciones en el plano artístico, pero nunca discutirle su conocimiento de los gustos del público.

---

<sup>1</sup> Este desconocimiento ha sido paliado por la magnífica retrospectiva que se le dedicó en las *X Giornate del Cinema Muto* de Pordenone (1991).

Cuando DeMille realiza *La olvidada de Dios* no era considerado un especialista en espectáculos históricos. El grueso de su obra anterior lo formaban comedias y westerns, con algunas excepciones como el intenso drama *La marca de fuego* (*The Cheat*, 1915), que tanta fama le daría en Europa por sus audaces efectos fotográficos. Pero a finales de 1916 rueda *Juana de Arco* (*Joan the Woman*), un film inspirado por la Guerra Europea que de algún modo podía considerarse una premonición de la inminente participación de los Estados Unidos en el conflicto y en el que DeMille acreditó por primera vez su maestría en el manejo de las escenas de masas. Su éxito comercial ha de verse como el origen de *La olvidada de Dios*, para el cual también recurrió a la misma protagonista, Geraldine Farrar, que ya había sido la estrella de *María Rosa* (1915, según Guimerà) y *Carmen* (1915, según Mérimée). La principal característica de la Farrar es que no era una actriz de cine propiamente dicha sino una cantante de ópera, pero con una fotogenia muy superior a la de sus compañeras de escenario: los films que protagonizó para DeMille demuestran que era una mujer atractiva y muy dotada para la interpretación cinematográfica. La intriga de *La olvidada de Dios* está basada teóricamente en la conquista de México por Hernán Cortés, pero el hecho histórico está brutalmente simplificado y reducido a la típica anécdota de *boy-meets-girl* que ha sido siempre el esqueleto de toda película producida en Hollywood. La alegre fantasía que domina durante la hora escasa que dura el film<sup>2</sup> no deja de tener bastantes puntos en común con aquellas adaptaciones que de la conquista de América se hacían para las óperas barrocas y románticas<sup>3</sup> y que, como veremos un poco más adelante, tanto indignaban al protagonista de la novela de Alejo Carpentier *Concierto Barroco*.

Las tropas de Cortés han llegado a México. El conquistador envía a su fiel lugarteniente Alvarado (a pesar del nombre no hay ningún indicio que nos permita identificarlo con el Pedro de Alvarado del salto célebre) a la capital de los aztecas con la finalidad de que lleve un mensaje al emperador Moctezuma. La misiva de Cortés exhorta a los aztecas someterse sin resis-

---

<sup>2</sup> Las críticas de la época dan una longitud de cinco rollos, pero otras fuentes hablan de seis: Gene Ringgold, DeWitt Bodeen, *The films of Cecil B. DeMille* (Seacaucus: Citadel, 1974), p. 137.

<sup>3</sup> Un ejemplo típico sería *Fernand Cortez ou la Conquete du Méxique* de Spontini (1809), compuesta por encargo del mismísimo Napoleón.

tencia a los españoles, cosa que Moctezuma (y de paso el espectador) encuentra inadmisibles, por lo cual ignora las amenazas implícitas en la nota y encierra en una mazmorra al tan ingenuo como apuesto Alvarado, al que da vida uno de los galanes más famosos de la época y que tuvo un triste y prematuro final víctima de las drogas, Wallace Reid.

Presenciando la escena estaba la hija de Moctezuma (Farrar), que lleva el rebuscado nombre de Tecza. En la mejor tradición operística, la princesa queda enamorada de Alvarado y lo saca de la cárcel, escondiéndolo en sus habitaciones. Lo malo es que el general de los ejércitos aztecas, el bravo Guatemoco (se supone Cuauhtémoc) descubre la intriga, lo cual le supone doble rabieta, pues siendo el novio oficial de Tecza no puede ver con buenos ojos que un enemigo se esconda tras las faldas de su prometida. Alvarado será ofrecido a los dioses en sacrificio la mañana siguiente. Como toda mujer enamorada, Tecza no duda en traicionar a su patria: por la noche se llega hasta el campamento de Cortés y le informa del desagradable destino que le tienen reservado a su amigo. Y no sólo eso, sino que guía a los españoles a través de unos caminos secretos hasta el centro de la ciudad. Con insólita sencillez, los españoles liquidan el imperio azteca en una breve batalla, esto sí, muy bien resuelta cinematográficamente, con magnífico aprovechamiento de los pintorescos decorados construidos al efecto (entre los elementos escenográficos destaca una imponente escalera). Impresionada por saberse responsable de la ruina de los suyos, la hija de Moctezuma se retira a las montañas, pero su galán Alvarado llega hasta ella y le ofrece su amor, en una escena que será repetida sistemáticamente en películas mexicanas posteriores sobre la espinosa cuestión del mestizaje.

Es evidente que del complejo entramado de incidentes que supone la aventura cortesiana sólo han quedado los puros huesos, a fin de poner principio y final a la historia sin pasarse de la duración prevista, que no es mucha. Al respecto, por cierto, resulta interesante destacar un hecho paradójico: lo que en la actualidad nos parece menos acertado en *La olvidada de Dios*, es decir, la trama, fue también lo que menos gustó a los críticos de la época. Se conserva una carta del exhibidor Samuel Rothapfel (propietario de las dos mejores salas de Nueva York, el Roxy y el Rialto) dirigida al realiza-

dor, en la cual le comenta que «la conquista de México por los españoles podía haber tenido más grandeza si se hubiera atenido a la realidad histórica» y le reprocha —esto sí que es raro viniendo de un exhibidor— lo artificioso del final: «hubiera sido más artístico hacer que la princesa azteca desapareciera o se suicidara»<sup>4</sup>. Pero donde la mixtificación histórica indignó de verdad fue en México. En un editorial de *La voz de la Revolución* (28 de mayo de 1918) podía leerse: «Un asunto histórico mexicano en el cual ni el asunto, tal como se trata, ni los detalles están en la verdad histórica que corresponde a la época y episodios que se intentó explicar. Esta película es absurda y además constituye una falsa fuente de información»<sup>5</sup>. En realidad el cronista habla desde una perspectiva radicalmente patriótica y además esencialmente ingenua, como denota su pretensión de que el cine sea una «fuente de información» histórica.

Afortunadamente los desvaríos históricos están compensados de sobra por la gran riqueza visual del film, una gráfica muestra de la enorme fuerza expresiva que podían tener las imágenes mudas: la perfecta composición de los encuadres, el acertado movimiento escénico, el ritmo que no decae en ningún momento; todos los elementos del gran cine comercial de DeMille están aquí, igual que sus concesiones a la vulgaridad y su falta de respeto por la Historia. La interpretación es correcta, aunque dentro de las convenciones de la época: a destacar las poses divísticas de la protagonista, que por cierto luce sus rotundas carnes en un modo que podríamos considerar bastante atrevido para los patrones de 1917 (por cierto, todos los críticos de la época —*Variety*, *New York Times*— coincidían en su extrañeza de que la princesa azteca tuviera la piel mucho más pálida que el resto de sus compatriotas). Los decorados son opulentos y denotan la holgura del presupuesto, si bien se advierten algunas restricciones en el vestuario: las armas y uniformes de los soldados españoles están aprovechados de los de Juana de Arco (véase si no el casco que lleva Wallace Reid en las dos cintas).

**La olvidada de Dios** se dio por perdida hasta hace pocos años, cuando se encontró por casualidad en Italia una copia nitrato en muy buen estado,

---

<sup>4</sup> La carta aparece reproducida en Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (ed.), *L'eredità DeMille* (Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 1991), pp. 543-544.

<sup>5</sup> Reproducido en Gabriel Ramírez, *El cine yucateco* (México: UNAM, 1980), p. 51.

que conservaba incluso los virados originales (el título italiano era *L'ultima dei Montezuma*). La copia fue restaurada por la Cineteca dei Friuli y de este modo pudo ser exhibida en varios festivales, entre ellos la Semana de Cine de Barcelona del año 1985.

Para finalizar, un breve comentario histórico que sorprenderá al lector (igual que al autor) y que da un giro imprevisto a toda la ironía que hemos dedicado al rigor histórico de los productores de Hollywood. Si uno se acerca al pueblecito catalán de Toloriu (comarca del Alt Urgell) se encontrará con una deteriorada iglesia en la que una placa en francés rinde homenaje a Xipaguazin, princesa azteca, hija de Moctezuma, que fue enterrada bajo el altar mayor de la iglesia de Sant Jaume de Toloriu. La historia de la princesa es, curiosamente, la misma que nos cuenta DeMille, con la salvedad de que no fue Alvarado sino Juan Grau, barón de Toloriu, el caballero de Cortés que se enamoró de la hija del emperador azteca y se la trajo a su pueblo, donde la infortunada murió en 1537, aparentemente por una baja de defensas causada por las inclementes temperaturas pirenaicas. Mira por donde, la Historia y la fantasía se dan la mano, aunque por supuesto sin que DeMille fuera consciente de ello (...¿o quizá lo era?).

Treinta años después de la pintoresca interpretación demillesca, el cine de Hollywood afronta nuevamente la conquista de México. El motivo esta vez viene dado por las buenas ventas de una novela histórica de 1945 titulada *Captain from Castile*, que reconstruye el ambiente de España y América a principios del siglo XVI, mezclando personajes reales (Cortés) con imaginarios en la tradición habitual del género. La Fox compra los derechos pensando que el personaje principal puede ajustar a las mil maravillas con la personalidad de su primer galán, Tyrone Power, que a pesar de su origen irlandés había demostrado de sobra su idoneidad para papeles de hispano en *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940) y *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1941)<sup>6</sup>. Aunque Power había vuelto de la guerra con un aspecto más

---

<sup>6</sup> Prueba del interés de la compañía por el libro es que abonaron la sustanciosa suma de 100.000 dólares en 1944, antes de su publicación. Cit. en Tony Tomas, *The Great Adventure Films* (Secaucus: Citadel, 1976), p. 138. Samuel Shellabarger es también el autor de las novelas en que se inspiraron *El príncipe de los zorros* (*Prince of Foxes*, 1949) de Henry King y *Paseo por el amor y la muerte* (*A Walk with Love and Death*, 1968) de John Huston.

maduro, la compañía pensó que todavía se podía explotar la imagen de dinámico aventurero que había llevado al cénit en *El cisne negro*, cinta que será objeto de comentario un poco más adelante.

La adaptación cinematográfica de la novela de Shellabarger se vio sujeta a los retoques que son *de rigueur* en Hollywood: los personajes fueron simplificados y las incidencias ajustadas a las necesidades de una duración en pantalla razonable; para evitar conflictos con la *Production Code Administration* se suavizaron un tanto las alusiones críticas a la Inquisición. Porque la novela, aunque su motivo principal sea la exaltación de la gesta cortesiana, también ofrece una visión algo «negra» de la religiosidad ibérica. El protagonista del film, Pedro de Vargas, es un joven hidalgo castellano cuya nobleza innata le lleva a ayudar a fugarse a un indio esclavo de don Diego de Silva, un influyente cortesano, con un alto cargo en el Santo Oficio. Las iras de don Diego no se hacen esperar, sobre todo teniendo en cuenta que tiene los ojos puestos sobre la hacienda de los Vargas, y convoca a Pedro y su familia ante el temido tribunal. Aquí aparece lo poco que ha sobrevivido de los alegatos antiinquisitoriales del libro: la escena en que la familia Vargas es juzgada por supuesta herejía (no se menciona la habitual acusación de judaizantes para evitar las conflictivas alusiones al antisemitismo) presenta con eficacia la prepotencia de los jueces y la entereza de los acusados, al mismo tiempo que pone de relieve los móviles materiales que latían bajo las denuncias. De todos modos, en una evidente concesión a los grupos de presión católicos, se tergiversa la auténtica significación del Santo Oficio al presentarlo como un tribunal civil, sin ningún hombre de iglesia involucrado en las infames maniobras. Para cargar un poco más las tintas, la hermana pequeña de Pedro muere mientras le dan tormento, lo cual el protagonista jura vengar al precio que sea.

Pedro consigue escapar de la cárcel con la ayuda de Juan, un soldado que intenta liberar, sin éxito, a su madre también víctima de la intolerancia inquisitorial, y una bella moza de mesón enamorada de él, que responde al exótico nombre de *Catana* (papel interpretado por Jean Peters, una actriz bellísima injustamente olvidada hoy día). En una escena bastante dura, Pedro acuchilla a don Diego tras hacerle renegar de su fe y demostrar así su infa-

mía y cobardía. Después de enviar a sus padres a Italia, Pedro se embarca con Juan y Catana rumbo a las Indias recién descubiertas. Una vez en Cuba conocen a Hernán Cortés, que está preparando su expedición a la tierra de los aztecas, y se apuntan los tres. El papel de Cortés lo interpreta César Romero con seriedad y desenvoltura, no como un héroe irreprochable pero tampoco con los rasgos monstruosos con que lo han caricaturizado los grandes muralistas mexicanos; para Romero suponía un registro bastante diferente al que le era habitual en aquellas fechas, cuando estaba encasillado como empalagoso *latin lover* en comedias de ambientación sudamericana.

Convertido en capitán y ayudante personal de Cortés, y casado con Catana, Pedro inicia con sus compañeros la larga y difícil marcha por tierras mexicanas. Tras un episodio bastante anodino en el que es acusado injustamente de haber robado las joyas que los nativos habían regalado a Cortés como tributo, viéndose obligado a demostrar su inocencia y desenmascarar a los auténticos ladrones, Pedro reencuentra dos viejos conocidos. Uno es Coátl, el indio al que Pedro libró de los malos tratos de don Diego (interpretado por Jay Silverheels, que luego alcanzará notoriedad como ayudante del *Llanero Solitario* en la recordada serie televisiva); la aparición de este personaje no tiene mucho sentido, pues al presentarlo claramente como nativo de la zona —uno de los enviados de Moctezuma— se hace difícil entender como lo podían haber capturado y llevado a España. El otro aparecido es el común enemigo de Pedro y Coátl, que no había muerto (con lo cual se «blanquean» los antecedentes del protagonista, algo en entredicho por su anterior arrebato vengativo); tan repentina y estratégica aparición del implacable inquisidor tiene como justificación haber sido nombrado enviado real para controlar la expedición, pero su motivación primera parece ser devolver a Pedro a la prisión de donde se escapó. La situación resulta un tanto forzada, pues es poco creíble tanto el que don Diego se entere de la existencia de Pedro como que cruce el Atlántico sólo por capturarlo; aquí el guionista obró con mentalidad decididamente moderna y no de 1519. En fin, lo que se perseguía era el enfrentamiento definitivo entre Pedro y don Diego, pero con arreglo a los canones de respetabilidad inmaculada de los héroes de Hollywood (que en el caso del protagonista había sido «rehabilitada» al demostrar que no había *corpus delicti*), el que acaba con el villano no es Pedro

sino el vengativo Coátl, que también se la tenía jurada. Como todo está en su contra, Pedro es acusado del crimen y condenado a muerte, pero la confesión del indio le salva en el último momento, con lo cual queda libre para seguir a Cortés en su camino victorioso hacia la capital del imperio azteca, al son de la vibrante marcha de Alfred Newman.

Si el guión hacía concesiones a la Iglesia en lo de la Inquisición, el final un tanto brusco puede entenderse como una deferencia hacia México, país donde se rodaron todos los abundantes exteriores; al menos, así lo entendió Bosley Crowther<sup>7</sup>. Puede que los productores eludieran todo lo de la derrota azteca por evitar una posible reacción desfavorable del público mexicano, pero también puede que fuera por ahorrar presupuesto y acabar la película de una vez, que a estas alturas ya estaba en las dos horas y pico. Fuera por un motivo o por otro, lo cierto es que este final deja un poco frustrado al espectador, sobre todo porque en las últimas escenas la historia se estaba haciendo un poco lenta y farragosa.

*Captain from Castile* es uno de esos típicos espectáculos hollywoodianos en que el nivel formal queda muy por encima del contenido. La novela de Shellabarger es el típico *bestseller* con pretensiones, sin grandes honduras psicológicas pero con aceptables dosis de entretenimiento. A cambio, la película adolece de cierta falta de nervio, con marcados bajones de inspiración, responsabilidad a repartir entre el director Henry King y el guionista Lamar Trotti. El primero había heredado de su experiencia en el cine mudo un indudable gusto en la composición del encuadre, pero con el paso de los años su estilo se había ido haciendo más rutinario e impersonal, y por lo que respecta a Trotti, es más que probable que fuera su voluntad de recoger el máximo número de incidentes del libro lo que confirió a su guión ese aspecto un tanto atropellado. Los demás elementos de la producción tiene un nivel generalmente bueno, sobre todo la fotografía en color y la música, una de las más recordadas de Newman (la marcha *Conquest* se interpreta a veces en conciertos como si fuera música española). La ambientación es aceptable dentro, claro está, de los estándares de Hollywood. Los escenarios naturales que se intentan pasar por españoles, por bellos que sean y bien fotografiados, resultan excesivamente mexicanos, y no hablemos de los absurdos sombre-

---

<sup>7</sup> *The New York Times*, 26 de diciembre 1947.

ritos de paja que lucen los «cubanos». El personaje de la Malinche queda bastante desvaído pese a los supuestos esfuerzos de la actriz mexicana Stella Inda, y es una lástima porque el cine se ha ocupado bien poco de esta mujer tan clave para la idiosincrasia del pueblo mexicano. En general puede decirse que la conquista española está pasada por el tamiz de la mentalidad norteamericana, lo cual justificaría el párrafo final del fraile en el que se habla de la nueva civilización que surgirá del triunfo de las armas de Cortés: una sociedad libre, justa e igualitaria, hogar de los fuertes y asilo de los débiles, bajo la enseña de la Cruz.

## Pizarro y Atahualpa

En páginas anteriores hemos hecho notar que si las empresas de Cortés y Pizarro no se llevaban al cine era por la necesidad de disponer de un abundante presupuesto que permitiera una convincente recreación de época y lugar. *The Royal Hunt of the Sun* (1969), rodada en modestos decorados y exteriores naturales españoles, parece haber sido hecha simplemente para desmentir esta afirmación. En realidad, aunque la película hable de la conquista del Perú por Pizarro, lo hace desde una perspectiva más psicológica que épica, reduciendo sus ambiciones a ser la adaptación de una obra teatral de Peter Shaffer, centrada en el enfrentamiento verbal entre Pizarro y Atahualpa. Esto tiene una ventaja: a diferencia de films históricos más preocupados por el espectáculo, *The Royal Hunt of the Sun* ofrece una buena descripción de personajes y unos diálogos sustanciosos que estimulan el interés del espectador, pero poca cosa más. Sobre este punto hay que advertir que la autoría de la cinta debe atribuirse sin duda al guionista Philip Yordan (acreditado también como productor) más que al director titular Irving Lerner, pues toda ella responde a unos conceptos creativos más literarios que visuales, más escénicos que propiamente cinematográficos. La realización denota una consternante falta de imaginación, que puede atribuirse al poco talento de Lerner pero también a una falta de control sobre el producto. Esta incapacidad para ir más allá del soporte escénico original constituye el principal defecto de este film, que podría haber sido modélico en su género si hubiera enriquecido visualmente la bien construida moraleja de la obra de Shaffer<sup>8</sup>.

La pieza teatral, estrenada en 1964, puede considerarse como una nueva cita a la inevitable «Leyenda negra»<sup>9</sup>. Ciertamente, en la aventura de Pizarro el heroísmo y la brutalidad se confunden de modo que cualquier in-

---

<sup>8</sup> Cf. al respecto la crítica de Philip Strick en *Monthly Film Bulletin*, vol. 36, nº 430 (1969), pp.234-235.

<sup>9</sup> Tanto la obra teatral como la película fueron prohibidas en su momento en España, si bien de la primera se autorizó una versión castellana en 1974. Cf. Miguel Bayón, Francisco Fernández Larrondo, Pedro Páramo, *Viaje al centro de la censura franquista* (Madrid: Cambio 16, s.d.), p. 57. Según informa Emeterio Díez Puertas, en 1966 hubo un intento por parte de la MGM de llevar la obra al cine que fue abortado por García Escudero: «El franquismo ante las películas ofensivas», *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 572, febrero 1998, pp. 115-122.

interpretación puede ser válida<sup>10</sup>, pero la que se da en este caso es juiciosa y elaborada. Si se deforman los hechos es más por justificar a Pizarro que para denigrarle, y más para atacar a la Iglesia que a España. La película empieza en Toledo (aunque la imagen corresponde a las murallas de Ávila), donde Francisco Pizarro, veterano combatiente en Italia y en Indias, pide subvención a Carlos V para organizar una expedición al mítico El Dorado, del que tiene referencias ciertas. El emperador acaba cediendo, pero sólo le ofrece colaboración institucional; de la económica tendrá que ocuparse el flamante conquistador, aportando la Corona sólo dos frailes, un dominico y un franciscano que serán los guías espirituales de la expedición (en realidad fueron algunos más, y todos dominicos, pero son personajes que cumplen una función de arquetipo). Interpretado con gran propiedad por Robert Shaw, Pizarro aparece representado como un hombre ya mayor, analfabeto y sin educación, pero en modo alguno falto de luces; un joven que presenciaba la conversación con el emperador se le ofrece como paje, admirado por la orgullosa estampa del guerrero. Tras muchos esfuerzos, consigue convocar unos doscientos hombres y con ellos desembarca en las costas del Perú en 1532 (el film dice «primavera de 1530»).

La marcha hacia el imperio incaico está contada de forma muy sucinta, con los detalles imprescindibles para mostrar como los españoles se enteran de la existencia del Inca, de la guerra civil entre el legítimo Huáscar y el bastardo Atahualpa y, sobre todo, de que hay buenas cantidades de oro a la vista. Ajeno a la fácilmente estimulable codicia de sus hombres, Pizarro se abandona a amargos razonamientos sobre el patriotismo y la religión con su escudero Martín: los parlamentos del conquistador chocan un poco por venir de un hombre sin cultura; aparte de evidenciar un sentir antirreligioso anacrónico, se oponen a los testimonios que se han conservado. Unos emisarios del Inca avisan a Pizarro de que pueden esperarle en una población cercana, Cajamarca. Pizarro acepta la invitación con una seguridad que tampoco mantiene su correlación con la historia, pues los españoles sabían que toda la zona estaba llena de guerreros armados y no las tenían todas consigo. Una vez en Cajamarca, Pizarro se hace con el Inca tras haber diezmado salvajemente su séquito de hombres desarmados en meteórico combate.

---

<sup>10</sup>La más ponderada y favorable a Pizarro es la de Manuel Ballesteros Gaibrois, que le ha dedicado varios estudios desde su *Francisco Pizarro* (Madrid: Luz, 1940)

Atahualpa es mantenido de rehén por los españoles a cambio de aportar un rescate en oro.

Las escenas de la prisión de Atahualpa y sus largas conversaciones con Pizarro son el nudo de la intriga. El español experimenta una extraña simpatía por su interlocutor, reforzada por el hecho de que ambos son bastardos, pero a diferencia de Pizarro que vive amargado por la circunstancia, Atahualpa se manifiesta hijo del Sol y por lo tanto ajeno a cuestiones de legitimidad genética. Subyugado por la personalidad hierática y solemne del Inca, Pizarro comienza a pensar si no será realmente un dios como dice; su sentimiento cristiano, que en diálogos anteriores se ha revelado débil, por no decir plenamente escéptico, le incita también a aceptar la perspectiva realmente insólita que supone la divinidad del Inca. Por otra parte, el español tiene un importante problema moral: la promesa que ha hecho a su oponente de conservarle la vida a sabiendas de que no va a poderlo cumplir. Su lugarteniente Hernando de Soto, sin duda el caballero más noble y con más sentido ético de los que forman la expedición, plantea seriamente a Pizarro la necesidad de mantener su palabra. Cuando los súbditos del Inca han traído la cantidad convenida de oro, Pizarro se ve obligado a afrontar la realidad: obligado por sus hombres debe aceptar un juicio caricatural en que se condena a muerte al Inca por cargos absurdos, y en que sólo la voz de Soto se alza para denunciar la iniquidad legal que supone. Imbuido todavía de la idea de la inmortalidad del Inca, que asegura que a la mañana siguiente su padre el Sol vendrá a despertarle, le insta a que se bautice para que su cuerpo no sea quemado: con gran satisfacción de los frailes, el Inca acepta la fe cristiana antes de que le den garrote. Pizarro y los ministros de Atahualpa esperan con ansia la salida del Sol, pero el nuevo día no trae, como es lógico, la resurrección del supuesto dios.

A nivel de evocación histórica, el principal defecto de **The Royal Hunt of the Sun** es que reduce y esquematiza notablemente los hechos<sup>11</sup>. En la obra teatral esto no tenía gran importancia, pues se aceptaba plenamente como una convención escénica para pasar al meollo de la obra, a saber, el

---

<sup>11</sup> Es destacable la eliminación (por evidentes necesidades de construcción dramática) de un personaje fundamental como Almagro en beneficio de otros inventados.

enfrentamiento entre los dos conceptos de la vida encarnados por Pizarro y Atahualpa. Sin embargo, el cine tiene otras concepciones narrativas, y se hace más difícil admitir la forma tan descuidada como se presenta el viaje de Pizarro hasta encontrarse con el Inca, un cómodo paseo militar de pocos días. Tampoco aparece en ningún momento la sensación de peligro que debían experimentar los españoles. El séquito de Atahualpa en Cajamarca está compuesto de hombres desarmados, con los que los españoles hacen una sangrienta escabechina, y en general todo contribuye a la idea de que la conquista del Perú fue coser y cantar, lo cual no es cierto; desde el punto de vista moral fue todo lo discutible que se quiera, pero a nivel militar puede considerarse una hazaña digna de un libro de caballerías, en la que un gigantesco imperio es deshecho por unos pocos hombres decididos. Tampoco se entretiene el film en desvelar las contradicciones y limitaciones del estado incaico, prefiriendo mostrar sólo los aspectos positivos, si bien en este caso está justificado para apoyar la intrínseca injusticia de la invasión española.

En su crítica a los españoles, el guión echa las culpas de forma definida a la Iglesia, algo que no es frecuente en el cine. Los dos frailes son un modelo de intransigencia y fanatismo, dispuestos a bendecir las mayores atrocidades siempre que se hagan a mayor gloria de Dios. A uno de ellos se le muestra especialmente escandalizado por la estructura social del estado incaico: un país donde los bienes son repartidos equitativamente y todos los ciudadanos son iguales, donde no hay iniciativa particular, es un país de castrados, de eunucos, contrario a la ley de Dios que ha establecido las diferencias entre los hombres. A diferencia de los monjes, los caballeros que participan en la empresa no están presentados con especial acritud, especialmente Hernando de Soto, que en todas sus apariciones manifiesta una auténtica hidalguía, criticando el incumplimiento de la promesa al Inca, pero también denunciando la barbaridad que supone fundir los objetos de oro, algunos de gran valor artístico, para hacer lingotes. En este aspecto hay que reconocer que el guión fantasea un poco, pero es precisamente para no cargar las tintas en la maldad de los españoles. Lo mismo puede decirse de Pizarro, presentado como una mente analítica, consciente de que la Religión no es más que una excusa para la obtención de bienes materiales; en un momento

de sus conversaciones con Atahualpa, éste le mira fijo a los ojos y le dice: «Tú no crees en tu Dios». Pero en lo profundo de su mente yace el sustrato religioso de todo español de la época, y por eso admite seriamente la posible condición divina del Inca, circunstancia que por supuesto no hace más que embellecer la realidad: aunque parece que Pizarro se resistió a ejecutar al Inca, pues parece cierto que se sintió atraído por su personalidad, la decisión de matarlo venía impuesta por consideraciones de orden táctico y es poco probable que al curtido guerrero se viera agobiado por los remordimientos.

Los indios son presentados de forma muy indefinida a excepción de su jefe, interpretado con grandes dosis de credibilidad por Christopher Plummer. El trabajo del actor es difícil porque se presta a caer en el ridículo, cosa que en ningún momento ocurre. El problema lingüístico no queda bien resuelto, pues el personaje pasa sin solución de continuidad de hablar en quéchua a expresarse en correcto inglés, pero también es cierto que no había otra forma de hacerlo sin perder la necesaria fluidez dramática (en la realidad Pizarro y Atahualpa hablaban a través de un intérprete, el indio Felipillo). Sin duda, los méritos más destacados de *The Royal Hunt of the Sun* radican en la interpretación de los protagonistas, y en general de todo el reparto.

Como ya hemos señalado al principio, la cinta no ofrece grandes atractivos espectaculares. El decorado de Cajamarca es de una flagrante austeridad y en modo alguno evoca los esplendores del imperio incaico, y tampoco se ve un gran desembolso en la contratación de extras: los hombres de Pizarro eran pocos, pero los de Atahualpa eran miles. A cambio la ambientación es correcta, y recoge con fidelidad el espíritu de la época si exceptuamos la forma de tratar la religiosidad, evidentemente influida por el escepticismo crítico del siglo XX. Muy interesante es la música, con un vibrante tema principal, de carácter «español», que recuerda algo el seudominimalismo de Mario Nascimbene, y otro para definir a los incas, más abstracto pero también más flojo —pues muestra engorrosas criptomnesias de *El cóndor pasa*—, pero la aportación más original tiene lugar en la escena de la matanza de Cajamarca, que es acompañada en la banda sonora por unas piezas de

*cante hondo* en una de esas inevitables concesiones a las esencias de la «España eterna».

## La Conquista en el cine español

La primera película española que se atreve con la figura de un conquistador es una modesta evocación de Vasco Núñez de Balboa titulada **Los conquistadores del Pacífico**, dirigida por José María Elorrieta en una fecha tan tardía como 1963. Puede que influyera en el proyecto la relativa liberalización de la censura que tuvo lugar con la reestructuración ministerial que motivó la salida del temible Arias Salgado, pero no deja de ser una suposición, ya que el resultado no aporta ninguna nota excesivamente heterodoxa al vidrioso tema. De entrada fijémonos en el conquistador elegido, un personaje que, por encima de su mayor o menor categoría humana, no ha pasado a la Historia como *conquistador* sino como *descubridor*, concretamente del Océano Pacífico (o «Mar del Sur», para ser más exactos); es decir, que haber sido el primer europeo que se mojó los pies en las aguas del Pacífico le confiere una categoría anecdótica, casi deportiva, digna de una cita de lujo en un hipotético *Guinness* del siglo XVI. Por otra parte, la figura de Balboa ha tenido mala suerte con la Historia. A pesar de ser un excelente diplomático y evitar siempre que era posible las violencias a los nativos, lo que más se recuerda de él son aquellos truculentos grabados de Theodor de Bry que nos lo muestran dando a los indios de pasto a los mastines; además, acabó sus días ejecutado, triste recompensa a su proeza descubridora. La película se ve obligada a reconsiderar totalmente la personalidad de Balboa a fin de potenciar sólo sus cualidades. Los guionistas optaron por la variante más fácil: convertirlo en un típico protagonista de las películas de espadachines, idealista, alegre, generoso, justiciero. Esto solucionó los eventuales problemas de identificación con el público, pero le dio a la narración un aire excesivamente simplista que le hace parecer más fantasiosa de lo que realmente es, pues en muchos aspectos es sorprendentemente fiel a los hechos registrados en los libros.

La historia se cuenta en *flashback*. En la lóbrega mazmorra donde espera el momento de su ejecución, Vasco Núñez de Balboa rememora las circunstancias que lo han llevado a esta situación. Se acuerda de cuando estaba perseguido por los acreedores en la Española, que entonces estaba sometida al dominio de Diego Colón, presentado en el film como un energúmeno

prepotente cuya única preocupación es reivindicar los derechos heredados de su padre. Se embarca de polizón con el bachiller Enciso, que va en socorro de la expedición de Ojeda, desaparecida. Por el camino encuentran unos naufragos; son restos de la expedición que buscan, que edificaron un fuerte pero no pudieron mantenerlo. El jefe de los expedicionarios es un orgulloso extremeño que al preguntarle el nombre responde: «¡Francisco Pizarro!». Balboa y Pizarro se hacen amigos y miran con desconfianza al autoritario pero inseguro Enciso, que se empeña en volver al supuesto fuerte pues no se fía del relato de Pizarro. Al llegar empieza a ver su error, al sufrir el acoso de las flechas envenenadas de los indígenas. Balboa se gana de momento la confianza de Enciso, pero deja caer a los hombres que cerca hay otra costa: él ha estado allí. En una de sus incursiones llegan a un poblado indio: la ambientación se luce en una de esas grotescas escenas en que las nativas, todas vestidísimas y maquilladísimas, bailan «exóticas» danzas con insuperable sosería. Cuando Balboa intenta marcarse un tanto hablando en su idioma, Anayensi, la hija del cacique, le informa en perfecto castellano que sus hombres se han ido de guerra. Como medida preventiva, los españoles se llevan a la india de rehén. Enciso, que ya se ve que no sabe mandar, se empeña por las malas en que diga dónde está el oro. Balboa le recuerda que son agricultores, no valoran el oro.

Enciso permite a Balboa tomar el mando para la lucha contra los nativos; una vez vencidos, el cacique sólo se arrodilla ante Balboa, cosa que al bachiller le sienta fatal: destituye al soldado de su cargo, pero está claro que su autoridad se encuentra ya totalmente mermada. El cacique (que por cierto habla el castellano como si fuera de Valladolid) le regala a Balboa su hija para que cuide de ella. La relación entre el blanco y la india tiene un aire bastante ingenuo, pues no sólo el hombre no hace nada por abusar de ella, sino que le explica con detalle que hay unas leyes que impiden esclavizar a los indios y además le dice que quiere ser «amigo suyo». Conducta, desde luego, impropia de un auténtico conquistador. A cambio, el que hace todo lo posible por buscarse un sitio en la Leyenda Negra es Enciso, torturando al cacique para que le revele el secreto del oro; en aquel momento irrumpe Balboa y le reprocha su infame actitud. Se desencadena el enfrentamiento: Enciso intenta arrestarlo, pero nadie le obedece y encima deciden nombrar a Balboa

alcalde de la población recién fundada de Santa María de la Antigua del Darién; éste, tan astuto como desprendido, traspasa su cargo al cacique, lo que le gana definitivamente el amor de la hija. En una conversación muy artificiosa ella le previene de ser tan generoso e inconsciente al perdonar a sus enemigos (ha devuelto a Enciso a la Española, donde el bachiller hará todo lo que pueda por perderle); él declara cándidamente que su ambición no es el oro, sino llegar más lejos que nadie, en una imagen mítica del conquistador como buscador de sueños.

En sus exploraciones de nuevas tierras se encuentran a un español, de nombre Cepeda, que vivía con los indios, y los lleva hasta Chima, cacique de Careta, cuyo jefe militar, que también es español, le convence para que se haga amigo de los blancos y así le ayudarán contra sus enemigos. Chima llega hasta a hacerse cristiano y todo, tomando el nombre de Fernando en honor del Rey Católico. Siguiendo la expedición llegan al territorio de Comogre, escena por cierto en la cual aparecen los únicos indios con pinta de tales, aunque todos sigan hablando castellano con la mayor naturalidad. El poblado está lleno de oro —le enseñan un cuarto con momias, todas con sus mascarillas y joyas— lo cual anima y solivianta el espíritu de los españoles. Comienzan las primeras peleas por el preciado metal: «el oro enloquece a los hombres», filosofa Balboa. Su talante cambia, desde luego, cuando un indio le dice que si quieren oro, lo encontrarán «¡cerca del otro mar!». Al oír esto, Frank Latimore/Balboa pone su mejor cara de predestinado acompañada de una música de fondo sumamente retórica.

Llega Anayensi avisando que hay un complot indio, con su hermano a la cabeza, para atacar a los españoles; gracias a su aviso la revuelta es abortada, y entonces Balboa propone la expedición a buscar el otro mar. Pero mientras hace los preparativos se entera de que una conspiración contra él está tomando cuerpo: los informes tendenciosos de Enciso y la inquina de Diego Colón han fraguado su desgracia. Así y todo, emprende la expedición en la esperanza de que su resultado cambie la opinión del rey. Como buen cristiano, se desahoga con el fraile que le ha acompañado desde el principio: «De Castilla llegan las cadenas para aprisionarme. ¿Mis delitos? Descubrir, poner orden con los indios, enfrentarme a los ambiciosos; si descubro ese

mar del sur, el rey me comprenderá. ¿Será orgullo, soberbia?». El fraile le da la razón y le anima a realizar su sueño.

El camino se revela lleno de peligros: indios agresivos, cocodrilos, y sobre todo mosquitos. La batalla contra el cacique Torecha, seguro de su triunfo por la superioridad numérica, se resuelve a favor de los españoles; la escena cuenta con algo más de extras de lo habitual, lo cual le confiere cierta espectacularidad. Tras peripecias sin cuento llegan deshechos al mar: «Gracias por la confianza que habéis tenido en mí» dice Balboa; «No. Es la fe que lleváis dentro», le contesta Pizarro. Es el 25 de setiembre de 1513. «Ellos podrán quitároslo todo, pero no esta gloria», le dice uno de sus fieles. A pesar de la pobreza conceptual y formal del film, la toma de posesión del Mar del Sur, con su rebuscado y en realidad inútil protocolo, nos evoca la delirante grandeza del acto, uno de los más sublimes en la Historia de América. Se citan los nombres de los primeros cristianos que hollaron ese mar, mientras la cámara hace una panorámica sobre todos ellos. Como ya se ha dejado claro anteriormente, saben que están condenados, pero la película acaba aquí y no vuelve a la escena de la prisión.

En este final el guión incurre en una desviación de bulto, que es suponer que Balboa ya estaba sentenciado cuando descubrió el Pacífico. Esto puede funcionar a nivel dramático, para dar al conquistador dimensiones de héroe romántico, *maldito*, pero no corresponde a la verdad histórica: Vasco Núñez de Balboa no será ejecutado hasta 1517, después de haber sido nombrado Adelantado del Mar del Sur. Fueron los roces con el nuevo gobernador, Pedrarias Dávila (debidos en parte a haber denunciado Balboa malos tratos a los indígenas) los que le llevaron al cadalso, siendo el propio Pizarro el encargado de prenderle. Todo lo demás es cierto, si bien en la película adquiere un tono tan frívolo que no parece lo contrario. Es verdad que Balboa sabía camelarse a las nativas para sacar información y contactos, y que incluso aceptó como esposa a una hija de cacique, aunque fue la de Chima y no la que presenta el film; en realidad el guión sintetiza en el personaje de Anayensi las muchas «conquistas» del conquistador y le adjudica aquello que se debió a otras nativas, como el aviso de la conjura contra los blancos. En su relación con las tribus indias siempre buscaba las soluciones pacíficas,

y como decíamos antes, es una lástima que haya pasado a la Historia como el que echaba indios a los perros. Vamos a contar la anécdota en que se inspiran estas malévolas imágenes, pues el film la oculta púdicamente. Después de la batalla con Torecha, descubrieron entre los prisioneros varios indios vestidos de mujer, entre ellos el hermano del cacique. Sus mismos compatriotas, que les debían tener cierta manía, se encargaron de informar a los españoles de que sus características femeninas no se limitaban al vestido<sup>12</sup>; al enterarse los muy machos soldados de Balboa, exigieron a su jefe que los hiciera devorar por los perros. Los más entusiasmados con el castigo eran los propios indios de Torecha, que con diligencia sin igual suministraron pronto a los españoles nuevas víctimas —la crueldad nunca es exclusiva de una raza o una religión—, pero esta «segunda remesa» fue rechazada por Balboa. No vamos a intentar disculpar este proceder de la soldadesca, pero hay que considerar que para un español del siglo XVI la homosexualidad era un pecado nefando, merecedor de la pena más horrible, y no cuesta mucho suponer que a esta idea prefijada se asociaba un componente de mala conciencia derivado de las maneras como los conquistadores satisfacían sus apetitos cuando no tenían indias a mano...<sup>13</sup>

Dejando esta digresión histórica, volvamos al film. Si el contenido puede ser más o menos acertado dentro de su marcado aspecto de tebeo de aventuras, la puesta en escena no demuestra especial inventiva visual. Tiene la ventaja de estar rodada en Panamá, con lo cual los exteriores tienen un aspecto más verosímil que si se hubieran localizado en España. Los actores cumplen con discreción, especialmente Latimore (esforzado colaborador de la «serie B» italiana tras haber fracasado en Hollywood) con un físico bastante acorde al del auténtico Núñez de Balboa, el siempre inquietante Casaravilla como Enciso y Pastor Serrador como un neurótico Diego Colón; lo que si es un *miscasting* como una casa es poner al flemático Jesús Puente haciendo de Pizarro.

---

<sup>12</sup>Oen la frase del historiador López de Gómara, «que no solamente en el traje, pero en todo, salvo en parir, eran hembras»(en su *Historia General de las Indias y Conquista de México*; edición consultada: Editorial Iberia, Barcelona, 1954, tomo I, p. 105).

<sup>13</sup>Sobre la homosexualidad en la América prehispánica y su adaptación a la llegada de los españoles hay el curioso estudio de Richard C. Trexler *Sex and Conquest. Gendered Violence, Political Order and European Conquest of the Americas* (Cambridge: Polity Press, 1995).

**Los conquistadores del Pacífico** hizo una carrera comercial lamentable, por lo menos en España: en Madrid no se estrenó hasta 1967 (con más pena que gloria), y en Barcelona no hay constancia de su paso por la cartelera hasta mucho más tarde, con motivo de una inexplicable reedición en 1985. Sin embargo, consiguió distribuirse en Italia (con el título **Il leggendario conquistatore**), donde fue presentada como coproducción a pesar de que en ningún sitio consta como tal.

Tras el poco significativo intento con Núñez de Balboa, la segunda vez que el cine español aborda la Conquista es con **La Araucana** (1971), evocación de las andanzas de Pedro de Valdivia, el fundador de Santiago de Chile, que toma el título del célebre poema épico de Alonso de Ercilla. Aunque el guión no tiene demasiada relación con la fuente literaria, recordemos las características de esta última porque son insólitas en muchos aspectos. El principal es su desmesurado elogio del enemigo: si se llama *La Araucana* es porque sus auténticos protagonistas son los indios araucanos y no los españoles, que aparecen como personajes sin excesivo lustre: el mismo Valdivia es un individuo mediocre y codicioso, cosa que en verdad no era, y a cambio el caudillo Caupolicán recibe un tratamiento muy por encima de su auténtica significación. En resumen, una «visión de los vencidos» *ante litteram*, si es que a los araucanos que aparecen en el poema se les puede considerar como tales, pues la obra acaba con su triunfo absoluto sobre las armas españolas<sup>14</sup>. En la mescolanza de puntos brillantes y oscuros que componen la actuación de España en América, la aceptación y elogio del contenido de *La Araucana* —prestamente colocada en el panteón de los clásicos de la literatura castellana— brilla con la misma luz que los *Comentarios Reales* y las demás crónicas de las civilizaciones derrotadas, cuyo recuerdo se mantuvo precisamente gracias a los vencedores. *La Araucana*, película, poco o nada tiene que ver con el poema. Su auténtica motivación hay que buscarla en una especie de efervescencia que había en aquellos años por buscar colaboraciones cinematográficas con Iberoamérica, y que tiene su principal exponente en el **Simón Bolívar** producido por Rafael Mateo en 1969: si en el film sobre el Libertador se buscaba halagar los sentimientos nacionales venezolanos, en *La Araucana* se apelaba a los chile-

---

<sup>14</sup> La edición consultada de *La Araucana* es la de Marcos A. Morinigo e Isaías Lerner (Madrid: Clásicos Castalia, 1979).

nos. Dejando aparte la significación que allá tiene el poema de Ercilla, no hay que olvidar que Valdivia es una figura querida y respetadísima, a la que los historiadores gustan de etiquetar como el fundador de la nacionalidad chilena: una situación, pues, muy diferente a la de Cortés en México o Pizarro en el Perú<sup>15</sup>. Es decir, que llevar a la pantalla los aspectos punteros de la vida de Valdivia era empresa viable y de posible impacto.

Al igual que se hizo con **Simón Bolívar**, también aquí se buscó la colaboración de los inevitables italianos, cuya solvencia en el terreno de las reconstrucciones históricas está más que probada, siendo la colaboración chilena más bien de tipo logístico<sup>16</sup>. De todos modos, la aportación italiana figura entre lo menos afortunado de la cinta, pues se limitó al músico y dos actores, Elsa Martinelli y Venantino Venantini: si la primera estaba ya en plena decadencia física e interpretativa, el otro sólo aportaba un ruda apostura que, con algo de buena voluntad, podía recordar al Charlton Heston de la década anterior. Por lo que respecta al trabajo del compositor Carlo Savina, es en general poco imaginativo (muchos compases ya se oían en *L'uomo che ride*, 1966), pero tiene algún momento aceptable, por ejemplo el tema de amor que recuerda un poco a Miklós Rózsa. El guión corrió a cargo de Enrique Llovet, que en aquellos días parecía imprescindible en cualquier cinta «americanista». El director fue Julio Coll, un profesional competente con varios títulos de buena factura comercial en su haber, y que tras rodar *La Araucana* se retiró de las actividades cinematográficas.

La trama del film no sigue el poema de Ercilla, pero tampoco se ajusta de forma estricta a los hechos históricos: es más bien una drástica esquematización de lo que fue la vida de Valdivia entre 1540, cuando inicia la conquista de Chile, y su muerte en 1553. Bien; no sólo esquematización, sino también una reelaboración, pues varios incidentes se eliminan o se tergiversan. Algunos de estos arreglos son concesiones a una mayor coherencia narrativa —la participación de Valdivia en la contienda entre pizarristas y almagristas, con su colaboración fundamental en la derrota de Gonzalo

---

<sup>15</sup>No hay más que comparar el número de estatuas que tiene Valdivia en Santiago con las que tienen los otros dos conquistadores en sus antiguos feudos.

<sup>16</sup>Carlos Ossa Coo, en su *Historia del cine chileno* (Santiago: Editora Nacional Quilmanú, 1971), p.94, la considera, de forma un tanto despectiva, como producción española filmada en Chile.

Pizarro—, pero otros ya son de más difícil justificación. La historia comienza en Lima, a donde llegan los restos de las huestes de Diego de Almagro tras su desafortunado intento de conquistar Chile. Valdivia tiene el muslo atravesado por una flecha araucana, y tan malo es el aspecto de la herida que el físico habla de amputación; es gracias a las artes quirúrgicas de Inés Suárez, viuda de uno de los integrantes de la expedición, que consigue salvar la pierna. Doña Inés es presentada desde el primer momento como una dama de energía casi masculina: en la primera escena la vemos dominar a un caballo desbocado en plena plaza del mercado, y cuando Valdivia intente de nuevo la empresa participará en ella como un guerrero más. Su fiel criada india, Coya<sup>17</sup>, está interpretada por Elisa Montes en una especie de versión corregida del personaje similar que hacía en *Las últimas banderas* (*vid.* más adelante, en el capítulo «Independencia»). Las escenas en Lima se alternan con las del campo araucano, donde también el guerrero Lautaro ha sido gravemente herido, dando la pauta del paralelismo con que se van a describir las actividades de indios y españoles durante todo el film, paralelismo que se hará convergencia en el choque final. A nivel de realización, también las primeras secuencias sientan ya las bases de lo que será la película: planificación sincopada a base de tomas breves y uso incontinente del zoom, es decir, un tratamiento «moderno» distinto del más clásico con que se suelen plantear los temas históricos. Por discutible que resulte, no se puede negar a Coll cierta pretensión estilística.

Valdivia inicia su recorrido con 16 hombres, dispuesto a no retroceder ante nada ni permitir mermas de su autoridad: cuando uno denuncia lo menguado de la tropa y hace ademán de echarse atrás, lo traspasa con su espada a la vista de todos, que acogen el desplante sin chistar a excepción del padre Marmolejo, que será el principal denunciador de la brutalidad del caudillo. El guión incluye varias muestras de crueldad de Valdivia, en un intento de dar un matiz crítico a la historia; los rasgos negativos del personaje, con todo, están contrapesados por su afán fundacional y su fe en la tierra chilena, expresado en varios momentos del diálogo. Durante el camino, donde se les unen algunos conquistadores «en paro», se comienza a gestar la futura relación sentimental entre Valdivia e Inés Suárez, que comienza de

---

<sup>17</sup> Aunque aquí se utilice como nombre propio, «Coya» era una palabra de origen incaico que se utilizaba para definir a las indias de sangre noble.

forma un tanto brusca como corresponde a la fuerte personalidad de ambos. Por fin, Valdivia toma posesión de Nueva Extremadura y funda Santiago del Nuevo Extremo (24 de febrero de 1541). Mientras, en el montaje paralelo característico del guión se nos ha mostrado a los indios del lugar organizándose para plantar cara a los invasores bajo la autoridad de Caupolicán y Lautaro. Al respecto hay que dejar constancia del aspecto poco convincente de los indígenas, con sensación de ir disfrazados de representación escolar; además, la versión española tiene el detalle de hacerles hablar en correcto castellano pero con un incongruente seseo.

Valdivia, hombre inteligente, intenta atraerse por las buenas a los nativos, haciendo al mismo tiempo exhibición de armas para amedrentarlos. Inés le regala un caballo a Lautaro, como parte del proyecto de Valdivia de enseñar a los nativos las costumbres españolas. El jefe araucano aprovecha las enseñanzas, pero con intención de utilizarlas luego contra el invasor: cuando se entera de que unos compatriotas suyos han envenenado algunos caballos de los españoles, los mata con sus propias manos. Mientras, Valdivia se dedica con ahínco a la construcción de la ciudad, manifestando claramente que le interesa más la tierra que el oro (todos los historiadores coinciden en afirmar que no era codicioso, y que el oro era más un medio que un fin). Pero la situación de entente hispano-india no está destinada a durar mucho. Unas escenas nos muestran los preparativos indígenas para la guerra; no demasiado bien construidas, dan la sensación de que el realizador se halla algo perdido, pues la cámara se entretiene con exceso en el pintoresco zapateado con que quieren demostrar que están en pie de guerra. Aprovechando una ausencia de Valdivia, el cacique Michimalonco ataca Santiago. Tras feroz combate la ciudad es incendiada; Inés Suárez se distingue como de costumbre por su bravura. Cuando el capitán vuelve, es tal su ira al ver su ciudad destruida que con sus propias manos les corta la cabeza a varios indios prisioneros; el gesto de crueldad, sin embargo, se acompaña de la ulterior benevolencia con los indios que quedan —Lautaro entre ellos—, a los que hace vestir de europeos y les enseña el manejo de las armas. Una ambigua corriente de admiración circula entre el caudillo español y el araucano.

Una vez reconstruida la ciudad, Valdivia decide ir a Lima para pedir dinero; en vista de los territorios colonizados y las fundaciones de ciudades que ha llevado a cabo, no se lo van a negar. Antes de marchar, ordena a su subalterno Garci Díaz que se case con Coya para dar cristiana solución al embarazo de ésta. Esta manifestación de puritanismo contrasta con el hecho de que vive amancebado con Inés, y que un cura intransigente va a denunciarle por ello al Santo Oficio; para ser exactos, la denuncia incluye una larga serie de supuestos delitos del conquistador. En este punto es donde el film se aleja más de la verdad histórica, presentando un inexistente juicio en el que Valdivia debe responder ante el virrey Lagasca de gravísimas acusaciones enunciadas por el cura en cuestión: desobediencia al rey, tiranía, codicia de oro y desacato a la autoridad religiosa; en este último apartado introducen lo de su irregular unión con Inés (Valdivia tenía esposa legítima en España). En realidad el proceso se celebró, pero sin el dramatismo que se le da en el film y con todas las bazas a su favor, ya que Lagasca no iba a negar nada al que le había ayudado a derrotar a las tropas pizarristas, incidente que se ignora en el film, donde la escena tiene como función atacar levemente la intolerancia del clero y potenciar la arrogancia de Valdivia. Además, Lagasca era Presidente de la Audiencia de Lima y no Virrey. De todos modos, el fundador de Santiago es absuelto de todo menos de la relación con Inés, a la que le obligan a no ver más.

A su regreso triunfal a Santiago debe cumplir la penalización del tribunal de Lima y alejarse de Inés, ignorante de ésta espera un hijo suyo. Sus esfuerzos se concentran en acabar de una vez con los araucanos, y decide dar una batida definitiva. Pero sus oponentes están pensando lo mismo. La mujer de Lautaro ha llegado hasta la ciudad para comunicarle la ruptura de hostilidades, y el guerrero vuelve con los suyos, hecho ahora un consumado jinete y dominado las armas europeas. La batalla decisiva tendrá lugar en Tucapel, el día de Navidad de 1553. Los españoles son literalmente desbordados por los araucanos, y sólo Valdivia sobrevive a la matanza a fin de que pueda tener un improbable duelo singular con Lautaro. El indio demuestra al cristiano sus progresos en esgrima, y ambos se desarman mutuamente en dos ocasiones; en la segunda, cuando Valdivia apunta con su espada al inerme Lautaro, es acribillado por las flechas enemigas. En unos matorrales cer-

canos, Inés (que se supone había acudido a combatir con su hombre, o por lo menos a presenciar el final de la contienda) da a luz al heredero de Valdivia, símbolo de la nueva nación que surgirá de los esfuerzos de su padre, mientras una voz en off recita las sonoras estrofas de Ercilla: «Chile, fértil provincia y señalada / en la región antártica famosa, / de remotas naciones respetada / por fuerte, principal y poderosa; / la gente que produce es tan granada, / tan soberbia, gallarda y belicosa / que no ha sido por rey jamás regida / ni a extranjero dominio sometida». Un final bastante delirante, sobre todo por la idea peregrina de hacer ir de parto a Inés en pleno campo de batalla, pero además muy ajeno a la realidad: Valdivia fue hecho prisionero y descuartizado por los araucanos después de presenciar como ensayaban la técnica con su escudero indio Agustín.

Con todos sus defectos, *La Araucana* es uno de los pocos intentos medianamente conseguidos de llevar la Conquista al cine. Hay un evidente esfuerzo por mostrar los hechos del modo más naturalista posible, sin esconder la violencia inherente a la peculiar situación. Algunos incidentes retratan el carácter de la época, como la ejecución de dos soldados por «vicio contra natura» (véase los que hemos comentado antes sobre Núñez de Balboa), y la reconstrucción escenográfica del Santiago recién fundado es acertada. La personificación de la fiera Inés también tiene cierto sabor, aunque los sicalípticos desgarrones de su blusa después de los combates se ven un poco artificiales. Como ya hemos apuntado antes, los indios resultan menos convincentes, pues no dejan de ser blancos maquillados, y la recreación de sus ritos no siempre tiene demasiada claridad. Las escenas de batallas son correctas.

## La atribulada fundación de Buenos Aires

Es bien paradójico que Buenos Aires, la ciudad más grande y progresista de Sudamérica, haya tenido una fundación de lo más accidentado. Aunque el gran Borges lo dude (poéticamente, por supuesto), Buenos Aires fue fundada no una, sino dos veces, en 1536 y en 1580, si bien la definitiva fue la segunda, cuando el 11 de junio Juan de Garay, en una explanada que corresponde a lo que ahora es Plaza de Mayo, leyó la rebuscada fórmula por la que se daba nombre y títulos a la todavía inexistente ciudad. El cine, sin embargo, no ha mostrado especial interés por la fundación «de verdad», pero sí algo por la primera: cuando en 1980 se celebraba el cuarto centenario del hecho se produjo *De la misteriosa Buenos Aires*, película en tres episodios sacada de relatos de Múgica Laínez, el primero de los cuales aludía a la fundación de la ciudad, pero no a la de Garay sino a la primera, la de Pedro de Mendoza.

La primera fundación de Buenos Aires es uno de los episodios más desastrosos de la Conquista, sobre todo al cotejarlo con la futura evolución de la ciudad. Don Pedro de Mendoza, nombrado por la Corona Adelantado del Río de la Plata (o de Solís, como se le llamaba entonces) escogió un lugar que le pareció conveniente en la margen occidental del río y allí, el 2 de febrero de 1536, instituyó el puerto de Santa María del Buen Aire. Pronto se vio que la conveniencia y los buenos aires del sitio eran más bien teóricos, pues las calamidades comenzaron a cebarse en los españoles: los indios les hacían la vida imposible y la tierra no producía lo mínimo imprescindible para la alimentación de los desafortunados conquistadores. Además el Adelantado se pasaba el día postrado en la cama, víctima de la sífilis, y sus pocas manifestaciones de autoridad se centraban en la ejecución de todo aquel que ponía en duda el éxito de la empresa. Incapaces de soportar el hambre atroz, los españoles decidieron regresar a España; Mendoza murió por el camino. Los incidentes de la expedición fueron recogidos en forma de libro por uno de sus miembros, que por cierto no era español sino alemán, el bávaro Ulrich Schmidl: la capital porteña ya manifestaba desde sus prime-

ros días su vocación cosmopolita<sup>18</sup>.

En 1956 el humorista argentino Oski pintó una acuarela que, en clave humorística, mostraba los principales acontecimientos descritos en el libro de Schmidl. En una superficie de menos de un metro cuadrado vemos el estuario del Plata, la llegada de los barcos, el primer asentamiento, con la endeble apariencia de las fortificaciones, las expediciones en busca de alimentos, el hostigamiento implacable de los indios, las horcas con los ejecutados por Mendoza, todo escenificado por los populares monigotes del humorista, aquí reducidos a pequeñas y abigarradas figuritas. El ingenioso cuadro de Oski fue utilizado por el cineasta Fernando Birri para una película de media hora de duración titulada **La primera fundación de Buenos Aires** (1959). Durante dos años Birri y su equipo se dedican a descomponer los elementos del cuadro, filmarlos y animarlos en la truca, y los ajustan a un guión basado literalmente en la crónica de Schmidl que, leído por un narrador, acompaña y contrapuntea las paródicas imágenes. El resultado es tremendamente original y divertido, una importante aportación al cine de animación, por supuesto alejada de los conceptos disneyanos y muestra del poco reconocido talento de ese director tan personal y contracorriente que es Fernando Birri<sup>19</sup>.

La desdichada expedición de Pedro de Mendoza es también la fuente argumental de *El hambre*, primer episodio de **De la misteriosa Buenos Aires** (1981), dirigido por Alberto Fischerman, también productor del film. En realidad no es una reconstrucción literal del hecho histórico, sino una fantasía con grandes dosis de onirismo y truculencia. La acción se sitúa en los últimos días de la aventura, cuando el hambre comienza a alterar las facultades mentales de los expedicionarios. El Adelantado delira en su estancia, atormentado por su enfermedad, los frailes están abocados al misticismo, y algunos oficiales pretenden mantener las apariencias de orden y autoridad. Especialmente odioso es un tal Centurión, al que dos hermanos detestan por sus modos despóticos y altaneros. Cuando se despierta por la noche para ir a

---

<sup>18</sup> El libro fue publicado en Francfort en 1567. Hay una buena edición moderna en *Alemanes en América* (Madrid: Historia 16, 1985).

<sup>19</sup> Director muy comprometido políticamente, su carrera se ha visto sometida a innumerables cortapisas. Su mejor momento lo tuvo como fundador y animador del Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, en Santa Fe (1956-1962), donde realizó una serie de cortos de gran alcance social, la mayoría perdidos en la actualidad.

su turno de guardia, uno de los hermanos se desmaya, aparentemente muerto, pero el fraile lo lleva con una de las mujeres que forman parte de la expedición, y que por su modo de vestir recuerda a la Virgen María. La mujer se descubre el pecho y da de mamar al supuesto cadáver, que al contacto con el seno se recupera de forma milagrosa. Mientras, el hermano ha descubierto su ausencia y va a buscarle. En el camino encuentra al odiado Centurión: impulsado por el hambre lo mata y le arranca un brazo, que empieza a masticar con incontenida delectación. En aquel momento se fija en el rostro de su víctima, que no es Centurión sino su hermano. Horrorizado, el soldado se aleja del lugar con el brazo de su hermano a cuestas, profiriendo desgarradores alaridos.

Aunque ya hemos dicho que no es una reconstrucción histórica en el sentido literal del término, *El hambre* evoca con bastante realismo y propiedad la lamentable situación de los hombres de Pedro de Mendoza, y nos recuerda las dificultades sobrehumanas que debieron afrontar los españoles en aquellos terrenos desconocidos y que no siempre se resolvieron de forma tan triunfal como en los casos de Cortés y Pizarro. El film de Fischerman ofrece una creíble imagen de la «otra cara» de la Conquista, los fracasos y calamidades de los muchos conquistadores sin suerte.

**De la misteriosa Buenos Aires** tiene un segundo episodio ambientado también en la época colonial (concretamente en 1720), pero las referencias al mundo hispánico son prácticamente nulas. Se titula *La pulsera de cascabeles* y el director es Ricardo Wullicher. Los protagonistas son unos negreros ingleses (todo el diálogo es en este idioma), mandados por un siniestro ciego de nombre Rudyard. La pulsera del título es la que el ciego coloca a las esclavas negras que escoge como amantes, a fin de poderlas reconocer. Un día uno de los esclavos le juega una cruel broma: agitando los cascabeles para que le confunda con la negra, lo arrastra hasta una fosa, donde se rompe el cráneo. El esclavo lo entierra y se aleja corriendo haciendo sonar la pulsera, en una imagen simétrica a la del final de episodio anterior. Resuelto con unos modos narrativos y visuales más clásicos que *El hambre*, este segundo episodio recoge motivos tradicionales del cine cubano, pero sin el énfasis particular de las producciones del ICAIC.

## La desquiciada aventura de Lope de Aguirre

El conquistador más atípico y atrabiliario es, sin duda, Lope de Aguirre. De hecho, tanto él como la expedición en que participó no pueden de modo alguno ponerse como ejemplo de virtudes caballerescas sino como exhaustivo muestrario de todo lo negativo de la Conquista: avidez descarada de riquezas y poder, crueldad, falta absoluta de cualquier motivación espiritual. Elementos que, no vamos a negarlo, han salpicado toda la aventura americana, pero que aquí no se ven redimidos por esos soplos de grandeza que colorean las vidas de Cortés, de Orellana, de Pizarro, de Valdivia y tantos otros. En 1560, Lope de Aguirre era uno de los oficiales que formaban la expedición al mando de Pedro de Ursúa y cuya finalidad era, ni más ni menos, la conquista del fabuloso reino de El Dorado, donde el preciado metal es elemento de uso común. En aquellos días mentes consideradas sensatas tenían su existencia por cierta, y bien pocos lo veían como una fantasía imposible; que en la actualidad no tengamos ninguna duda al respecto hace que lo aceptemos como el ambiente idóneo para la experiencia vital de un personaje marcado por el despropósito.

En los primeros días del viaje Aguirre pasa relativamente desapercibido, pero pronto comenzará a hacerse notar. Su primera intervención es secundar la intriga de algunos oficiales que acaba con el asesinato de Ursúa, que enervado por las caricias de su amante, la mestiza Inés, estaba empezando a perder autoridad de forma alarmante. Los conjurados firman una declaración aduciendo que su proceder estaba justificado no por un simple espíritu sedicioso sino por la necesidad de acabar con la tiranía del flamante gobernador; Aguirre, en uno de sus primeros arrebatos libertarios, estampa bajo su firma el calificativo «traidor» y asume la condición de rebelde ante el semblante despavorido de sus compañeros, que no se habían planteado un enfrentamiento abierto con la Corona.

Después de esta primera manifestación de violencia los acontecimientos se precipitan: los compañeros de Aguirre acaban por aceptar la secesión de la Corona y eligen a Fernando de Guzmán, un gentilhomme más dotado de gracias físicas que de seso, como primera autoridad de lo que será

el nuevo reino del Perú. Aguirre colabora en el proyecto con el resto de la oficialidad, pero pronto actúa por su cuenta, deshaciéndose de sus compañeros, proclamándose «príncipe de la libertad» y declarando su rebelión abierta contra el rey español. A la dinámica sucesión de ejecuciones sumarias añade la de la voluble doña Inés, que pensaba sobrevivir a fuerza de calentar el lecho del «hombre fuerte» del momento. Aquí empieza la parte más delirante de la empresa de Aguirre: su guerra contra Felipe II por la libertad de América. En su célebre carta al monarca hispano, el rebelde viene a decir que América es para los americanos, o sea, no para los funcionarios que desde sus despachos castellanos convierten en monedas la sangre derramada por los bravos conquistadores. Los métodos seguidos para consolidar este reino independiente son tan expeditivos y autoritarios que nuestro hombre se hace pronto más enemigos que aliados, con lo cual la empresa se va a pique, y en la batalla final Lope de Aguirre es muerto por sus propios hombres después de que él haya ultimado con sus propias manos a su hija Elvira para que no caiga en manos del enemigo.

Después de este sucinto resumen biográfico se desprende que el personaje puede ser llevado al cine bajo los siguientes enfoques: a) un paranoico peligroso, que aspira a un destino irrealizable y que precisamente por eso adquiere una cierta grandeza; b) un tirano cruel y sanguinario predecesor de algunos personajes que poblarán la historia posterior de Iberoamérica; c) un precursor de la lucha independentista americana (en este caso conviene disimular o disculpar los abundantes episodios sanguinarios que salpican el camino seguido por el héroe); d) un precursor del separatismo vasco. Cualquiera de estas opciones, por supuesto, sirve para presentar una visión negativa de los conquistadores como pandilla de enajenados, ladrones y asesinos.

Dos películas se han consagrado a Lope de Aguirre: **Aguirre der Zorn Gottes** (*Aguirre, la cólera de Dios*, 1972), producción alemana dirigida por Werner Herzog, y **El Dorado** (1987) del español Carlos Saura. Los elementos en común se reducen a dos: ser obra de directores de prestigio y prescindir de la parte final de los hechos (circunstancia menos justificable en el film de Saura). El de Herzog escoge la acepción «a», separándose alegremente de los

hechos reales y en ningún momento aspira a ser una reconstrucción histórica rigurosa. El cineasta alemán nunca ha sido un entusiasta de las aproximaciones naturalistas y siempre ha mostrado una predilección por sujetos visionarios y anormales, tratados, eso sí, con el mismo cariño con que se podrían abordar personajes más tradicionales. Lope de Aguirre reunía todos los requisitos para ser un héroe de Herzog: «Aguirre es una historia que llevaba mucho tiempo obsesionándome, desde que hace muchos años leí un libro para niños en que se relataban las vidas de los grandes conquistadores. Las diez líneas dedicadas a Lope de Aguirre lograron fascinarme y sabía que algún día haría un film sobre él»<sup>20</sup>.

La fascinación de Herzog se refiere al carácter trágico y absurdo de Aguirre y su empresa, y por ello el guión se centra en estos aspectos y descuida todo lo referente a la exactitud histórica. Sin embargo, la estructura narrativa es eminentemente clásica, con recursos directamente inspirados del cine de Hollywood, por ejemplo el letrero inicial que nos sitúa la época y lugar en que tienen lugar los hechos y la afirmación de que éstos están tomados del diario escrito por el fraile Gaspar de Carvajal, uno de los integrantes de la expedición. La narración del padre en primera persona va acompañando el desarrollo de los hechos, recurso architradicional en el cine de aventuras pero con la salvedad de que —al igual que en muchos de esos films de aventuras— el diario es falso, entre otras cosas porque el citado fraile nunca fue con Lope de Aguirre.

La primera escena es verdaderamente antológica: los conquistadores descienden las escarpadas pendientes de los Andes con carros, animales, cañones, damas en silla de manos, todo ambientado con la atmosférica banda sonora de Popol Vuh. Al llegar al río, el jefe de la expedición Gonzalo Pizarro (que en 1560 hacía dos años que había muerto) decide hacer dos grupos. Uno, mandado por Pedro de Ursúa, irá en una balsa a través del río para llegar a El Dorado y traer alimentos a los demás, que se quedarán en ese punto. Irán con Ursúa cuarenta hombres, entre ellos Aguirre, el noble Fernando de Guzmán y Fray Gaspar de Carvajal, a los que acompañarán también la prometida de Ursúa, doña Inés de Atienza, y la hija de Aguirre, a la que aquí se le da el caprichoso nombre de «Flores». El viaje fluvial pronto

---

<sup>20</sup> Declaraciones recogidas en *Dirigido por...*, nº 28 (1975), pp. 36-40.

comienza a plantear dificultades: varios soldados son muertos por las flechas de los indígenas, y algunos empiezan a plantearse la posibilidad de volverse atrás. El comandante Ursúa es un hombre sin autoridad, detalle rápidamente asimilado por Aguirre, que pronto comienza a desenmascarar sus tendencias megalómanas. Por otra parte, nuestro hombre comienza dar señales de una cierta enajenación; cuando el fraile monta una balsa con los soldados muertos para darles cristiana sepultura en la otra orilla, Aguirre pregunta a un compañero: «¿No te parece que el cañón se está oxidando de no utilizarlo?», y acto seguido dispara una andanada contra la balsa con los cadáveres.

Una noche sube el nivel de agua y las balsas desaparecen. Ursúa, abúlico, no sabe que hacer, y propone volver atrás; Aguirre manda construir otras y se opone terminantemente a la retirada. «¡También Cortés recibió la orden de volver y no lo hizo; conquistó un Imperio, y ahora es rico y famoso!». Don Pedro reacciona ante la insubordinación ordenando que detengan a Aguirre, pero éste, sin pensárselo dos veces, le dispara un pistoletazo y lo deja malherido. Entonces don Lope convoca a sus fieles, y entre todos dan sumaria cuenta de los pocos partidarios de Ursúa, en una escena no exenta de humor negro. Defenestrado el jefe original, se procede a nombrar uno nuevo, lo cual recae en Fernando de Guzmán, aquí presentado como un individuo gordinflón y flemático sin el menor carisma: durante todo su papel sólo lo veremos comer e ir al retrete, en un propósito claramente paródico y despreciativo. La caracterización de don Fernando no es el único detalle sarcástico que se permite el guión; también el fraile es presentado con inusual malevolencia: cuando doña Inés le pide que interceda ante Aguirre para salvar la vida de su sentenciado novio, el religioso le recuerda con el mayor descaro que «para mayor gloria de Nuestro Señor, la Iglesia estuvo siempre del lado de los fuertes»<sup>21</sup>. Del mismo modo, el protagonista sigue con su inmovible desvarío: escribe la famosa carta a Felipe II en la que se declara rebelde y le enajena cualquier derecho sobre las tierras americanas, y titula a Guzmán emperador de El Dorado, nombramiento que el muy incapaz recibe con sollozos.

---

<sup>21</sup>Cuando la película fue estrenada en 1975 en España el personaje sufrió algunas manipulaciones de la censura, entonces en sus últimas boqueadas inquisitoriales. Cf. crítica en *Cine para leer 1975* (Bilbao: Mensajero, 1976), p. 47-50.

De todos modos, la primera actuación del flamante emperador no es muy del agrado de Aguirre. En el juicio que se sigue contra Ursúa, y en el que el fraile consta como acusador, Guzmán decide perdonar la vida al excomandante en concepto de que se celebra «el día en que el último moro abandonó Granada». Ursúa sigue con la expedición, pero con una actitud totalmente pasiva, por no decir vegetativa. Por lo demás, Guzmán va a mostrarse a partir de ahora muy consciente de su cargo, ahorrándose el menor esfuerzo físico y reservando para su disfrute las escasas vituallas. En un arrebato de autoridad, decide expulsar de la barca al único caballo que llevaban, simplemente porque el animal se encabrita y no le deja comer tranquilo. Los hombres critican semejante conducta, pues el caballo no dejaba de ser un alimento en caso de necesidad. La escasa autoridad de Guzmán se va resquebrajando, y un día lo encuentran muerto a la puerta del retrete.

Ya sin tapujos, Aguirre asume la autoridad de la expedición a El Dorado. Su primer paso es ejecutar de una vez a Ursúa, circunstancia que el antiguo jefe de la expedición acepta con resignado fatalismo. Por lo que respecta a doña Inés, ella misma se autoelimina introduciéndose decidida en lo más profundo de la selva. Los modos de Aguirre ya son los de un decidido tirano: cuando algunos de sus hombres discuten sus órdenes, los ejecuta sin miramientos: «¡Aquí no puede haber mayor traidor que yo!». Sólo con su hija manifiesta dulzura; por lo demás, sus razonamientos son cada vez más atrabiliarios, aunque no exentos de cierta grandeza: «Mis hombres sólo buscan oro, mientras que yo deseo el poder y la fama». Navegan a la deriva, sin alimentos y permanentemente acosados por los indios, que van acabando con todos a flechazos. Los pocos que quedan empiezan a desvariar: en una escena el negro Baltasar ve un barco subido a la copa de un árbol, y ni ellos ni el espectador consiguen aclarar si es real o una alucinación. El fraile sí está convencido de que las flechas son una alucinación, incluso cuando muere atravesado por una de ellas. Finalmente, Aguirre mata a su hija y queda solo en la balsa, declamando: «Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi hija y fundaré la dinastía más pura que el hombre haya conocido». Deambula por la balsa con el gesto alucinado hasta que, mirando a la cámara, exclama: «¡Soy la cólera de Dios! ¿Quién está conmigo?». El último plano

es una serie de panorámicas completas alrededor de la balsa, sobre la cual se ve su figura agarrotada, «próxima a la fosilización» en acertada expresión de un crítico inglés<sup>22</sup>.

El film de Herzog, pues, es la crónica de una locura, de un proyecto al que en ningún momento se le confiere la menor posibilidad de éxito; la figura de Aguirre no aspira a la recreación de un personaje verídico, sino que lo reinventa por completo. Los actores evolucionan como encantados, adoptando unos la inexpresividad más absoluta (el director Ruy Guerra en el papel de Ursúa, por ejemplo) y reservando para Klaus Kinski los mayores alardes histriónicos, tanto faciales como corporales, pues el actor no sólo adopta la cojera auténtica de Aguirre sino que le hace ir encorvado como si de Quasimodo se tratara. Las tonalidades espectrales de la música contribuyen eficazmente a la atmósfera demente y onírica.

A pesar de todo lo expuesto, el film no es totalmente despreciable en su vertiente exclusivamente histórica. Ciertamente hay alteraciones más que evidentes, pero a cambio hay detalles originales repartidos a lo largo de la intriga que contribuyen eficazmente a evocar el espíritu de la época. En una escena en que asaltan una aldea india, los españoles desnudan al negro para que con el color de su piel asuste a los nativos. Cuando encuentran a una pareja de indios en una piragua y los hacen subir a la balsa, el intolerante Fray Gaspar intenta explicarles que en la Biblia está la palabra de Dios: el salvaje se acerca el libro a la oreja, y lo tira, pues no oye nada. En una de las escenas en que el bobalicón de don Fernando está en pleno banquete, hace ademán con la copa de plata de que le escancien vino; el criado sumerge la jarra en el cenagoso cauce del río y se la vierte con gran reverencia en la copa, y cuando el emperador se levanta de la mesa por que le molesta el caballo, la hambrienta tropa aprovecha la ausencia para tirarse sobre los restos de su comida. En resumen, *Aguirre, la cólera de Dios* es uno de los films más logrados de Werner Herzog, director algo eclipsado en la actualidad pero que tuvo una espléndida racha en los años setenta. No se puede negar que es una aproximación muy germánica a un mito español, pero sorprendente-

---

<sup>22</sup> Richard Combs, en *Monthly Film Bulletin*, vol. 42, nº 492 (1975), p. 3-4. Otro aspecto curioso de este final es que, al morir hasta el apuntador, nos deja sin entender quién ha transmitido los hechos a la posteridad.

mente resulta mucho mejor elaborada que la posterior versión del tema hecha por españoles.

La interpretación de Saura descarta las posibilidades «a-d» antes enunciadas y escoge la imprecisión total: no se queda con ninguna e intenta adoptar un aire naturalista, algo así como una desapasionada crónica de los hechos aportados por los historiadores. En ordenada sucesión se nos presentan las peripecias que hemos sintetizado al principio, acabando en el momento en que Aguirre, liquidados sus supuestos competidores y abrazado a Elvira, fluye por el Amazonas en su buque fantasma hacia un destino inominado (la fantasía de El Dorado ha sido ya «oficialmente» descartada) que puede interpretarse como la nada más absoluta. **El Dorado** es un cúmulo de contradicciones estéticas e ideológicas. La línea narrativa es de una conster-nante morosidad, a base de secuencias lentas y prolijas con estudiada composición de los planos. Es decir, un tratamiento más bien esteticista que puede ser eficaz en determinados asuntos históricos pero desde luego no en éste. El protagonista es interpretado por Omero Antonutti como un individuo flemático y taciturno incapaz de los arrebatos de violencia que la Historia y el propio film le atribuyen. Tampoco en el aspecto físico del personaje se consigue credibilidad, como no sea en presentarlo como hombre de cierta edad, viejo para los parámetros de la época; el detalle de su cojera no se hace explícito hasta bien avanzada la intriga, sin aprovechar la circunstancia de que este defecto físico podía haber influido algo en su talante resentido y desconfiado. Tampoco se explota el componente político: la declaración de independencia pasa ante la indiferencia general, tanto de los expedicionarios como de los espectadores; en estos últimos agravado por el hecho de que, tras semejante sucesión de asesinatos es difícil hallar una justificación noble a los propósitos de Aguirre. No obstante, algunos aspectos del guión ofrecen cierto interés, por ejemplo el modo como se describe la confusa sexualidad del personaje. Atraído de forma ambigua tanto por su hija como por la sensual doña Inés, su relación la segunda es realmente curiosa. Tras haber dejado bastante claro que la desea, en el momento que se le ofrece la rechaza; y no sólo esto: acto seguido seguido la hace matar en un alarde de furor puritano, por considerarla un trastorno para el desarrollo de sus planes.

Las contradicciones del film no acaban en su guión o en su concepto estético. Que el director fuera Carlos Saura tampoco tiene mucho sentido, ya que este realizador nunca había demostrado especial habilidad para las evocaciones de época: *Llanto por un bandido* y, sobre todo, *Antonieta*, cuentan entre sus obras más flojas. De todos modos, decimos «de época» para evitar el término «histórico», ya que en rigor casi toda la filmografía de Saura tiene unos referentes definidos, casi obsesivos, a la historia más reciente de España: la Guerra Civil y el franquismo. Sus mejores éxitos se los han proporcionado películas que de una forma más o menos explícita ponían de relieve los aspectos negativos de la España de Franco. También varias de sus obras posteriores a 1975 han insistido en sacar a la luz las taras de la sociedad española, a veces de forma algo tendenciosa, como en el caso de *Deprisa, deprisa*. Y es que la motivación principal de los films de Saura es dar una visión crítica de España, o por lo menos de un determinado concepto de España, acuñado y fomentado básicamente en Francia (donde estos films, por cierto, han tenido su mejor acogida), para lo cual el franquismo es el chivo expiatorio ideal.

Si aceptamos estos razonamientos comprenderemos que para el realizador *El Dorado* no fue un «encargo». En las declaraciones promocionales del estreno insistió en que el tema le rondaba por la cabeza desde hacía años, e incluso su hijo había hecho un trabajo de investigación sobre Lope de Aguirre que había incrementado su interés por ello<sup>23</sup>. Esta loca expedición, como ya hemos dicho antes, constituye el mejor argumento para desmitificar la actuación de los conquistadores, personajes intocables para la mentalidad tradicional española y, por supuesto, para la propaganda patriótica del franquismo (a pesar de que bajo el régimen nunca se promovió ninguna película sobre Cortés o Pizarro). Tal como aparecen en el film, los caballeros de *El Dorado* son una auténtica gentuza: vanos, ignorantes, codiciosos y crueles, embarcados en una empresa disparatada y absurda. El que no se filmara el final de la aventura parece tener aquí su explicación (aparte de la de tipo económico, claro), ya que los criterios independentistas de los marañones (que hasta el mismísimo Bolívar valoró en su momento, haciendo publicar la carta de Aguirre como documento precursor de sus ideas) perdían todo su

---

<sup>23</sup> *La Vanguardia*, 24 de febrero 1988.

valor didáctico tras haberlos presentado bajo una luz tan negativa.

El *Dorado* fue pésimamente acogida a todos los niveles. El público la encontró larga (la versión estrenada en cines duraba dos horas y media) y aburrida, criterios en los que coincidía con la crítica, la cual además sacó a relucir todos los fallos conceptuales y formales. La reacción más llamativa, sin embargo, vino de los exhibidores, ya que algunos se negaron a programar el film por considerarlo antiespañol: en realidad parece más factible pensar que su renuencia se debía a la escasa comercialidad del producto. Cediendo a la evidencia, la versión para la exportación fue aligerada en una media hora, sin conseguir nada positivo<sup>24</sup>, pues la estructura de las secuencias que hemos comentado antes no facilitaba la tarea del montador. Más acertada resultó, sin embargo, la versión televisiva, que incorporaba algunos metros más que habían sido descartados en las versiones para cine y repartía el material en tres capítulos de unos 50 minutos de duración encabezados por el nombre de un personaje: I, *Pedro de Ursúa (La expedición)*; II, *Fernando de Guzmán (La rebelión)*; III, *Lope de Aguirre (La muerte)*. A pesar de todo, lo añadido no aportaba nada nuevo: había, por ejemplo, una larga escena sin diálogo con Elvira en el interior de una cabaña indígena en la que encontraba un collar que en la versión de cine aparecía de improviso en una escena ulterior. Todos estos defectos no impiden alabar el esfuerzo de producción que representa esta película, que costó más de 900 millones de pesetas en su momento, con un fatigoso rodaje en exteriores naturales de Costa Rica. Tanto la fotografía como el *design* son de primera calidad, pero lo mejor sin duda es el irreprochable trabajo de Alejandro Massó en la selección de motivos musicales<sup>25</sup>, que hace que incluso una pieza tan anacrónica como el fragmento de *Tristán e Isolda* aparezca perfectamente integrada a la imagen, a pesar de que su auténtica intención quede algo en el aire (¿alude al barco, al sentimiento amor-muerte de Aguirre por su hija?). La interpretación no raya a gran altura, pero más por culpa del poco rigor del guión que de los actores; Lambert Wilson y Eusebio Poncela dan por lo menos el tipo físico, Inés Sastre resulta encantadora como la tierna hija de Aguirre y Gabriela Roel está lo suficientemente *sexy* en su papel de doña Inés.

---

<sup>24</sup> Crítica de Sylvia Paskin en *Monthly Film Bulletin*, vol. 56, nº 669, octubre 1989, pp. 298-299.

<sup>25</sup> Las canciones de época fueron interpretadas por Amancio Prada.

## Conquistadores conquistados

Álvar Núñez Cabeza de Vaca tiene algunas peculiaridades diferenciales sobre los conquistadores tradicionales. Aunque era de familia hidalga no era guerrero, sino que estaba al servicio civil de los poderosísimos duques de Medina Sidonia. Lo que oyó de las Indias le animó a embarcarse, pero más por conocer mundo y nuevas experiencias que por pura y simple codicia. Desde luego, si buscaba sensaciones fuertes, a fe que las encontró: embarcado en la expedición a la Florida dirigida por Pánfilo de Narváez, naufragó y se pasó ocho años recorriendo la friolera de 9.000 km., por lo que ahora es el sudeste de los Estados Unidos y el Norte de México, resistiendo toda clase de penalidades y conviviendo con los naturales. Desde luego, Cabeza de Vaca no es el único caso de español que se perdió entre los indios, pero sí es de los pocos que sobrevivieron y pudieron explicar su aventura; bien explicada, por supuesto, en forma de libro y no de simple testimonio verbal. La aventura de Cabeza de Vaca tiene la misma dimensión grandiosa que la de tantos conquistadores, pero en su caso está matizada por componentes más humanos, más «modernos»: el coraje ante la adversidad y el respeto a las culturas diferentes a la propia. Desde luego, en este caso sí puede hablarse con cierta propiedad del «encuentro». La película sobre su experiencia entre los indios, titulada precisamente *Cabeza de Vaca* (1991) participaba un poco de todas estas motivaciones: el argumento daba para una crítica de la conquista y al mismo tiempo sacar a relucir un conquistador «bueno», por lo que a la productora mexicana se añadieron entidades paraestatales españolas. El director Nicolás Echevarría, conocido por unos espléndidos documentales antropológicos, garantizaba un acercamiento serio pero también descartaba cualquier concesión a los elementos «aventureros» de la historia.

La acción comienza en 1536, cuando Cabeza de Vaca (interpretado por el español Juan Diego) y otros tres supervivientes de la desgraciada expedición a la Florida llegan por fin a San Miguel de Culiacán, un asentamiento español en la costa del Pacífico. Los cuatro tienen un aspecto verdaderamente lamentable, medio desnudos y pintarrajeados a la usanza indígena. Álvar Núñez es el que menos se reintegra a su condición de europeo, rechazando las vestimentas que le ofrecen sus compatriotas; con semblante

alucinado, comienza a recordar su fantástica aventura.

Nos trasladamos ocho años antes, al momento en que Pánfilo de Narváez, reconociendo el fracaso de su expedición, abandona a su suerte la chalupa de Cabeza de Vaca. Tras una tormenta son arrojados a tierra, y allí se adentran en la selva sin rumbo fijo, donde pronto son presa de las flechas de los indígenas. Cabeza de Vaca es hecho prisionero y convertido en esclavo de una pareja de indios que viven en un poblado lacustre. Entre sus funciones se cuenta la de atender las necesidades de uno de los indios, un grotesco enano sin brazos que al principio lo trata con cierto despotismo pero al final acaba casi simpatizando con él. Un día, Álvar es solicitado para que atienda a un jefe que ha sufrido una grave herida en un ojo: el hecho de ser blanco le convierte a los ojos de los nativos en algo así como un brujo; despavorido por la responsabilidad, el español reza unas jaculatorias e imita los gestos que ha visto hacer a los hechiceros del lugar, con éxito absoluto. Gracias a esto obtiene su libertad y se pone a vagabundear en la búsqueda desesperada de algún contacto con la civilización.

Al cabo de unos días de penosa marcha encuentra varios blancos atados a postes, presos de una tribu no precisamente amigable: algunos son los que iban en su barca (Dorantes, el negro Estebanico), pero también está uno de los que se quedaron con Narváez, que le informa del trágico fin de éste y como tuvieron que comerse unos a otros para sobrevivir. También está prisionero un indio de una tribu enemiga. Cuando los salvajes están a punto de dar buena cuenta de ellos, los hombres del indio prisionero atacan y así consiguen salvarse. En la refriega, sin embargo, el indio ha sido gravemente herido; Álvar le saca la flecha y lo cura, convertido ya al aparecer en experto curandero. De este modo, los españoles se incorporan a la tribu y disfrutan de cierto alivio a sus penalidades. Álvar realiza su máxima proeza al resucitar a una muerta ante el pasmo de Dorantes y Estebanico. En una de las excursiones con los indígenas llegan a un poblado donde los ocupantes han sido muertos por balas de arcabuz, sarcástica señal de que la «civilización» está próxima. Álvar, que a estas alturas se ha integrado perfectamente a la sociedad nativa, se convierte en algo así como el primer español que ve la conquista desde el ángulo del vencido, y siente vergüenza del comporta-

miento de sus compatriotas. Se despide de sus amigos indios y les dice que se alejen lo más que puedan del hombre blanco. Al cabo de unos días encuentran unos soldados españoles: que les llevan a presencia del capitán Alcaraz en San Juan de Culiacán, donde había empezado la narración.

Allí, Cabeza de Vaca puede ver como los españoles tienen encerrados en jaulas a los indios y los hacen trabajar en la construcción de una gran iglesia; Alcaraz quiere aprovecharse del predicamento de que goza entre los nativos para que los atraiga al cautiverio, pero Álvar se limita a mascullar frases ininteligibles, incapaz de entender semejantes abusos hacia unos pueblos que no por ser de diferente mentalidad no son menos merecedores de respeto.

Por lo que puede deducirse de esta sinopsis —bastante reelaborada, porque en el film la narración es mucho más descoyuntada—, el Álvar Núñez que nos presenta Echevarría es una evidente «modernización» del auténtico; en realidad, a quien realmente se parece es al Richard Harris de *Un hombre llamado caballo* o al Kevin Costner de *Bailando con lobos*. A través de lo que el explorador dejó escrito en sus *Comentarios y naufragios*, podemos hacernos cuenta de como se ha remodelado el personaje para hacerlo portavoz de la defensa del indígena ante la agresión europea. No hay duda de que los ocho años de vida con los indígenas dejaron huella en él, y que entre las penalidades sin cuento que le tocó sufrir también tuvo oportunidad de comprender y asimilar —en parte, por supuesto— la mentalidad de los pueblos con los que convivió: en la realidad histórica, al llegar a donde estaba el destacamento de Alcaraz (todo lo de la edificación de la iglesia es ficción, y no tiene otra finalidad que vehicular el mensaje), Álvar se opuso firmemente a que los indios que le acompañaban fueran hechos cautivos por los españoles, aduciendo que su esclavitud estaba prohibida por la Corona.

Y es que, como ya hemos dicho anteriormente, Cabeza de Vaca no era hombre de armas, sino una personalidad inquieta y aventurera, de cierta cultura y con ansias de conocimiento; seguramente es por ello que no afrontó las calamidades de la misma manera que lo habría hecho un conquistador

tradicional, ávido de riquezas fáciles. Basándonos también en su personalidad se puede admitir que la experiencia, aunque dolorosa, le fue enriquecedora, pero lo que resulta muy dudoso es la forma como nos lo presenta el film. En las escenas finales, Cabeza de Vaca es un «conquistador conquistado» (como rezaba una frase de lanzamiento del film), un blanco totalmente identificado con los indios, y por ello despreciado por los españoles: mientras el acomodaticio Dorantes estimula la imaginación de sus compañeros con fantásticas historias sobre las Siete Ciudades de Oro, él se revuelve iracundo contra la codicia y brutalidad de sus compatriotas. No cuesta mucho darse cuenta de que esta postura es anacrónica, pero es que además es falsa: Cabeza de Vaca fue recibido como un héroe por el virrey Mendoza y acto seguido se marchó a España, no volviendo a las Indias hasta 1540, en calidad de Adelantado del Río de la Plata.

Evidentemente, no se trata de seguir la Historia al pie de la letra, sino de dejar bien claro un mensaje preconcebido. El mensaje no tiene nada de original, por supuesto: la Conquista supuso la injusta destrucción de todo el ecosistema indígena, en nombre del poder político y, sobre todo, del religioso, pues las alusiones a la Iglesia como sostén de la opresión son breves pero definidas, al principio y al final del film. En las primeras escenas, el fraile que acompaña a los hombres de Cabeza de Vaca es un histérico que ve demonios por todas partes —un poco en la línea del padre Manuel en el film de Gutiérrez Alea *Una pelea cubana contra los demonios*—, y en un plano tan esteticista como retórico le vemos desaparecer en la selva con el cuerpo entero acribillado a flechazos, como si su fanatismo fuera tan grande que le impidiera reconocer su muerte y su fracaso. Y hablando de planos retóricos, ninguno más acusado que el final, en que se ve a un grupo de indios cargando una cruz de enormes dimensiones. La artificiosidad de este plano es tan manifiesta que hace dudar un poco de la habilidad de Echevarría para el simbolismo: la cruz en cuestión tiene un diseño y un tamaño que la haría apropiadísima para el Valle de los Caídos de Franco, pero en la naciente Nueva España de mediados del quinientos resulta totalmente absurda. Si se quería representar visualmente lo que era el peso de la Iglesia sobre los pobres indios, creo que podría haberse exprimido un poco más el magín.

**Cabeza de vaca** es un film bienintencionado pero insuficiente. De entrada, es muy difícil seguir la trama si no se conoce un poco la vida del protagonista: el rechazo a la voz en *off* es loable, pero debe estar compensado por una buena capacidad de síntesis visual, sobre todo teniendo en cuenta que hay mucho diálogo en lenguas indígenas, y el poco que hay en castellano es a veces bastante críptico por no decir banal (muchas de las líneas del protagonista). Además el realizador concede excesiva libertad a los actores, quizá por su falta de experiencia con profesionales: el caso más flagrante es el del protagonista Juan Diego, que casi nunca consigue moderar su tendencia al espasmo gestual y vocal.

Los momentos de supuesta descripción antropológica son, por supuesto, difíciles de valorar si no se tienen conocimientos del tema. Es de agradecer que no se haya querido «embellecer» demasiado a los nativos, mostrando sus costumbres menos asimilables por el hombre blanco, pero así y todo muchas escenas están planteadas con una estética muy recargada que las hace parecer falsas. La reacción de la crítica fue de cierto desconcierto, por lo menos en España: en su crónica del Festival de Berlín, Ángel Fernández Santos lo consideraba «el primer intento éticamente coherente e intelectualmente arriesgado de penetrar en la condición trágica del descubrimiento y conquista de América», pero al mismo tiempo «trabajo de ensayistas más que de hombres de imagen»; Echevarría «es incapaz de un mínimo de verosimilitud, de ahí que no logre una ficción sino su contrario, un fingimiento, una simulación»<sup>26</sup>.

Para finalizar, una observación anecdótica: la versión original del film hacía hablar a todos los actores (menos a Diego) con acento mexicano, tendencia cada vez más aceptada en el cine iberoamericano desde los tiempos de **La primera carga al machete** a pesar de su manifiesta inadecuación. En la versión española se doblaron las voces a fin de proveerlas del característico ceceo peninsular, pero no sé si el esfuerzo valió la pena, pues el film no tuvo la menor difusión comercial en nuestro país, siendo exhibido directamente en la pequeña pantalla. En México, sin embargo, tuvo una buena aceptación de crítica y público.

---

<sup>26</sup> *El país*, 17 de febrero 1991.

**Jerico** (1991, dir. Luis Alberto Lamata) es una producción venezolana contemporánea de **Cabeza de Vaca**, con la que guarda curiosos puntos de contacto: en este caso es un fraile dominico el que se ve inmerso en la sociedad indígena y acaba absorbido por ella; pero si la anécdota es parecida, las soluciones formales y narrativas difieren un tanto. De entrada, las referencias históricas son aquí deliberadamente imprecisas, y no se menciona a ningún personaje auténtico; así y todo, se deduce fácilmente que el lugar es Venezuela en la época en que el siempre endeudado Carlos I cedió a los banqueros Welzer una demarcación territorial para que la exploraran y colonizaran, con resultados a la postre bastante decepcionantes (1527). El protagonista, Fray Santiago, interpretado por Cosme Cortázar, recibe la orden de su obispo de acompañar a una expedición que, bajo el mando de un alemán, parte a descubrir nuevas tierras. El fraile, que vive en el paupérrimo asentamiento español con su hermana y el marido de ésta, no está muy animado, y si se lanza a la aventura es por la obediencia debida a su superior y un cierto afán de autocastigar su enervamiento y nostalgia de la tranquila existencia en Castilla, donde era un reputado enseñante del latín. La expedición pronto empieza a presentar problemas: el jefe alemán —del que no se menciona su nombre pero podría ser uno al que los españoles llamaban Alfinger— es un vándalo sediento de botín, tan cruel y sanguinario con los nativos como con sus propios hombres, tanto que algunos de ellos deciden abandonarlo; Fray Santiago descubre la fuga y se va con ellos, deshecho moralmente por las atrocidades cometidas en el asalto a un poblado indígena. La huida es un desastre absoluto: intentan llegar al Mar del Sur, pero se pierden y acaban asesinados por unos indios, que sólo dejan con vida al fraile.

A partir de aquí la vida del religioso va a experimentar un cambio radical, debido a la convivencia con los nativos, que al principio lo usan de esclavo pero que poco a poco se va convirtiendo en un «conciudadano» más, eso sí, un tanto excéntrico y objeto muchas veces del cachondeo general (cuando se empeña en decir misa, pensando que al sonido de los latines los indios caerán de rodillas ante el Sagrario). Su figura, envuelta en los espesos e incómodos ropajes eclesiásticos y con una frondosa barba negra, contrasta con la despreocupada y mucho más funcional desnudez de toda la tribu. La película intenta poner de relieve que el papel que el sacerdote pretende

mantener es cada vez más absurdo y fuera de lugar, pero no sólo consigue que el espectador capte esta impresión, sino también que veamos como el propio personaje comienza a cuestionar la validez de su rechazo a integrarse en esta nueva sociedad; una serie de incidentes se imbrican para desencadenar este cambio de actitud. El primero ocurre dentro de la cabaña que comparte con otros miembros de la tribu: es de noche y mientras unos descansan, el jefe hace el amor con su compañera, ante la mirada más curiosa que escandalizada del fraile: entendiendo a su manera (la más lógica, por cierto) los pensamientos de éste, el jefe hace señal a una india joven para que le complazca sexualmente, pero cuando la joven procede a acariciarle los genitales, Fray Santiago echa a correr; al día siguiente, las mujeres de la tribu hablan de él entre risas. De todos modos, entre la india y el fraile comienza a producirse una indudable atracción: él no se atreve a reconocerla ni sabe como afrontarla, mientras que a ella son sus compañeras las que le desaconsejan (a veces de forma hartamente agresiva) la relación con el forastero.

El segundo punto de inflexión tiene lugar cuando los indios organizan una sesión colectiva de aspiración de cocaína, que lleva al jefe a un estado de trance; el fraile lo interpreta como una posesión demoníaca e intenta exorcizarlo, siendo violentamente disuadido por toda la tribu. La escena está bastante conseguida, y reconstruye con cierto esmero antropológico el carácter ritual de esas prácticas. La consecuencia de la mala interpretación de Fray Santiago será decisiva para él: los indios deciden iniciarle (a la fuerza) en los placeres de la drogadicción, tras lo cual todos sus esquemas mentales sufren ya la definitiva transformación. Con sus sentidos trastornados y sus pulsiones sexuales más acentuadas que nunca, el fraile se despoja de sus hábitos y conoce los placeres de la carne: última etapa de su transformación, tras la cual lo veremos desnudo y afeitado, completamente integrado en la comunidad indígena, disfrutando de los pequeños goces de la vida en plena naturaleza en compañía de su mujer y los hijos que ésta le ha dado. Sus primitivas intenciones de catequesis y redención de paganos han pasado a ser un recuerdo del pasado, algo de lo que quizá nunca estuvo convencido; la concepción vital de los naturales ha demostrado ser más fuerte que la suya, sea por su mayor adecuación al entorno o por responder de forma más adecuada a las necesidades humanas.

Esta situación, empero, no durará demasiado. Un día llegan unos indios cazadores al poblado, intentando vender unos animales; la presencia del hombre blanco les intriga, y deciden secuestrarlo. La maniobra es frustrada por la reacción de la tribu, que defiende al ex-fraile, pero en la refriega el jefe es muerto de un flechazo por los extranjeros. Esto provoca una reacción de rechazo contra el protagonista, que se ve obligado a abandonar el poblado con su familia. Vagando por la selva tropiezan con unos soldados españoles, que están a punto de matarlo al confundirlo con un indígena; descubierta su identidad, se lo llevan con ellos. La mujer huye. En la última escena Fray Santiago paga sus extravíos encerrado en una sórdida chabola: «la felicidad es como un relámpago en la noche» es uno de sus razonamientos; otros son sobre Jericó, cuyas murallas reconoce no haber podido derribar. Cuando un fraile acude a darle la comida, se lanza sobre él, después se hace el muerto y al final, entre risotadas, vuelve a encerrarse en su prisión.

La historia del europeo que debe convivir con seres extraños a su mentalidad, e incluso hostiles, pero que acaba asimilando su cultura, aunque sólo sea en parte, es sin duda la misma de Álgar Núñez Cabeza de Vaca recogida en el film de Echevarría. El planteamiento de Lamata es parecido, pero donde el mexicano optaba por un tratamiento complejo y a ratos difícil de seguir, el venezolano prefiere una continuidad mucho más tradicional, una narración mucho más clara que no plantea excesivos problemas de inteligibilidad. Esta mayor simplicidad puede tomarse de varias formas: por un lado parece suponer una aproximación más plana, menos «intelectual», pero a cambio es más accesible. Debido a sus medios limitados y el tono a ratos algo balbuciente de la puesta en escena, *Jericó* no puede considerarse una obra maestra, pero es un film interesante por muchos conceptos, el principal de ellos la forma ciertamente original como se presenta al misionero. Normalmente este personaje —ya lo hemos visto en otras de las películas comentadas a lo largo de esta tesis— suele aparecer con rasgos positivos, y concretamente como defensor del indígena, pero ningún cineasta se había atrevido a contemplar la posibilidad de un fraile que tras una toma de conciencia desnuda su cuerpo y hace el amor con una salvaje: un religioso, pues, que es seducido por el «paganismo» que debía combatir. Si Cabeza de

Vaca era el «conquistador conquistado», Fray Santiago sería el «evangelizador evangelizado», ya que en el fondo su transformación no deja de ser la sustitución de una religión artificial y difícil de comprender por otra cuyos principios emanan de la misma naturaleza.

En cierto modo, *Jericó* sería algo así como el reverso de muchos films «misioneros», incluido uno que comentaremos en el siguiente capítulo, *Felipe de Jesús* (1949, dir. Julio Bracho); ignoro si Lamata lo conoce, pero hay un detalle que recuerda poderosamente otro muy similar del flojo film mexicano: en las primeras escenas de éste vemos que, cuando nace el protagonista, el viento amontona sobre el suelo unas ramas formando una cruz, imagen que se repite al final, después de su muerte. Al principio de *Jericó*, Fray Santiago aparece regando un almendro que acaba de plantar en un terreno vecino a la casa de sus parientes; en el momento de su «caída» moral en tierra de paganos, la hermana se levanta bruscamente de la cama en plena noche, y cuando al día siguiente va al lugar donde estaba el árbol, lo encuentra seco, tanto como el espíritu cristiano de quien lo plantó. Resulta francamente original la forma como Lamata «reconvierte», con intencionalidad totalmente opuesta, algunos patrones visuales típicos del film hagiográfico.

Detalles como éste redimen *Jericó* de algunos defectos de ritmo y algunos recursos narrativos poco claros, como el que la voz en *off* que va recitando las elucubraciones del héroe (de un modo deliberadamente poético y abstracto) sea la de una mujer, o la trabajosa metáfora de las murallas de *Jericó*, que no acaba de estar apurada; tampoco se consigue transmitir de forma definida la sensación de penalidades que el protagonista debe pasar antes de su integración al nuevo ambiente (algo que en *Cabeza de Vaca* se expresaba de forma casi «hiperrealista»), pero es probable que sea una opción deliberada del realizador para reforzar su mensaje. A nivel de evocación de época, si salvamos la conducta poco ortodoxa del sacerdote protagonista, la descripción del ambiente es correcta, con la rapacidad e inconsciente audacia de los *conquistadores*, dispuestos a afrontar empresas sucidas por el señuelo de ciudades de oro y demás fantasías; la constatación por parte de los colonos de que hacerse rico en las Indias no es tan fácil como parecía; y,

sobre todo, la pintoresca obsesión del obispo por las faenas agrícolas: exasperado porque los lagartos se le han comido sus recién plantados «melones de Villaconejos», exhorta al protagonista a «cultivar lechugas y cristianos», un concepto quizá algo burdo de la evangelización pero que constituye una síntesis tan ingenua como certera de lo que quería ser —y quizá lo fue, no seamos tan críticos— la labor española en América.

A diferencia de *Cabeza de Vaca* y lo que es habitual en los films cubanos, aquí el protagonista y la mayor parte de los actores se esfuerzan en imitar la pronunciación y los dejes peninsulares, lo que confiere una mayor autenticidad a sus personajes (el alemán habla en su idioma y se comunica con un intérprete). Este prurito de realismo incluye la forma de presentar a los indígenas, algunos de los cuales son auténticos, por cierto; puede criticarse que la joven compañera del héroe resulte quizá demasiado atractiva, pero hay que reconocer que en general todos los miembros de la tribu ofrecen un aspecto bastante convincente, desde luego mucho más que los de fabulaciones hollywoodianas tipo *La selva esmeralda* de John Boorman (*The Emerald Forest*, 1985). El aspecto formal del film se ve potenciado por una bella fotografía de Andrés Agustí, cámara de los últimos trabajos de Diego Rísquez.

Rodada mucho antes que *Cabeza de Vaca* y *Jericó*, *El jardín de tía Isabel* (1971, dir. Felipe Cazals) es una aportación pionera al motivo de los «conquistadores conquistados», utilizando personajes y situaciones totalmente inventados a fin de dar mayor fuerza al mensaje. Un rótulo al principio del film resume impecablemente lo que vamos a ver: «De una expedición salida de España hacia el Caribe en la primera mitad del siglo XVI queremos contar el suceso. No la reseña la Historia. Los hombres que en ella toman parte no existieron y nadie habló de ellos. No lograron fama pero alcanzaron la grandeza humana que sólo otorga el infortunio».

Los supervivientes de un naufragio llegan hasta una costa desconocida en el Nuevo Mundo. Son un grupo de lo más variado: hay soldados, frailes, un notario, un marino y un grupo de prostitutas. El capitán ha perdido completamente la razón y delira constantemente, por lo cual deciden dele-

gar la autoridad en un subalterno, don Gonzalo. Deciden avanzar hacia el interior, a través de la selva, donde las difíciles condiciones irán diezmando poco a poco la expedición. Los náufragos constituyen un microcosmos de la sociedad española del quinientos. Don Gonzalo (el siempre eficaz Claudio Brook), por ejemplo, es el militar disciplinado y tenaz, más acostumbrado a obedecer que a mandar; en la situación extrema en que se encuentran, mucho le costará imponer su autoridad, y los castigos deberá ejecutarlos él en persona. Misógino convencido, y todavía más receloso de las mujeres que le acompañan por su condición de «públicas», acabará sin embargo cayendo en brazos de una de ellas, pero advirtiéndole que nadie debe saberlo pues su autoridad ha de mantenerse por encima de vulgares apetitos. El notario representante de la Corona es el típico funcionario, segundón de familia hidalga pero de pocos recursos; en una escena de gracioso diálogo explica la tragedia —tragicomedia más bien— de su vida: tres hijas tan increíblemente feas a las que, al no poder casar por falta de dote, ha tenido que meter en un convento. Los dos monjes, uno viejo y otro joven, representan dos formas de ver el ejercicio religioso: el primero aspira a la santidad a través de la conversión de paganos, con martirio si es preciso, mientras que el segundo, más pragmático por ser de origen más humilde, quiere triunfar en el mundo y ocupar un alto cargo en la jerarquía eclesiástica.

Hay también un joven morisco, teóricamente convertido pero en el fondo fiel a Alá, y un pícaro preocupado sólo por cantar y llenar la barriga (interpretado por Alfonso Arau, que luego haría muy buena carrera como director), que en una de las pocas escenas medianamente relajadas, cuando encuentran agua dulce y pueden beber y bañarse, entona una canción sobre el lugar donde han ido a parar y lo define familiarmente como «el jardín de tía Isabel», es decir, los dominios de la Corona de España. Los otros personajes quedan más imprecisos. Las prostitutas no están excesivamente personalizadas: la mayor y más fuerte de carácter es la que tiene relaciones con Gonzalo, mientras que otra se une de forma estable, con bendición del fraile, a uno de los soldados. Una tiene un tumor sangrante en un pecho: cuando el morisco intenta hacer el amor con ella y se lo descubre, es tal su repulsión al sentirse «contaminado» que la estrangula y acto seguido se suicida.

A medida que avanzan por la selva la situación se va deteriorando. El capitán dura bastante, pero siempre postrado en una litera y sufriendo extravagantes delirios poético-religiosos: recita versos de Jorge Manrique mientras se le aparece un grupo de santas mártires portando sus órganos mutilados —pechos, cabeza, ojos— en bandejas de plata. La única vez que se levanta de la camilla es en un ataque de locura, cuando se introduce en el río donde se refrescaba el único caballo de la expedición y lo mata a cuchilladas, desapareciendo los dos bajo las aguas. Un temblor de tierra causa varias bajas y Gonzalo se empeña en no enterrar los cadáveres, ante el escándalo del fraile más viejo que, cada vez más enajenado, acaba perdiéndose en la selva recitando latines. Cuando sólo quedan siete llegan a otra costa, donde encuentran las ruinas de una ciudad maya, y deciden instalarse allí. Al cabo de unos años llega un destacamento español y el oficial le pregunta al único representante de los supervivientes que sale a recibirle, al verlo con ropas indígenas, si es natural de aquellas tierras. Ante la sorpresa del español, le contesta en castellano que de donde es natural es de Trujillo, y le explica las circunstancias en que llegaron allí. El oficial le pregunta por sus compañeros, a lo que el náufrago responde secamente: «Oyeron los tambores de vuestras mercedes y se escondieron, como hace todo el mundo por aquí».

**El jardín de tía Isabel** es una película de muy buena factura, magníficamente fotografiada y con una esmerada dirección de actores; quizá los más imperfecto a nivel técnico sea el sonido, que en ocasiones hace ininteligibles los diálogos. Si la parte formal está muy conseguida, no puede decirse lo mismo del contenido: lo que se va desarrollando en pantalla añade muy poca cosa a lo que se ha expresado en el párrafo introductorio con que se abre el film. Toda la intriga se dedica a mostrar como unas personas reaccionan ante la adversidad, pero es difícil extraer una auténtica moraleja. Si se pretendía una desmitificación de la Conquista, los personajes deberían haberse presentado de otra manera. No se nos dice prácticamente nada de sus intenciones en el continente americano, aunque se sobreentiende que son de índole más colonizadora que conquistadora. La mentalidad española de la época está captada con sentido histórico; en la forma de aludir a los conceptos morales y religiosos se advierte un tono crítico pero nunca agresivo, y no se recurre a los anacronismos que son habituales en films de orientación más

tendenciosa.

La escena final resulta francamente enigmática en muchos aspectos. Cuando el ex-náufrago alude al miedo que la llegada de las tropas infunde en los naturales (y en los mismos españoles, ya asimilados a los usos del lugar), esto debería interpretarse como una denuncia de las brutalidades cometidas con los indígenas, pero el problema es que en ningún momento de la trama se nos ha expresado la actitud mental de los españoles hacia los indios, de los que por cierto no hemos visto ni uno, tanto en la selva como en las ruinas en que se instalan los sufridos expedicionarios, que parecen completamente desiertas. Este final admite otra interpretación: los españoles en desgracia han tenido que aprender a vivir como si fueran nativos de aquellas tierras, y han aprendido a sentirlas como suyas; serían, por decirlo de alguna manera, los primeros americanos auténticos, y de este modo el mensaje constituiría una aportación al debatido asunto de la búsqueda de la identidad nacional. Una contribución decididamente original, pues rechazaría de plano la casi obligada referencia al mestizaje.

## «La destrucción de las Indias»

La descomunal figura del Padre Las Casas, el ejemplo más representativo —y no el único— de la tremenda duda filosófica hispana sobre la legitimidad de la Conquista de las Indias, caso insólito en la Historia de las naciones imperialistas, merecía sin duda una película. Pero lo cierto es que, sea por las ampollas que levanta todavía el personaje o por su dudoso potencial comercial, ha tenido que esperar hasta la celebración del Quinto Centenario para que alguien se animara a plasmar su vida y hechos en celuloide: y lo digo de esta manera no por hacer literatura, sino porque es difícil considerar la producción mexicana *Bartolomé de las Casas* (1992) una auténtica película, y esta circunstancia debe ser puesta de relieve antes de entrar en su análisis. En realidad no es más que un lamentable teleteatro a mayor gloria de la prosa anticuada y retórica de Jaime Salom, autor de la pieza original, *Las Casas, una hoguera al amanecer*, estrenada en México en 1990 precisamente bajo la dirección del mismo realizador del film, Sergio Olhovich. Quizá en la escena el resultado fuera más satisfactorio, pero a juzgar por lo que se oye, más que se ve, en esta mal llamada película está claro que el popular autor de *La casa de las chivas* ha perdido el tren del teatro moderno (que yo sepa, la obra no ha conseguido estrenarse en España).

La muy prolija intriga está dividida en escenas de clara raigambre teatral, puntuadas con unos letreros introductorios, con un prólogo y un epílogo. Este último, por cierto, supone casi un tercio de la película y está planteado en un tono humorístico totalmente ajeno a lo visto anteriormente, lo cual ya orienta sobre la ineptitud dramática del guión. En esencia, la trama es como sigue: Bartolomé llega a las Indias con su padre, don Pedro de las Casas, y su tío Gabriel, dispuestos a hacer fortuna. Un día llega a su hacienda el dominico Antonio de Montesinos con un recado: un indio que agoniza en las minas quiere ver a Bartolomé por última vez. El indio en cuestión era uno que trajo el padre de Las Casas en su primer viaje al nuevo continente, y al que en broma llamaban «Señor» por ser la primera palabra en español que aprendió; al abolir la reina Isabel la esclavitud de los naturales, Señor fue devuelto a América a disfrutar de una paradójica libertad, la de los trabajos forzados de la encomienda. El triste fin de Señor y la repri-

menda de Montesinos orientan a Las Casas a cambiar su actitud hacia los indígenas. Ya clérigo, y en estrecha colaboración con Fray Antonio, comienza su cruzada en defensa de los indígenas.

Toda esta primera parte con la transformación espiritual de Bartolomé esta resuelta a través del diálogo y desaprovecha la posibilidades de la narración cinematográfica: no debemos olvidar que un factor importante para el cambio de actitud de Las Casas fue la contemplación directa de algunos de los episodios más atroces de la Conquista, los que tuvieron lugar en la Española (matanzas de Ovando, 1502) y Cuba; en la película estos hechos están representados de forma simbólica por una escena coreográfica en la que españoles e indios simulan una lucha —con unas estereotipadas evoluciones que parecen tomadas de aquellos ballets de Alfredo Alaria de los años sesenta— mientras Montesinos desgaja los principales puntos de su célebre sermón. Paralelamente a la problemática indígena se desarrolla un *subplot* sobre el tío de Las Casas, un desalmado encomendero que sólo busca enriquecerse, y su esposa Petrilla, una ex-moza de mesón en realidad enamorada de Bartolomé, al que confesará estar embarazada de un indígena como reacción de despecho hacia los malos tratos del marido.

Por fin, Las Casas y Montesinos son recibidos por Fernando el Católico, ya en sus últimos momentos. El monarca admite sus razones, pero antes de plantear alguna acción en su favor, fallece. No es hasta unos años más tarde (1520) que consigue el permiso real para organizar un experimento colonial acorde a los principios de convivencia y tolerancia que se han convertido en su divisa. La experiencia será un desastre, pues los indios se sublevan y matan a los colonos, entre ellos al padre y varios amigos de Las Casas; este episodio —que en la cinta resulta especialmente mal contado y con dudosa precisión histórica— será reconocido por el protagonista como un error, pero no justifica la insistencia en el mal trato a los indígenas.

En este punto la paciencia del espectador está comenzando a flaquear tras más de una hora de espesos diálogos recitados ante paupérrimos forllos, por lo que la aparición del letrado «Epílogo» propicia un ansiado respiro: lo malo es que Salom y Olhovich interpretan el término de una forma

muy laxa, pues lo que queda es un larguísimo fragmento que no puede considerarse una simple coda sino un acto entero. Además se cambia el registro estilístico: lo que hasta ahora era un fosco drama se transfigura en comedia, con unos diálogos que pretenden ser graciosos pero resultan de una impropiedad vulgaridad. Las Casas, ya viejo, escribe sus memorias y habla con el espectro de su antiguo amigo Montesinos en tono distendido, recordando la entrevista con Carlos V, que comprende sus reclamaciones pero las archiva por considerarlas políticamente inviables y de paso le reprocha su pretensión de cubrir el trabajo de los indios con esclavos negros. Intercalado en los delirios, recibe la visita auténtica de un joven mestizo que dice llamarse Señor y ser hijo de Petrilla. A través de este personaje el autor representa lo que él piensa que es el americano del mañana: hijo de indios y españoles, pero de los buenos españoles como Las Casas y no de los explotadores de sus ancestros; cristiano pero al mismo tiempo conservador celoso de las creencias precolombinas; descendiente de españoles pero dispuesto a matarlos a todos...; en fin, un individuo poco recomendable, tan lleno de contradicciones y resentimientos que de algún modo justificaría la convulsa trayectoria sociopolítica que tantos países hispanoamericanos han seguido tras la independencia. Sumido ya en la más completa desorientación ideológica, el tándem Salom/Olhovich se apresura a amontonar las últimas sentencias históricas: Las Casas se queja a Montesinos de que su obra ha sido prohibida en España y se le haya acusado de iniciar la Leyenda Negra, cuando ambos frailes han sido precisamente tan españoles como el que más, que como españoles han clamado contra la injusticia y el abuso, y que su voz seguirá oyéndose mientras esta situación persista.

Como si el realizador sintiera cierto reparo por el carácter escasamente fílmico de la narración, la abre y la cierra con unos planos que descubren toda la tramoya del rodaje: cámaras, decorados, personal técnico. Desgraciadamente el recurso no funciona y en modo alguno disculpa la ausencia de un planteamiento auténticamente cinematográfico. Ante la imposibilidad de valorarla como película, sólo queda la crítica del texto y del trabajo de los actores. De esto último no pueden hacerse reproches, pues todo el elenco cumple con notable pulcritud, en especial José Alonso y Germán Robles. Y por lo que respecta al enfoque ideológico ya se han extraído algu-

nas conclusiones de los comentarios anteriores; todo queda en tópicos manidos y en ningún momento se evidencia especial sutileza o ambigüedad, como no sea cuando se pone de relieve la conocida paradoja de que Las Casas, tan apasionado en la protección del indio, no sintiera la misma caridad hacia los negros, a los que consideraba dignos de la esclavitud sin el menor escrúpulo<sup>27</sup>. Aunque no está en nuestro ánimo entrar en una irracional «defensa de la Hispanidad», conviene hacer algunas puntualizaciones históricas: no se recuerda que la ética de la Conquista fue puesta en tela de juicio por otros españoles ilustres, como Vitoria; no se habla para nada de las Leyes de Indias, que fueron precisamente una respuesta de la Corona a las justas reclamaciones de gente como Las Casas, y por supuesto tampoco se considera que los textos del incansable dominico fueron de hecho publicados en España, y si fueron al final prohibidos es por la manipulación interesada que de ella hacían las potencias extranjeras, para las que España era un útil y cómodo chivo expiatorio de sus propios pecados.

---

<sup>27</sup> Otra curiosa circunstancia relacionada con el tema americanista es que fueran precisamente los dominicos los que más empeño pusieran en la defensa del indígena, cuando en el viejo continente eran los principales proveedores de herejes para las hogueras del Santo Oficio.

## La Virgen que forjó una patria

Una de las características más originales e increíbles de la explotación española del Nuevo Mundo es la libertad de acción de que disfrutó el clero. La triunfadora de la Conquista fue la Iglesia Católica, no la Corona española: mientras los hombres de armas pasaron a la Historia como los genocidas y saqueadores, los sacerdotes supieron hacerse desde el principio con el papel de «buenos» de la intriga, siempre dispuestos a proteger al indígena de los abusos del encomendero de turno, aprendiendo su idioma en vez de enseñarles el castellano y decididos a llevarlos con la mayor dulzura al camino de la salvación. Y hay que hacer constar que esta situación —tan tópica pero al mismo tiempo muy cierta, como todos los tópicos— que a la larga sería uno de los puntales de la «Leyenda Negra», siempre fue apoyada y fomentada por las más altas autoridades peninsulares: las quejas de Las Casas, por ejemplo, tuvieron una respuesta inmediata en las Leyes de Indias, normativa única en su momento y que de hecho no hacía más que seguir la definida voluntad de Isabel la Católica, que quería ver a sus súbditos de Ultramar viviendo felices en Cristo. Es fácil ironizar, con la óptica actual, sobre ese interés de la monarquía española en la propagación de la fe cristiana. Desde luego, pocas historias como la de España presentan tal cúmulo de paradojas e incoherencias: mientras el oro de las Indias rapiñado por el ávido conquistador beneficiaba a cualquier banquero europeo (pero no al rey, ni al país, ni siquiera al conquistador, que víctima de su ambición o espíritu aventurero raramente acababa sus días en la cama), la única preocupación de la Corona parecía ser la evangelización del indígena. Una derivación muy peculiar pero muy lógica de este *modus operandi* fue el desarrollo de una devoción específicamente autóctona en la que la iconografía cristiana se superponía a la de la primitiva religión. Hoy día nos cuesta creer que mayas, aztecas, incas, etc., comprendieran realmente todas las complejidades de la doctrina cristiana, y todavía más que los buenos frailes quedaran realmente convencidos de la sinceridad de sus educandos, pero con todas las objeciones que podamos hacer, la huella dejada por la predicación de la Iglesia Católica en la América actual es innegable.

Quizá la demostración más palpable sea el caso de la Virgen de

Guadalupe en México, especialmente por tratarse de un país cuyos gobiernos, desde la revolución de 1910, han gustado de adoptar una postura «librepensadora», a veces fuertemente anticlerical. El culto a esta virgen aparece a los pocos años del asentamiento de los españoles y va arraigando con gran rapidez y firmeza a pesar de la desconfianza de los propios franciscanos, que ven en la imagen adorada una peligrosa identificación con la diosa local Tonantzin. Pero las dudas de una gran parte del clero van siendo superadas por el sentir popular, que le atribuye milagros y va elaborando toda una compleja leyenda en torno a la Guadalupana: la de la aparición en 1531 al indio Juan Diego, al que hablaba en su lengua y al que se presentaba explícitamente como la defensora de su raza. Mito, pues, no sólo religioso sino también patriótico, ya que la Virgen de Guadalupe se identificará con la nacionalidad mexicana y los independentistas de 1810 encabezarán la rebeldía contra la autoridad real bajo su advocación<sup>26</sup>.

Una prueba más de ese arraigo profundo sería la abundante filmografía vinculada a dicha materia, y que tendremos ocasión de repasar en las páginas que siguen. La película que inaugura la serie, *Tepeyac* (1917, dir. José Manuel Ramos y Carlos E. González), es una de las muestras del cine mexicano más antiguas que se conservan. El título alude, como es lógico, al cerro en que sitúa la supuesta aparición. La originalidad principal de este film, muy primitivo en todos los sentidos, es que la narrativa «histórica» va encuadrada en una intriga contemporánea, al modo que haría famoso a Cecil B. DeMille. Tras una portada en que los actores se nos muestran primero vestidos de calle e inmediatamente después con su ropa de época (tras aparecer con chaqueta y corbata, Gabriel Montiel hace un mutis para reaparecer caracterizado de Juan Diego) vemos al héroe de la historia moderna, Carlos Martínez, funcionario del gobierno, despidiéndose de su novia Lupita pues debe embarcarse hacia Europa en misión oficial. El móvil de su viaje no queda demasiado claro pero tampoco tiene especial importancia, pues el *deus ex machina* de la intriga es que el barco en el que viaja es torpedeado y hundido por un submarino alemán. Los diarios publican la noticia y hablan de varios muertos y desaparecidos, ante la desesperación de Lupita; inquieta

---

<sup>26</sup> Sobre la Virgen de Guadalupe y su contexto socio-histórico hay una abundante bibliografía. A destacar: Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano* (México: Porrúa, 1953); Jacques Lafaye, *Quetzatcoatl y Guadalupe* (México: FCE, 1977); Ernesto de la Torre Villar, Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos* (México: FCE, 1982).

por la suerte de su amado, la chica sufre un pertinaz insomnio que intenta distraer leyendo libros piadosos. Uno de ellos cuenta la historia de la Virgen de Guadalupe, y al mismo tiempo que ella lo lee, el espectador ve escenificados los aspectos más representativos y conocidos.

Una secuencia introductoria nos muestra la inquina de los indígenas hacia los conquistadores: un grupo de indios ataca un destacamento de españoles entre los que va el inevitable fraile; los españoles, rabiosos por la insolencia de los indios, se disponen a hacer una escabechina (los posibles rasgos épicos de esta situación quedan un tanto desmerecidos por el hecho de que entre los de un bando y los del otro apenas contamos una docena de figurantes), pero el fraile los disuade de sus propósitos vengativos. Sin excesiva continuidad pasamos al asunto de las apariciones, que se desarrolla de la forma más esquemática y tradicional posible: presentación de Juan Diego, aparición de la Virgen, visita infructuosa al obispo, segunda aparición, nueva visita al obispo, desaparición milagrosa de Juan Diego ante los frailes enviados a espíarle, nueva aparición con el incidente de las rosas y curación de su tío enfermo, definitiva convicción del obispo al ver grabada en el sayal del indio la imagen de la Madre de Dios en versión «morena». Aquí acaba la evocación de los milagrosos hechos y volvemos a la habitación de Lupita, donde comprobamos que los efluvios mariológicos de la historia no le han proporcionado la eliminación de su insomnio sino algo mejor: un telegrama de su novio en el que declara estar sano y salvo. Nada más volver, la pareja (junto a la futura suegra de Carlos) va al santuario a demostrar su agradecimiento a la Señora. Un letrado nos indica (en boca del protagonista) que en aquel sagrado lugar se gestó la independencia de la Patria.

Film realizado con notoria escasez de medios y de imaginación, su tono decididamente ingenuo lo hace agradable a ratos, pero está claro que no se trata de ninguna obra maestra. Los autores (productores y directores a la vez) no tenían ninguna experiencia cinematográfica, y eligieron el tema porque suponían que todo lo relacionado con la Guadalupana estaba abocado al éxito seguro. Aunque dicha suposición pronto se reveló temeraria (el film pasó con más pena que gloria), no deja de ser una ilustración fidedigna

del grado en que este culto formaba parte integral de la vida mexicana<sup>29</sup>.

Realizada veinticinco años después de la tosca **Tepeyac, La Virgen que forjó una patria** (1942, dir. Julio Bracho) es probablemente la mejor versión cinematográfica de las apariciones guadalupanas. Lo de «mejor», desde luego, conviene matizarlo: la película tiene más defectos que virtudes, pero merece atención por un par de circunstancias. Una es el haberse estrenado cuando todavía estaban recentísimas dos producciones sobre el mismo tema, **La Reina de México** (1939, dir. Fernando Méndez) y **La Virgen Morena** (1942, dir. Gabriel Soria), y la otra su voluntad épica y globalizadora ya implícita en el significativo título. La intriga de **La Virgen que forjó una patria** reúne todos los elementos colaterales de la leyenda: la insoportable opresión de los indios, la bondad de los frailes, la maldad de los encomenderos, todo ello enmarcado en los acontecimientos de 1810, con el cura Hidalgo lanzándose a la rebelión a los gritos de «¡Viva la Virgen de Guadalupe!».

Mas antes de hablar del film de Bracho convendría recordar sus inmediatos precedentes. **La Reina de México** era un film de cortísimo metraje (unos 40 minutos de duración) que combinaba tomas documentales en la basílica con una recreación sumaria de los hechos milagrosos y que no estimuló especial atención ni de público ni de crítica, quizá por esta aproximación tan híbrida como modesta. Por ello pasemos a comentar brevemente lo que fue **La Virgen Morena**, contemporánea a la versión de Bracho y que disfrutó de notable éxito comercial<sup>30</sup>. **La Virgen Morena** fue una empresa semieclesiástica, en la línea del resurgir religioso consentido por el gobierno de Ávila Camacho. El inspirador fue el Padre Carlos María de Heredia, un jesuita que en aquella época se había hecho cierto nombre literario como autor de opúsculos de formación religiosa. A juzgar por unas declaraciones durante el rodaje, el sacerdote tenía unos criterios muy *sui generis* sobre la importancia y actualidad del argumento: «La situación del pueblo mexicano en 1531 era muy semejante a la del yugoslavo en la actualidad: estaba sometido, pero no identificado con sus conquistadores. Y como eso sólo podría lo-

<sup>29</sup> «**Tepeyac** gustó más por el sentimiento católico que por su buena realización»: José Alberto Casillas, «El cine mudo en México y sus precursores», en *Excelsior*, 9 de setiembre 1972.

<sup>30</sup> *Variety* la cita como uno de los films más taquilleros de 1942 (Douglas L. Grahame, 16 de enero 1943).

grarse con un milagro, vino el milagro de la aparición de la santísima Virgen de Guadalupe, milagro que unió a los mexicanos, que hizo, por decirlo así, nuestra patria»<sup>31</sup>.

El guión, que no denota un trabajo profundo de investigación, intenta buscar la concordia entre españoles e indios, dando una de cal y otra de arena para que todo el mundo quede contento. Doña Blanca, la hija del virrey, se desvive por ayudar a los pobres indios, víctimas de las brutalidades del capitán Delgadillo. El joven caudillo azteca Témodc dirige, con más voluntad que resultados, un movimiento de resistencia al invasor. En una escaramuza consigue raptar a doña Blanca, y parece ocioso decir que pronto surge el amor entre ellos, ese improbable idilio interracial que es el *primum movens* de films como *Tabaré* o *Tribu*. El virrey, hombre comprensivo y tolerante (aunque en realidad no sabemos a quién se refiere, pues no hubo virrey en la Nueva España hasta 1535), llega a un acuerdo con Témodc y, paralelamente a esto, el violento Delgadillo es muerto en noble combate por el caudillo azteca. Al mismo tiempo, Juan Diego ha tenido ya sus entrevistas con la Virgen y con el obispo y ha tenido lugar la curación milagrosa de su tío. El clímax tiene lugar en una escena de fuerte sabor teatral en la que la impresión milagrosa en la saya del indio se revela en presencia de todo el *cast*, especialmente aquellos que interpretan a las autoridades (el virrey a la cabeza). La única innovación aportada al asunto es la enfermedad del tío de Juan Diego, habitualmente imprecisa y de causas naturales: aquí es producida por un flechazo envenenado de Témodc, ansioso de vengar la dedicación proselitista del indio a la propagación de la fe cristiana.

La película resultó bastante pesada y torpe, con los fastos del Imperio azteca conseguidos a base de escuálidas reconstrucciones de estudio, salpicadas por toques *déco* muy coyunturales. La interpretación era en general bastante mala, empezando por José Luis Jiménez, que encarna a Juan Diego con todos los rasgos ridículos que se atribuyen habitualmente al personaje (incluido el poner voz de flauta para decir aquello de «Señora y Reina mía»). El único detalle creativo del film (aunque pasó bastante desapercibido) fue la participación del músico Julián Carrillo, que introdujo unas tonalidades ultramodernas en los momentos de las apariciones de la Virgen. Realmente la

---

<sup>31</sup> *El Redondel*, 6 de setiembre 1942.

incorporación de un elemento tan audaz contrasta con el convencionalismo que impregna toda la narración.

Antes hemos indicado la importante participación de los estamentos eclesiásticos en la producción del film. Por su hubiera alguna duda al respecto, el arzobispo de México hizo insertar en los periódicos una carta en la que animaba a los fieles a ver la película; el diario tapatío *El Informador*, que publicaba la carta, remachaba: «Recomendamos a nuestros lectores que no falten a sus deberes de mexicanos y católicos dejando de ver esta magna obra»<sup>32</sup>. El realizador Soria, cuando estaba instalado en España como distribuidor (al frente de la empresa Rey Soria Films) presentó esta cinta en Barcelona en agosto de 1947, pero la acogida fue muy poco entusiasta: «Se advierte en todo el film una excelente intención, aunque desde el punto de vista puramente cinematográfico contiene numerosos defectos. La interpretación es muy teatral»<sup>33</sup>.

**La Virgen que forjó una patria** tiene mayores pretensiones, como corresponde a su director Julio Bracho, casi siempre sobrado de ellas. Si en el film anterior el guión lo suministraba un jesuita, aquí es obra de un seglar, pero con unas ideas muy peculiares: René Capistrán Garza, uno de los inspiradores del movimiento cristero de los años veinte, surgido como reacción al anticlericalismo del presidente Calles. El guión de Capistrán Garza inserta la historia de las apariciones a modo de *flashback*, comenzando el relato en 1810 con las actividades conspiratorias de Hidalgo, Allende y la Corregidora de Querétaro. Descubierta el complot y en peligro su cabeza, Allende tiene todavía tiempo de ponerse a charlar un rato con el Padre Hidalgo en la morada de éste. El cura, que en un alarde de despiste antimexicano es encarnado por el gachupín Villarreal<sup>34</sup>, le explica con un robusto ceceo la historia de la Virgen de Guadalupe a fin de levantarle la moral. La anécdota tradicional viene decorada con incidentes que contribuyen a evocar el ambiente local en los primeros tiempos de dominio español. Asistimos, por ejemplo, a las ve-

<sup>32</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Gabriel Soria* (Guadalajara: Universidad, 1992), p. 115.

<sup>33</sup> Víctor Pascual, *Imágenes* nº 28, setiembre 1947.

<sup>34</sup> A pesar de sus modales un tanto teatrales, la crítica fue sumamente elogiosa con el actor español: «(Don Miguel Hidalgo y Costilla) 'revive', esa es la palabra, en la estupenda interpretación de Julio Villarreal, héroe indiscutible del film. No es posible ni mayor verismo ni una mejor compenetración. Su Hidalgo 'habla'». Reseña anónima en *Cinema Reporter*, 18 de diciembre 1942.

jaciones que tienen que sufrir los aztecas bajo la bota española, celebrando sus ritos en secreto y a merced siempre del capricho de desalmados encomenderos como don Pedro de Alonso, que como muchos de su clase hace vida marital con una indígena pero sin demostrarle excesivo respeto, ya que delante de ella no duda en meter mano a cuanta hembra se cruce en su camino. Para contener esos abusos y salvaguardar el pudor de las nativas siempre aparece oportunamente Fray Martín esgrimiendo su austero crucifijo, única arma que detiene al cristiano. El excelente Domingo Soler repite aquí el papel de fraile arreglalo todo que ya había compuesto con gran propiedad en el anterior film de Bracho, *Historia de un gran amor* (1942).

Pero a pesar de los buenos oficios del padre, los indios no acaban de asimilar la religión del hombre blanco y, cansados de aguantar humillaciones, deciden organizar una matanza de españoles. Uno de los pocos indios que comienza a ver la luz de la fe y ha sido bautizado con el nombre de Juan Diego, da el soplo al fraile y la conspiración se frustra. Fray Martín, decidido a acabar con los malos tratos al indígena, se embarca hacia España para hablar nada menos que con el emperador Carlos, el cual, convencido por la oratoria del cura, sienta en un momento los cimientos de lo que será el México virreinal: Leyes de Indias, universidades, imprentas y demás aditamentos culturales. Desgraciadamente, el buen fraile no sobrevive a la travesía de regreso, con lo cual se pierde no sólo el inicio de la prosperidad novohispana sino también las escenas culminantes de la película, las de la aparición de la Virgen a Juan Diego. Concluida la historia, Hidalgo y Allende se lanzan a la insurrección enarbolando el estandarte de la Virgen de Guadalupe. En vez de la palabra «Fin» vuelve a aparecer el título de la cinta superpuesto a la imagen de los insurgentes, por si alguien no había captado el mensaje.

Lo acartonado y solemne de la realización no es óbice para no reconocer algunos momentos inspirados al film. Una escena relativamente acertada es aquella en que el príncipe azteca, ante la cruda realidad de su fracaso, estrangula a su hijo primogénito con sus propias manos para que no se convierta en un esclavo: si por un lado reproduce una situación auténtica, por otro refleja la mentalidad criolla que en el fondo tiene a la población precor-

tesiana por unos salvajes sin ley ni moral. En otra escena interesante vemos al despiadado encomendero acariciar tiernamente a su hijo recién nacido hasta que se da cuenta de que, por ser india su madre, es tan esclavo como los que habitualmente marca al fuego: ni corto ni perezoso, don Pedro agarró el hierro al rojo y se lo hincó en el entrecejo ante el pasmo de los presentes.

Detalle a valorar es que el papel de Juan Diego lo hace Ramón Novarro, actor nacido en México que fue estrella indiscutible de Hollywood en la edad dorada del cine mudo (su creación más recordada es el **Ben-Hur** de 1925). Ciertamente que en 1942 su prestigio ya se había eclipsado, pero también lo es que los buenos modos adquiridos en los estudios norteamericanos parecen haber influido benéficamente en su trabajo, pues compone su personaje de un modo serio y contenido que es de agradecer, ya que como hemos apuntado antes las personificaciones de Juan Diego tienden siempre a exagerar las características de ignorancia y humildad hasta hacerlo ridículo. Al volver a los Estados Unidos Novarro se llevó una copia del film para promocionarlo, pero no parece que consiguiera nada: una crítica aparecida en *Variety* le dedica algunos caritativos elogios pero acaba sentenciando que la producción está, en general, muy lejos de los *standards* cualitativos de Hollywood<sup>35</sup>.

Si *La Virgen Morena* había contado con el *nihil obstat* del arzobispo de México, *La Virgen que forjó una patria* también se buscó la recomendación de la jerarquía eclesiástica, esta vez representada por el Padre José A. Romero, S.J., gerente de la editorial Buena Prensa, que en una carta dirigida a los autores del film agradecía la invitación al preestreno y loaba las virtudes de su obra: «Los felicito pues, de todo corazón, y es mi deseo más sincero que esta hermosísima película recorra toda nuestra querida América española y haga sentir a nuestros hermanos de las repúblicas hispanoamericanas lo que sentimos los mexicanos al contemplar el alma de nuestra misma nacionalidad, puesta con tanto tino en la pantalla»<sup>36</sup>. Es de suponer que la película recorrería la América española con mayor o menor éxito (más bien lo segundo, ya que ni en su país de origen tuvo mucha aceptación), pero desde

<sup>35</sup> Wear., *Variety*, 7 de junio 1944.

<sup>36</sup> *Novedades*, 17 de diciembre 1942.

luego no consiguió acceder a la Madre Patria. A pesar de explotar la temática religiosa tan acorde con la mentalidad peninsular de aquellos años, su denuncia de la explotación del indígena y las alusiones a la independencia no debieron caer bien a la administración, que sin embargo dejó pasar *La Virgen Morena*. Realmente el guión no reflejaba un auténtico sentimiento antiespañol, pero la retórica del franquismo era incompatible con cualquier juicio crítico de la historia patria.

*Las rosas del milagro* (1959), dirigida por el actor Julián Soler, es la primera versión en color de la leyenda guadalupana, para la cual se introdujeron algunas novedades en el desarrollo de la intriga: novedades que, por supuesto, no afectaban a la historia principal, que no podía alejarse de los incidentes conocidos y aceptados por el público. El guión se estructura en dos partes bien diferenciadas: la primera, ambientada en los últimos días del imperio azteca, es la más original, pues la segunda es la descripción de las apariciones de 1531 resuelta con la iconografía tradicional que ya habíamos visto en las versiones anteriores. Otra peculiaridad del guión es que el engarce entre las dos historias, con la intervención de Hernán Cortés, rehuye discretamente cualquier alusión peyorativa a la Conquista, quizá buscando una posible distribución en España, cosa que por cierto consiguió.

Primer episodio. En el cielo de la vieja Tenochtitlán (una evidentísima maqueta, por supuesto), Moctezuma observa alarmado mucho movimiento estelar, que el sacerdote interpreta como señales de mal agüero. Por otra parte Citlali, hija de Moctezuma, vive un secreto idilio con Nanoatzin, príncipe afable y pacifista de una tribu enemiga: el asunto está condenado al fracaso ya que su padre está absolutamente en contra, igual que el jefe militar azteca, enamorado también de la princesa. Como es habitual en estas evocaciones del México precortesiano, los naturales hablan un castellano solemne y sentencioso y nunca abandonan una insobornable rigidez, como si la naturalidad de movimientos fuera una exclusiva de los europeos. Estalla la guerra entre los dos pueblos y Nanoatzin es derrotado y condenado al sacrificio, mientras Moctezuma ofrece la mano de su hija a su general. El día del sacrificio la muchacha se ve obligada a participar en la ceremonia y ver como la sangre de su amado se derrama sobre las rosas blancas colocadas por

ella en el altar de la diosa Tonantzin. La misma noche se suicida ingiriendo una pócima mortal y se reúne con su hombre en el Más Allá.

Tras un breve intermedio en que se esboza la llegada de Cortés (interpretado por Manolo Calvo como un individuo serio y comprensivo) y la liquidación del Imperio Azteca, se nos cuenta la historia de Juan Diego introduciendo en el archisabido relato un detalle que justifique, aunque sea mínimamente, cierta conexión con el capítulo precedente: el indio encuentra las rosas milagrosas en el preciso lugar donde se hallaba el antiguo altar de Tonantzin, allí donde las rosas de la hija de Moctezuma fueron regadas por la sangre de su infortunado amante. De este modo un tanto rebuscado el guión cree establecer una continuidad entre el pasado precortesiano y el México cristiano: el fanatismo y la idolatría que arruinaron el amor puro y noble de dos personas de bien ha sido regenerado por la bendición directa de la Madre de Dios. También alude a un hecho capital en la gestación del sentir religioso mexicano, la identificación más o menos definida de la Virgen María con la diosa Tonantzin. Este film es uno de los muchos que reflejan la obsesión mexicana por buscar puntos de unión a ambos extremos de esa solución de continuidad que supone la llegada de Cortés. Como hemos dicho más arriba, los hechos del Tepeyac son una especie de infalible solución para todos los problemas dialécticos planteados por las reivindicaciones nacionalistas.

Para comprobar que la devoción guadalupana no ha cedido con los años no hay más que pasearse un domingo por el Santuario, pero si hubiera alguna duda puede verse una película de 1976, *La Virgen de Guadalupe* (dir. Alfredo Salazar), nuevo golpe de manivela a la historia con un inmovilismo conceptual y formal que es la mejor explicación de su pervivencia. De hecho esta versión no es más que un *remake* bastante literal de *La Virgen Morena* de 1942: la intriga es exactamente la misma, por lo que me remito a líneas anteriores. Aunque ambas versiones rivalizan en pobretería y falta de aliento, la última llega a extremos verdaderamente lamentables. Por ejemplo, el cuartel general del rebelde Témoc es la actual casa-museo de Diego Rivera, el *Anahuacalli*, y la escena de la batalla está reforzada con *stock shots* provenientes de *Chilam Balaam*. También resulta inadmisibile el *look*

«moderno» de los actores, que parecen sacados de una telenovela. Al respecto convendría remarcar la utilización para papeles de azteca de actores con rasgos faciales absolutamente europeos; algo común a todas las versiones de la leyenda guadalupana que hemos comentado y que pone tristemente en evidencia las versiones oficialistas que buscan en Cuauhtémoc y sus ancestros las raíces de la mexicanidad.

La aparición en 1976 de este refrito de un film de los cuarenta está compensada por otra producción de este mismo año, **Nuevo Mundo**, dirigida por Gabriel Retes. Aunque tiene varios defectos que impiden considerarla una obra maestra, su acercamiento totalmente desmitificador y desintoxicante al sobado asunto lo hacen merecedor de atención. La intriga alude claramente a los hechos del Tepeyac, pero cambiando el ambiente y los nombres de los personajes: en un innominado lugar del Nuevo Mundo, en los primeros años de la Conquista, un esforzado fraile comprueba la resistencia de los nativos a abrazar la fe cristiana. En sus conversaciones con el obispo deja clara la disyuntiva que se le plantea a la Iglesia y a España: la conversión a la fuerza o la eliminación total de la población indígena. Lo primero está resultando muy difícil, y lo segundo es de dudosa viabilidad pues supone prescindir de la mano de obra.

El fraile (que en el guión se le llama con el impropio tratamiento de «don» Pedro) trama un atrevido plan: para atraerse los indígenas a la religión católica necesita crear mitos que ellos puedan asimilar, que interpreten como suyos y no impuestos por el invasor. Convince a un artista nativo para que pinte una imagen de la Virgen dándole rasgos de india y haga creer a sus compatriotas que dicha imagen ha aparecido de forma sobrenatural para protegerles de los abusos, advirtiéndoles a los españoles que deben portarse bien con los indios pues así lo quiere Ella. El truco surte su efecto: la Virgen Morena queda asimilada a las divinidades precolombinas y los indios pacificados.

Como puede verse, el film de Retes despoja a la leyenda guadalupana de todo su arsenal divino en aras de una interpretación influida por el materialismo histórico. Los escépticos europeos podemos verlo como una más

de las revisiones críticas de la religión católica (o más concretamente, de la organización eclesiástica) producidas en aquellos años por ciertas cinematografías continentales y que habían sido distribuidas sin grandes problemas. Pero en México no lo vieron así: los distribuidores y exhibidores del país, «mexicanos, patriotas y guadalupanos» consideraron que el film era una ofensa al sentir religioso nacional y le hicieron el boicot más absoluto. De nada sirvió que el director multiplicara lastimosas declaraciones<sup>37</sup> negando las similitudes con los milagrosos sucesos tan arraigados en el corazón de los mexicanos: en el D.F. la película tuvo una fugaz explotación en 1978, lo cual supuso como es lógico un descalabro mayúsculo, ya que se trataba de una producción de gran presupuesto; como la financiación corría a cargo de la empresa estatal Conacine, el boicot puede considerarse algo así como un castigo a los devaneos radicales del sexenio echeverrista<sup>38</sup>.

Como ya hemos dicho antes, no es un film redondo. Su peor defecto es el abuso de anacronismos, que acaba por erosionar el conseguido naturalismo de la puesta en escena. Los clérigos razonan con un cinismo muy moderno, y lo mismo puede decirse del personaje de don Diego, ex-encomendero decidido a vivir en paz y armonía con los indios, respetando sus creencias. También resulta forzado el final en que el pintor indígena, la modelo y después el fraile son asesinados a tiros de arcabuz por orden de la autoridad civil y eclesiástica a fin de que no queden testigos de la falsedad del milagro. Además hay abundantes errores de ambientación, como mostrar una bandera española roja y amarilla (¡estamos en el siglo XVI!) o indios quemados en autos de fe; también es objetable que el fraile se declare miembro de la «Santa Hermandad», que era una organización policial sin atribuciones religiosas (supongo que se refieren al Santo Oficio). Errores tan de bulto desdibujan un poco el rigor del film, si bien podría ser que fueran deliberados

---

<sup>37</sup> «La película está hecha desde un punto de vista ortodoxo, no es histórica, es una interpretación libre que se ubica en Latinoamérica. De ninguna manera ofende ni falta al respeto a creencia alguna, aunque hay quienes podrían estar de acuerdo o no con ella (...) No es a la Virgen de Guadalupe a la que el film hace referencia, ni siquiera se trata de establecer similitudes; se trata de la invención de un mito. Cada quien lo interpreta e identifica a su manera, aunque no se puede evitar que el público haga esa referencia». *El Herald*, 29 de marzo 1986.

<sup>38</sup> En realidad el perjudicado no fue sólo el organismo estatal, sino también el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (S.T.P.C.), que participó en la producción. Se preguntaba *Retes* en 1986: «¿Porqué el Estado no se da la oportunidad de recuperar lo que invirtió en una película que desde el principio estuvo concebida para también generar una buena cantidad de divisas?» *La Jornada*, 21 de marzo 1986.

para hacer más fantasista el ambiente. Pero a pesar de estos fallos es una obra muy estimable, con una factura técnica poco habitual en el cine mexicano. A nivel formal es de una gran brillantez, con uso de planos largos muy elegantes y buen manejo de las escenas de espectáculo. Las interpretaciones de Aarón Hernán como el atormentado fraile y del veterano Tito Junco como el melifluo obispo son excelentes; fotografía (en Scope y color) y música (de un superviviente de los años gloriosos del cine mexicano, Raúl Lavista) son también de gran nivel.

En cuanto al contenido, aunque se le pueden reprochar fallos en lo accesorio, acierta de pleno en la intención, ya que su versión de los hechos tiene grandes visos de verosimilitud y ninguna persona con sentimientos religiosos debe sentirse ofendida: poca cosa sería una fe que necesita imprescindiblemente apariciones sobrenaturales, rosas instantáneas y curaciones milagrosas para mantenerse. Porque lo cierto es que casi todos los puntos «conflictivos» tocados en el guión tienen constatación histórica: ya dijimos antes que los franciscanos siempre desconfiaron de la veracidad de las apariciones, y a esto podemos añadir que en una pesquisa dirigida por el arzobispo de México en 1566, Fray Alonso de Montúfar, para precisar las bases del culto a la Virgen de Guadalupe, se hace constar que la imagen venerada no había aparecido de forma sobrenatural sino que era obra de un pintor indio de gran reputación, llamado Marcos; todo lo de Juan Diego y las flores fue elaborado posteriormente, recibiendo su forma definitiva en el libro del bachiller Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México*, publicado en 1648<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Estas referencias están tomadas del documentadísimo estudio de Jacques Lafaye *Quetzatcoatl y Guadalupe* (México: FCE, 1977), especialmente pp. 328-342.

## Variaciones sobre el mestizaje

Tema vidrioso como pocos, el mestizaje americano ha recibido tradicionalmente un tratamiento cinematográfico más bien púdico y desvirtuado, normalmente basado en una historia de amor interracial. Una de las primeras películas que desarrollan esta temática es *Warawara*, una ambiciosa producción boliviana de 1929 que en realidad se cita en esta tesis a título meramente informativo, porque desgraciadamente no ha quedado de ella más que el recuerdo. Sus creadores fueron José María Velasco Maidana, compositor y director de orquesta que en aquellos momentos estaba interesado por el cine, y el historiador Antonio Díaz Villamil, autor del argumento y guión.

A falta de la película propiamente dicha, la trama ha sido reconstruida con esmero por Alfonso Gumucio Dragón a partir de documentos de la época<sup>40</sup>, y puede resumirse de la siguiente manera. A principios del siglo XVI, la raza aymara vive en paz y prosperidad al amparo del Imperio Inca. Un día llega un emisario del Inca con la noticia de que los españoles han apresado a Atahualpa y exigen un sustancioso rescate en oro. Obedientes, los aymara proceden a transportar la cantidad, pero cuando se enteran de que el Inca ha sido ejecutado y que los españoles avanzan hacia sus dominios, entierran el tesoro en una gruta, la inundan y se enfrentan a los invasores. La batalla se resuelve en derrota, y los aymaras supervivientes se refugian en recónditos parajes de los Andes. Pasan los años. La heredera del trono es una bella moza llamada Warawara, que en aymara quiere decir «Estrella». Un día aparece por las inmediaciones del asentamiento indígena un destacamento español al mando del capitán Tristán de la Vega, joven hidalgo lleno de buenos propósitos hacia los nativos, del que pronto se enamorará la princesa. En este punto Gumucio Dragón se ve incapaz de aclarar si la película acaba bien o mal, si los protagonistas se casan y viven felices o si, por el contrario, ese Gran Sacerdote fanático que nunca falta en las tribus de las películas impone la separación de la pareja y el eventual castigo.

El rodaje fue especialmente accidentado. Comenzó a mediados de 1928 (con un título distinto, *El ocaso de la tierra del sol*) y no se terminó

---

<sup>40</sup> Alfonso Gumucio Dragón, *Historia del cine boliviano* (México: UNAM, 1983), pp. 104-119.

hasta finales del año siguiente, estrenándose en La Paz el 9 de enero de 1930. La causas de esta lentitud son de lo más variopinto, y dan idea de las condiciones absolutamente artesanales e improvisadas en que se desenvolvía la producción fílmica en Bolivia. Por ejemplo, sólo se podía rodar en fines de semana, que es cuando los actores y técnicos estaban libres, y la falta de seriedad entre los miembros del equipo llegaba a extremos inauditos: los actores que encarnaban a los protagonistas, Ana Rosa Tornero y Luis Pizarroso, se retiraron a medio rodaje, teniendo que ser sustituidos por Juanita Tallansier y el propio director; de todas maneras, como las economías de la productora no estaban para despilfarros, las escenas rodadas por los actores originarios se mantuvieron en el montaje definitivo, confiando en que ningún espectador cometería la impertinencia de denunciar el cambiazo.

Aunque la filmación se desarrollara a trancas y barrancas, **Warawara** resultó la primera y última superproducción del cine boliviano. Para las escenas en que los aymaras celebraban el Inti Raymi se construyeron unos impresionantes decorados, y se supone que las escenas de batallas presentaban una espectacularidad nunca vista en el país. Cuando se estrenó comercialmente, la crítica se deshizo en elogios, si bien no los podemos tomar al pie de la letra pues estaban muy condicionados por las especiales características de la producción; de todos modos, en Bolivia hizo una honorable carrera comercial. Lo que no funcionó fue el intento de exportarla; Gumucio Dragón atribuye el fracaso a la llegada del sonoro, circunstancia cronológicamente cierta, pero también hay que considerar que la producción y distribución de films hablados en Iberoamérica tardó algunos años en hacerse general. Es muy probable que las dificultades que encontró para su difusión el film de Velasco Maidana fueran debidas simplemente a su bajo nivel industrial y artístico, pero ante las escasas perspectivas actuales de poder encontrar una copia proyectable todo ha de quedar en simple elucubración.

**Tribu** (1935, dir. Miguel Contreras Torres) es la primera exaltación del mestizaje en el cine sonoro mexicano. Su argumento recuerda bastante al del film mudo **Tabaré** (1917, dir. Luis Lezama), pues ambos presentan la relación amorosa entre un indio y una dama. Las diferencias se reducen a que en el film mudo el cacique era en realidad mestizo (su madre era española),

porque en cuanto al final, ambos idilios terminan francamente mal. Mas también aquí hay una diferencia significativa: en *Tabaré* el héroe es muerto por el padre de la chica para vengar su honor, mientras que en *Tribu*, cuyo mensaje se quiere más contemporizador, es un hechicero fanático —un residuo del «salvajismo» prehispánico a eliminar— el que despacha al malinchista cacique. Puestos a elegir, el enfoque elegido en la cinta muda era sin duda un poco más realista que el de la sonora, que se caracteriza por la fantasía más desfachatada. Quizá por esto se intentó que la ambientación no fuera específicamente mexicana: según un letrado al principio del film, la historia tiene lugar en un «lugar impreciso de América, en los primeros días de la Conquista», pero así y todo a los indios se les hace hablar en zapoteco<sup>41</sup>. En este territorio anónimo del Nuevo Mundo, una tribu indígena pone feroz resistencia a la penetración española. La intriga empieza el día en que el gobernador español, duque del Pardo, recibe en su palacio a su bella hija Leonor, que ha pasado la mayor parte de su vida en Flandes: en realidad esta precisión geográfica no tiene otra finalidad que la de disimular el robusto acento germánico de la actriz Medea de Novara (esposa del director, por cierto). La dama se extasía enseguida ante las bellezas del nuevo mundo, y desde luego no le falta razón, porque tal como aparece en el film —fotografiado por Phillips y Figueroa— el lugar es de una belleza francamente turística, sin la menor sensación de incomodidad. El palacio de su padre, además, es de una opulencia toledana que no se corresponde demasiado con la época, pero salta a la vista que eso no es una de las principales preocupaciones del director. Los españoles están presentados como unos caballeros, especialmente el duque, todo tacto y prudencia al abordar las relaciones con los naturales; al contrario de Bazán, uno de sus capitanes, que sólo contempla la «línea dura» como forma de hacerse respetar .

Los españoles tienen el habitual informador indígena (interpretado por un jovencísimo Emilio Fernández) que les pone al corriente de lo que se cuece en la tribu rebelde; por sus informes les parece conveniente hacerles una visita sorpresa a fin de darles un escarmiento y dejar claro quien manda. pero al acercarse a lugar se dan cuenta de que están celebrando los

---

<sup>41</sup> Esto lo dice Emilio García Riera, evidentemente más versado que yo en lenguas precortesianas: *Historia documental del cine mexicano* (edición corregida y aumentada, 1992), vol. 1, p. 138.

funerales del jefe, que acaba de reunirse con sus antepasados. El duque, caballero como siempre, se niega a atacarlos en tan dolorosa coyuntura (sólo le falta enviarles el pésame), lo cual solivianta al furibundo Bazán. En la expedición vienen también Leonor y su madre, y antes de que algún espectador se cuestione la inconveniencia de llevar dos mujeres a una operación militar, el guión se encarga de justificarlo: si Leonor y la señora gobernadora han acompañado a los hombres es exclusivamente para que en un momento que van a recorrer el lugar con el fraile pudieran ser raptadas por elementos de la tribu levantisca. Las mujeres y el clérigo son llevados a presencia del nuevo jefe, Tumitl; cuando las primeras ya esperaban sufrir sevicias peores que la propia muerte, se encuentran con que el tal Tumitl, un joven con más aspecto de empleado de banca que de caudillo azteca (el actor es el propio Contreras Torres), las trata con exquisita cortesía, especialmente a la hija, a la que rápidamente procede a enseñarle sus dominios en una ingenua escena en que se aprovechan toda clase de *stock shots* de fauna tropical, con acompañamiento de un elaborado fondo musical que recuerda los de las películas «polinesianas» tipo *Tabú* (1931, dir. Murnau) o *Ave del Paraíso* (*Bird of Paradise*, 1932, dir. King Vidor).

Enterados los españoles del incidente, se dirigen resueltos a pedir explicaciones a los nativos y exigir la devolución de los secuestrados. Para frustración del agresivo Bazán, que ya se esperaba un excitante baño de sangre, las mujeres y el fraile dejan bien claro que han sido tratados con absoluta amabilidad. En vista de la situación, el duque accede a parlamentar con Tumitl, que se manifiesta favorable a una entente con los españoles. Al despedirse, Leonor invita al cacique a pasar unos días en su casa, en compensación por lo bien que se lo ha pasado mientras ha sido su invitada, pero también porque empieza a sentir por él algo más que simple simpatía. Cuando el cacique se encuentra en el palacio del duque, todo es diplomacia y buenas maneras: Tumitl come con los españoles en una estampa que, parafraseando a Berlanga, podría definirse como «ponga un indio en su mesa», y hacen proyectos para un futuro de convivencia pacífica, con la improbable peculiaridad de que ni el mismo fraile insiste por el momento en la necesidad de acercar al pagano a la fe verdadera. Por su parte, el indio se muestra entusiasmado con la idea de aprender español, deseo rápidamente satisfecho por

la dulce Leonor. La evidente atracción entre el indio y la española molesta especialmente a un oficial que se había hecho algunas ilusiones al respecto de la dama, pero también es un caballero y acepta la derrota. El idilio de Tumitl y Leonor prospera con la suavidad de una fotonovela, pero está claro que no todo puede ir tan bien.

Si el gobernador tenía subalternos proclives a las soluciones drásticas, Tumitl también los tiene, representados en el hechicero Zótil, que ve peligrar su posición ante la conducta entreguista de su jefe. Como ve que la principal causante de sus males es Leonor, la rapta, y ante el hecho todos los españoles acusan al cacique, amonestando indirectamente al gobernador por haberse fiado de él. Tumitl, muy digno, jura por sus dioses no ser un traidor, y se compromete a rescatar a la chica; el duque cree en su honradez y le deja partir. Una vez cumplida su misión, una fuerte tormenta obliga a Tumitl y la rescatada Leonor a pasar la noche en una cabaña. Aunque la escena está presentada de forma muy ambigua y elíptica, deja la inequívoca impresión de que hacen el amor. A la mañana siguiente, Tumitl entrega la muchacha a su padre, y se supone que le pedirá la mano. Pero el malvado hechicero, que tiene muy poco *fair play*, le dispara una flecha envenenada y el bondadoso cacique muere en brazos de su amada, ante el desconsuelo general. Y por si la escena de la cabaña no hubiera quedado suficientemente explícita, el fraile, demostrando una capacidad de observación impropia en un hombre de iglesia, declara sentencioso: «Están unidos ante Dios». La moraleja se muestra con claridad cristalina: del amor interracial surgirá la verdadera conquista, la formación de una nueva raza.

Por supuesto, no hace falta decir que esta interpretación del «encuentro» hispano-americano sólo puede admitirse como un cuento de hadas o una novela de Corín Tellado, pero lo curioso del caso es que Contreras Torres se la toma completamente en serio, lo cual convierte *Tribu* en una obra maestra del humor involuntario. Por la sinopsis argumental que hemos presentado ya puede intuirse que la cinta da pie a una lectura humorística tremendamente divertida: personalmente puedo decir que disfruté mucho con ella, pero como se puede disfrutar con una película de gánsters de Juan Orol, por ejemplo. La candidez llega a extremos desarmantes, y no

hay la menor sensación de época. Los personajes parecen deambular por el jardín de una finca moderna, todo se ve limpio, los indios se caracterizan como para un espectáculo teatral, la riqueza del palacio del duque parece un simple reclamo publicitario de los almacenes «El Palacio de Hierro»<sup>42</sup> (que en la portada recuerdan haber suministrado el mobiliario colonial), y los soldados españoles cantan ritmos tropicales con acompañamiento de guitarra. En fin, inútil buscar el más mínimo esfuerzo en la reconstrucción ambiental, y desde un punto de vista estrictamente artístico, tampoco vamos a encontrar grandes alardes visuales: los encuadres y el movimiento de los actores están concebidos según una estética muy poco dinámica, de cine sonoro primitivo.

Son tantos los toques de comedia repartidos en la trama (seguramente contra la voluntad del director, por supuesto) que hasta el público contemporáneo se la tomó un poco a guasa<sup>43</sup>. Por otra parte, los actores son absolutamente imposibles, empezando por la pareja protagonista, en la cual parece que estén los sexos cambiados, pues él es tímido y delicado mientras que ella tiene unos ademanes y voz enérgicamente prusianos. Como es lógico, las líneas que ellos y todo el elenco tienen que recitar son tan engoladas que no permiten la menor naturalidad, y si se emite algún parlamento coherente, pronto queda anulado por alguna memez. Entre las ocurrencias peregrinas que se oyen destaca por méritos propios la pintoresca explicación que hace uno de los conquistadores de la facción «dura» para apoyar su convicción de que los indios no son de fiar: «¡son medio orientales!». Este comentario no puede sino indicar que el brusco soldadote estaba anclado todavía en la confusión colombina sobre las Indias, ¡o que era una mente avanzada que ya intuía lo del origen asiático de los pueblos americanos!

Si en *Tribu* ya se nos presentaba la Conquista como mestizaje, la mezcla de razas se hacía de forma poco plausible al juntar un indígena con una española, situación que no puede considerarse habitual por varias razones, la de más peso que las mujeres de la península tardaron bastante en cruzar el Atlántico. Los aguerridos conquistadores debieron satisfacer sus necesidades carnales con la población femenina originaria del nuevo continente;

---

<sup>42</sup> De los más antiguos de México; todavía existen.

<sup>43</sup> Si no el público, sí desde luego la crítica Luz Alba (*Ilustrado*, 7 noviembre 1935).

aunque cierta literatura atribuye siempre esas uniones a la fuerza bruta —algo así como si se hubiera procedido a violar sistemáticamente a todas las mujeres de América— hay indicios que impiden generalizar este concepto. Por ejemplo, casi todos los grandes nombres de la Conquista tuvieron concubinas indias (el caso de Cortés y la Malinche es el más conocido, pero no el único) y fue una relación plenamente asumida, no forzada; y aunque el matrimonio legítimo no abundó, tampoco estuvo ausente: Madariaga recuerda el caso de la nieta de Manco Cápac, que casó con un sobrino de Ignacio de Loyola<sup>44</sup>. Esta digresión viene al caso de *Chilam Balam* (dir. Íñigo de Martino) película mexicana realizada veinte años después de *Tribu* y que plantea el mestizaje desde una perspectiva más verosímil, esto es, como relación de español e india. Lamentablemente, la verosimilitud se acaba aquí, porque en lo demás predomina la fantasía más disparada.

El título del film ya denota cierto confusionismo, pues se trata del nombre del protagonista, un profeta y sacerdote de la religión maya en los años inmediatamente anteriores a la llegada de los españoles. En realidad, los *Chilam Balam* son los libros escritos por los mayas después de la Conquista, en su lengua pero con caracteres españoles, que recogen datos sobre la historia de su pueblo; un lugar especial ocupan las alusiones a la religión (ritos, profecías, etc.), lo cual justificaría relativamente la incorrecta utilización del término. El film pretende evocar los últimos días del imperio maya, cuando ya se encuentra en manifiesta decadencia y los españoles no hacen sino darle la puntilla definitiva.

La acción comienza en Chichén Itzá en 1508; el film está rodado en el sitio arqueológico auténtico, lo cual resulta muy fotogénico pero da la sensación de que la cultura maya estaba, más que en decadencia, totalmente muerta. La esposa del profeta Chilam Balam muere de parto mientras su marido está haciendo sacrificios humanos al dios de la lluvia. Pasan algunos años. Naya, la hija, se ha convertido en una bella joven que celebra con otros chicos y chicas del lugar la ceremonia de su iniciación a la edad adulta. Mientras, su padre está amargado por la cantidad de presagios que anuncian el fin de la civilización maya: sequía, cometas, y para remate una terrible

---

<sup>44</sup> Salvador de Madariaga, *El auge y el ocaso del Imperio español en América* (Madrid: Sarpe, 1985), vol. 2, p.111.

epidemia se abate sobre el pueblo. Con indiscutible precisión y sentido profético, Chilam Balam transcribe a las autoridades lo que ha leído en el firmamento: «Vendrán hombres blancos y barbados de Oriente. Su sangre se mezclará con la nuestra, primero en el suelo por el odio, luego en los cuerpos por el amor, y así nacerá otro pueblo que no será ni el de ellos ni el nuestro. Traerán un madero enhiesto (*sic*) cruzado con otro, de gran virtud contra los demonios, que expulsará de los templos a todos nuestros dioses». Ante tan desalentadoras perspectivas, los principales de Chichén Itzá deciden organizar una buena tanda de sacrificios: las doncellas más hermosas irán al fondo del cenote sagrado, a ver si los dioses se apiadan de su pueblo. Como era de prever, una de las doncellas elegidas para tan sublime destino es la hija de Chilam Balam. El sacerdote, consciente de que su religión está desahuciada, no duda en desafiar a los dioses con una artimaña: al ser arrojada al cenote, Naya se deshace de la piedra que la mantiene al fondo y por una salida secreta nada hasta una cueva donde espera que venga su padre. Pero en el escondrijo se encuentra a un pretendiente frustrado, que por ignotas causas estaba al corriente de la superchería e intenta tomar a la chica por la fuerza. Con el cuchillo que utilizó para desembarazarse de la piedra, Naya mata al galán. Al poco viene su padre y los dos abandonan Chichén Itzá. El sacrificio de las doncellas parece haber surtido efecto, pues cae una gran lluvia que aleja las miasmas de la peste y aplaca la sed de los campos.

Lejos de la ciudad, en una aldea de pescadores, Naya y su padre viven en el más estricto anonimato; la chica tiene otro pretendiente, que por cierto tampoco le satisface a pesar de que su padre intenta convencerla de la conveniencia de casarse. La tranquilidad no dura mucho, pues pronto aparece el gran sacerdote de Chichén Itzá y exige la vida de Naya. A falta de cenote y vistas las posibilidades fraudulentas de esa técnica, deciden sacrificarla a flechazos, pero interrumpe su propósito la llegada de un destacamento español al mando del adelantado Francisco de Montejo. Los soldados dan un contundente escarmiento a los ídólatras y liberan a Naya, a la que conservan como rehén y que pronto se siente atraída por el hijo del adelantado, también llamado Francisco (le apodan «el mozo» para distinguirlo). Su siguiente maniobra es destruir los ídolos y sustituirlos por la cruz, con lo que Naya ve que las profecías de su padre eran ciertas. Los mayas amenazados inten-

tan organizar la resistencia contra el invasor, pero se encuentran con que las tribus vecinas han sido derrotadas o se han pasado al enemigo. Se dan cuenta de que deben afrontar el peligro solos, y deciden seguir el plan de Chilam Balam, a pesar de que el profeta ha perdido bastante credibilidad entre sus compatriotas. Como sabe que los españoles buscan oro, les atraerá hacia Chichén Itzá con la promesa de mostrarles las minas y allí les atacarán por sorpresa. En el camino hacia la ciudad, las relaciones entre Montejo el mozo y Naya se van haciendo cada vez más íntimas. Como la doncella habla el castellano perfectamente (igual que todos los mayas que salen en el film) puede intercambiar con el conquistador sustanciosos razonamientos sobre lo que será el futuro de México. Montejo le explica que también en su tierra había gentes de distinto color que hablaban varias lenguas y adoraban a distintos dioses, pero el amor les unió para formar lo que ahora es España (no sé que diría Sánchez Albornoz de tan laboriosa teoría), a lo que la chica le pregunta si se puede amar al enemigo: «Se ama o no se ama. El amor no elige». Ya tenemos definido, pues, el mestizaje como resultado del amor y no de la unión violenta. Por su parte el fraile que acompaña a los españoles catequiza a Naya con inmejorables resultados, pues la muchacha se siente conmovida por un dios bondadoso que no exige sacrificios humanos.

Por fin llegan a Chichén Itza y se desencadena la batalla. En los inmensos escenarios naturales se hace notar tanto la falta de extras como la impericia del director para moverlos, por lo cual la escena no se prolonga demasiado; los mayas son derrotados, y Chilam Balam se hace matar antes que vivir en el deshonor, aparentemente ajeno a la perspectiva de tener un blanco por yerno. Ante un crucifijo, Montejo y Naya cogidos de la mano se juran eterno amor.

El argumento de **Chilam Balam**, tomado de una desconocida obra teatral cuyo título —*Conquista y Fundación*— recuerda más a Asimov que al «encuentro entre dos culturas», se presta inevitablemente a la parodia, pero el realizador se la toma con una seriedad digna de mejores empeños. Ajena a cualquier amago de sentido del humor o del ridículo, la intriga se desenvuelve con insoportable lentitud, alternando farragosos diálogos de oscura inteligibilidad con recreaciones de ceremonias mayas todavía más difíciles

de entender. Tampoco puede entenderse como podían filmar sin partirse de risa escenas que son de auténtica antología del disparate, como aquella que muestra la «escuela para señoritas» donde las niñas mayas de buena familia reciben clases de buenas maneras y cuidado de los maridos a cargo de una institutriz de aspecto casi británico. Los actores se mueven con notoria pesadez, no se sabe si para no desentonar del envaramiento general o para que no se les caigan los grotescos cucuruchos con que adornan su cabeza. En verdad, poco se puede aprovechar de este film, que en manos de otro director menos aplicado hubiera podido ser, ya que no bueno, por lo menos divertido, como sucedía con *Tribu*. Desde luego, Íñigo de Martino no era un Contreras Torres o un Juan Orol, y la sensación de que su primer cometido tras la cámara era una especie de superproducción parece haberle sumido en la catatonia más absoluta. Además, lo de «superproducción» era un manifiesto error de apreciación, pues aunque el positivado y tiraje de copias en color se hiciera en los laboratorios Pathé de Hollywood, cualquiera se daba cuenta de que el resto de la producción no estaba a la altura de los vecinos del Norte.

*Warawara*, *Tribu* y *Chilam Balam* son representaciones francamente románticas del intercambio sexual hispano-americano, pero este enfoque era el habitual en el cine hispanoamericano hasta no hace mucho. De todos modos, entre tanta novela rosa se cuelan algunas elaboraciones más inquietantes, de las cuales las más relacionadas con nuestro estudio son las que aluden a la leyenda de «La Llorona». Este fantasmagórico personaje es ni más ni menos que la Malinche, la amante de Cortés; se supone que cuando el conquistador la abandonó llevándose al hijo de ambos, enloqueció y murió clamando venganza: desde entonces su fantasma vaga por el más allá, y cuando se oyen sus desgarradores gemidos es señal de que quiere llevarse con ella algún niño que le recuerda al suyo. La Llorona, «única contribución del todo mexicana a la galería de espantos del cine de horror» en acertada definición de Emilio García Riera<sup>45</sup>, apareció por primera vez en 1933 en el film de Ramón Peón *La Llorona* (en España: *Maldición de mujer*). La intriga principal se sitúa en la actualidad, donde un médico poco dado a irracionalismos científicos tiene que afrontar la persistencia de la leyenda,

---

<sup>45</sup> Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, (Reedición corregida y aumentada, Guadalajara: Universidad, 1992) tomo I, p. 82.

ya que la familia de su mujer descendía de Cortés por vía más o menos directa y la nana del niño se empeñaba en perpetuar el espíritu vengativo de la criada de la Malinche. Para explicar el origen de la historia, el suegro del doctor le recuerda como todos los primogénitos de la familia morían a los cuatro años y le cuenta dos instructivas historias del pasado familiar. La más larga sucede en tiempos del virrey Velasco: Rodrigo de Cortés, marqués del Valle, ha hecho un hijo a doña Ana Xicontécatl, de noble estirpe azteca, pero va dando largas a las demandas de matrimonio de ella pues quiere casarse con una española. Tras interrumpir dignamente la boda, doña Ana mata al hijo y se suicida, desapareciendo convertida en espíritu aullante. El otro *flashback* no pasa de un simple esbozo, pues se limita a recordar la historia original de Cortés y la Malinche. Al final el tierno infante es salvado *in extremis* de las aviesas intenciones de la nodriza.

La película rebosa de efectos truculentos un tanto pedestres, cayendo en el humor involuntario con sorprendente facilidad, como la frase del médico protagonista después de hacer una autopsia: «Preparen la operación de las 10» (¿cirujano ...o forense?). Pero por ridícula que nos parezca en la actualidad, en su momento tuvo notable aceptación; hasta el punto de hacerse en 1959 un remake en color (dirigido por René Cardona) y secuelas como **La herencia de la Llorona** (1941, dir. Mauricio Magdaleno), **La maldición de la Llorona** (en España: **La casa embrujada**; 1961, dir. Rafael Baledón), e incluso una colaboración con Santo *el Enmascarado de Plata: La venganza de la Llorona* (1974, dir. Miguel M. Delgado).

Y ya metidos en la historia la Malinche, nada mejor que recordar un film basado en los conflictos raciales en la descendencia de Hernán Cortes, **El juicio de Martín Cortés** (1974, dir. Alejandro Galindo). Aunque no es en rigor una reconstrucción histórica, contiene las suficientes referencias a la Historia de México como para ser tratada aquí.

Si el mestizaje está oficialmente admitido en México como raíz de su nacionalidad<sup>46</sup>, es innegable que persiste un rechazo ancestral e irracional

---

<sup>46</sup> La mejor síntesis de esto es la placa colocada en la Plaza de las Tres Culturas de la capital mexicana que recuerda la caída del Imperio Azteca «no como un triunfo ni una derrota, sino como el nacimiento de la raza mestiza que es el México de hoy».

hacia este origen. Cuando se gestó el nacionalismo mexicano en los años que precedieron a la Independencia, se acuñaron varios mitos destinados a considerar lo mexicano como opuesto a lo español, pero si el razonamiento era válido en tiempos de Cuauhtémoc, tres siglos después se hacía un poco difícil mantener esta dualidad tan diferenciada. De todas formas, el concepto de que la auténtica mexicanidad era la herencia azteca o maya y que lo español era un elemento intruso y dañino hizo fortuna, por ejemplo en las artes plásticas: recordemos, por ejemplo, la orientación tan crudamente antiespañola de los murales de Rivera. Ciertamente, una gran parte de la población tenía la suficiente sangre india para abonar esta teoría, empezando por personajes históricos de la talla de Benito Juárez, pero por otra parte resulta un tanto forzado para una nación basar el patriotismo en sólo una parte de los antepasados. Recurriendo a una fácil interpretación seudofreudiana, sería un poco como esos hijos que detestan a su padre y por ello sólo admiten el linaje materno.

Una situación neurótica, pues, que sólo puede llevar a actitudes desviadas: al menos eso es lo que parece querer demostrar *El juicio de Martín Cortés*, tomado de una obra teatral del propio Galindo cuya estructura es de teatro-dentro-del-teatro, en la tradición de *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus. En un local de la capital mexicana se representa una obra titulada *Martín Cortés, el primer mexicano*, inspirada en el enfrentamiento entre los dos hijos de Hernán Cortés, el legítimo *Don Martín* y el mestizo Martín —a secas—, hijo de la Malinche, legitimado por su padre pero siempre mortificado por su condición de extraño a las dos razas. En la escena culminante de la obra, el actor que interpreta al mestizo mata *de verdad* al que hace de don Martín; el asesino, anonadado, no recuerda nada: dice que llegó a meterse de tal modo en el personaje que obró guiado por el resentimiento de cuatro siglos. El inspector de policía quiere que se repita la representación a fin de comprobar sobre el terreno las motivaciones del actor.

El grueso de la película está formado por la representación teatral en cuestión, salpicada con elementos anecdóticos, algunos de los cuales sirven para dar color a la narración, y otros para introducir anotaciones sociales. Por ejemplo, los trabajadores del teatro se quejan porque el sindicato les

había asegurado que iban a prestar declaración y no a trabajar, por lo cual no harán sino poner pegatas durante toda la función. Las implicaciones del crimen se utilizan para sacar a la luz el racismo inherente a la sociedad mexicana: «¡Indio desgraciado!» le había apostrofado al asesino el administrador del teatro. Un detalle más irónico es cuando el director de escena habla de las escuelas dramáticas y cita como modelo a Stanislavsky; al oír este nombre el policía exclama: «¡Eso es ruso! ¿No será comunista?». El director le tranquiliza diciendo que Stanislavsky vive en Nueva York.

En la obra teatral vemos a Hernán Cortés hablando con doña Marina, la Malinche, de su hijo. El conquistador se indigna cuando la mujer le dice que el muchacho, obsesionado con su condición de bastardo, se inclina hacia la religión de sus antepasados indígenas, y promete a doña Marina llevarse-lo a España y hacerlo caballero para que no tenga que sufrir por su honra. En la península, Cortés presenta Martín a su hermanastro, que lo recibe con la lógica frialdad; a cambio, la novia de don Martín, Luisa María —interpretada por Pili Bayona, la hermana de Mili— le saluda afectuosamente. Se da a entender que entre ambos nace una corriente de simpatía, y que el hijo legítimo de Cortés se siente razonablemente celoso; un día encuentra a su hermano y su novia charlando amigablemente en el jardín, y ambos se baten hasta que la intervención del padre los detiene. En este momento el policía, que no aparece precisamente como un intelectual, se queja de la complejidad del guión (el papel está interpretado por David Reynoso, actor de rasgos bastante rudos y por ello especialista en *though guys*).

Al preparar la ceremonia en que su hijo será investido caballero, Hernán Cortés manda a un herrero que le forje una espada con oro mexicano y acero español, en clara intención simbólica. Pero la ceremonia no trae la paz al alma de Martín. En la escena siguiente tiene una conversación íntima con Luisa María. La chica le pide que no siga la carrera de las armas y se quede con ella, pero Martín es incapaz de asumir su condición de hijo de conquistador e india: se siente despreciado por los españoles y odiado por los indios. Además, el Martín español le acusa francamente de querer robarle su patrimonio. En ese momento llega la noticia de la muerte del viejo Cortés. En el funeral, el mestizo promete a su padre volver a América y realizar

algo digno de su grandeza. El plan de Martín es, sencillamente, crear un reino de mestizos independiente de la Corona española. Su madre se horroriza, pero él tiene la decisión tomada. Aprovecha la visita de su hermanastro para hacerlo partícipe del complot, a fin de tener una cobertura ante los blancos (el poder mestizo sería la segunda fase). Don Martín acepta cándidamente el liderato del movimiento, con la condición de que no habrá derramamiento de sangre, pero al final la conjura fracasa y los dos Martines son llevados ante la Real Audiencia. En el juicio que sigue, donde el bellaco de don Martín echa las culpas de todo a su hermanastro, el legítimo es castigado con confiscación de bienes y exilio, pero el mestizo es condenado a muerte a pesar de las gestiones de doña Marina ante la esposa de Cortés. Sin poder contener su ira, Martín se lanza sobre don Martín: es el momento en que se cometió el crimen. Entonces el policía, perdido el control por completo, exclama: «¡Mátalo! ¡Mátalo!». Al darse cuenta de su arrebato, reconoce que no puede hacerse cargo del caso porque está condicionado por su propio origen. El final contiene una nota irónica. Al ir a cerrar el local tienen que despertar a un periodista que se había dormido durante la función: a pesar de sus marcados rasgos mestizos, el individuo no se ha sentido estimulado lo más mínimo por la problemática planteada en la escena.

En verdad, Galindo no interpreta literalmente los hechos históricos. No es cierto que Martín Cortés fuera ajusticiado, ni siquiera que fuera el auténtico instigador de lo que se conoce como la «Conjura del Marqués del Valle», en alusión al hijo legítimo de Cortés. El tribunal consideró responsables a los tres hijos del conquistador —había un tercero, Luis, habido también de doña Marina— y los castigó con penalizaciones económicas y prohibición de volver a Nueva España, pero a ninguno con la pena capital (Martín el mestizo murió casi treinta años después, sobreviviendo incluso al Martín legítimo). Pero es que la intención no es hacer una reconstrucción histórica sino una divagación sobre el sino de ese «primer mexicano», que bien puede ser el de todos los que le han sucedido: perdidos en la nada racial y nacional, amargados por la relación indigna que les ha dado la vida, odiando a su padre blanco y al mismo tiempo extraños a la cultura indígena.

La moraleja del film no puede ser más deprimente, y desde luego

muy poco halagadora para la mentalidad nacional, por lo que no es de extrañar que el film fuera muy mal acogido en su país. El público lo rechazó, y la crítica optó por la postura sarcástica: un ejemplo de ello es la reseña que le dedicó Luis Reyes de la Maza, en forma de narración dialogada en la que don Hernando Cortés en persona sale del cine donde exhiben *El juicio de Martín Cortés* y comenta con el *bolero* (mexicanismo por limpiabotas) que le lustra la armadura los aspectos que menos le han gustado. «¿Se pueden pensar que habría podido tener por amante a una mujer tan desagradable y tan mala actriz?» (refiriéndose a la Malinche); «el actor (el que hace de Martín) no es malo, pero no interpreta a mi hijo sino a Benito Juárez», acabando con el siguiente aserto que expresa la opinión del crítico: «Ese don Alejandro (Galindo, claro) de que me habláis quiso escribir una obra de teatro, pero como tiene mente cinematográfica le salían tantas escenografías que era insostenible la producción en un escenario y entonces la hizo película, pero como originalmente era teatro, no pudo hacer cine, y así le salió un engendro que no es ni cine ni teatro»<sup>47</sup>. Ante la fría acogida el propio Galindo reconoció que el tema era tabú y hubiera hecho mejor no tocándolo: explicando a unos estudiantes veracruzanos lo del «primer mexicano de la Historia», éstos le corrigieron: «el primer bastardo, querrá decir»<sup>48</sup>. Autores formados al norte del Río Grande han sido más benévolos, considerando el rechazo al film como una incapacidad de los mexicanos para afrontar su condición racial<sup>49</sup>. Con perspectiva española se hace difícil dar la razón a unos o a otros, pero no se puede por menos que reconocer el mérito de Galindo al acercarse sin tapujos sentimentaloides a un episodio fundamental en la Historia de México.

En los años setenta empiezan a aparecer interpretaciones «revisionistas» de las dulces historias de amor interracial. Una de ellas la citamos no por su ambientación, que es portuguesa y no española, sino por su título. *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos* (1979) es una producción mexicana dirigida por un brasileño (Gilberto Macedo) e inspirada en la no-

---

<sup>47</sup> Luis Reyes de la Maza: «De como el papá de Martín Cortés se fue mucho para el Tívoli». *Otrócine*, nº 1 (1975), pp. 33-39.

<sup>48</sup> Beatriz Reyes Nevares, *The Mexican Cinema: Interviews with thirteendirectors* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976), p. 29.

<sup>49</sup> Carl J. Mora, *Mexican Cinema-Reflections of a Society, 1896-1988* (Berkeley: University of California Press, 1989), p. 129.

vela *O Guarany* del también brasileño José Martiniano de Alencar (1857), una fantasía romántica sobre los improbables amores entre un indio guaraní y la hija de un noble portugués, don António Mariz, en una línea que recuerda el poema de Zorrilla de San Martín *Tabaré*. La novela de Alencar tuvo una inesperada difusión al ser convertida en ópera por el compositor brasileño Carlos Gomes; fue estrenada en La Scala en 1870 (libreto en italiano de Antonio Scalvini), con aceptable éxito de público y crítica, llegando a recibir elogios del mismo Verdi<sup>50</sup>. Una vez establecida la fuente de inspiración del film, parece casi innecesario insistir en que el título es completamente ajeno a lo que se ve en pantalla, pues ni Pizarro, ni Cortés (cuyo nombre, por cierto, se escribe «Cortez» en los títulos) ni Orellana salen para nada; además la acción tiene lugar en el Brasil, por lo cual el lector puede considerar su inclusión en esta tesis un tanto forzada. Si la sacamos a colación es: primero, en atención a su equívoco título, que parece establecer un cierto ligamen con la conquista propiamente española; segundo, porque la época en que transcurre la historia es cuando Portugal estaba sometido a la Corona de España; y tercero, que por ser muy poco conocida en Europa merece la cita, aunque sólo sea por prurito informativo.

A pesar de que el guión se diga inspirado en la novela e incluso en el libreto de la ópera, en ningún modo se ajusta a coordenadas narrativas clásicas, sea por un propósito deliberado o por incapacidad del realizador, que aunque brasileño estaba afincado en México y consiguió la colaboración del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM<sup>51</sup> para llevar adelante su proyecto. El film tiene además unas premisas decididamente antropológicas, observando la conquista desde la óptica de los indígenas. A lo largo de todo el film se van recitando en *off* textos en nahuátl que intentan acercarnos a la mentalidad de los pueblos conquistados, si bien la utilización de esta lengua debe tomarse como una convención narrativa, pues es poco probable que guaraní y tupinambas hablaran el idioma de los indios mexicanos. La descripción de ritos y costumbres consigue un aceptable realismo y

---

<sup>50</sup> En 1948 Riccardo Freda rodó una biografía de Gomes, titulada precisamente *Guarany*, con António Vilar de protagonista. Parece que no tuvo el menor éxito, ni de público ni de taquilla (Roberto Chiti, Roberto Poppi: *Dizionario del Cinema Italiano. I film, Vol. 2: Dal 1945 al 1959*. Roma: Gremese, 1991, p. 181).

<sup>51</sup> La dedicación de la UNAM al séptimo arte merece todos los encomios, tanto en el campo de catalogación, archivo y difusión del patrimonio fílmico mexicano como en su apoyo a proyectos de jóvenes directores.

no oculta las circunstancias menos agradecidas como la antropofagia. El apartado etnográfico, pues, queda cubierto con relativa probidad. Lo que no funciona es el engarce con los personajes europeos, indispensable para armar una intriga coherente.

La cinta comienza con una breve introducción que nos muestra a través de grabados ochocentistas la historia de Colón y su llegada a América mientras se oye la voz de un indígena que nos describe aspectos de su vida cotidiana, ajeno a lo que se le viene encima. Conforme a lo que hemos dicho antes de no embellecer la realidad de los pueblos nativos, el texto abunda en referencias coprológicas y refiere con la mayor frialdad la eliminación física de una anciana, evidentemente no como un acto de crueldad sino de simple fatalismo ante la decadencia de las funciones humanas. A continuación se nos presentan los personajes europeos, el hacendado don Antonio, su familia y sus hombres: en este momento debo advertir que el guión es incoherente y desestructurado hasta el punto de ser ininteligible para alguien que desconozca la novela, por lo cual mi sinopsis es deliberadamente esquemática a fin de hacerlo más claro. La primera escena, sin embargo, es bastante didáctica, pues sirve para situarnos la época y nacionalidad de los personajes. La conversación de don Antonio con sus oficiales gira sobre la derrota de la Armada Invencible, la caída del odiado poder español y la eventual alianza de Portugal con los ingleses para recuperar las libertades perdidas. En una escena posterior los portugueses celebran un banquete y comentan las relaciones con los nativos. El desprecio por el indio es general: se le tilda de salvaje, poco trabajador, etc, pero don Antonio con sonrisa hipócrita aboga por su cristianización, ya que su colaboración es necesaria para el cuidado de las tierras; en una curiosa matización racista, el noble hace notar que prefiere los indios que los negros, raza maldita a la que por nada del mundo quisiera ver en América. En la hacienda de don Antonio está Peri, un joven indio que conoce la lengua de los blancos y ha atraído la atención de Cecilia, una de las hijas del noble. Las conversaciones entre la blanca y el indio tienen un aspecto muy literario e irreal, potenciado por el hecho de que Peri se expresa en castellano con soltura de locutor radiofónico. Hablan, entre otras cosas, de religión y enseguida se ve que los estereotipados conceptos cristianos expuestos por Cecilia tropiezan con el contundente panteís-

mo del nativo. Pero por encima de razas e ideas, lo que se desprende de estos intercambios de pareceres es que entre ambos comienza a haber una importante atracción física.

Un día los hombres de don Antonio matan por error a un indio, lo cual enciende la indignación de su tribu. El noble se preocupa, no por la muerte en sí sino por las consecuencias que ello puede acarrear, pues puede significar el fin de la precaria paz entre ambas etnias en un momento especialmente desafortunado. Don Antonio está preparando una importante expedición a un territorio donde se han descubierto esmeraldas, y la enemistad de los indios puede entorpecer seriamente el desarrollo de sus planes, como realmente va a suceder: cansadas de los abusos de los blancos, las tribus de la zona deciden unirse e ir a la guerra. El supuestamente europeizado Peri abandona la finca para instruir a los suyos en las armas y técnicas de lucha de los blancos; en este punto el guión incurre en una notable ingenuidad al postular que el joven estaba con los blancos en función de «agente secreto», circunstancia demasiado compleja que no cuadra mucho con la mentalidad primaria que se ha atribuido a los nativos desde el primer momento. Mientras asistimos a las deliberaciones bélicas en el campo indio, en el de los europeos se esboza un conato de conspiración: el caballero don Ruy insta a Diego, un hijo de don Antonio, a alzarse contra su padre. De todas formas, la situación está muy mal explicada y además quedará trunca por efecto de los acontecimientos que van a seguir. Es una escena innecesaria y de dudoso efecto dramático que sólo da idea de la poca habilidad del guión.

Los indios rompen las hostilidades atacando la comitiva que llevaba a la mujer y las hijas de don Antonio al pueblo más cercano, a fin de que quedaran a resguardo mientras los hombres iban a buscar las esmeraldas. Son asesinados todos menos Cecilia, a la que Peri, convertido ahora en caudillo de los suyos, protege; los cadáveres sirven para que la tribu se de un gran banquete. El idilio de Cecilia y Peri se consuma plenamente, y a pesar de los esfuerzos del director no consigue evitar el desentonar del naturalismo con que se ha presentado el ambiente en la tribu india. En escenas anteriores hemos visto al indio en plena posesión de los modos sociales de los blancos, lo cual ya resultaba un tanto difícil de creer pero se hacía indispensable para

justificar el poco justificable idilio interracial; una vez en el medio indígena, la situación se hace más difícil de resolver, y cae en la más completa inverosimilitud. La escena en que Cecilia reencuentra a su enamorado sin las vestimentas impuestas por la moral europea, por ejemplo, no tiene sentido de la época: la damisela no se muestra nada azarada por el hecho de que no le hayan dejado más ropa que una enagua, y todavía le impresiona menos el ver a Peri totalmente desnudo. Y ni siquiera se aprovecha el efecto exótico y erótico que podría tener el plano de los dos juntos, el blanco luminoso de la prenda de ella contrastando con la ostentosa desnudez de él. En general, no puede decirse que el film manifieste una gran inventiva visual, pero en este momento el defecto se hace especialmente acusado.

Animados por las vengativas prédicas de un fraile desde el púlpito, los blancos se deciden a dar escarmiento ejemplar a los indios. Estos no han conseguido la ansiada unión de las tribus y son diezmados por los europeos. En la refriega Peri es herido y Cecilia se lo lleva, río arriba, en una barca, sin que lleguemos a conocer su auténtico destino, que puede ser el mantenimiento de la resistencia contra el invasor. Los indios supervivientes, la mayoría mujeres y niños, son salvajemente asesinados a orillas del Atlántico, en una escena que aspira a condensar toda la infamias cometidas con los primitivos pobladores de la Indias, incluso echando mano de recursos algo fáciles, como el fraile que machaca el cráneo a los niños con un crucifijo.

Cuando Pizarro, Cortez(sic) y Orellana eran amigos tiene una factura tan *amateur* que impide una valoración crítica medianamente positiva, y en descargo del director sólo puede sacarse a relucir las precarias condiciones del rodaje, que tardó tres años en completarse. Las incidencias se ordenan de forma caprichosa e incompleta: ya hemos visto como lo del complot contra don Antonio quedaba apuntado y nada más, y lo mismo puede decirse del curioso personaje de la mujer pirata Blanca de Surinam, que aparece hacia el final del film y se le reservan varias líneas de diálogo y metros de celuloide sin que consigamos aclarar qué relación guarda con el resto de la historia. Tampoco los intérpretes, inseguros y mal dirigidos, contribuyen a la credibilidad de la intriga. Y por otra parte, la endeblez de la estructura narrativa tiene su directa correspondencia en el plano estético: muy mal fotografiada y

sin el menor sentido visual, esta nueva aportación a los problemas de mestizaje ha de considerarse insuficiente a todas luces.

Más conseguida en el mismo terreno es **Amerika Terra Incognita** (1988), del cineasta venezolano Diego Rísquez; pero antes de entrar en materia considero imprescindible situar la cinta en el contexto de la obra de su autor. Entre 1972 y 1979, Rísquez realizó una serie de cortos experimentales en S-8 mm. que le granjearon una cierta reputación en circuitos no comerciales; en 1980 completó la producción de su primer largometraje (unos 75 minutos) sin salirse de la órbita del formato reducido. Dedicado a glosar la figura de Simón Bolívar, **Bolívar, sinfonía tropikal** será la primera entrega de una trilogía sobre la Historia de América en la que ya se marcan las pautas de los siguientes episodios: ausencia de diálogos al estilo de Paul Leduc, dejando que sean las imágenes, los ruidos y algunas músicas cuidadosamente seleccionadas las que elaboren el mensaje, que por otra parte va a quedar un tanto inasequible a la inteligibilidad del espectador (por la insuficiencia narrativa pero también, aparentemente, por voluntad del autor); otra de las peculiaridades de Rísquez —esto casi lo podríamos llamar *manía*— va a ser la sustitución de la «q» por la «k» porque le parece más «indígena», hasta el punto de que en algunas fichas de este film el propio apellido del director aparece como «Rískéz». Indigenismo y rechazo frontal a la labor de Europa (de España) en América son los ejes esenciales de la trilogía citada. Hinchada a 35 mm., **Bolívar, sinfonía tropikal** se paseó por bastantes festivales (incluido el de Cannes) y recibió abundantes galardones; desgraciadamente, en el momento de escribir estas líneas no he podido ver esta cinta y debo reservarme mi opinión.

En 1984 termina la segunda parte, también rodada en S-8 y luego ampliada, **Orinoko, nuevo mundo**, en la que el río del título simboliza las esencias de América y sus primitivos pobladores. El comienzo del film nos presenta la vida precolombina como una especie de Edén en que todo el mundo era feliz; a través de las premoniciones de un brujo vamos a asistir a una representación transfigurada de las *things to come*, desde la llegada de Colón hasta la gestación de la nueva nacionalidad independiente. La iconografía rica y excesiva, ajena a cualquier sentimiento naturalista, supone un

avance con respecto al film anterior, si bien las limitaciones técnicas lastran la desbordada inventiva visual de Rísquez. La idea de que los nativos vivían en el Paraíso Terrenal y que soldados y misioneros los mandaron al Infierno es un tópico tan viejo como el propio «descubrimiento» de América, y lo peor no es que sea falso, sino que es inútil y enervante, no ofreciendo ninguna solución a los problemas de la población indígena actual, que difícilmente pueden plantearse la posibilidad de volver a los usos y costumbres anteriores a Colón. Este planteamiento de Rísquez delata una cierta inseguridad ideológica, que los alardes formales no sólo no disimulan sino que confirman; en su siguiente obra lo veremos mucho más claro. *Amérika Terra Incognita* disfrutó de una mayor holgura económica, gracias a aportaciones del Estado venezolano y del Gobierno francés, que fungió como supuesto «coproductor» a pesar de que la cinta fue realizada, como las anteriores, por el propio Rísquez a través de su compañía «Producciones Guakamaya». Al prescindir también de los recursos verbales, la intriga presenta puntos de difícil intelección y la resumiremos apoyándonos en algunos criterios que sólo quedan reflejados en las sinopsis de prensa<sup>52</sup>.

Un conquistador trae un cacique caribe, con tesoros, animales y demás *paraphernalia* de los trópicos a una «corte europea de las Américas», dato éste tomado de la sinopsis y que se corrobora por la presencia en el reparto de un rey y una joven princesa. Los europeos intentan «civilizar» al indígena: lo bautizan, lo visten «decentemente», e incluso le hacen asistir a la representación de una ópera, con música de un tal maestro *Giuseppe V...*, *Vivaldi*, titulada *Amérika Terra Incognita*, así, mitad «K» y mitad en latín. Pero al indio la ópera le pone muy triste y acaba por indignarse, intuyendo que lo representado es una afrenta a su raza. Tal es su enfado que se pone violento y lo tienen que encerrar, pero se escapa sin excesivas dificultades por su parte ni preocupación por parte de los europeos; se monta su habitáculo cerca de la ciudad, al lado de un río, donde se dedica a vivir en comunión con la naturaleza, pescando y cazando y disfrutando de la compañía de un cacique dorado, estatuario, que suponemos es *El Dorado* de perdurable fama. La princesita, que se ha enamorado de él, lo va a buscar y se le entrega con toda la pasión. A partir de aquí todo es algo precipitado y confuso. Por

---

<sup>52</sup> He utilizado, concretamente, la que aparece en *La Saison cinématographique 1991* (París: La Revue du Cinéma, 1992), p. 13.

toda la Corte corre la voz de que la princesa está embarazada; unos momentos después asistimos al parto, mientras se produce algo así como un ataque de los nativos (se ven unas Amazonas acercándose sigilosamente, y también como matan a unos soldados). En medio de una confusión generalizada la princesa escapa con el bebé, que es un muñeco dorado, la herencia de los tesoros americanos. Si hubiera que resumir la moraleja, pues, sería la de que América —perdón, *Amérika*— acaba por triunfar sobre sus teóricos conquistadores. Hasta aquí la lectura superficial del film. Saquemos ahora a relucir las contradicciones latentes.

Primer punto: la mujer europea enamorada del indígena. No es lo habitual en cine; tendríamos que retroceder hasta la *Tribu* de 1935, que desarrollaba una historia similar aunque en clave (hasta cierto punto) naturalista, no simbólica como aquí. La razón para el idilio es claramente la supuesta potencia viril del nativo, que contrasta con la también supuesta debilidad en este terreno de los cortesanos decadentes; la pasión de la princesa se visualiza en un plano de la dama acariciando un cuadro del cacique desnudo, y en una bella composición visual que reproduce la famosa *Venus del espejo* de Velázquez: tendida en el diván, la mujer parece masturbarse con una pluma, y al desplazarse la cabeza por efecto del placer, en el espejo se ve reflejada la cara del indio. Todo esto está muy bien, pero no acaba de convencer. El actor que hace de cacique es un galán de lo más convencional, que parece sacado de una de esas telenovelas en que los venezolanos son maestros. Por otra parte, todos los textos históricos señalan que en el terreno de lo que podríamos llamar «ardor sexual» los conquistadores superaban ampliamente a los indígenas, pero como éste es un tema vidrioso prefiero no insistir y remitir al lector interesado a los libros de Historia de la Conquista: el clásico *Auge y caída del Imperio español en América* de Madariaga, por ejemplo, aporta algunas documentadas consideraciones.

Segundo punto: el indio oprimido, que nos lleva al concepto del «genocidio» de la población nativa. En la película los europeos tratan al indio francamente bien: intentan «culturizarlo», lo que para los conceptos éticos actuales es discutible pero que encaja completamente con los criterios de la época (se trata de un cacique, de un indio de alcurnia, y es cierto que éstos

eran educados en colegios especiales); lo que Rísquez quiere decir es que intentan «a-culturizarlo», pero en honor a la ecuanimidad del director hay que reconocer que no utiliza los habituales medios truculentos para convencernos. La tortura más horrible a que someten al cacique es hacerle asistir a una ópera; quizá a Rísquez no le gusta la lírica, simplemente, o quiere expresar que para el indio la música occidental es, además de incomprensible, desagradable: para reforzar este criterio se recurre a un efecto sonoro bastante eficaz merced al cual la música, de corte pseudovivaldiano cuando la oyen los cortesanos, se convierte en un galimatías atonal para simbolizar lo que oye el indio. Pero la incomprensión, curiosamente, sólo se refiere a la música, pues del libreto el cacique capta con gran perspicacia que uno de los personajes, una señora llamada América (*sic*) es su país<sup>53</sup>. Y volviendo a la cuestión del trato, cuando se escapa del calabozo deambula por la selva sin que nadie le moleste.

Tercer punto: América vence a Europa (¿...España?; veremos luego). ¿En qué terreno?: únicamente en el sexual; el cacique le hace un hijo a la princesita, por otra parte un hijo muy simbólico —dorado—; en lo demás, reconozco que no acabo de captar el mensaje. Y si analizamos la forma como están representadas ambas culturas, la americana y la europea, incluso lo entenderemos al revés; para ser exactos, sólo una de las dos sociedades aparece detallada en el film: la segunda. Del indígena apenas vemos algo más que banalidades de «buen salvaje»: el cacique es un habilísimo pescador y fabrica unos elegantes y aerodinámicos arcos para flechas; además sale un «indio dorado» que, en honor a la verdad, no sabemos qué pinta, como no sea para enlazarlo con un plano posterior de la princesa blanca teñida de purpurina en el mejor estilo *Goldfinger*, y el bebé también dorado del final: quizá se trata de mejorar la especie y convertir la famosa «raza de bronce» de Vasconcelos en la «raza de oro». Completando el desconcierto en esta sección debemos recordar la ya señalada apostura «televisiva» del indio, que al lado de la princesa de axilas depiladas y figura de modelo no desentona lo más mínimo.

---

<sup>53</sup> A destacar que la escena de la ópera está evidentemente inspirada en la novela de Carpentier *Concierto barroco*, y también que está mucho más conseguida en la adaptación de Paul Leduc (véase más adelante el análisis de *Barroco*, 1989).

Pasemos ahora a la sociedad «europea». Rísquez la etiqueta de esta guisa para no admitirla como española; las únicas palabras que se oyen, por cierto, son en un italiano macarrónico a cargo de miembros de la compañía de ópera. Dejemos aparte, por obvio, el detalle de que en el siglo XVII lo único que podía recordar una corte europea en América eran los virreinos, y barajemos las principales razones para no mostrar a los europeos como españoles. Una sería minimizar el papel de España (podría tomarse como un halago al Ministerio de Cultura francés, que ha puesto dinero en la película): no lo parece, la verdad, ya que toda la ambientación nos retrotrae a la época más esplendorosa de la cultura hispánica. Hay grandes homenajes a Velázquez, aunque sean un poco a la manera del *Equipo Crónica*: la Venus ya citada, y también las Meninas; además, Rísquez incurre aquí en un curioso lapsus freudiano, el de interpretar precisamente al pintor. La otra opción sería universalizar el mensaje. Podría ser, pero, ¿para qué?: ¿para quitarle culpas a España? No parece cuadrar con las intenciones del autor. En realidad la premisa no deja de ser bastante peregrina: como ya hemos dicho antes, en la época de Velázquez pocos europeos había en Sudamérica aparte de españoles y portugueses. La conclusión es que la Europa del film es un *camouflage* de España o, dicho de otra manera, se reconoce que España es la representante e introductora de Europa en América, para lo malo y para lo bueno.

Sigamos con este razonamiento, que me parece básico para la inteligibilidad del film. La iconografía europea, que tendría que ser la «mala», la dominadora, explotadora, etc., se muestra con una irreprochable belleza. Aquí es donde Rísquez se pilla los dedos; quiere ensalzar al indígena, pero el espectador no se entera, por lo menos el europeo, que ve homenajeados sus referentes estéticos —pintura, música, etc.—: ¿puede ser que a ese indio no le gusten? Como insinuábamos antes, a lo mejor a Rísquez no le gusta Vivaldi, ni Velázquez, ni la cultura del Barroco en general: no lo creo; ¿no será quizás que, contra lo que pretende hacernos creer, no se siente realmente identificado con el nativo? Aunque la película sólo muestre un mestizaje sexual, el auténtico mestizaje de la América actual —y que Rísquez representa, en mayor o menor medida— es de índole cultural, una mezcla en que es innegable que determinados estilos se han impuesto a otros, por la fuerza

o su mayor vigencia. De este modo resulta que la moraleja *real* (dejémoslo, si se prefiere, en *latente*) del film ya no es la de Europa conquistada por América, sino la más tradicional de la fusión de culturas. Y otro razonamiento de peso para acabar de desmontar la primera posibilidad: quinientos años de Historia han puesto claramente de relieve que ha sido Europa —o de forma más genérica el mundo occidental, ya que si fue España quien inició la *faena*, los que la remataron fueron los WASP del Mayflower— quien ha conquistado y dominado las Américas, y en absoluto al revés. Sea justo o injusto; estemos de acuerdo o no; le guste a Rísquez o no.

## Pasajeros a Indias

**Villa Rica del Espíritu Santo** (1945), estrenada en España en 1948 como **La carabela de la ilusión**, es una de las varias películas que Benito Perojo realizó en la Argentina. Pretendía ser algo así como una visión poética y simbólica de la Conquista, sintetizada en la dualidad entre los dos objetivos de los colonizadores: la semilla y el oro, pero lo que quería ser un relato espectacular de las ilusiones y frustraciones de los pasajeros a Indias del siglo XVI se concretó en un guión farragoso y embrollado que acababa por ridiculizar aquello que debía exaltar.

La intriga se explica en *flashback*, cuando Beatriz de Carvajal, una muchacha de la errante ciudad de Villa Rica del Espíritu Santo, «que padeció siete andanzas desde su fundación», acude desesperada al párroco para que éste le explique la historia de su origen: ella creía ser hija de un gran caballero y ahora se ha enterado de que su padre fue un humilde labriego. El sacerdote procede a contarle la historia de la ciudad desde el momento en que él mismo, junto con otros emigrantes, embarcó en una carabela rumbo al Paraguay. La escena de la partida está bastante bien resuelta, con su ambiente de algarabía e ilusión generalizada; todos esperan hacerse ricos en las Indias, pues han oído hablar de unas montañas llenas de metales preciosos, la «Sierra de la Plata». Entre los pasajeros destaca un pícaro de verbo fluido que se hace llamar licenciado Sombra. Lo que busca en las Indias es algo distinto de los demás: la Fuente de la Eterna Juventud, de cuya ubicación tiene conocimiento cierto gracias a un mapa que guarda como un tesoro. El superior de los jesuitas, que come en mesa aparte, le recuerda que sólo Dios es inmortal, a lo que el licenciado responde con un razonamiento insólito, tomado no se sabe si de Calderón o de Borges: «¿Y si Dios fuera un sueño del hombre?». «¡Cuidáos del Santo Oficio, señor licenciado!» es la lógica respuesta del jesuita. Otro personaje que tendrá su importancia en la trama es una niña a la que el licenciado encontró en el camino velando el cadáver de su madre, con unas semillas en la mano, y se la trajo consigo. Por su aspecto callado y melancólico la llaman «la niña triste».

Una vez en tierra, las ilusiones de riqueza fácil se esfuman: la supues-

ta Sierra de la Plata no existe, o no la saben encontrar. El capitán al frente de la expedición decide establecerse en un lugar medianamente habilitado y dedicarse al cultivo de las tierras. El licenciado protesta: él no ha llegado hasta aquí para hacer de labriego; él va en busca de lo que llama su «alta aventura». Pero nadie le sigue, pues todos están muy cansados. Cuando el capitán da a la recién fundada ciudad el nombre de Villa Rica del Espíritu Santo, la deslenguada doña Mencia de Carvajal ironiza: «Rica, ¿en qué?». El capitán, que es tan político como poeta, contesta sin pestañear: «Rica en sueños». La nueva orientación de la aventura americana beneficiará especialmente a la «niña triste», que ha convertido su puñado de semillas en ricas cosechas.

Pasan los años. La niña triste ha creado una gran hacienda y es feliz y admirada por todos, pero no por Catalina, la hija de doña Mencia, que la envidia no sólo por sus éxitos en agricultura sino también porque el hombre al que ama, Antón, no tiene ningún reparo en cortejar a la niña. Un día aparece en la posada de doña Mencia un caballero de noble aspecto que refiere a Catalina haber encontrado un río cargado de piedras preciosas, y encandila a la chica con sus fantasías, que ella toma al pie de la letra. Se marcha prometiendo volver para casarse con ella: en el libro de huéspedes de la posada deja el nombre de Juan de Guevara, pero en realidad no es otro que el viejo *imbroglione* del licenciado Sombra, personaje del que puede decirse que oficia de portavoz del guionista, haciendo y deshaciendo cada vez más la madeja argumental. La noticia de las piedras inflama las primitivas ansias de riqueza, y Antón abandona a la niña triste para ir en busca del río maravilloso. Mientras Antón está fuera reaparece el licenciado Sombra, que recuerda a Catalina su promesa de casarse, pero la joven no le reconoce y declara estar prometida al ilustre caballero don Juan de Guevara. Cuando el alcalde se entera de que todo ha sido una invención manda detener al licenciado y lo hace azotar en la plaza, mientras que a Catalina la someten a la «prueba del fuego» para saber si ha mentido: caminar descalza sobre una plancha de hierro al rojo. Catalina, convencida de la existencia de Juan de Guevara (la chica empieza a dar muestras de enajenación) se dispone tranquila a pasar la prueba, pero en aquel preciso momento llega triunfante Antón, cargado de esmeraldas, rubíes, topacios: «¡Vamos al río, a por las riquezas, que no hemos venido aquí a plantar mandioca!». Tomando del brazo a Catalina,

pide al padre Escalera que los case, y con toda la ciudad se va hacia el río opulento. En la villa abandonada sólo quedan el licenciado, atado todavía al poste de castigo, y la niña triste; ambos deciden unir sus vidas.

Los buscadores de tesoros fracasan lamentablemente. Las piedras preciosas no eran más que cuarzos sin valor, y vagan sin rumbo un año entero. Catalina ha tenido una hija de Antón, el cual muere despeñado cuando intenta huir de las iras de sus contrariados acompañantes. Villa Rica vuelve a fundarse, ahora sobre un negocio tan lucrativo como infame: la captura y venta de indios a traficantes portugueses. Doña Mencia se hace rica, su hija se vuelve definitivamente loca y la nieta, Beatriz, es una moza orgullosa que se cree hija del muy noble señor don Juan de Guevara y tiene toda una corte de admiradores (uno de los caballeros que pretende a Beatriz está interpretado por Fernando Lamas, que luego haría carrera en Hollywood). El orgullo de la muchacha es domado por Juan, un cazador que vive en las montañas y es hijo del licenciado y la niña triste. En el primer encuentro Juan vence a Beatriz en todo lo que ella cree destacar: el tiro con arco y la equitación; avergonzada ante sus caballeros, la chica abofetea al cazador, que la increpa: «¡Sólo por la vanidad vives, Beatriz de Guevara!».

Pero las peripecias de la errante Villa Rica no acaban. Los jesuitas han conseguido prohibir las actividades esclavistas, lo cual supone otra vez la ruina de la ciudad. Juan el cazador, digno hijo de su madre, propone ir a buscar tierras feraces para sembrar. Beatriz se quiere ir con él, pero la abuela ridiculiza sus propósitos y los atribuye a su condición de hija de un humilde labrador que murió víctima de su propia estupidez. Aquí acaba el *flashback*. Beatriz, humillada, no quiere partir con Juan. Para solucionar la papeleta el guionista hace aparecer nuevamente al licenciado Sombra, que a pesar de las reconvenciones de su muy honrado hijo se dedica a recorrer los pueblos de la zona vendiendo agua de la Fuente de la Juventud. Conociendo las debilidades de los habitantes de Villa Rica, vuelve a disfrazarse de Juan de Guevara, demuestra a Beatriz que su existencia no era fantasía y convulsiona a todos con nuevas historias sobre tesoros, que sitúa precisamente en el lugar donde Juan quiere iniciar sus actividades agrarias. Demostrando ser unos botarates sin redención, todos los villarricenses se van con Juan ani-

mados por la nueva perspectiva de riquezas. Doña Mencia invita al envejecido licenciado a acompañarles, pero éste se excusa: «¡Yo, a mi alta aventura!». «Ya estás muy viejo» le dice la mujer, a lo que el otro contesta: «Qué más da...; los españoles sabemos morir mejor que vivir». Desde lo alto de una loma, el licenciado contempla como el pueblo marcha hacia un nuevo destino: «¡Para bien o para mal, la ilusión gobierna el mundo!».

En la pantalla, la trama de **Villa Rica del Espíritu Santo** es todavía más confusa e incoherente de lo que pueda parecer en esta sinopsis. El guionista MacDougall se revela totalmente incapaz de expresar el mensaje épico-lírico que la historia promete. Al mostrar la dicotomía entre el cultivo de la tierra y la búsqueda de tesoros, no define nunca por cual se queda: un guionista de Hollywood habría potenciado la primera motivación, en principio la más honrada y presentable, pero el argentino concede una mayor relevancia, por considerarla mas «idealista», a la segunda, lo cual impide que el espectador conecte con unos personajes regidos por la codicia y prestos a aceptar las fantasías más disparatadas. De hecho, el enfoque de la historia es erróneo en todos los aspectos, dando como grandeza lo que no es más que mezquindad y ridiculez; la prueba más ilustrativa es el personaje que sirve de eje a la intriga, ese licenciado Sombra que un *pressbook* de la época presentaba como «símbolo de la España magnífica» cuando por lo que se ve en el film no es más que un lamentable charlatán que no puede despertar ningún sentimiento positivo. La interpretación de Esteban Serrador no ayuda mucho: el físico poco agradecido del actor y su exagerada gesticulación contribuyen a hacer más ridículo al personaje y su incomprensible «alta aventura». Y si el guionista falla en dar convicción a la anécdota, no queda mejor desde el punto de vista de la mera mecánica narrativa: todo lo referente al falso Juan de Guevara es fastidiosamente rebuscado, un auténtico galimatías que necesita muy buena voluntad del espectador para hacerse inteligible, y lo mismo puede decirse del recurso al *flashback*, artificioso y mal estructurado<sup>54</sup>.

Con tan notorias insuficiencias de guión es difícil valorar el trabajo

---

<sup>54</sup> «Conspira contra el interés de esta película, sin duda importante y ambiciosa, la falta de una línea temática (...) El cúmulo de sucesos la tornan confusa al ser explicados muy escuetamente». Chas de Cruz, *Heraldo del Cinematografista*, 8 de agosto 1945.

del realizador. En general puede advertirse que el nivel de la puesta en escena es irregular, muy en función de las posibilidades dramáticas de los distintos episodios: las escenas de la partida —las más logradas también a nivel de guión— demuestran dominio de la técnica y cierto empaque visual, pero en el resto Perojo pierde bastante el nervio, evidentemente desconcertado por los delirios falsamente poéticos de MacDougall.

Villa Rica del Espíritu Santo tiene un curioso *pendant* rodado en España, *La Nao Capitana* (1947), con el que forma una especie de díptico (suponemos involuntario) sobre el mismo asunto de los «pasajeros a Indias». El film español, cuyo argumento está tomado de una novela de Ricardo Baroja, lo contempla desde una óptica claramente peninsular y con referencias a la coyuntura socio-política del momento.

El libro había tenido un importante éxito en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil; el autor, cuya actividad principal era la de pintor y dibujante, hizo las bellas ilustraciones que acompañaban las primeras ediciones<sup>55</sup>. Su carácter épico y el evidente atractivo visual de las aventuras marineras la hacían muy apropiada para llevarse al cine; sin embargo la película que rodó un Florián Rey ya lejos de sus mejores momentos resultó un mamotreto sin la menor gracia, interesante únicamente *a posteriori* como manifestación de algunos motivos característicos de la propaganda franquista. El rodaje propiamente dicho se desarrolló hasta diciembre de 1946 (por lo que habitualmente se fecha en este año), pero la posproducción se alargó durante los primeros meses de 1947, no estrenándose hasta setiembre de ese año<sup>56</sup>.

En Sevilla hacia mediados del siglo XVII, una nave española, «La Capitana», va a zarpar hacia las Indias. La película empieza de forma un tanto enigmática en las calles de la ciudad, cuando unos alguaciles intentan detener a un embozado y éste, que resulta ser un consumado espadachín, los

---

<sup>55</sup> Sobre Ricardo Baroja y sus relaciones con el cine puede consultarse la concisa y acertada semblanza de Rafael Utrera en *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981), pp.142-149.

<sup>56</sup> El autor de esta tesis ya había dado una primera interpretación de este film en el ensayo «El camino de las Indias: una perspectiva franquista (*La Nao Capitana* de Florián Rey)», publicado en *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine [Actas del V Congreso de la AEHC]* (Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995), pp. 211-218.

ensarta a ambos. La escena, de estar mejor resuelta, podría haber sido una buena introducción pues nos deja en la intriga de saber quién es el individuo y porqué es perseguido por la justicia. Acto seguido pasamos a la nave, donde se nos presenta al capitán don Diego, cenando con unos frailes que han de acompañarle en el viaje. La conversación trata precisamente del Nuevo Mundo, y está formada por unos diálogos literarios y de fuertes tonalidades patrióticas que la pésima declamación de Pepe Nieto (que interpreta al Capitán) hacen verdaderamente indigestos: «En mi barco verán toda la variedad de los reinos españoles. Se han enrolado vascos, castellanos, gallegos, aragoneses, andaluces, levantinos... Salgo del puerto con la nave convertida en torre de Babel. Como el viaje es largo, todos van dejando un poco su habla nativa y al llegar a las Indias prevalece el romance castellano (...) Se unen lenguas y sentimientos y no hay más que españoles».

Una vez afirmado el primer alegato castellanista de los varios que aparecen en la intriga, el capitán acaba su discurso (porque en realidad habla más a la cámara que a sus interlocutores), definiendo lo que serán las Indias en el futuro a resultas de esa herencia hispánica: «Grandes cosas se harán y grandes pueblos que han de ser, cuando corran los años, como viejos galeones anclados tierra adentro cuyos habitantes, nietos de los tripulantes de hoy, sentirán a España, hablarán en español y rezarán con el idioma de la Madre Patria». La escena siguiente muestra la entrada de los diversos pasajeros. Unos son galeotes, y entre ellos destaca por su tono intelectual un pícaro ex-estudiante, que se dedicó a ladrón porque «la filosofía y la poética tienen poca sustancia en el puchero»: a pesar de sus grillos, ya se ve que no es un auténtico malvado. Entrados los presidiarios comienzan a pasar los colonos, que como bien ha dicho el capitán son de todos los rincones de España. Destaca entre todos el castellano con su familia, que habla siempre con giros arcaicos como «la mi mujer» y se despide besando la tierra «porque no deja de quererse a la madre, aunque a veces sea madrastra». A última hora viene el único pasajero de alcurnia, don Antonio Fernández de Sigüenza, con su segunda esposa doña Estrella y sus dos bellas hijas Leonor y Trinidad. Emboscado en las sombras del puerto está el intrigante sujeto que ultimó a los epadachines; el piloto Villalba se acerca a él y este le declara su intención de embarcarse, además de mostrarse muy interesado con la presencia de don

Antonio. Villalba le niega la entrada en el barco pues no tiene papeles, pero esta negativa no impedirá que el desconocido acabe introduciéndose de polizón.

La escena de la partida tiene cierto sabor, con los grumetes rezando y la marinería en plena actividad. Las hijas de don Antonio comienzan a coquetear con el capitán y el piloto, y el poeta Martín deslumbra a sus compañeros con sus bien concertadas rimas: «Por la ruta de las Indias / sale al mar 'La Capitana'». Las escenas en cubierta están rodadas evidentemente en tierra (en un decorado exterior), y sólo unos *stock shots* de la estela del barco dan una mínima idea de navegación. La armonía de estos primeros momentos es rota por el descubrimiento del desconocido. Al preguntársele su nombre y origen, se niega a darlo; dice que le llamen «el fugitivo»: así y todo, algunos comentarios indican que no es un auténtico español.

Una de las hijas de don Antonio, Leonor, reconoce haberlo visto más de una ocasión rondando su casa, pero lo más llamativo es la reacción de doña Estrella, que al verlo se desmaya. Es condenado al cepo a pan y agua, durante diez días, y Leonor le visita con periodicidad y le trae comida, intrigada por el fascinante desconocido. Porque a estas alturas de la película ha quedado claro que el Fugitivo, con todo y sospechase que es el «malo» titular, es el elemento más interesante de todo el elenco. Dejando aparte que los personajes «negativos» resultan siempre más atractivos que los «buenos», también la interpretación de Manuel Luna está muy por encima del resto. Ya hemos hablado de Nieto, uno de los peores actores de los años cuarenta, cuya fugaz ascensión al estrellato es imposible de entender hoy día, pero ninguno de los demás destaca por sus méritos, ni siquiera Jorge Mistral como el piloto (si bien en este caso es por defecto del guión).

El interés del fugitivo por la familia de don Antonio se aclara por fin cuando este, ya en libertad, consigue intercambiar palabras con doña Estrella: de ahí resulta que el fugitivo es un moro y doña Estrella su antigua amante, también mora pero por una serie de circunstancias adaptada a la sociedad cristiana; la actriz italiana Paola Barbara, entonces residente en España debido a la situación política de su país, compone el breve papel con eficacia y un

punto de morbidez. El fugitivo, llamado Abdalá, ha seguido su pista por tierras del Islam y de cristianos hasta encontrarla, y ahora que lo ha conseguido no va a dejarla escapar. Y para cumplir sus propósitos lo primero que hace es acuchillar a don Antonio cuando éste les sorprende en amartelada conversación. La muerte del caballero pasa como una accidental caída al mar.

En este punto el guión retoma la vena patriótica y españolista definida al principio. Para celebrar el paso del Ecuador se organiza una gran fiesta con despliegue de bailes y cantos populares de cada tierra. La escena hace que el decorado quede literalmente ocupado por los tripulantes, dando la sensación de que hay más de los que realmente caben. Con precisa coreografía en estilo «Coros y Danzas», los catalanes bailan una sardana, los aragoneses una jota, los gallegos tocan la gaita, etc., hasta el momento en que una joven castellana comienza a cantar (es Nati Mistral): entonces todos callan y escuchan religiosamente a la muchacha. Lo que canta tiene menos interés que lo que dice el capitán, en el mismo tono rígido de la conversación con los frailes (su interlocutor también es uno de ellos, por cierto): «Mirad a Castilla en su propia salsa: ¡cómo se nota que sus hombres han nacido para gobernar pueblos; cuando ella habla, las demás regiones la escuchan! Mirad como la voz de esa muchacha ha hecho en mi barco el milagro de la unidad nacional»<sup>57</sup>.

En aquel preciso instante va precisamente a ponerse a prueba la unidad nacional, ante el repentino ataque de unos piratas extranjeros (no se concreta su nacionalidad, optando los comentarios entre franceses, ingleses o venecianos). Toda la tripulación se porta con gran heroísmo, incluso los galeotes; sólo algunos de estos se deja convencer por el intrigante Abdalá que intenta hacerse con el control de la nave e incluso hiere levemente al capitán. Repelida la agresión, se procede al juicio de los traidores. Tras improvisar un tribunal<sup>58</sup>, el fugitivo y sus adláteres son condenados a muerte. El moro, imperturbable, sólo dice que él no es traidor porque no es español, y declara su intención de despedirse de doña Estrella. Pero la dama ha muer-

---

<sup>57</sup> En la novelización de la película, publicada en Barcelona por Ediciones Bistagne (s.d.), no figuran estas frases.

<sup>58</sup> Agustín Sánchez Vidal lo compara ingeniosamente con los juicios por «responsabilidades políticas» montados por el franquismo después de 1939. *El cine de Florián Rey* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991), p.311.

to en el combate: al enterarse el hombre se derrumba y por fin revela su origen: «Soy Abdalá-ben-Ismail "el Azul", descendiente de los Reyes de Granada. ¡Matadme como matásteis a los míos, pero con mi último suspiro irá mi maldición!». y dirigiéndose a Leonor, que había acudido llorosa a su lado, le dice que él mató a su padre porque le robó el cariño de Estrella, «que era de mi raza, de mi religión».

Si ya hemos dicho antes que el fugitivo es el personaje más jugoso de la trama, esta escena nos lo confirma, dándole una grandeza y fatalismo que lo pone muy por encima de los demás, acartonados y unidimensionales «héroes positivos» a la española. De todos modos, el moro se hace cristiano en el último momento, cuando el fraile le dice que Estrella lo era de corazón, y le está esperando en el Cielo. No deja de ser una rutinaria concesión a la moral de la época, dada la muy primaria motivación del converso.

Por fin se avista tierra. Las hijas de don Antonio se casarán con el capitán y el piloto (la pareja de Villalba, Leonor, una vez olvidada del recuerdo del fugitivo), y el estudiante Martín, liberado como los demás galeotes por su conducta durante el ataque pirata, concluye su poema: «A enseñarte nuestra lengua, / a fundir el alma con alma, / a legarte nuestra historia; / velas blancas de esperanza, / por la ruta de las Indias / llega a tí la Capitana».

Por lo que puede verse la película tiene una nada despreciable intención propagandística. La Nao es una clara representación de la España de 1947, rumbo a su destino burlando las asechanzas de sus enemigos. Estos enemigos son exteriores (los piratas) pero también interiores: el moro infiltrado que intenta levantar a los tripulantes contra el capitán puede verse como el tradicional agente subversivo, el «mal español» que viene del extranjero para socavar la autoridad legítimamente constituida. E incluso lo de la legitimidad se define claramente como producto de la fuerza: el capitán del barco, caudillo del trozo de España que lleva en el barco, no duda en mostrar mano dura siempre que sea necesario. En una escena significativa, don Diego manda azotar al marinero que con su descuido ha dejado colarse al moro. Trinidad se escandaliza y le suplica que interrumpa el castigo, sin éxito; lloriqueando, la chica condena la brutalidad del capitán que imperté-

rrito va exclamando con sádica satisfacción: «¡Pega!». La escena quiere dejar claro que la tripulación son unos animales que sólo obedecen a fuerza de chicotazos, y por extensión simbólica todos los españoles, necesitados de mano dura por sus tendencias anárquicas (uno de los latiguillos típicos del franquismo). La damisela escandalizada puede verse perfectamente como una representación de los intelectuales «humanitarios» tan despreciados por la propaganda del régimen. Por las buenas o por las malas, los españoles del 1947 han de unirse ante la agresión externa de los piratas modernos, reunidos ahora en algo llamado Naciones Unidas.

Desgraciadamente (o afortunadamente, según como se mire), la intención doctrinaria tan laboriosamente gestada fracasa por la deplorable puesta en escena. Es doloroso ver a Florián Rey, el gran realizador de los años treinta, firmando una obra tan increíblemente aburrida y mal hecha. Ciertamente el guión, lento y verboso, no hay por donde tomarlo, pero tampoco el director pone nada de su parte: cámara estática, planificación artrítica, movimiento escénico torpísimo. Ya hemos hablado de la interpretación, de la que apenas se salva Luna, histrión de la vieja escuela. La música es muy pobre, con uso y abuso de aires populares españoles y un impropio recurso a Mussorgski<sup>59</sup> para definir el personaje del Fugitivo. No es de extrañar que la acogida crítica fuera escasamente entusiasta, porque el film era evidentemente mediocre, y además muy anticuado de forma. Quizá lo único que mantiene un óptimo nivel es la fotografía de Manuel Berenguer, que entre otros méritos tiene el de desenvolverse en escenarios reducidos: en su momento llamó la atención la complicada utilización por primera vez en España de decorados con techo visto, con los que el propio Berenguer volvería a trabajar en su siguiente cometido, *Nada* (1947, dir. Edgar Neville).

*La Nao Capitana* tuvo un curioso apéndice en *Neutralidad*, una película de 1949 (dir. Eusebio Fernández Ardavín) destinada a demostrar la generosa conducta de la Marina mercante española (y de rebote la supuesta neutralidad del franquismo) durante la Segunda Guerra Mundial. El barco de este film posterior también va a América, el segundo de a bordo (que

---

<sup>59</sup> Esto debía ser una fijación personal de Rey (o de su hermano, músico habitual de sus películas), ya que lo utiliza, de forma igualmente desplazada, en la segunda versión de *La aldea maldita* (1942).

también lo interpreta Jorge Mistral) tiene un idilio con una niña rica que entretiene sus ocios leyendo ¡..*La Nao Capitana* de Ricardo Baroja!, e incluso hay el polizón de pasado turbio, interpretado igualmente por Manuel Luna. Las diferencias radican en las premisas ideológicas: si *La Nao Capitana* evidenciaba restos del neoimperialismo de la inmediata posguerra en su teoría de que España debía navegar ajena a las influencias extranjeras, *Neutralidad* es una obra de disculpas, que reconoce la debilidad de la España actual e intenta congraciarse con los vencedores de la contienda mundial.

## Frailes en California

Fray Junípero Serra (1713-1784) es la única figura de la conquista española que ha conseguido una estatua en el Capitolio de Washington, donde acompaña a las de los otros 99 padres de los Estados Unidos. El fraile franciscano se ganó este privilegio por su esforzada tarea colonizadora en California, a donde llegó en 1769 acompañando a la expedición de Gaspar de Portolá. Lo más curioso de esta expedición es que por primera vez sus protagonistas no son castellanos, extremeños ni vascos: Portolá era catalán, y Serra mallorquín. El auténtico nombre del fraile era Miquel, pero al tomar los hábitos adoptó el de Ginebró, denominación mallorquina del enebro; al pasar el Atlántico lo castellanizó en Junípero (el nombre científico del enebro es *Juniperus*). Entre más de veinte misiones, Fray Junípero fundó San Diego, San Francisco y Los Angeles, que con el tiempo se convertirían en las principales ciudades de California. El lugar que ocupa en el Capitolio, pues; es más que merecido.

A pesar de esta devoción, Hollywood no se dio mucha prisa en dedicarle un film, y cuando la 20th Century-Fox lo hizo en 1955 no puede decirse que el resultado fuera óptimo. De entrada, **Seven Cities of Gold** no es en absoluto una superproducción, aunque fuera fotografiada en CinemaScope: desde 1953 la Fox producía todas sus películas en el sistema anamórfico, lo cual le quita toda significación al dato, y por otra parte la evidencia de un reparto sin estrellas y un director sin personalidad como Robert D. Webb le confieren un aspecto de producto casi «B»; no lo era en el sentido literal de la acepción, pero desde luego no podía compararse con otras cintas de la casa aparecidas aquel mismo año<sup>60</sup>. Si los detalles externos ya sugieren un producto de medianas ambiciones, la visión del film denota algo mucho más grave: un guión auténticamente indigente, plagado de lugares comunes y a ratos casi ridículo.

La primera escena es relativamente eficaz, porque sirve al menos para presentarnos a los tres protagonistas. Un carruaje circula a galope tendido

---

<sup>60</sup> Para un interesante catálogo de las películas CinemaScope de la Fox, *vid.* Derek J. Southall, «Twentieth Century-Fox presents a CinemaScope picture», en *Focus on Film* n.º 38 (1978), pp.8-25 y 47.

por los caminos de Nueva España, en dirección a la capital; tan lanzado va que atropella a una pobre india a la que no le da tiempo de apartarse. Del coche descienden dos militares, el capitán Portolá y el teniente José Mendoza; acuden donde la india, pero un fraile que la atiende —Fray Junípero, por supuesto— les dice que ya es tarde, y les reprocha con acritud su imprudencia. Portolá reacciona con discreción, pero su joven y petulante compañero planta cara al fraile: «¡Si íbamos tan deprisa, era por la gloria de España, padre!». Ya tenemos, pues, las dos caras de la conquista: el guerrero brutal y sin escrúpulos y el sacerdote defensor de los humildes. al mismo tiempo se perfilan los rasgos de los personajes, que no cambiarán a lo largo del film: Portolá es autoritario pero prudente, José es buen chico pero algo despreocupado en asuntos éticos, y Fray Junípero es capaz de expresar gran firmeza de carácter cuando se trata de frenar los malos tratos a los indígenas.

La escena siguiente tiene lugar en la capital mexicana. El visitador José de Gálvez (de cuyo apellido deriva el nombre de la ciudad de Galveston) encarga a Portolá colonizar la California, que aunque descubierta por españoles, está todavía virgen a la influencia hispánica. Como encargo adicional le insta a dar de una vez con la pista de las legendarias Siete Ciudades de Oro (en realidad este prosaico añadido no era el motivo de la expedición de Portolá, pero había que recordar al público la sed de metales preciosos característica del conquistador); les acompañará Fray Junípero, con la misión de cristianizar a los paganos. Esto no agrada en exceso a Portolá ni a José, pues el padre no pierde oportunidad de recriminar a los soldados, no por lo que han hecho ellos sino por los que hicieron sus predecesores: cuando el teniente comenta que un antepasado suyo estuvo con Cortés, el fraile aprovecha para evocar la matanza de inocentes indígenas que supuso la conquista de México; más que Fray Junípero, este hombre parece Las Casas. El aire desabrido del actor Michael Rennie y las poco imaginativas líneas que le hacen recitar no ayudan a ganarle la simpatía del espectador; por otra parte, sus tácticas evangélicas, basadas en figuritas de la Virgen y cuentas de colores, tampoco denotan un planteamiento demasiado sofisticado.

Los primeros encuentros con los indígenas se resuelven pacíficamente gracias a los buenos oficios de Fray Junípero, pero la muerte de un solda-

do por un flechazo indio hace reconsiderar a Portolá la conveniencia de tácticas no violentas. Intenta aprovechar que el fraile va cojo por una llaga en la pierna para sacárselo de encima, pero gracias a uno de los emplastos que se usan con las mulas se la cura y el jefe militar se queda sin excusa. Mientras, José y el padre han hecho cierta amistad, a pesar de sus divergencias de criterio. En una escena particularmente desafortunada los dos hombres se pierden en una tormenta de arena y son acogidos en una cabaña por la Sagrada Familia en persona: a la mañana siguiente no saben si ha sido un sueño o un milagro, aunque el guión se decanta por lo segundo. Por fin llegan al puerto de San Diego, donde les espera la facción marítima de la expedición en condiciones bastante lamentables, pues hay una epidemia. Portolá decide dejar a Mendoza al mando de la posición y él se va a buscar la bahía de Monterrey.

Durante la ausencia del jefe, una tribu india ataca a los españoles. Son repelidos y uno de sus guerreros capturado; al ver que le curan la herida se hace amigo de los blancos, especialmente del fraile. El indio, que responde por Matuwir, es el nieto del jefe, y está interpretado sin el menor sentido del ridículo por Jeffrey Hunter en una de sus primeras apariciones. Demostrando un inmejorable dominio de la lengua de los españoles (o sea, el inglés), el joven guerrero acepta que el padre les enseñe la doctrina de Cristo. Cuando el anciano jefe muere, Matuwir asume el caudillaje de su tribu y pide al fraile que le case por la Iglesia, a lo que Fray Junípero sólo pone una objeción: de las tres esposas que tenía previstas debe renunciar a dos. Al mismo tiempo, la hermana de Matuwir, Ula, se ha enamorado de José, y el español se aprovecha alegremente como es su costumbre: cuando la india le habla de matrimonio, él invoca la segura oposición de su hermano.

Portolá y sus hombres vuelven desfallecidos, sin haber encontrado la bahía; por lo visto el mapa era antiguo e inexacto. Para acabar de complicar las cosas, el barco con los víveres no llega, lo cual hace peligrar la pervivencia de la recién fundada misión de San Diego de Alcalá. Asustado por semejante eventualidad, Fray Junípero consigue de Portolá la promesa de esperar nueve días. Pero en ese tiempo de espera se va a desencadenar una tragedia.

Cuando Ula comunica a José con júbilo que su hermano no se opone al enlace, el español empieza a buscar excusas y la chica se da cuenta de que no tiene ningún interés en llevarla consigo. Desesperada, se tira por un acantilado y se mata; la escena, muy ambigua, no aclara si es accidente o suicidio, pero para Matuwir la muerte de su hermana tiene un claro responsable: si no se lo entregan habrá guerra.

En el campamento español los tambores de guerra producen gran tensión entre los soldados, que presionan al fraile para que les entregue a Mendoza (previendo reacciones de este calibre, Portolá había recomendado a su subalterno que se acogiera a sagrado). Los indios atacan por la noche y pinchan los pellejos de agua potable, dejando a los españoles en situación más que apurada. A la mañana siguiente, Portolá decide un ataque desesperado, pero antes de iniciarlo José toma conciencia y, tras comulgar y arrepentirse de sus pecados, se dirige al campamento indio dispuesto a afrontar su destino. A los pocos días Fray Junípero trae su cadáver mutilado. Al comentar el fraile que le han arrancado el corazón, el médico de la expedición responde: «¡Lo tenía tan grande!»; líneas como ésta definen el nivel literario del guión. Pasados los nueve días, Portolá decide levantar el campo, pero en el último momento avistan el barco con las provisiones, con lo cual el padre Serra podrá seguir con su labor misionera; el próximo objetivo, Los Ángeles.

En *Seven Cities of Gold* nada ni nadie tiene gran interés: la anécdota es insulsa y los personajes carecen de entidad, mal definidos por los banales diálogos y la desmañada dirección. Como Anthony Quinn es un profesional competente, su Gaspar de Portolá es con mucho la mejor composición del film, pues del resto del reparto no se pueden hacer grandes elogios. Richard Egan se ve incómodo en el papel poco lucido de José, y de Michael Rennie ya hemos criticado su envaramiento y falta de sutileza; de los que hacen de indios —Hunter y Rita Moreno— más vale no hablar, y los demás no pasan de meras presencias. Lo mejor del film, que le redime de sus muchas inconsistencias, es el aspecto visual, con una magnífica fotografía que saca gran partido de los bellos exteriores mexicanos. La música, de aire «español» un tanto convencional, es correcta, igual que la ambientación; de todas formas, habría que preguntar al encargado del vestuario por qué hace ir a soldados del

siglo XVIII con cascos «de conquistador» del XVI.

El jesuita Eusebio Francisco Kino (1645-1711) no es uno de los religiosos más recordados de la historia de la América española, a pesar de su notable dimensión humana. Sus actividades no se concretaron al apartado meramente evangelizador, pues demostró especial interés en la agricultura, cartografía y, en general, todos los aspectos socioculturales de las nuevas tierras, dejando un utilísimo acopio de informaciones sobre la California (que hasta sus descubrimientos se consideraba una isla) y lo que ahora son los estados de Sonora y Arizona; ...con la paradoja de que adonde realmente quería ir de misionero era a la China. El apellido Kino era en una deformación del suyo original, escrito habitualmente como Kühn, en alemán (se educó en Austria), pero también en la forma italiana Chini, ya que era natural de un pueblo cerca de Trento, en el Alto Adigio. El realizador Felipe Cazals, autor de la interesante *El jardín de tía Isabel*, llevaba años con el proyecto de filmar la vida de Kino: tras un primer guión a mediados de los años ochenta y un accidentado rodaje en 1991 (que debió interrumpirse durante varios meses por dificultades financieras) el film vio por fin la luz pública en marzo de 1993, en el marco de la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara.

La acción se desarrolla en *flashback* cuando el protagonista, en un confín del norte de la Nueva España, ya viejo y gravemente enfermo, delira y recuerda sus pasadas andanzas. Sus compañeros, los padres Goñi y Salvatierra, no saben como contener sus desvaríos, y se limitan a seguirle la corriente cuando pide ser oído en confesión por un tal Padre Saeta y se atormenta por sus fracasos y frustraciones. Recuerda cuando su superior en Roma se negó a su petición de ir a Oriente y le impuso la misión en Nueva España; de su estancia en la capital mexicana recuerda sus discusiones científicas con Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz: este episodio, contado de forma muy apresurada, parece haber sido drásticamente reducido por los problemas surgidos en el rodaje. Su primer cometido como cartógrafo real es en la expedición del Almirante Atondo para explorar lo que entonces se consideraba la isla de la California. En este momento Kino toma contacto con la realidad social de las Indias, sobre todo en los malos tratos inferidos a los nativos; un indio cristianizado, Benito, se hace amigo suyo y le

postula sus dudas sobre las bondades de la evangelización pero también le informa de los odios y disensiones existentes entre las diversas tribus. Atondo es un hombre inteligente y noble de espíritu, pero debe consentir los abusos a los nativos ante la situación extrema en que se encuentra, en tierra desconocida y constantemente expuesto a peligros (la película, con todo, ofrece un retrato quizá excesivamente benévolo de este personaje, responsable de hecho de importantes abusos hacia los nativos). Es precisamente la agresividad de los indios, junto a la falta de medios técnicos, lo que les obliga a abandonar esta primera exploración.

El segundo intento tiene un principio más afortunado. Desembarcan en una zona en que los naturales son más pacíficos y desde allí intentan de nuevo la exploración del territorio, pero la inacabable sequía y la subsiguiente falta de agua les dificultan las operaciones. En una playa, Kino descubre unas conchas que le hacen pensar en la condición peninsular de California (esta escena, muy esquemática al igual que otras, presupone en el espectador un conocimiento previo de la vida del personaje), pero Atondo le hace ver la imposibilidad técnica de seguir con la expedición; además, como disciplinado soldado, debe obedecer las órdenes del Virrey que ha decidido interrumpir por el momento las exploraciones en esa zona. Kino debe resignarse a un nuevo cometido misional en la Alta Pimería, territorio ubicado en lo que ahora es Sonora y Arizona y que se llamaba así por sus habitantes, los pimas. Aquí se vuelve a enfrentar a los malos tratos a los indígenas, de los que es el principal responsable Solís, un brutal oficial español despreciado tanto por Kino como por otro militar, Manje, que en sus discusiones con el jesuita considera esas prácticas una provocación a las tribus del lugar además de un baldón para el buen nombre de España, pero las contrapesa con la tarea de evangelización, colonización y descubrimientos geográficos de la que también la Corona es responsable<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> El guión es en general respetuoso e incluso adulador con la labor de España. Este enfoque, poco habitual en las películas de estos últimos años, puede deberse a que en un primer momento, *Kino* se planteó como una coproducción con TVE, pero la burocracia mexicana frustró el proyecto y Cazals, intentando quedar bien con los españoles, los metió en otro berenjenal fílmico, *La furia de un dios* (1987), que no dio ni un peso —ni una peseta, claro— en taquilla. La versión definitiva de *Kino* ya no tuvo participación española (probablemente Cazals no se atrevió a pedirla), pero incluyó unos pequeños halagos a la «Madre Patria» para compensar los chascos anteriores. Cf. Leonardo García Tsao (ed.), *Felipe Cazals habla de su cine* (Guadalajara: CIEC/Universidad, 1994), pp.283 y 295-300.

Manje y Kino son la parte positiva de la Conquista, pues ninguno de los dos busca el lucro sino la gloria de su patria y de su religión, aunque el sacerdote por medios no estrictamente espirituales: sus principales actividades son organizar la agricultura y hacer trabajar a los indígenas, cuidándose muy relativamente de los bautismos y la catequesis, hasta el punto de que en México pronto le llueven críticas por ello (a pesar de las intrigas en su contra, su superior le apoya en una excelente escena con fondo de música barroca). Un día llega a la zona un joven jesuita, el padre Saeta, que a diferencia de Kino sí está inflamado en el fervor misional y se muestra dispuesto a alcanzar la palma del martirio si fuera necesario. Sus deseos se verán trágicamente cumplidos. Cuando celebra la boda de Benito, el antiguo amigo de Kino, se presenta el nefasto Solís decidido a hacer un escarmiento ejemplar por un supuesto robo de caballos: Benito y otros nativos son ahorcados, y como respuesta el jefe de la tribu, que nunca había confiado en las buenas palabras de los misioneros, hace matar a Saeta, que acepta su destino sin rencor y con la satisfacción de haber cumplido su cometido hasta el momento supremo. Manje y Kino, que habían salido de expedición, consiguen restablecer la confianza de los nativos a base de perdonar la muerte de Saeta y expulsar del territorio al innoble Solís.

Pero la pacificación de las tierras no ejerce el mismo efecto en el alma de Kino, que ha quedado tremendamente impresionado por el sacrificio de Saeta. Para meditar emprende viaje a las tierras de su viejo amigo Atondo, que ha abandonado las inquietudes descubridoras y vive tranquilamente con algunos de sus antiguos soldados y sus indios encomendados. En este momento volvemos del *flashback* al delirio de Kino: Saeta, Benito, California... ¿todo ha sido un fracaso? ¡No! Todavía hay tierras por recorrer, explorar, colonizar. Súbitamente, nuestro hombre recobra la lucidez y la salud y, ante la estupefacción de sus compañeros, se coloca su sombrero y su capa, pide provisiones y monta a caballo, perdiéndose en la lejanía, en busca de la eternidad.

Kino tiene un fallo importantísimo que es la precariedad de la estructura narrativa. Fuera por las circunstancias de su gestación o por insuficien-

cia de sus autores, lo cierto es que el guión es inconexo, elíptico y falto de imaginación. El personaje de Benito y la problemática indiana están presentados sin excesiva originalidad, con un desarmante aspecto *déja vu*. Ninguna situación está excesivamente apurada y todo queda un tanto esbozado; muchas incidencias se apoyan en recursos verbales, como el recitado en off de las cartas que Kino escribe a una aristócrata española protectora suya (de la que tampoco se nos informa apenas nada). Y es una lástima, porque la puesta en escena tiene un nivel superlativo que, de apoyarse en un material literario más sólido, hubiera dado lugar a una obra maestra.

Cazals, que ha anunciado que **Kino** es su despedida del cine, consigue imprimir a la cinta un increíble empaque formal, con un aliento épico inusual en el cine histórico de habla española. Como si fuera plenamente consciente del esquematismo del guión, convierte a los personajes en arquetipos de dimensiones *bigger than life*, en los que no cabe la miseria, el rencor, la ridiculización. El único personaje auténticamente malo, el capitán Solís, con su truculento bozal de cuero que sin duda esconde alguna ignominiosa deformidad facial, es como una prosopopeya de la maldad más que un hombre de carne y hueso. El momento de la muerte del padre Saeta es otro triunfo de la dirección. En el cine español y mexicano, estas situaciones se han prestado siempre a excesos empalagosos y lloriqueantes (una muestra es el **Felipe de Jesús** de Julio Bracho que describiremos más adelante); aquí predomina la más absoluta seriedad y al mismo tiempo un gran respeto hacia la persona que es capaz de hacer el supremo sacrificio, sea por una motivación religiosa o laica; cuando Saeta agradece a Dios haber dado sentido a su existencia con este sacrificio, no hace sino expresar la gran paradoja de la vida: que su único sentido es, precisamente, inmolarla en beneficio de algo inmaterial. Pero no es ésta la única secuencia impactante de un film marcado continuamente por una gran búsqueda estética; véase si no la escena en que se indica por primera vez la enfermedad que llevará a la muerte a la gentil duquesita protectora de Kino, resuelta con pinceladas impresionistas: la *baï-laora* evolucionando sobre un suelo de flores, el pañuelo manchado de san-

gre<sup>62</sup>. Y sobre todo, el gran poder evocador de una época y un lugar, con imágenes que nos hacen sentir en toda su intensidad la aventura que fue, o pudo ser, la exploración del continente americano.

La espléndida factura espectacular de *Kino* —espectáculo de poesía y sentimientos, nada que ver con la peyorativa acepción hollywoodiana del término— es sin duda responsabilidad absoluta de Cazals, pero sería injusto no citar a los colaboradores que han contribuido a ese logro, como el cameraman Goded y, sobre todo, a la autora de la banda sonora, la joven compositora Amparo Rubín. Aparte del romántico tema principal, un *leitmotiv* representativo de la grandeza del personaje y de su entorno, Rubín aporta también un concierto barroco de sabor musicológico que evoca las intrigas cortesanas en las que se decide el destino de los hombres de acción.

---

<sup>62</sup> Hacer morir a este personaje en la flor de la vida, siendo poco más que una niña, es una deliberada licencia poética, ya que María Guadalupe de Lencastre, duquesa de Aveiro, la auténtica protectora de Kino y favorecedora de tantos proyectos evangelizadores en el Nuevo Mundo (era conocida como la «Madre de las Misiones») murió en 1715 —es decir, después que Kino— con más de ochenta años. Cf. Ernest J. Burrus (ed), *Kino escribe a la duquesa. Correspondencia del P. Francisco Eusebio Kino con la duquesa de Aveiro*. (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964; Col. Chimalistac de libros y documentos sobre la Nueva España, vol. 18), pp. 21-29.

## El significado de la Conquista

En este apartado queremos recordar ciertas películas que, en vez de detenerse en un hecho histórico concreto, aspiran a dar una visión de conjunto, orientada ideológicamente, de lo que ha sido la Conquista y de las secuelas que ha dejado en la sociedad americana actual. Rodada en Venezuela, **Cubagua** (1986) quiere denunciar la persistencia en nuestra época de los factores más negativos de la Conquista: al igual que en el siglo XVI los españoles explotaron las Indias en su provecho, en el siglo XX los poderes económicos transnacionales continúan el expolio de los países americanos supuestamente independientes. En escasos ochenta minutos, esta coproducción venezolano-cubano-panameña de interesantes premisas pero resultados dudosos intenta resumir lo que ha sido la historia de América desde la llegada de los españoles hasta ahora: visión inevitablemente esquemática de opresores y oprimidos a la que una realización algo *amateur* no acaba de imprimir la fuerza necesaria. Además no deja de chocar la fuerte resonancia anglosajona de los nombres de director (Michael New) y productor (Donald Myerston) en un film con mensaje decididamente indigenista y de algún modo dirigido contra el imperialismo estadounidense.

La trama mezcla tres momentos históricos distintos (de la época actual pasamos a 1930 y de ahí al siglo XVI), manteniendo los mismos personajes con cometidos similares pero vestidos diferentes. En la Venezuela actual, el ingeniero Leizaga es encargado por la Fundación «Progress» para estudiar las riquezas del Amazonas; Nila, una bella periodista que no pierde ocasión para denunciar a la entidad responsable del proyecto, le hace ver que está sirviendo a al dominador extranjero representado por las ávidas empresas multinacionales, y que de la posible explotación de la selva no va a producirse ningún beneficio para el país. Al mismo tiempo (segunda historia) vemos como cincuenta años antes otro joven ingeniero llega a Isla Margarita a reorganizar la reapertura de las minas. Investigando el terreno se interesa por la vecina isla de Cubagua, que antes de ser destruida por la naturaleza y los piratas fue un activo núcleo colonial, especialmente fructífero en la pesca de perlas. Un ermitaño que habita las ruinas de lo que fue la ciudad de Nueva Cádiz le explica la trágica historia del lugar; esta tercera

historia es el eje central de la intriga y la más desarrollada, como si se quisiera ver en ella la raíz de los males actuales.

En la primera mitad del siglo XVI el conde de Lampugnano, científico milanés establecido en la isla, intenta convencer al alcalde don Antonio de la utilidad de una máquina que agiliza la pesca de perlas y al mismo tiempo reduce la mortalidad humana, pero el funcionario de la Corona desecha el proyecto pues de este modo ni podría hacer negocio con el trasiego de indios. Los abusos a los indígenas provocan una insurrección de éstos, que incendian el pueblo y matan a varios españoles. En represalia y como escarmiento, una joven india es quemada públicamente; el tormento se quiere simbólico y la escena también, pues el hermoso cuerpo desnudo de la india consumiéndose entre las llamas representa la destrucción de una raza inocente y pura, además de propietaria legítima de aquellas tierras. En la misma historia se nos hace una concisa recapitulación de los elementos arquetípicos de la Conquista: la avaricia y crueldad tanto de los funcionarios civiles como militares (representados por el alcalde y el jefe militar de la plaza), la rivalidad entre ellos (el alcalde acaba eliminando al aguerrido pero menos inteligente conquistador), la salvaje explotación de los indígenas y la labor denunciadora del clero (el fraile pronuncia un sermón de contundente inspiración lascasiana). Todo ello, como es lógico, engarzado con los acontecimientos actuales: cuando Carvalho, el directivo de la multinacional —encarnado por el conocido actor cubano Reynaldo Miravalles, que también personifica al conquistador don Diego y al gringo representante de la empresa minera— le declara al ingeniero que «siempre han sido necesarios hombres decididos que abran los caminos al progreso y a la civilización» la escena pasa sin respiro a otra correspondiente al episodio de la Conquista en el que vemos como los españoles se acercan a Cubagua transportando en condiciones lamentables a los indios esclavizados.

Vueltos a la época actual vemos como Leizaga ya ha sido medio convencido por la periodista de su poco honroso papel de esquirolo y vendepatrias. Visitando una comunidad indígena al cuidado del inevitable fraile, uno de los nativos le trae una armadura y un casco de conquistador y le dice unas palabras en su idioma. El fraile traduce: «Te lo devuelve. Dice que es

tuyo». Ante una alusión tan directa, el hombre toma conciencia y reacciona energicamente: de vuelta a la ciudad entra en el despacho de su jefe y pistola en mano le arrebató los documentos secretos de la compañía para que Nila redacte un artículo que ponga al descubierto sus turbios manejos. En un último plano, la india inmolada por los primeros explotadores surge del oscuro interior de una gruta y se dirige hacia la salida, su esbelta silueta recortada contra la luz intensa proveniente del exterior en una imagen prosopopéyica que anuncia su inminente liberación.

Como puede deducirse el planteamiento ideológico del film es bastante directo y contundente. Lo malo es que la forma de ponerlo en imágenes resulta un tanto primaria. Es la típica película «de tesis» en la que todo debe ajustarse a unos propósitos premeditados, lo cual hace un tanto forzadas algunas situaciones, especialmente las que se quieren alegóricas. La escena en que el indígena «devuelve» al ingeniero sus armas tiene un aspecto tan artificioso que el espectador la considera automáticamente como preparada por el mismo fraile en su condición de figura portavoz de los autores. También resulta excesivamente ingenuo que para personificar las cualidades de la raza oprimida se recurra a una mujer joven y atractiva, atractivo que por cierto responde totalmente a cánones actuales y europeos; su bello cuerpo, que siempre se nos ofrece desnudo, denota una alimentación y cuidados que desgraciadamente no pueden considerarse propios de su raza. Un recurso, pues, criticable en muchos aspectos (también se podría hablar de un machismo soterrado) y que no hace sino sacar a relucir la hipocresía e inseguridad latente en muchas de las reivindicaciones indigenistas asumidas por personas que no pueden desprenderse de su distinto origen racial o inclinaciones, por buena voluntad que pongan.

Dejando aparte el contenido, el film es muy irregular en el plano formal. El episodio de la Conquista es el más trabajado, quizá porque al ser una evocación de época todo el equipo se mueve en terreno más cómodo y seguro. El episodio 1930 es el más descuidado y sólo parece cumplir una función de engarce; hay una escena buena, sin embargo, aquella en que el fraile pasea con el ingeniero a la luz de una antorcha por las ruinas de Nueva Cádiz. El episodio actual es el menos convincente al tener que respetar los rígidos cli-

chés del cine «antiimperialista» tradicional (no en vano el ICAIC es coproductor del film) y al mismo tiempo dar una imagen de ponderación y objetividad; la puesta en escena, muy balbuciente, denota una franca imprecisión conceptual. Otro fallo importante son los actores, todos muy desvaídos: Sonia López está bien como la indígena «simbólica», pero cuando tiene que aparecer vestida y hablando se le adivinan pocas tablas; el «ingeniero» Herbert (*sic*) Gabaldón resulta igualmente inexpresivo en sus tres reencarnaciones; por lo que respecta a Miravalles, queda claro que es el más profesional, pero no consigue evitar el ridículo cuando tiene que hablar con acento inglés.

Mucho más lograda a todos los niveles (especialmente el estético) es **Barroco** (1989), producción hispano-cubana pero con una fuerte participación mexicana que empieza por el realizador Paul Leduc, autor de espléndidas divagaciones históricas como **Reed, México insurgente** (1971) y **Frida** (1983); la cinta que nos ocupa se reconoce inspirada en un libro de Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, y el término «inspirada» ha de tomarse al pie de la letra, pues se aparta deliberadamente del original. La novela es un brillante ejercicio de estilo, casi un divertimento en comparación con otras obras mucho más empeñosas de su autor, pero el hecho de su brevedad no impide que tenga una extraordinaria riqueza conceptual y ambiental. Las incidencias del viaje que un indiano de la Nueva España hace a Europa a principios del siglo XVIII le sirven a Carpentier para introducir agudas observaciones sobre la mentalidad de los criollos, la sensación de superioridad experimentaban al conocer la metrópoli anticuada e insalubre<sup>63</sup>, así como la incompreensión del mundo culto europeo hacia las cosas de América. El punto álgido de la novela es la representación en Venecia de la ópera *Montezuma*, con música del maestro Vivaldi; las pintorescas tergiversaciones de la Historia que se amontonan en el libreto, especialmente en el final acomodaticio y falsamente feliz —que el novelista describe con gracejo y rigor musicológico—, despiertan la indignación del indiano y avivan su espíritu independentista.

---

<sup>63</sup> Según observan Humboldt y todos los viajeros que visitaron la América española, las condiciones de vida en México o Lima eran muy superiores a las de la península, lo cual hacía que los criollos que viajaban al supuesto centro del Imperio tomaran conciencia de su superioridad y confirmaran sus ansias de independencia.

La película toma de la novela el personaje del indiano, que sirve de hilo conductor de la trama, y la representación de la ópera. Todo lo demás es inventado, y constituye una divagación sobre la evolución de los pueblos hispánicos desde la llegada de Colón hasta la actualidad. Al igual que sucede en otras obras de Leduc, la narración se desenvuelve exclusivamente a través de la imagen y la música, sin ninguna referencia verbal, lo cual exige una indudable atención y preparación por parte del espectador, que a veces puede quedar un tanto desconcertado por incidentes de difícil comprensión. Cuando empieza la película, el indiano está fumando un puro en una estancia de recargada ornamentación; entre los muchos objetos que llenan el encuadre destaca un espejo morisco que saldrá insistentemente en otras escenas. La elección del actor Ernesto Gómez Cruz puede resultar discutible pues sus rasgos físicos son más mestizos que criollos, pero también es cierto que esos rasgos contribuyen a definir mejor la imagen del americano. Unos segundos antes hemos oído la conocida canción cubana «Mamá, yo quiero saber / de dónde son los cantantes», que será uno de los motivos musicales recurrentes de todo el film, y algo después aparece una dama vestida de negro (la española Ángela Molina) cantando el segundo *leitmotif*, una canción sefardita («En el mar hay una torre / En la torre una ventana / En la ventana una niña...») que ya había sido objeto de atención del realizador Alfredo Joskowicz en *Constelaciones* (1979), film experimental sobre Sor Juana Inés de la Cruz del que hablaremos en el capítulo siguiente. El indiano toma una partitura musical y la abre: es la ópera *Montezuma*. En la primera página se lee «Andante», que supondrá el primer «movimiento» de una película que en justicia puede considerarse como totalmente musical.

Tras unos planos del indiano haciendo picnic en unas ruinas mayas nos trasladamos a la selva virgen hollada por primera vez por el descubridor español. Manda la expedición un navegante que de algún modo recuerda a Colón; el actor es Francisco Rabal, que a partir de ahora será el encargado de interpretar el arquetipo del europeo del mismo modo que Gómez Cruz ha quedado definido como el arquetipo del criollo. La iconografía, simbólica y fantasista, recurre a los tópicos de la época sobre las tierras desconocidas: animales extraordinarios, e incluso unas sirenas que saludan amablemente a los exploradores. Cuando los españoles oyen cantar a los nativos,

también ellos aportan su herencia musical: aires gallegos, andaluces, castellanos, mientras que el supuesto Colón y una india entablan un dúo en mallorquín, no sabemos si por la pintoresca musicalidad del tema ibicenco o por entrar en la controversia sobre el origen del Almirante. Los indios traen instrumentos musicales (europeos) y acompañan a los españoles en su peculiar concierto. Pero la armonía no dura mucho: un español dispara el primer pistoletazo contra un indio, abriendo el camino para la dominación violenta de la población nativa.

Volvemos al indiano en las ruinas. En el mismo escenario un conquistador (Rabal con una evidente barba postiza) se enfrenta a un joven indio pintado; interpretado por Roberto Sosa, éste será otro de los personajes que irán apareciendo en el film, si bien con una menor definición, como ocurre también con el sirviente negro del indiano, que representa a la otra etnia importada a América. La siguiente escena evoca el periodo virreinal, con sus fuertes motivaciones religiosas: en la imponente decoración barroca de una iglesia novohispana, una monja se orden; al girarse, vemos que es Ángela Molina otra vez. La religiosa se saca la hostia de su boca, y en aquel momento su frente comienza a sangrar; se desmaya y al caer al suelo su cuerpo se deshace, dejando solo un charco de sangre. Volvemos a la habitación del indiano; está haciendo un castillo de naipes, pero se le destruye. Toma la partitura nuevamente y la abre por la página «Contradanza».

El siguiente episodio es sin duda el más inconexo. Se dedica básicamente a evocar el papel de los negros en la historia de América, con abundantes escenas de ritos africanos así como de torturas y vejaciones. Como en la película toman parte elementos de México, Cuba y España, este episodio supondría un homenaje a la isla caribeña del mismo modo que el anterior aludía más directamente a México. Rabal aparece ahora de marino de finales el XVIII, con un parche en el ojo que recuerda al almirante Nelson, aunque su conducta parece retratarle más bien como un traficante de esclavos. El joven indio que habíamos visto en el episodio anterior se mezcla con los cantos y danzas de los negros, impregnados de fuerte erotismo, con negras semidesnudas que provocan al mozo. Dos cantantes contemporáneos cubanos, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez tienen breves intervenciones musica-

les. La banda sonora alterna el *Standchen* de Schubert con el ya conocido *De dónde son los cantantes*. Una pareja de negros bailan un tango, con la música de *La paloma*. En un salón palaciego unos cortesanos empelucados y con máscara bailan al compás de *Il barbiere di Siviglia*; una negra les pasa a los músicos una carta de tarot y transforman la música de Rossini en ritmo tropical («El barbero de Sevilla / loco se volvió»). Los bailarines se sacan las máscaras: todos son negros.

El negrero del parche deambula por una lóbrega mazmorra repleta de negros encadenados. Con su bastón toquetea el cuerpo desnudo de una esclava. En el plano siguiente lo vemos dormitando en una bañera de agua caliente. Unos ruidos le despiertan: son los negros que se han liberado y vengán a machetazos sus malos tratos. Mientras, en la playa, varios hombres están descargando cajas con fusiles; dirige la maniobra Rabal, vestido ahora de uniforme con un pañuelo en la cabeza: parece ser un caudillo independentista. Están allí también el indiano y el joven, que ahora ha perdido ya toda su apariencia nativa y pasa a ser un personaje anecdótico y complementario, sin excesiva significación. Rabal independentista entra en el palacio del Rabal negrero, cuyo cadáver yace en el suelo víctima de la venganza de los esclavos. Se dirige a un órgano e interpreta las primeras notas de la *Tocata y fuga* de Bach, que pronto se convierten en *De dónde son los cantantes*. La escena vuelve otra vez a la habitación del indiano, donde volvemos a oír la canción sefardita.

Tercer movimiento: «Rondó». Si el primero estaba dedicado a México y el segundo a Cuba, el tercero está dedicado a España, pero no a la España de la época del descubrimiento ni del siglo XIX, sino a la España arquetípica de la Guerra Civil y la resistencia antifascista. En unas escenas ambientadas en la mezquita de Córdoba se nos muestran las raíces de la cultura hispana, a través de música árabe y cante jondo que interpretan Juan Peña *el Lebrijano* y el Grupo Andalusí de Tánger<sup>64</sup>, a los que enseguida se añaden unas sevillanas a cargo de Ángela Molina y un grupo de gitanas. El indiano y el joven contemplan la escena, como ya es habitual a lo largo de la intriga. Metidos ya en plena «España eterna», la escena siguiente nos muestra unos quijotescos molinos y después al indiano en una tasca, comiendo jamón y

---

<sup>64</sup> Lo que no tiene mucho sentido es la inclusión de unos temas de danza hindús.

vino en una estampa que suponemos caricatural. A continuación pasamos a la calle de un pueblo destruido por la guerra: al fondo ondea la bandera de la República y se oyen canciones en varios idiomas que quieren hacer hincapié en el carácter internacional de la lucha antifranquista (hay un plano de un negro levantando el puño). El maestro de escuela saluda afectuoso al indiano, venido de Ultramar para ayudar a la causa del pueblo español. Unos milicianos saquean un palacio y con los libros hacen barricadas; el indiano encuentra entre ellos la partitura que va puntuando los diversos episodios de la película. Por un altavoz se oye el *Cara al Sol* y comienza la batalla. Los republicanos pierden. Ángela Molina, ahora de miliciana, es muerta por una bala nacionalista.

Posguerra: la misma calle cubierta de nieve. El indiano, con un penacho, pone en un gramófono un disco con la canción *Plaisir d'amour*, en voz de Ángela Molina. Rabal, con elegante gabán de estraperlista, se marcha en un automóvil. El indiano se encuentra al negro y ambos se emborrachan. Entran en un Museo de Cera donde una monja negra los introduce en una habitación en cuya puerta se lee: «Antonio Vivaldi & Co. — Operas». Allí está Rabal, ahora caracterizado de Vivaldi, dirigiendo una pintoresca orquesta de cámara que pronto convierte los temas del veneciano en una rumba. Todos bailan, y la fiesta degenera en orgía.

En la estancia del indiano otra vez, leemos el último movimiento de la partitura: «Finale». Este episodio es el que hace referencia más directa a la novela de Carpentier, pues en él se reconstruye la representación de la supuesta ópera de Vivaldi *Montezuma*. Como la partitura original no existe<sup>65</sup>, la música está tomada de la obra homónima de Karl Heinrich Graun, con libreto de Federico el Grande (1755), a la que se han añadido algunos fragmentos de *Les Indes Galantes* de Rameau (1735). La puesta en escena de la ópera, a cargo de María Susana Arregui, es una deliciosa reconstrucción del teatro barroco, y es con mucho lo mejor de la película. Moctezuma y el conquistador español (se supone Cortés) son personificados por opulentos y desfigurados *castrati*, y las tropas indias y españolas por mujeres. Entre aria y aria hay

---

<sup>65</sup> En 1992 se ha estrenado una producción escénica de la obra que ilustra el libreto existente con un *pasticcio* de temas vivaldianos a cargo de Jean-Claude Malgoire. Ha sido registrado en disco.

una batalla, que empieza con el triunfo de los aztecas pero acaba ganada por los españoles. En el duelo final a espada entre Cortés y Moctezuma, el primero mata traidoramente al otro de un pistoletazo, repitiendo la escena similar del primer acto. Ante el manifiesto disgusto de los espectadores<sup>66</sup> —el indiano, el joven y el negro—, la última escena es una alegoría del triunfo de la Cristiandad: bajo la advocación de la Virgen María, aztecas y españoles se reconcilian. Vivaldi acude a recibir los aplausos, pero la audiencia se los niega.

En una estación de ferrocarril, el indiano y el negro se despiden. El negro toma un avión y hojea un prospecto del cabaret Tropicana. En el plano siguiente vemos la actuación de las bailarinas mulatas de la celebre sala de fiestas, y en la pista Rabal disfrazado de turista, cámara fotográfica al cuello. Al mismo tiempo, el indiano ha descendido del tren en una estación solitaria y se aleja cargado de instrumentos musicales. En la última escena, Ángela Molina canta en una discoteca moderna (Joy Esclava de Madrid) un tema rock, ante la habitual contemplación del indiano y el joven. Volvemos a la estancia del principio. El indiano acaba de escuchar en un *walkman* la canción de la Molina, se saca los auriculares y se levanta.

**Barroco** es una obra de gran riqueza y complejidad, una auténtica sinfonía de imágenes ante la que lo más cómodo es dejarse arrastrar por su intrínseca fascinación audiovisual, que no decae en ningún momento. La única objeción que se le podría hacer es que la abundancia de referencias históricas y musicales requiere del espectador cierto nivel de conocimientos en estos terrenos, pero también es verdad que el film se plantea como un espectáculo culto y evidentemente minoritario: es decir, se toma como tal o se

---

<sup>66</sup> Dice el indiano en la novela: «Mientras más iba corriendo la música del Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustra, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace (...) Me sorprendí a mí mismo en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español, y me di cuenta de pronto que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido». Alejo Carpentier, *Concierto Barroco* (México: Siglo XXI, 1974), pp.75-76.

deja<sup>67</sup>. Sin embargo, una objeción más seria cabría hacerle, esta de índole estrictamente cinematográfica: a diferencia de lo que sucedía en la anterior *Frida*, de concepción muy similar, *Barroco* acusa una notable incoherencia, no a nivel formal pero sí temático, pues sus ambiciones totalizadoras lo hacen a ratos un poco confuso. El episodio «cubano», por ejemplo, se va bastante por las ramas con el tema de la negritud, pero el dedicado a la Guerra de España es absolutamente desconcertante, pues no hay forma de establecer una conexión con la historia de América, que es el tema base del film. Si fue por justificar la coproducción, todavía se entiende menos, pues la imagen que ofrece de España es una sucesión de lugares comunes extraídos de la historiografía marxista más convencional; si no había forma de enlazar las historias de España y América dejando contentos a todos, mejor hubiera sido ceñirse más a la novela de Carpentier, que como ya hemos dicho —y afortunadamente se recoge en muchos momentos del film— tiene elementos de sobra para una sabrosa transcripción al celuloide.

Aunque *La Cruz del Sur* (1992) es propiamente un documental, lo incluimos en nuestra selección por varios motivos: por una parte, su condición «híbrida» en la cual las tomas del vivo vienen reforzadas por escenas reconstituidas a la manera de los experimentos televisivos de Rossellini; y por otro lado, por la manera original como enfoca unas circunstancias que, siendo actuales, tienen su raíz en los días de la Conquista. Escrita y dirigida por Patricio Guzmán, el otrora combativo reivindicador de la Unidad Popular chilena en la celeberrima trilogía *La batalla de Chile* (1973-76), esta producción española patrocinada por TVE quiere dejar constancia de la persistencia entre la población indígena americana actual de las creencias y ritos de las religiones prehispánicas, muchas veces mezcladas con elementos del Cristianismo importado por los misioneros españoles.

La ideología del director ya nos orienta hacia el tono que va a tener esta película, totalmente alejada del folklorismo de baratillo o la postal turís-

---

<sup>67</sup>Conviene recordar que la acogida crítica fue variada y no siempre positiva; véanse al respecto los siguientes comentarios del siempre temible Jorge Ayala Blanco: «Sin humor, sin fuerza, sin estilo, sin necesidad expresiva, esta *Intolerancia* griffitheana del Barroco musical no es más que el tercer capricho inane de nuestro más megalómano y dispendioso cineasta de exportación...». *La disolvencia del cine mexicano* (México: Grijalbo, 1991), p. 362. En España, la cinta de Leduc no tuvo la menor distribución comercial y pasó directamente a la televisión, por cierto en horario de trasnoche.

tica. Para Guzmán, esta fidelidad a la antigua religión tiene una serie de implicaciones sociopolíticas fundamentales para la comprensión del mundo americano actual: 1) la evangelización del indígena fue impuesta sin otra base ideológica que la derivada del triunfo militar; 2) la nueva religiosidad de los pueblos conquistados confundió elementos del cristianismo con otros autóctonos, produciéndose asimilaciones como la de la diosa Tonantzin con la Virgen de Guadalupe, que ya ha sido objeto de discusión en un apartado anterior; 3) este confusionismo fue fomentado tanto por los nativos como por los religiosos europeos, estos últimos con la intención de abordar de una forma gradual la mentalidad de los nativos, a los que veían —con razón— incapaces de captar las sutilezas teológicas del catolicismo tridentino, mientras que para los primeros era una forma de conservar sus referencias culturales sin despertar la animosidad de los dominadores.

La película comienza con la llegada de los conquistadores a las Indias. A la derrota por las armas de los indígenas se sucede la evangelización en masa; la voz en off de un fraile va narrando las hazañas de sus compañeros, bautizando a los paganos por millares e iniciándolos en los rudimentos del cristianismo mediante fórmulas tan estereotipadas que en ningún momento pueden producir una adhesión sincera. Los planos de los ejércitos españoles victoriosos se enlazan, en un montaje ideológico típico del cine de izquierdas de los sesenta, con tomas documentales del entrenamiento de unidades antiguerrillas del ejército de un país americano actual: al ser entrevistado, el oficial que los manda proclama su condición de defensores de la civilización occidental contra la barbarie comunista, o dicho de otra manera, de los intereses de la oligarquía dominante en estrecha connivencia con los Estados Unidos. Tras esta introducción se entra en la materia principal del film, esto es, la persistencia de las religiones precolombinas, mostrada a través de *a)* imágenes de celebraciones que mezclan elementos autóctonos con los cristianos; *b)* declaraciones de líderes religiosos indígenas que, aunque la mayoría se consideren cristianos, defienden la superioridad de las creencias antiguas; y *c)* declaraciones de sacerdotes católicos, unos apegados a la ortodoxia más tradicional y otros, casi todos de Brasil y postuladores de la Teología de la Liberación, que defienden el acercamiento al indígena, no propiamente por su condición racial sino por la de sometido y maltratado

en beneficio de unos intereses económicos.

Para exponer su tesis el film utiliza con extrema astucia todos los recursos del montaje, recurriendo en varias ocasiones a manipulaciones demasiado evidentes. Si en *La batalla de Chile* los burgueses siempre aparecían físicamente deformados, chillando históricamente contra los «malvados comunistas», aquí las intervenciones de los personajes «negativos» aparecen también más o menos ridiculizadas, mientras que los sacerdotes indios o los teólogos de la liberación sólo emiten comentarios tan incisivos como ciertos. Y no es que echemos a faltar una cierta objetividad, sino más bien un poco más de escepticismo: como buen izquierdista, Guzmán debería participar de la conocida opinión marxista sobre la religión como «opio del pueblo», pero curiosamente sólo interpreta dicha teoría en detrimento del cristianismo; los comentarios que emiten los sacerdotes indígenas sobre sus costumbres religiosas están escogidos de modo que den la sensación que que son más avanzadas y liberales que las foráneas —reivindicación del papel de la mujer, puesta en solfa del celibato eclesiástico, etc.—. Sin entrar en discusión sobre las cualidades de las religiones precolombinas, que seguramente las tienen, no podemos olvidar que en la historia de la Humanidad todas las religiones oficiales han cumplido siempre un papel de manipulación de los pueblos y, en definitiva, legitimación del poder constituido. Al mitificar las religiones americanas como más puras y auténticas que la europea el autor descubre ingenuamente sus cartas, pues abstrae la realidad histórica para servir un discurso político: la fidelidad a las creencias ancestrales como arma contra el imperialismo. La teoría está respaldada por representaciones visuales brillantes pero a veces demasiado obvias, como el acertado paralelismo entre los conquistadores y los militares actuales —encargados de mantener las relaciones de dominio establecidas en los tiempos de la Independencia por las elites criollas descendientes de los colonos españoles— o el plano final del penitente indio cargando una cruz tan pesada como el simbolismo que la imagen encierra.

De todos modos, estas críticas no deben tomarse como un rechazo a las ideas de solidaridad y justicia que Guzmán pretende expresar en su film, sino todo lo contrario: en unos tiempos en que cada vez abundan más los

chaqueteros e irresponsables, el realizador chileno sigue siendo fiel a las ideas reformistas de hace veinte años, cuando todo estaba más claro y se sabía —o se creía saber— quiénes eran los buenos y quiénes los malos. El problema es que desde la caída de Allende muchas cosas han cambiado, y no sólo en la cada vez más cínica Europa sino también en muchos países de Iberoamérica, donde a la luz de un cierto despegue económico —no siempre real ni en beneficio de todas las clases sociales— el discurso tercermundista está empezando a considerarse «de mal gusto» y poco indicado como temática cinematográfica, a pesar de que una gran parte de la población americana —por supuesto, la descendiente de los primitivos pobladores— vive en condiciones de auténtico tercer mundo. Es curioso que un film como éste, mucho más asequible para mentalidades americanas que europeas, donde siempre se considerará un producto exótico que presenta ambientes afortunadamente alejados de nuestra cómoda geografía, haya sido precisamente producido por Televisión Española en una de sus habituales concesiones al hispano-americanismo que, paradójicamente, no son siempre bien acogidas en Ultramar<sup>68</sup>. No conozco la versión televisiva, en tres capítulos de una hora, pero es probable que profundice más en algunos aspectos que la reducción cinematográfica (80 minutos) deja un poco abiertos.

---

<sup>68</sup> Un ejemplo de actitud contraria a las intervenciones españolas lo tenemos en estas impagables declaraciones de la directora de **Danzón**, María Novaro: «Las dos películas que hice fueron coproducidas con España, y he vivido en parte el manejo que los españoles hacen de nuestro cine. Para ellos somos de segunda, absolutamente de segunda, y no puedo dejar de alegrarme que sus festejos de que 'nos descubrieron' se fueron haciendo chiquitos, chiquitos y luego los disfrazaron de otra cosa...». Entrevista por Gabriela Díaz en la revista de la Universidad de Guadalajara (Jalisco, México) *Tiempos de Arte*, nº8, (invierno 92-primavera 93), p. 46.

# **III. Colonia**

# La Iglesia en el Nuevo Mundo

## Rosa de Lima, la santa de las Indias

En un repaso a las figuras históricas de la América virreinal destaca poderosamente la más que notable presencia femenina. Es curioso que en una época donde sólo contaba el hombre, sea precisamente el mundo hispánico de uno y otro lado del Atlántico el que ofrece a la Historia un mayor porcentaje de féminas ilustres: el Nuevo Mundo es cuna de místicas —Rosa de Lima—, poetisas —Sor Juana Inés de la Cruz—, aventureras —«la monja alférez»— e incluso una auténtica *serial killer* —«la Quintrala»—, y todas ellas han sido llevadas al cine, con mayor o menor fortuna. Siguiendo un convencional orden jerárquico empezaremos nuestro recorrido por Santa Rosa.

Si de algo carece absolutamente la vida de Isabel Flores, más conocida como Santa Rosa de Lima, es de elementos para confeccionar un guión cinematográfico. Si pensamos en las vidas de santos que se han llevado al celuloide, veremos que casi siempre se puede explotar el lado más «mundano» —o, simplemente, «humano»— de sus vidas (Francisco de Asís, Juana de Arco, Ignacio de Loyola, Tomás Becket...), pero en el caso de la santa limeña cuesta mucho encontrar esa dimensión humana que haga su vida accesible a un espectador moderno. Lo único que Rosa hizo en su vida fue sufrir. Pero no los sufrimientos que conlleva la propia vida y de los que nadie se puede librar, sino sufrimientos buscados y provocados por ella misma. Desde muy jovencita hizo gala de una notable imaginación para autoinflingirse las torturas más crueles. Uno de sus objetivos era reproducir la Pasión de Cristo; si el modelo había llevado corona de espinas, ella se ponía un alambre de 99 púas en las sienes; si le habían dado hiel y vinagre, ella sólo bebía eso cuando tenía sed; además cargaba pesados maderos que la hacían caer, se colgaba de un clavo por los cabellos y pasaba largas horas en una cueva de las dimensiones que podía haber tenido el sepulcro de Nuestro Señor. Molesta por su belleza física (el nombre de Rosa le venía de un apodo que le daban desde pequeña por lo agraciada que era), que consideraba un obstáculo para la unión con Dios, hacía lo posible por afearse: cuando una vez le dijeron

que tenía las manos muy bonitas, las metió en cal viva para desfigurarlas. Metida en este ritmo de vida, no es de extrañar que tuviera los éxtasis más continuos y prolongados de la historia de la Iglesia<sup>1</sup>. En fin: creo que no hace falta seguir para darnos cuenta de lo que opinaría un productor en su sano juicio cuando se le propusiera hacer una vida de esta santa.

Sin embargo, su importancia en el ámbito católico americano desde el momento (1671) que el Papa Clemente X la nombró «Patrona de América, Filipinas e Indias Orientales» pedía una visita de las cámaras. El país más interesado debería ser, lógicamente, el Perú, pero la escasa consistencia de la industria cinematográfica desaconsejaban el proyecto; no obstante, fue ahí donde se realizó la primera película sobre la santa, una cinta de la que no queda apenas constancia y que conozco gracias a las pesquisas de la investigadora peruana Violeta Núñez, que en su fundamental libro sobre los inicios del cine sonoro peruano aporta lo poco que se sabe sobre dicho film<sup>2</sup>. Titulado **Santa Rosa de Lima**, fue estrenado en la capital en enero de 1939 con la peculiaridad de que no pasó de un día de exhibición en todos los cines a excepción de tres, en que aguantó dos días seguidos. Realmente no se puede hablar de una amortización de capital con una explotación tan fugaz, lo que hace pensar que la cinta estaba producida, más o menos indirectamente, por entidades eclesiásticas, y que su intención era básicamente educativa. Abona esta teoría el hecho de que el anuncio aparecido en la prensa no menciona el nombre de ningún actor, y sí el del obispo y varios sacerdotes, entre ellos el autor de la música de fondo, José de Aycua. Del director Pepe Muñoz no tengo ninguna referencia, y la productora «Cóndor Pacífico Film» no volvió a dar señales de vida.

Es decir, que esta aproximación a la vida de Santa Rosa no dejó prácticamente huellas, por lo que la iniciativa de la casa argentina Estudios San Miguel en 1946 puede considerarse en propiedad la primera. La productora de **Rosa de América** decidió salvar el escollo que suponía la ingrata vida de

---

<sup>1</sup> Todos estos datos no están tomados de una fuente anticlerical, sino de una muy ortodoxa *Biografía eclesiástica* en varios volúmenes publicada bajo la dirección de Braulio Sebastián Castellanos de Losada (Madrid: Imprenta de D. Alejandro López Fuentes, 1865). El artículo sobre Santa Rosa aparece en el tomo 23, pp.761-787, y está firmado por «A.C.» (Angel Castellanos).

<sup>2</sup> Violeta Núñez Gorriti, *Pitas y alambre: La época de oro del cine peruano, 1936-1950* (Lima: Ed. Colmillo Blanco, 1990), p. 189-191.

la santa planteando el film como un producto de *qualité* en que todos los detalles de producción estaban cuidados al máximo. El guión, por ejemplo, se encargó a Homero Manzi y Ulises Petit de Murat, escritores de prestigio máximo en la pantalla argentina de aquellos años tras el éxito de **La guerra gaucha** y **Pampa bárbara**; la música la compuso Alberto Ginastera, que ya se estaba labrando la reputación que confirmaría más tarde con óperas como **Bomarzo** (1967), y fotografía y escenografía corrieron a cargo de dos exiliados españoles que contribuyeron grandemente al desarrollo del cine argentino, José María Beltrán y Gori Muñoz. Para interpretar la heroína se escogió a Delia Garcés, una encantadora actriz muy activa en el cine argentino de los años cuarenta que, paradójicamente, hoy día es recordada casi exclusivamente por su participación en **Él** de Luis Buñuel. Su interpretación es realmente meritoria, pues sabe imprimir al personaje una dulzura y humanidad que no conseguirá María Mahor en la versión española posterior. Quizá la elección menos afortunada parece la del realizador Alberto de Zavalía, hombre de gusto pero algo corto de imaginación y con cierta tendencia a la frialdad. En resumen, parece que ante la evidencia de que era imposible emocionar, se prefirió apelar al sentido estético del espectador.

El guión cubre la vida de Rosa desde su infancia, dedicando más espacio que la versión española a los años anteriores a la toma de hábitos. La primera escena nos muestra el carromato en que la familia Flores vuelve a Lima fracasados en su intento de hacer fortuna. La pequeña Isabel ya evidencia su amor a los desvalidos y su tendencia a martirizarse, que se irá acrecentando con los años. Ya adolescente, sus actividades entre negros y mendigos la enfrentan al orden establecido, por ejemplo cuando ayuda a huir a un esclavo, lo que provoca la ira del propietario, que la denuncia al Santo Oficio. Los padres, ya bastante inquietos por lo que ellos juzgan extravagancias, ven en esto la gota que rebosa el vaso: ¡una hija convocada ante un tribunal de la Inquisición! Pero el Tribunal se rinde a la evidencia del carácter de «elegida» de la muchacha, y acaban por concluir que lo mejor que puede hacer es meterse monja. La escena del juicio está especialmente bien filmada y ofrece buenas oportunidades de lucimiento a la protagonista; el hecho de que el director fuera el marido de la Garcés puede haber influido en el buen resul-

tado<sup>3</sup>. Martín de Porres no tiene aquí una participación muy prolija: aparece fugazmente, en plano general, cuando detienen a Rosa por lo de la fuga del negro. La poca atención que se le dedica no puede atribuirse a su condición en el seno de la Iglesia, pues cuando se estrenó *Rosa de América* ya era beato, sino más bien a la falta de interés en Argentina por la temática racial o simplemente escasez de actores de color.

Decidida ya a entrar en el retiro conventual, Rosa escoge la orden de Santa Catalina de Siena cuando una mariposa blanca y negra se posa en su pecho (en el film español será la contemplación de una flor del mismo colorido), pero como en Lima no hay una institución acorde a sus intenciones, debe quedarse de terciaria, viviendo en casa de sus padres en una cabaña. De este modo puede dedicarse con fruición a leer a Santa Teresa, mortificarse y cuidar enfermos. Una dama de alcurnia la toma bajo su protección, señal de que su fama de santa comienza a hacerse notoria. De todos modos, su afición al autocastigo no es comprendida en toda su magnitud hasta un día en que recibe el bofetón que su padre destinaba a uno de sus hermanos y de su cabeza empieza a manar sangre. El padre no entiende la desproporción entre la causa y el efecto, pues el golpe no deja de ser un simple pescozón que no justifica la sangre ni el subsiguiente desmayo; llamado el médico, descubren la corona de espinas con que la moza flagelaba su perímetro craneal. Los padres, asustados, le dicen que esto no puede ser, igual que lo de dormir sobre un lecho de filosas piedras, pero no rinden la voluntad de la niña, ya en el camino de la entrega absoluta a Dios.

De tantos suplicios su salud se va deteriorando. La dama protectora le ha dejado una habitación en su casa para que se restablezca, pero Rosa no tiene especial interés y además sabe que su día está próximo. Va a ver a sus padres por última vez, y allí sufre un desmayo cuando se empeñaba en fregar los suelos ya en pleno delirio autodestructivo. Aunque el médico certifica «males antiguos, pero sin gravedad», pronto corre la voz entre las clases menos favorecidas que «la protectora de los desvalidos» se muere. En el instante supremo, uno de los asistentes proclama: «América ya tiene una

---

<sup>3</sup> Delia Garcés recordaba en 1974 dicha escena como lo mejor que había hecho en cine. Entrevista recogida en la recopilación *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro* (Buenos Aires: América Norlúdis Editores, 1978), p.88.

santa».

Por lo que puede verse, los guionistas intentaron recoger el componente «social» de la vida de Rosa para hacerla más asequible a las audiencias modernas, a pesar de que este criterio no tuviera excesivo fundamento histórico. Destacaron su labor de ayuda a los necesitados por encima de raza o posición, y que esta labor tropezaba con la indiferencia o el franco rechazo del *establishment* —por utilizar un término actual— blanco. Lógicamente también se contó con la predisposición del público hacia un personaje ya muy promocionado en la enseñanza católica, y que aparentemente le obligaba a la aceptación incondicional del film. Para rematar la promoción, el estreno (mayo de 1946) se hizo en beneficio de «los niños víctimas de la guerra». Pero el público no respondió, ni siquiera la crítica. «Roland» (Rolando Fustiñana) denunció en *Crítica* el «ritmo desmayado de la acción» y la «falta de brío», aunque reconoció su validez plástica. La revista argentina *Heraldo del Cinematografista* —una especie de *Variety* porteño— daba en el clavo cuando decía: «el film resulta monótono y si bien seguido con atención por espectadores muy religiosos, cansará al público corriente por su falta de anécdotas de relleno»<sup>4</sup>.

En realidad el film es bastante estimable a nivel de producción. Ya hemos mencionado antes los diversos talentos que participaron. Lo menos lucido es, curiosamente, la música de Ginastera, bastante sosa e inexpresiva como si se contagiara de la gelidez del film. A cambio, los decorados son de gran propiedad y belleza, aunque justo es reconocer que a veces se pasan de suntuosos: la casa de los Flores denota un lujo impropio de una familia con estrecheces económicas. Pero en general la ambientación es buena y consigue una correcta evocación de época y lugar sin salir del estudio para nada (hasta se trajeron unas llamas para dar «color local»). La fotografía es un continuo alarde, una demostración de la expresividad que podía alcanzar el blanco y negro en aquellos tiempos en que era la única opción visual disponible. Pero todos estos valores se pierden en una concepción irreprimiblemente estática en la que el máximo interés radica en la composición del plano y no en la comunicación con el espectador.

---

<sup>4</sup> Nota atribuible a Chas de Cruz, 22 de mayo 1946.

El siguiente acercamiento a la santa limeña corre a cargo de la cinematografía española, algo que puede sorprender dado el carácter tan americano del personaje y la ya comentada ausencia en su biografía de elementos válidos para un guión atractivo. A juzgar por la coincidencia de fechas, es más que probable que con **Rosa de Lima** (1962, dir. José María Elorrieta) se quisiera amortizar el reciente éxito de **Fray Escoba** (1961), biografía fílmica de Martín de Porres que había batido récords de público en España y América y de la que nos ocuparemos más adelante<sup>5</sup>. De todas maneras, si ésta era la intención no pasó de aquí, pues **Rosa de Lima** fue un esfuerzo muy menor que no consiguió la más mínima repercusión en taquilla, a pesar de la introducción de elementos totalmente ficticios en un desesperado intento de dar cierto color al incómodo argumento.

La primera escena nos muestra a dos caballeros españoles, Gil de Cepeda y Hernán —interpretados por Frank Latimore y Pastor Serrador—, cabalgando por un paisaje que se supone es el Virreinato del Perú. Acaban de llegar de la península y están decididos a hacerse ricos, a base como es lógico de expoliar al indio. Los dos personajes llegan a Lima, lo cual sirve para dar un poco de color local mostrando el mercado en la plaza, en un decorado que recuerda mucho el de **Fray Escoba**. La acción se traslada a la casa de la protagonista, donde el padre de Rosa pasa serios problemas económicos para mantener a su numerosa prole. Los padres de la santa están presentados con un aire hidalgo poco verosímil, pues parece que eran simples colonos empobrecidos (o más bien que habían fracasado en su intento de enriquecerse). El papel de la madre lo hace Lina Yegros, una actriz que tuvo cierta notoriedad en los años cuarenta por su aspecto aristocrático. Al parecer han sido invitados a una fiesta del virrey —lo cual tampoco encaja mucho con su auténtico status— y piensan aprovechar la ocasión para promocionar a su hija, cuya belleza y bondad es notoria en toda la ciudad y ha impresionado profundamente a don Carlos, un sobrino del virrey. Lo malo es que la chica ya tiene decidido su destino y no piensa colaborar en la maniobra paterna. Se dirige al convento de los dominicos a declarar su decidida vocación al prior (le abre la puerta el hermano Martín de Porres), pero éste le recomienda que

---

<sup>5</sup> Aunque el filón del cine religioso en España parecía estar ya muy explotado en la década de los cincuenta, en 1961 se nota un cierto resurgir, pues aparte de **Fray Escoba** y **Rosa de Lima**, Juan de Orduña consigue por fin rodar **Teresa de Jesús**, un viejo proyecto que había sufrido continuos retrasos por motivos diversos.

vaya a palacio y conozca por lo menos al pretendiente que sus padres querrían como marido.

En la fiesta también se han apañado para ser invitados los dos aventureros Gil y Hernán. Consiguen que el representante de la Corona les dé una autorización para una expedición en busca de oro; al facilitarles las credenciales les recuerda la obligación de tratar bien a los indios, en un intento del guionista por alejar los fantasmas de la Leyenda Negra. Los medios materiales los facilitará un posadero al que el astuto don Gil ha embaucado. En aquel momento hace su aparición Rosa, que es recibida con gran alborozo por el supuesto novio. La futura santa —que María Mahor, actriz más adecuada para papeles ligeros, encarna con cierta adustez y alejamiento— le contesta a sus requiebros ensalzando el amor a los humildes y necesitados. El sobrino del virrey, como podrá deducirse, se desanima un poco. Por su parte, el audaz pero metepatas Gil consigue hacerla bailar e inicia también el cortejo, pero entonces la moza sufre un desmayo. Al quitarle el tocado, contemplan con horror que debajo llevaba una corona de espinas. Los más impresionados son los padres, pensando en lo que dirá mañana toda la ciudad y en la muy probable lisis de su plan de salvamento de la economía familiar. En un momento el padre comenta que habría que llamar al médico, pues las heridas de la frente tenían mal aspecto, pero cuando el galeno procede a revisar las lesiones no encuentra la menor señal: Rosa está dando sus primeros pasos a la santidad.

Una vez recuperada decide tomar los hábitos, concretamente los de las terciarias de Santo Domingo. Su deseo era hacerse dominica, pero al no haber convento en Lima para mujeres se decidió por la orden tercera, cuya peculiaridad principal es la de poder vivir en régimen «abierto»; por ello Rosa pasará el resto de sus días con su familia. El padre no recibe con gran alborozo la decisión de su hija, considerándola una egoísta y llegando a darle un sonoro bofetón, pero acaba por transigir. Cuando Rosa está más deprimida por el rechazo paterno, se le aparece un «humilde cantero» a reconfortarla: es su primer contacto con Jesucristo. El primer milagro aparecerá pronto, cuando una parálitica recupera el uso de sus extremidades al ver a Rosa. En este momento el film presta gran atención a sus tareas asistencia-

les, muchas de ellas realizadas en compañía de Martín de Porres: ambos asisten enfermos, esclavos y demás desheredados con incansable celo. En la realidad parece que ambos tenían grandes habilidades homeopáticas y sabían preparar pociones curativas de gran eficacia.

Mientras, el inquieto don Gil está ultimando los detalles de su expedición conquistadora. Tiene previsto hacer el gran negocio con los indios, cambiando oro por aguardiente. Antes de marchar visita a Rosa, de la cual había quedado prendado desde el primer momento. Sus intentos de atraerla hacia los placeres mundanos tropiezan contra la entereza de la muchacha, que le avisa de que el Demonio quiere su alma y debe renunciar a sus propósitos innobles. Don Gil, impresionado, se despide. Rosa agradece a Dios haberle dado entereza para resistir la tentación, pero le pide que destruya su belleza, pues puede dar pie a nuevas tentaciones.

Pasa el tiempo, durante el cual Rosa sigue dando muestras de su condición de elegida: resiste un asalto del Diablo en persona, dirige una coral infantil, ayuda a un «endemoniado» a morir como cristiano... En Lima se declara la peste: Rosa es la primera en cuidar enfermos. Un día llega al Hospital don Gil, fracasada por completo su búsqueda de oro. Su amigo Hernán acaba de morir, y él ha quedado ciego. Su único deseo es que lo lleven ante Rosa, a la que considera culpable de su desgracia: «¡Soy un ciego, un inútil porque me atreví a mirarte y Dios me castigó, maldita! ¡Pídele a Dios que me devuelva la vista como pediste mi castigo!». A pesar de los esfuerzos de la protagonista por dulcificar su espíritu, el arisco hidalgo no consigue superar su rabia.

A continuación se alude al episodio en que la santa debió ser procesada por el tribunal del Santo Oficio. La serie de hechos sobrenaturales en que se había visto implicada comenzaron a despertar sospechas de heterodoxia entre las autoridades eclesiásticas. El más significativo que recoge el film es cuando consigue milagrosamente la lluvia a petición de unos indios, que amenazan con abandonar la nueva fe si no cambia el tiempo. La seguridad con que Rosa se dirige al crucifijo para elevar su petición bordea bastante la soberbia, y así se lo reprocha la superiora. De todos modos, el tribunal acaba

convencido de la santidad de la protagonista, que explica la familiaridad con que se comunica con Jesucristo y la Virgen.

Por fin llegamos a la muerte de Santa Rosa, que el guión elabora con una notable retórica en busca de un gran clímax para la película. Víctima de una dolorosa enfermedad, aparentemente de índole reumática, la santa agoniza. Don Gil se entera, y a palos de ciego consigue llegar hasta la estancia donde yace Rosa rodeada de sus fieles. Le pide perdón por no haber comprendido su grandeza, admite haber recibido por fin la luz. La escena está realizada con una música de Federico Contreras muy emotiva, en una línea que recuerda poderosamente el estilo de Jesús García Leoz. En el momento que Rosa muere, Gil recupera la vista.

Como puede verse, el guión desvía los esfuerzos automortificadores de la santa en beneficio de su actividad de servicio a los demás, como es lógico más comprensible para un espectador moderno, y además salpica la trama de personajes accesorios: si el de don Gil tiene una conexión directa con el personaje principal, otros no tanto. Por ejemplo, se conceden bastantes metros de película a un indio, llamado Dimas y definido como «cazador araucano», que felizmente casado comete el error de enrolarse como explorador en una expedición organizada por el virrey, y cuando vuelve al cabo de varios años se encuentra a su mujer ejerciendo de prostituta. Precisamente si se alistó en la expedición fue para satisfacer sus caprichos, por lo que reacciona de forma bastante desabrida. El papel de Rosa consiste en comunicar al indio las razones de su mujer para aceptar tan ingrato trabajo: el hijo que nació nada más marchar él, y que da a su padre por muerto. De todos modos, la reconversión a que se someten las actividades de Santa Rosa no consigue en ningún momento auténtico interés, tanto por falta de imaginación y convicción del guión como por la composición muy engolada de la protagonista. La historia del «araucano» es un pegote escasamente operativo, sobre todo por la caracterización tan ridícula del actor Virgílio Teixeira, muy poco apropiado para el papel. Todo lo referente a Gil de Cepeda tampoco ofrece la menor significación, pues el personaje tiene muy poca enjundia y ello repercute sobre el eventual impacto que podría tener el milagro final. Y que conste que Frank Latimore, actor norteamericano de se-

gunda fila, cumple su cometido con discreción; no es a él, pues, a quien se debe atribuir el fracaso del film.

## Dos santos americanos

En México, aparte de la devoción guadalupana, que por sí sola ya cubre las necesidades religiosas del país, hay un santo autóctono del siglo XVI, Felipe de Jesús. Hacer una película sobre su vida es tarea tan dificultosa como con Rosa de Lima: si en el caso de la peruana era la falta de incidentes relevantes que pudieran animar el guión, lo que ocurre con el novohispano es la ignorancia casi absoluta sobre su peripecia vital: prácticamente lo único que se sabe de él es su martirio en el Japón, donde predicaba la fe de Cristo, a la temprana edad de 22 años. A pesar de ello, la productora mexicana CLASA anunció a primeros de 1946<sup>6</sup> la puesta en marcha de una auténtica superproducción sobre el santo, para lo que se estimaba un presupuesto de dos millones de pesos y cuyo protagonista sería el español Armando Calvo. El proyecto no se llevó a cabo hasta 1949, y de forma muy distinta. La situación económica del cine mexicano ya no era la de los años de la guerra mundial y se imponían restricciones, por lo que CLASA sólo se animó a invertir 700.000 pesos. El producto definitivo se tituló *Felipe de Jesús* (algunas fuentes concretan «San» Felipe, pero en la portada no aparece así), añadiendo para la publicidad el subtítulo *El divino conquistador*. El director fue Julio Bracho y el protagonista lo interpretó Ernesto Alonso.

Conociendo la falta de referencias biográficas parece lógico pensar que el principal escollo con que se iba a tropezar era el guión. Pues bien, parece ser que realmente no se pensó, ya que se elaboró un material verdaderamente pobre (uno de los autores fue el productor Salvador Elizondo, hasta el momento sin *currículum* en tareas literarias) al que se intentó dar algo de altura encargando los diálogos al poeta Xavier Villaurrutia. La trama, totalmente inventada, sigue las pautas que se marcan en un letrero que aparece inmediatamente después de los títulos: aunque no se sepa nada de la vida de Felipe, está claro que su juventud no la pasó en la contemplación y el

---

<sup>6</sup> Informe de Lucila Balzaretti en *El Popular*, 18 de enero 1946.

rezo sino que la vivió intensamente, en la carne y en la sangre, como el auténtico «conquistador» de la fe que sería después. Este aviso, al igual que las gacetillas propagandísticas, quería centrar las experiencias de Felipe previas a su dedicación religiosa en las pulsiones eróticas del personaje, como corresponden al carácter viril y terrenal que se le quiere conferir. Como veremos, el erotismo que se consiguió resultó más bien subliminal y reprimido.

Cuando Felipe de las Casas nace en una noche de tormenta, el viento arroja sobre el patio unas ramas en forma de cruz, símbolo de su ulterior martirio; la imagen es muy redundante pero tiene la innegable eficacia de referirse a la única circunstancia de su vida que los espectadores conocen. Bajo la influencia del intachable Fray Pedro, el pequeño Felipe siente a edad muy temprana la llamada del claustro pero su experiencia conventual es un fracaso, especialmente por la irresistible atracción que le provoca su bella vecina Rosalía: atracción que no puede consumarse, al estar ella comprometida. Despechado, Felipe abandona los hábitos antes de ordenarse y se pone a trabajar de orfebre. La malcasada Rosalía todavía está enamorada de él y le propone una cita íntima, que Felipe acepta. Sorprendidos por el marido, la situación se resuelve de forma sorprendente: en plena discusión entre los dos hombres, la mujer apuñala por la espalda al consorte. Felipe carga con la culpa y es condenado a muerte, librándose de la pena al enrolarse en los Tercios de Manila.

Una vez en Filipinas, Felipe se prenda de María, una prostituta cuyo físico le recuerda poderosamente al de Rosalía (entre otras cosas porque es la misma actriz, Rita Macedo). Cuando va a hacer el amor con ella descubre con horror que es leprosa; a la impresión producida por el hecho se suma el reencuentro con Fray Pedro, a resultas de lo cual Felipe toma de nuevo los hábitos de franciscano, esta vez para siempre. Ejerciendo su ministerio en el valle de los leprosos, el fraile vuelve a encontrar a la prostituta, ahora en las fases finales de la enfermedad; ante la sorpresa del propio Felipe, la joven es milagrosamente curada de sus lesiones y se propone seguirle adonde sea. Cuando los frailes embarcan hacia la Nueva España, María se cuelga de polizón. En el curso de la travesía son arrastrados por la tormenta hasta las costas del Japón. Allí los frailes deciden instalar un centro de predicación, a

pesar de que las autoridades del país les insisten en que no deben hacer proselitismo. Ante la contumacia militante de los monjes, el emperador les conmina a abandonar el país antes del alba del día siguiente, so pena de la vida. El capitán del barco español, haciendo gala de gran sentido común, les presiona para que obedezcan, pero Fray Pedro, en nombre de todos, se declara dispuesto a afrontar el martirio. A la mañana siguiente son crucificados y muertos a lanzazos: abrazada a la cruz, María asiste a los últimos momentos de su idolatrado Felipe.

**Felipe de Jesús** es un film insuficiente en todos los aspectos, pero especialmente en el que debería haber estado más cuidado, es decir, en el ha-  
giográfico. Como señala con sorna una crítica contemporánea, «al final el público sale preguntando por qué fue santo el varón mexicano»<sup>7</sup>. Ciertamente, el guión no ofrece ningún elemento que justifique la canonización. La tontísima historieta sentimental sólo contribuye a dar del «divino conquistador» una imagen de jovencuelo botarate muy poco apropiada. Hay algún detalle erótico interesante, como la escena en que Rosalía se pincha un dedo con un rosal y el novicio Felipe le chupa la sangre con vampírica delectación, pero queda absolutamente fuera de contexto. Y la actuación de Felipe en ropas franciscanas tampoco tiene el menor aroma de santidad, y sólo sirve para constatar la patética torpeza del guión: veamos dos ejemplos significativos. Uno es la forma como se presenta el único milagro que se acredita al santo, la curación de la prostituta; al tener lugar en pleno valle de los leprosos, el hecho de que sólo María sea beneficiada por la Divinidad produce un inconveniente efecto de agravio comparativo hacia sus compañeros de desgracia. Y no contentos con este patinazo, los guionistas cometen otro más garrafal, que es reservar todo el arsenal religioso para la figura de Fray Pedro, que compuesta con gran dignidad y unción por el veterano Julio Villarreal toma una importancia superior en todo a la del protagonista; a la frase interrogatoria del público citada anteriormente podría añadirse otra pregunta, ¿la de por qué no se hizo santo a Fray Pedro en vez de a Felipe!

Todo lo referente al martirio, además, es de un extrema ineficacia. No hay el menor intento de justificar las prédicas de los padres en el Lejano Oriente: cuando un japonés les pregunta que actitud tomarían ante un reli-

---

<sup>7</sup> Fernando Morales Ortiz, *Esto*, 7 de agosto 1949.

gioso sintoísta que fuera a su país a convertir cristianos, ni ellos ni el espectador saben que contestar. La decisión de no embarcar para ser martirizados resulta tan gratuita y sin fuerza como los efectismos fotográficos desplegados por el realizador en lo que debería ser el clímax de la historia. Por otra parte, la conducta del oficial español abandonando a su suerte a los religiosos puede ser irreprochable en el plano diplomático, pero no es acorde con los postulados de este tipo de films (por lo menos con los vigentes en 1949) donde los personajes positivos deben evitar incurrir en actitudes ambiguas<sup>8</sup>.

Estrenada en la capital federal en pleno agosto, *Felipe de Jesús* fue un fracaso de crítica y de taquilla, y desde luego con toda justicia: si la intención devocional, que era el *primum movens* de la película, no está conseguida, pocos méritos más le podemos encontrar. La ambientación es acertada a ratos, aunque siempre mermada por las estrecheces económicas antes citadas. Hay una débil sugerencia de lo que era el Imperio español en los tiempos en que se extendía de un confín del mundo al otro, pero la evocación del Imperio nipón deja un tanto que desear, no sólo por el correctísimo castellano que hablan sus habitantes sino también por fallos más sutiles, como suponer que el emperador se va a dignar hablar personalmente con unos humildes frailes. La recreación escenográfica de Manila es pobretona; para dar cierta impresión de desahogo, el decorador Jesús Bracho (hermano del director) tuvo que elaborar unas perspectivas simuladas mediante un ingenioso truco: en los planos próximos a la cámara los actores evolucionaban entre elementos de tamaño natural, pero éstos se achicaban de forma forzada a medida que se alejaban, mientras se hacía circular por allí enanos y niños que dieran la sensación de personas de estatura normal vistas desde lejos<sup>9</sup>.

La figura de Martín de Porres (1569-1639) goza de una extrema popularidad en Perú, donde se le considera casi igual a Santa Rosa de Lima. Es comprensible este aprecio, pues realmente es un personaje entrañable en todos

---

<sup>8</sup> A pesar de su discutible ortodoxia la cinta fue estrenada en España en 1951. La crítica de *Primer Plano* (a cargo del habitual Gómez Tello, nº 544, 9 de marzo 1951) apreciaba en el final influencias del *Francesco giullare di Dio* de Rossellini, lo cual sólo puede indicar que no había visto alguno de los dos films (o ninguno).

<sup>9</sup> Declaraciones de Jesús Bracho publicadas en *Cuadernos de la Cineteca*, nº 7 (México: Cineteca Nacional, 1976).

los aspectos. Su condición de mulato y de bastardo, su extrema humildad, su dedicación a los desfavorecidos, su amor por los animales en la línea del *poverello* de Asís, todo contribuye a concitar la simpatía de cualquier persona medianamente sensible, aunque no sea creyente: de hecho, el «santo de los ratones», como se le conocía popularmente incluso antes de ser canonizado, reúne las mejores y más universales esencias de la doctrina cristiana.

Puede decirse que su vida era material cinematográfico de segura eficacia en países católicos e hispanos. Sin embargo, ninguna productora de país hispanoamericano se atrevió con ello: no fue hasta los años sesenta y en España que se decidió hacerle un homenaje cinematográfico. La película se tituló *Fray Escoba* —en recuerdo de la afición del protagonista a desempeñar los trabajos menos agradecidos— y fue estrenada en Madrid en las navidades de 1961, resultando un éxito comercial más que notable, que se revalidaría al exhibirla en América. A pesar de ello, no parece seguro que el astuto productor Eduardo Manzanos tuviera mucha fe en el producto: de protagonista se escogió a un tal René Muñoz, un cubano sin el menor currículum cuya única baza para el papel parecía ser el color de su piel, y el resto del reparto no era precisamente pródigo en nombres estelares; la reconstrucción ambiental era bastante económica y, sobre todo, destaca el hecho de no utilizar el color en unos años en que se daba por imprescindible en cualquier producción «de época». Quizá el factor decisivo fue la creencia de que la canonización del personaje principal estaba próxima. Si fue esta la motivación del film, hay que reconocer que fue un acierto total, pues el beato Martín se convirtió en santo en 1962, en plena explotación del film: lo que había nacido como un producto de poco riesgo se convirtió en un auténtico taquillazo a ambos lados del Atlántico. Ya hemos dicho que el material de base era prometedor; la película supo aprovechar estas premisas a fondo. El realizador Ramón Torrado era todo lo contrario a un genio del séptimo arte, pero es innegable que conocía los gustos del público<sup>10</sup>; además sus últimos trabajos no habían tenido excesivo relieve, lo que justificaría que se volcara en lo que

---

<sup>10</sup> Su primer gran éxito fue *Botón de ancla* (1947), comedia de ambiente militar, a la que siguieron una serie de films folklóricos para lucimiento de Lola Flores o Paquita Rico. En los años sesenta repetiría fortuna con otro ídolo de la llamada canción española, Manolo Escobar. Autor bastante denostado por la crítica por sus miras exclusivamente comerciales, se defendía de la siguiente forma: «Creo que el balance de mi carrera sería el de la honestidad. He contado las historias de la forma más sencilla posible, de forma que todo el mundo pudiera comprenderlas». Diego Galán, *Memorias del cine español* (Madrid:Ediciones Tele-Radio, s.d.), p. 142.

veía como una forma de remontar su carrera. Por otra parte el guión supo calcular la dosis exacta de sentimentalismo —sensiblería a veces, todo hay que decirlo— para emocionar a la audiencia, siendo extraordinariamente secundado por la espontánea interpretación de Muñoz y la más trabajada, pero igualmente eficaz, del veterano Juan Calvo como el ex-soldado Fray Barragán. Finalmente, no olvidemos que los films de ambiente frailuno contaban con el antecedente de *Marcelino pan y vino*, el gran éxito del cine español de los cincuenta.

Las primeras escenas nos muestran la infancia de Martín, viviendo humildemente con su madre y su hermana. Pone a prueba la paciencia de la madre gastando el dinero de la comida en socorrer a un pobre ciego (lo cual demuestra sin duda su bondad, pues en el siglo de la picaresca pocos pedigüños eran ciegos de verdad). La situación apurada de la familia se resuelve cuando el padre —un hidalgo burgalés, lógicamente con una esposa blanca legítima— se lleva a los hijos a vivir con él en Guayaquil y se presta a darles su apellido. Al cabo de los años, Martín vuelve a Lima y se emplea como cirujano-barbero en el establecimiento de un amigo de la madre. Es en este menester que realiza su primer «milagro»: arranca una muela a un individuo terriblemente malcarado sin que éste sienta el menor dolor. Esta escena sienta las bases de lo que va a ser el planteamiento del guión, en el que los motivos religiosos vienen sazonados con toques de humor. Al mismo tiempo, con la conducta bienintencionada del padre se salva la honra del país productor, mostrando como el mestizaje tenía también sus puntos positivos. No se profundiza en el tema de la esclavitud a pesar de que la intriga lo justificaba: la madre de Martín es pobre, pero es libre, y por otra parte en ningún momento se alude a eventuales odios raciales.

Pero por mucho talento que nuestro hombre tuviera para las sangrías, su auténtica vocación era el servicio a Dios, por lo que solicita entrar como lego en el convento de los Dominicos. Ruego al prior que lo dedique a los trabajos más viles, pues quiere estar por debajo de todos, hasta del portero; cumple con este cometido el campechano Fray Barragán (que de cuando en cuando profiere algún exabrupto heredado de sus años en los Tercios) y que se convertirá en el gran amigo del mulato. El padre se indigna cuando

se entera de las funciones tan poco cualificadas que realiza su hijo en el convento: «¡Le llaman 'Fray Escoba'!», exclama anonadado el buen hombre. Intenta llevárselo con él para darle una posición digna de su estirpe, pero el hijo se niega y acaba convenciendo al hidalgo. Pronto comienzan a destacarse los rasgos sobrenaturales de Martín, algunos realmente originales como la capacidad de multiplicarse (Fray Barragán lo encuentra trabajando en dos lugares distintos a la vez, y más adelante se aportarán testimonios de que lo han visto en Argel y en la China) o de hacer formar a los ratones del convento. Aguanta con resignación las alusiones despectivas al color de su piel, a veces proferidas por algún fraile cascarrabias. Acoge a todo huérfano, pobre y enfermo que llame a la puerta ante la desesperación de Fray Barragán, que ya no sabe donde ponerlos, llegando en su caridad a acoger en su celda a dos delincuentes, que se vuelven invisibles a los ojos del alguacil que los persigue. Contempla con dolor la situación de los esclavos, e incluso propone al prior cambiarse por uno de ellos ante la imposibilidad de comprar su libertad (el traficante de esclavos, por cierto, habla con acento extranjero, dando a entender que la trata era un asunto ajeno a la corona española). Un día, intentando separar a dos que riñen, recibe una fuerte trompada, pero lo único que valora es que gracias a eso los contendientes hacen las paces. En aquel momento pasan por allí dos monjas; una de ellas comprende enseguida la actitud del fraile y le saluda afectuosamente: es Rosa de Lima, por supuesto, que aquí sólo tiene este breve y superficial contacto con su futuro compañero de altar.

Pasa el tiempo. Martín está viejo y enfermo, pero sigue dándole a la escoba con la misma afición de sus años mozos; «si pudiera barrer las imperfecciones» comenta a Fray Barragán, y el que había sido rudo guerrero le responde entre sollozos: «¡Vos no tenéis!». Sorprendido por esta insólita muestra de emotividad, Fray Martín le sonrío: «Habéis aprendido a llorar, soldadote». El nuevo prior le ordena tomarse unas vacaciones, prometiéndole que en su ausencia se cuidará de sus pobres, de sus enfermos y de sus ratones. De todos modos, nuestro hombre no descansa, y sigue cuidándose de los necesitados, en este caso unos esclavos negros amontonados en un bohío a los que alimenta a escondidas. Fray Barragán acude a buscarle desesperado: el arzobispo de México, de paso por Lima, ha caído gravemente enfermo y

sólo confía en las habilidades taumatúrgicas de Martín. Aquí conviene hacer una pequeña observación: la habilidad del mulato para curar enfermos se basaba, igual que la de Santa Rosa, en importantes conocimientos medicinales aplicados con prudencia e ingenio. El film elude esta circunstancia y se limita a apoyar la explicación sobrenatural, por supuesto más coherente con la tesis que sostiene. La escena que sigue constituye a la vez el clímax de la película y de la vida de Fray Escoba. Llevado en presencia del arzobispo, el humilde lego se siente anonadado por la responsabilidad; los doctores han desahuciado al enfermo y Martín se confiesa incapaz de hacer nada. El arzobispo muere. Martín huye despavorido, y desde la calle oye que le llaman: «¡Fray Martín! ¡Milagro! ¡Ha vuelto a la vida!». Él, que nunca se ha sentido digno de tantos portentos como se le atribuían, debe afrontar la realidad de repetir el milagro de Lázaro. Su corazón no lo resiste, y sufre un ataque en plena calle. Al cabo de unas horas aparece en el convento en un estado lamentable; Fray Barragán se teme lo peor, y rompe a llorar por segunda vez. A la mañana siguiente Fray Martín muere en olor de santidad, asistido por todos sus devotos, desde el arzobispo al último pobre de Lima. El final no puede ser más lacrimógeno, también en la tradición de **Marcelino**: el ectoplasma de Martín se aparece a Fray Barragán, se despide afectuosamente de él y, cogiendo su amada escoba, sube a los cielos<sup>11</sup>.

No cuesta mucho ser crítico con **Fray Escoba**, tal es la acumulación de concesiones a la sensiblería y la lágrima fácil, pero ya hemos comentado al principio que la intención era confeccionar un producto eminentemente comercial recurriendo a una serie de motivos firmemente enraizados en el inconsciente colectivo de los pueblos de formación católica. Porque con esta cinta pasa un poco como con la ópera de Puccini **Suor Angelica** (libreto de Giovacchino Forzano), que por su filosofía del milagro y el perdón es de difícil aceptación por mentes luteranas y por ello no es demasiado habitual en según que escenarios. Por supuesto, no pretendemos comparar al autor de **La bohème** con Torrado, pero sí resaltar como unos mismos recursos dramáticos pueden funcionar de manera distinta en públicos de educación diversa. En el caso del film español es evidente que se acertó de pleno a pesar de que algunos aspectos no estuvieran muy cuidados, por ejemplo la música y la

---

<sup>11</sup> Hablando de **Marcelino pan y vino**, recordemos que en el film de Vajda también era Juan Calvo el que interpretaba al personaje más colorista, «Fray Papilla».

escenografía, que eran un tanto pobres. Aunque todos los actores a excepción de Muñoz hablaran en correcto castellano de Castilla (o mejor dicho, «de doblaje»), esto no impidió que el film triunfara también en la América hispana.

Manzanos, Torrado y Muñoz intentaron repetir el golpe dos veces más, en sendos films que explotaban la imagen racial y religiosa que el actor cubano había diseñado con tanto acierto en el film original: **Cristo negro** (1962), ambientada en África actual, en la que Muñoz da la vida por defender su fe ante unos salvajes revolucionarios, y **Bienvenido, Padre Murray** (1963). Esta última, adscrita a la incipiente moda del western europeo, quería ser un duro ataque al racismo norteamericano (los racistas siempre son los otros, por supuesto); aunque tuvo cierta difusión —se distribuyó en Francia e Italia, por ejemplo—, no consiguió revitalizar la carrera de René Muñoz, ya totalmente encasillado en el personaje que le diera efímera gloria. Bien, no tan efímera: terminada su carrera cinematográfica en España pasó el Atlántico y se dedicó a interpretar **Fray Escoba** en los teatros de habla hispana, aparentemente con buena acogida, y catorce años después rodó en Perú una nueva versión, esta vez en color.

En principio resulta un poco difícil de entender esta pervivencia del interés por el personaje, ya que en los años setenta parece que el cine iba por derroteros más materialistas y el público no aceptaría los arrebatos místicos de Fray Martín. Pero esto son criterios muy relativos, pues en la América hispana el sentir católico estaba —y está, a pesar de la fuerte penetración de sectas protestantes venidas del Norte— muy arraigado, especialmente entre los sectores menos cultos de la población: la versión 1975 de **Fray Escoba**, una coproducción peruano-mexicana titulada **San Martín de Porres** en el Perú y **Un mulato llamado Martín** en México, no iba dirigida por supuesto al intelectual cinéfilo sino al público sencillo que podría seguir con devoción el espectáculo teatral protagonizado por Muñoz. A pesar de eso, en la nueva versión se introdujeron elementos narrativos destinados a conectar con el público actual. Se adjudicaron al buen fraile inquietudes políticas bastante anacrónicas (el asunto de la esclavitud se sometió a una revisión crítica), y por otra parte, como el film se hizo en el Perú y su público principal

era el de aquel país, se consideró oportuno halagar el nacionalismo local con algún toque indigenista. Se introduce al respecto un tal Túpac, un indio reivindicativo de las antiguas glorias incas al que Martín conoce ya en la primera escena, cuando es sólo un niño mulato que pasea por las calles de Lima. Túpac le hace ver el lamentable estado en que se encuentra su raza, cosa que el joven Martín asimila con sorprendente agudeza. En la misma escena se aprovecha también para poner al protagonista en contacto con la esclavitud, cuando asiste a una venta pública y él mismo está a punto de ser vendido por error.

La intriga sigue por derroteros ya conocidos: el padre de Martín se lleva a sus hijos naturales a que se eduquen con arreglo a su prosapia; la hija se amolda a la nueva vida, pero su hermano vuelve con la madre y se emplea como barbero, donde demuestra tener realmente «manos de santo» en la extracción de muelas. Tiene un encuentro con Balú, un esclavo huído, que le recrimina su conformismo e insolidaridad con los de su raza; más tarde reaparecerá este personaje, hilo conductor de lo que podríamos llamar motivos «anti-apartheid» del guión. Su primer milagro importante llega cuando Fray Barragán, aquí presentado como de mucha más edad que él (le había preparado de niño para la Confirmación), cae gravemente enfermo y Martín certifica que no va a morir, ante la incredulidad del médico que lo atiende; como era de esperar, la predicción del mulato se cumple.

Martín decide hacerse dominico, pero no puede hacerlo como hermano ni como padre. Aquí el film es mucho más duro que la versión española, pues justifica esta actitud no por humildad espontánea del protagonista sino por su condición de mulato e ilegítimo. Martín entra, pues, como «donado», lo que venía a equivaler a una prestación de servicios gratuitos al convento. Obrando en consecuencia, nuestro hombre se dedica a las tareas más ingratas, sobre todo barrer, pero también atender a los enfermos, cosa que ejecuta con gran esmero y eficacia, pues sus poderes curativos son cada vez más notables. También hace gala de sus habilidades como amaestrador de ratones, a los que salva de las iras de Fray Barragán, que aquí, por cierto, no había sido soldado sino marino, y se hizo dominico por una promesa tras haber estado náufrago durante un año en una isla solitaria. El personaje,

todo hay que decirlo, carece en esta versión de la simpatía y espontaneidad que le confería Juan Calvo en la anterior entrega. Cuando el padre de Martín visita el convento se escandaliza al ver a su hijo de «donado»: «¡Nobleza me sobra para dejarlo más blanco que la nieve!». El padre prior le dice que lo del nacimiento ilegítimo está resuelto, pero profesar es imposible para negros y mulatos. El hidalgo no acepta que su hijo esté en condición casi de esclavo, a lo que Martín le contesta: «Ser esclavo de Dios es nobleza y no humillación». El padre finalmente cede. Poco después el Prior hace que Martín profese como hermano lego, pero no por influencias paternas sino por sus propios méritos.

A continuación siguen una serie de anécdotas medianamente hilvanadas, de las que destacaremos su visita la barbería en que había trabajado antes de tomar los hábitos. En el establecimiento vemos a un cliente exclamándose del sangrante corte que el barbero le acaba de propinar; lo curioso es que el personaje, con pinta de aventurero peninsular, se expresa en catalán, cuando está admitido que la salida de catalanes hacia las Indias no fue general hasta el siglo XVIII<sup>12</sup>. Otro episodio a destacar es su encuentro con Santa Rosa, si bien en esta versión adquiere unas connotaciones bastante críticas: el mulato se arrodilla, sin saber porqué, ante una bella joven que está cogiendo rosas. Acto seguido el film se plantea la modernización ideológica, en base a los dos personajes emblemáticos antes mencionados: el indio Túpac y el negro Balú. Martín va a ver al primero, con el que no había dejado de tener contactos, y tienen una pequeña disquisición teológica en la que el indio reconoce no tener otro dios que el Sol, aunque respeta el de Martín; el conformismo con que el fraile acepta una creencia tan dispar a la suya es uno de los muchos anacronismos que el guión se permite. Por otra parte, el esclavo Balú se vuelve a escapar de la cantera donde cumplía trabajos forzados, y en el camino se vuelve a encontrar a Martín. El diálogo entre ambos adquiere características risibles: el esclavo le vuelve a reprochar su conformismo y cobardía, a lo cual el mulato le suelta un discurso increíble en el que se declara enemigo de la tiranía, pero al mismo tiempo le recuerda

---

<sup>12a</sup> De todos modos, la extendida idea de que a los catalanes se les cerró ya de entrada la puerta de América corresponde más a cierta cerrazón nacionalista que a la realidad. Cf. las conclusiones de Romà Pinya i Homs en *La debatuda exclusió catalano-aragonesa de la conquesta de Amèrica* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992). Por esto, el catalán de **San Martín de Porres** no debe verse como una inexactitud histórica.

que la libertad no debe defenderse con la violencia, sino pensando en los «derechos humanos» (así como suena, ¡recién comenzado el siglo XVII!). Desgraciadamente el rebelde Balú no está al corriente de estas sutilezas: no-quea al fraile y disfrazado con sus ropas libera a todos los esclavos. El pobre Martín queda en una situación realmente comprometida. Los alguaciles lo detienen confundiéndolo con Balú y le dan una soberana tunda, pero los azotes no dejan huella en la espalda del fraile y sí en la del levantisco esclavo. Al final los sicarios le reconocen y se postran ante él pidiendo perdón. Detenidos los esclavos, Balú es condenado a muerte, pero gracias a la intercesión de Fray Martín ante el virrey consigue el indulto. Más tarde, Balú se convertirá en hombre de bien e incluso conseguirá la libertad. Por lo que respecta a Túpac, la escena de su muerte da pie a una ridícula exaltación incaica. En el último momento, el indio le dice al mulato que su mayor tristeza es que su raza quedará olvidada; Martín le consuela diciendo que llegará un día en que el esplendor de sus antepasados asombrará al mundo, mientras vemos un montaje de planos del Machu Picchu y otras ruinas incas. Realmente, lo último que esperábamos de «Fray Escoba» es que trabajara para la Oficina de Turismo del Perú.

Satisfechas ya las necesidades de «modernización», el guión discurre nuevamente por los cauces milagrosos tradicionales. Se recuerda el don de la ubicuidad de Martín, su capacidad levitadora, la tentación del orgullo a que es sometido por el Demonio y la curación del arzobispo de México. El prelado, agradecido, le propone llevarlo con él a la Nueva España, pero él sólo aceptaría irse como misionero. «¿Para el martirio?», le dice el Prior; «No, sería soberbia; para llevar el amor y la comprensión», contesta Martín. De todas formas, todos estos planes no llegan a más, pues el fraile se encuentra súbitamente enfermo. La ciencia de los mejores médicos de Lima no puede hacer nada. El virrey acude a verle, y el moribundo le recuerda que todos los hombres son hermanos y deben amarse los unos a los otros. Cuando muere, el Prior y Fray Barragán se postran ante él. A la mañana siguiente, el entierro es seguido por todo Lima.

Desde luego, **San Martín de Porres** no supera en nada a **Fray Escoba**, como no sea en la verosimilitud de los exteriores, auténticamente peruanos;

por lo demás, los ajustes ideológicos son absurdos, la fotografía no pasa de discreta (sólo tiene la ventaja del color) y la puesta en escena es de una consternante vulgaridad, con toda la planificación resuelta a base de agresivos *zooms*. El realizador Tito Davison, activo en México desde 1945 (aunque era de origen chileno) cuenta con una copiosa filmografía en la que no hay ni un título aprovechable; pretender que este retoque a las aventuras de Martín de Porres —ahora ya santo con todos los honores— fuera una obra maestra habría sido presunción infundada.

### Las reducciones jesuíticas

*La manigua sin Dios* (1948, dir. Arturo Ruiz-Castillo) es una producción española inscrita en un ciclo dedicado a exaltar la obra de la Compañía de Jesús<sup>13</sup> y que comprende adaptaciones del padre Coloma —*Pequeñeces* (1950), *Jeromín* (1953)— e incluso una biografía de San Ignacio, *El capitán de Loyola* (1948). La contribución de Ruiz-Castillo (que aparte de cuidar la dirección redactó el guión y diseñó los decorados) aborda el papel de la Compañía en América, donde los jesuitas habían puesto en marcha el interesante experimento humanitario de las «reducciones», enclaves donde los indígenas vivían en comunidad bajo la tutela de los padres, con un sistema económico cooperativista y conservando su lengua y costumbres. El sistema, desde luego, es criticable en muchos aspectos: el «ingenuo salvaje» quedaba en una urna de cristal impermeable a ningún influjo europeo que no fuera la religión: no se le enseñaba ninguna de las eventuales ventajas de la civilización, ni siquiera un idioma que le permitiera comunicarse con el exterior, y el producto de su trabajo no revertía en él, pues lo que podríamos llamar la «plusvalía» iba directamente a Roma. En realidad, se aceptaba implícitamente la inferioridad mental del indígena, necesitado de la protección de seres superiores; cierto que esto le evitó vejaciones, pero tampoco le ayudó a resolver el tremendo reto que suponía el enfrentamiento con la cultura eu-

---

<sup>13</sup> Sobre los Jesuitas y el cine hay un interesante estudio de Angel Pérez Gómez y José María Unsain Azpiroz, *Imago Societatis Jesu* (San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991). Lástima que sea algo superficial: por ejemplo, *La manigua sin Dios* no se cita para nada.

ropea<sup>14</sup>. Con todos sus fallos, no deja de ser una aportación tremendamente original al sistema colonial español.

De todos modos, la película de Ruiz-Castillo no es una reconstrucción cuidadosa de lo que eran las reducciones. La intención del autor, aparte de la lógica adulación a los jesuitas, era apuntarse a la moda del cine «nacional-católico» en su variante «misional», subgénero que tiene sus piezas clave en **Misión blanca** (1946) de Juan de Orduña y, sobre todo, **La mies es mucha** (1949) de José Luis Sáenz de Heredia. Al igual que sucede en estas películas, también en **La manigua sin Dios** los misioneros españoles en tierra de paganos dan testimonio de su Religión y de su Patria, y protegen a los naturales de los abusos de elementos materialistas, habitualmente extranjeros. En resumen, lo que se pretende es mostrar la acción de España en Ultramar como un esfuerzo caritativo y humanitario, así como resaltar el papel de la Iglesia en los logros civilizadores.

Las primeras imágenes del film nos presentan una escenografía selvática en la que unos mercaderes de esclavos practican su siniestro trabajo con los pobres indios: una voz en off avisa de que esto ocurría en la zona «más allá de la obra de España» y que los facinerosos en cuestión eran «hombres sin patria que no comprendían la obra civilizadora de España». Queda definido, pues, lo que «no es España», pero sin meterse con nadie, pues se oculta la nacionalidad de los esclavistas. Dada la fecha de producción esta benevolencia puede parecer extraña, pues en 1946 apenas había país en el orbe que no pudiera optar a la categoría de «enemigo de España». La explicación más lógica es, precisamente, la excepción a la regla: uno de los pocos amigos de la España de Franco era Portugal, y en la América del siglo XVIII eran precisamente los portugueses quienes se dedicaban con más ahínco a la trata de esclavos. No olvidemos que en los territorios españoles el indio estaba protegido por la ley y no podía esclavizarse, pero este prejuicio no era compartido por el cristianísimo rey portugués. Ante la inconveniencia que suponía poner de «malos» a los portugueses, el director optó por el anonimato.

---

<sup>14</sup> Un ejemplo clásico de interpretación crítica de las reducciones es el libro de Leopoldo Lugones *El imperio jesuítico*, publicado por primera vez en 1904 por encargo del gobierno argentino.

Tras esta introducción, se nos presenta a los españoles. Por el mismo decorado selvático vemos aparecer una caravana de colonos y misioneros. El Padre Arce, jefe espiritual del grupo, recuerda que por aquí pasó hace dos siglos Cabeza de Vaca. En una explanada deciden fundar una misión: en rápido montaje vemos como se levantan la iglesia y se organizan las actividades civiles y religiosas. Los padres a conquistar almas, los colonos a conquistar el terreno. Todo esto se desarrolla en unos asfixiantes decorados de estudio que no contribuyen especialmente a dar brillantez visual a la narración (tampoco ayuda mucho el mal estado de la copia que he podido visionar, con abundantes cortes que dificultan algo el seguimiento de la intriga). Un día irrumpen unos esclavistas con su cargamento de indios. Los españoles, indignados, los expulsan y liberan a los esclavos. Gracias a los religiosos no hay derramamiento de sangre, pero como es lógico los traficantes juran odio eterno a los colonos. Uno de estos, Javier, se siente atraído por la dulzura de una de las esclavas, que interpreta con acierto una de las actrices más hermosas de aquellos años, Nani Fernández.

Por lo que respecta a los jesuitas, sus esfuerzos se centran en combatir la superstición e idolatría vigentes entre los nativos. Uno de sus principales oponentes es un hechicero apegado a los ritos ancestrales. Entre sus conjuros y la sensualidad de su bella hija consigue turbar el ánimo de un joven novicio, el hermano Archanda. El ambiente que se pretende, misterioso y erótico a la vez, queda algo mermado por el efecto de ver al españolísimo Félix Fernández muy mal disfrazado de brujo y hablando perfecto castellano (lo justifica diciendo que vivió veinte años entre cristianos). Dos intrigas se alternarán a partir de ahora: una la forman las dudas espirituales de Archanda, la otra está relacionada con la india rescatada por Javier en un episodio anterior. La india en cuestión era la prometida de un cacique, aunque por supuesto era una imposición y la chica no sentía el menor afecto por su pretendiente. El cacique lo interpreta Jorge Mistral, que repite su papel de guapetón exótico de *Misión Blanca*. Como era de esperar, el indio no ve con buenos ojos la conversión al cristianismo de su novia ni mucho menos su matrimonio con un blanco, y esto es manipulado por los esclavistas extranjeros que le animan a atacar la Misión. En la secuencia de la boda confluyen fugazmente ambas intrigas. Después de la ceremonia tiene lugar

una animada fiesta en la que participan los nativos. La escena está increíblemente mal resuelta, con una ambientación totalmente artificial: si la participación española tiene cierto grado de verosimilitud, los cantos y danzas de los indios son de una supina ridiculez. A pesar de ello, el atormentado Archanda sufre una crispación erótica ante lo que se suponen lascivos con-toneos de las nativas; a juzgar por los desvaídos movimientos que realmente se ven, el espectador tiene que admitir que los encantamientos del brujo son más activos que el LSD. Faltan en esta escena bastantes metros y todo queda muy poco explícito, pero algunos detalles parecen indicar que Archanda cae definitivamente en la trampa sexual de la hija del hechicero.

Por fin se desencadena el ataque a la Misión, pero los colonos defienden sus posiciones con arrojo y rechazan la agresión. Además consiguen herir al cacique, con lo cual sus hombres abandonan la lucha dejando plantados a los traficantes. El jefe indio es recogido por los españoles, siendo cuidado con genuina caridad cristiana. Una vez restablecido, se enfrenta a su antigua novia, y su primer impulso es matarla, pues así lo mandan sus dioses; pero al enterarse de que está esperando un hijo, el cacique se conmueve y desiste de sus intentos (de todas formas ya estaba predispuesto por la bondad con que ha sido tratado). El hijo será el primer fruto de la mezcla generosa de la sangre española con la indígena, en frase del Padre Arce muy típica del concepto franquista de Hispanidad. Al mismo tiempo, el hermano Archanda cae presa de una crisis febril subsiguiente a sus pulsiones no asumidas; cuando se restablece, los malos espíritus parecen haberle abandonado y decide firmemente su entrada definitiva en la orden. Su decisión coincide con la muerte del hechicero, tras la cual la hija abandona la región. Pasan los años. Archanda ha vuelto a la Misión, ahora ya sacerdote. Un día tiene la satisfacción de bautizar a la hija del hechicero, convertida ya a la fe cristiana aunque, curiosamente, más *sexy* que nunca.

Y por fin llega el decreto de expulsión, que el film interpreta de forma bastante esquemática. De hecho, en ningún momento se analizan las causas que lo motivaron. Cuando los soldados le dicen a los jesuitas que es orden del rey, el padre Arce se ve obligado a aclarar: «Ha sido influido por impías ideas extranjeras». Realmente es difícil para el guionista admitir que la ma-

niobra antijesuítica —intrínsecamente perversa dado el planteamiento del film— haya partido de un monarca católico y español, pero en 1946 ni la causa borbónica ni el siglo de la Ilustración gozaban de especiales simpatías en los medios oficiales. Para no acabar de forma tan deprimente, el último plano del film es el mismo mapa de Sudamérica que se veía al principio, con la voz en off que apresuradamente desgrana unos cuantos lugares comunes sobre la herencia hispánica que ningún decreto podrá borrar.

El film es *maladroit* en todos los sentidos. Desde luego, se hace evidente que el presupuesto era bastante limitado, imposibilitando el rodaje en exteriores convincentes y obligando a conformarse con mezquinas reconstrucciones de estudio. Cierto que en aquella época era poco frecuente el uso de escenarios naturales —véanse si no las películas de Hollywood—, pero de todas formas el diseño escenográfico del film no tiene nada que ver con los laboriosos *sets* de Hitchcock o DeMille. La puesta en escena es de una manifiesta pesadez, sin el menor sentido del ritmo, la narrativa es dislocada (sobre todo en la copia existente) y ningún personaje tiene entidad. Además, y esto es lo más grave, si alguien quiere enterarse por este film de cómo eran las reducciones jesuíticas del Paraguay lo tiene difícil, pues nada de ello se muestra en pantalla. La ambientación sólo demuestra una total ignorancia en este punto, empezando por la circunstancia capital de que en las reducciones no había más blancos que los padres, siendo todo lo demás obedientes indígenas a los que ni siquiera se les enseñaba a hablar castellano; hacer convivir a los jesuitas con colonos españoles es una soberana incoherencia ajena totalmente al espíritu de la «república teocrática». Las inexactitudes históricas pueden deberse a falta de documentación, pero quizá sean más bien atribuibles a que los autores eran conscientes de que el público no tenía la menor idea de lo que eran las reducciones. Ya hemos señalado que en el film, si Carlos III expulsaba a los jesuitas era simplemente por «influencias impías»; esta explicación tan cómoda indica la pauta bien poco sofisticada que se había seguido para explicar hechos históricos que se intuían excesivamente complejos y poco acordes con los infantiles tópicos propagados por los medios de comunicación.

En resumen, que para encontrar un acercamiento, si no más riguroso

históricamente, por lo menos de mayor nivel artístico, a lo que fue la labor de la Compañía de Jesús en América, habrá que esperar cuarenta años y a un film hablado en inglés, *La Misión* (*The Mission*, 1986, dir. Roland Joffé), que sin ser una obra maestra es un ejemplo de cine comercial digno<sup>15</sup>. El argumento se basa en un hecho histórico. En 1750 españoles y portugueses firmaron un tratado por el cual se reestructuraban las fronteras de sus respectivos Imperios coloniales; como consecuencia de este acuerdo, varias misiones jesuitas pasaron a formar parte del territorio portugués, lo cual implicaba que los indios acogidos a ellas podían ser esclavizados conforme a las leyes de ese país. Al intentar poner en práctica *manu militari* el tratado, los indios guaraníes se sublevaron y plantaron cara a los ejércitos de España y Portugal.

La intriga del film se construye alrededor de dos personajes. Uno es un sacerdote jesuita, el padre Gabriel (Jeremy Irons en uno de sus primeros papeles estelares), que viene a cubrir el puesto de un compañero suyo a quien los indígenas han dado martirio antes de los títulos de forma altamente fotogénica, lanzándolo por una inmensa catarata atado a un cruz. Gracias a su tenacidad y paciencia, así como sus habilidades con la flauta, el sacerdote consigue hacerse con la confianza de los indios. Un día se encuentra en plena selva con Rodrigo Mendoza, el otro protagonista de la historia (encarnado por otro grandísimo actor, Robert De Niro). Se trata de un desaprensivo que vive de la captura de indios, a los que vende como esclavos a pesar de la expresa prohibición del gobierno español. Los pecados de Mendoza no acaban en su condición de esclavista: cuando se entera de que la mujer que quiere está enamorada de su hermano, en un ataque de celos mata a éste en duelo. Pasado el arrebato, Mendoza queda anonadado por la enormidad de su crimen y busca refugio en un convento, donde no quiere comer ni hablar con nadie. El padre Gabriel le propone la forma de redimir su culpa: acompañarle con él a la reducción (en realidad este término no se utiliza nunca en el film, que prefiere el de «misión», más familiar a los oídos anglosajones). Mendoza acepta y se impone la penitencia de ir hasta su destino, en plena selva, arrastrando sus armas y ropa de combate. Cuando

---

<sup>15</sup> Para la preparación de este apartado me ha sido de gran utilidad el espléndido ensayo de Fernando Sánchez Marcos «Lectura histórica de *La Misión*», *Film-Historia*, vol. III, nº 3, pp. 411-416.

por fin llegan, la primera reacción de los indios es cortarle el cuello a su odiado enemigo, pero al darse cuenta de su cambio de personalidad, lo que cortan son las ataduras con que arrastraba su pesado equipaje. Perfectamente integrado en la reducción, Mendoza solicita ingresar en la Compañía, lo cual se le concede.

Mientras tanto, ha tenido lugar la firma del Tratado de Límites. El cardenal Altamirano es enviado por el Papa para que convenza a los jesuitas de la necesidad de abandonar las reducciones. Tras hacer una conspicua inspección, el enviado de Roma debe rendirse a la evidencia de la gran obra que la Compañía esta realizando en la zona: indios que trabajan libres y felices en algo así como un paraíso sobre la tierra. Altamirano sabe además que el marqués de Pombal, primer ministro portugués y enemigo jurado de los jesuitas, lo que de hecho quiere es anular el poder de la Iglesia, pero no puede rebelarse contra las órdenes, y comunica a Gabriel y los demás que las reducciones deben abandonarse so pena de excomunión. En un tenso diálogo en que también participan los indios, éstos dejan bien sentado que no van a volver a la selva ni trasladarse a otro lugar después de acostumbrarse a vivir aquí en paz y armonía. Gabriel decide quedarse con ellos y afrontar cristianamente lo que venga, pero Mendoza y otros padres no son tan conformistas y ponen en pie de guerra a los nativos, dispuestos a enfrentarse a la agresión. Ambas posturas, por supuesto, tienen idéntico fin, pues todos son exterminados por las armas hispano-portuguesas, en una escena tan espectacular como escalofriante, todo un ejemplo de como un director puede sacar el mejor partido a los importantes medios económicos puestos a su disposición. Tras la matanza, un rótulo nos informa que todavía en la actualidad hay muchos indígenas en Sudamérica luchando por su supervivencia, y que también son muchos los sacerdotes dispuestos a morir por esta causa; letrero un tanto irritante y que pone en duda la inteligencia del espectador, pues no hace más que abundar en un mensaje que ya había sido perfectamente discernido, el de asimilar la lucha de los *Mendoza* de 1750 con los *Romero* de 1980.

Es en este mensaje donde reside la clave del film, y a su luz se deben interpretar todas las incidencias de la trama. La exaltación de las reducciones

no admite el menor detalle negativo, a fin de que su destrucción quede condenada de forma absoluta. Se incorporan elementos de pura fantasía, como suponer que padres jesuitas participaran directamente en los levantamientos y fueran asesinados junto a los indios, si bien en este punto hay un trasfondo más o menos verídico que no sabría decir si es debido a pura casualidad o por documentación previa del guionista, el siempre riguroso Robert Bolt. Me refiero a la circunstancia, puesta de relieve por algunos autores, de que los padres incluían la instrucción militar entre sus enseñanzas, y que en más de una ocasión habían llegado a dirigir a sus indios en combate con tribus enemigas; por otra parte, también se ha llegado a afirmar que el levantamiento guaraní fue orquestado bajo mano por los mismos jesuitas, en una reacción desesperada ante la evidencia de que la Compañía tenía las horas contadas<sup>16</sup>. En el fondo, todo esto no hace sino dar la razón a lo que se ve en el film, aunque lo oriente hacia unas conclusiones menos idealistas.

Por otra parte hay que admitir que el ambiente en las reducciones está recreado con gusto y sentido histórico. Es cierto que los padres fomentaban la música entre los nativos, y que les enseñaban todo tipo de disciplinas creativas: fabricación de instrumentos musicales, esculturas, mobiliario, etc. En conjunto puede decirse que la forma de presentar la vida en las reducciones es ajustada y creíble, a pesar de su *parti pris* totalmente favorable al experimento jesuítico. Los personajes, sin embargo, son totalmente imaginarios. Altamirano es auténtico, pero no se parece en nada al original, que ni era cardenal ni tenía la menor diplomacia<sup>17</sup>. Por lo que respecta a los dos protagonistas hay que reconocer que no están muy personalizados. Toda la historia de Mendoza es un tanto convencional e inverosímil, y parece deberse a la necesidad de incluir alguna motivación típicamente española, en este caso el puntillo calderoniano ante la honra mancillada: cuando descubre a su hermano en la cama con su amada, en realidad la chica ya le había confesado antes sus auténticos sentimientos, aparte de que cometer fratricidio supone llevar muy lejos el sentido del honor.

En el plano formal, la obra es irreprochable. Fotografía y escenografía

---

<sup>16</sup> Leopoldo Lugones, *El Imperio jesuítico* (Barcelona: Orbis, 1987), pp. 88 y 186-192.

<sup>17</sup> Sobre el trasfondo histórico de la cinta puede consultarse, aparte del ya citado artículo de Sánchez Marcos, la documentada crítica del jesuita Ángel A. Pérez Gómez en *Cine para leer 1986* (Bilbao: Mensajero, 1987), p. 221-224.

consiguen un nivel plástico admirable, que convierte la mayor parte del film en un auténtico placer para la vista; cierto que algunas escenas del principio ofrecen un aspecto excesivamente preparado —la procesión, la fiesta callejera— pero esto no deja de ser una alabanza al buen hacer de Roland Joffé, fresco todavía su éxito con *The Killing Fields* [Los gritos del silencio] (1984). La interpretación es correcta, pero Irons resulta más convincente que DeNiro, al que se ve (por una vez) excesivamente contenido. La música de Morricone puede ser considerada algo efectista, pero es uno de sus mejores trabajos en los últimos años.

### La visión crítica

A pesar de haberse creado en Francia (siglo XIII, en la lucha contra los cátaros) y haber sido confirmada por el Papado (en 1542), la Inquisición ha quedado en la mentalidad popular como una responsabilidad de España más que de la Iglesia. Con la conquista de las Indias el tribunal de la Inquisición se trasladó al Nuevo Mundo, donde siguió con su labor de vigilancia de la ortodoxia pero de modo mucho más suave, entre otras cosas porque el indígena estaba excluido como sujeto penal: en la Nueva España, por ejemplo, el tribunal sólo quemó a 90 personas en tres siglos de funcionamiento. Aunque como mecanismo ideológico represor no merece elogios por parte de ninguna persona de mente medianamente abierta, también es verdad que de esta institución se siguen escribiendo auténticas barbaridades, sobre todo por parte de plumas más apasionadas que documentadas. Veamos sino los impagables comentarios de un tal Robert Held, acreditado como representante de *Amnesty International*: «Hacia el 1500 la Inquisición se extendió al Nuevo Mundo, sobre todo en Perú y México, donde destruyó civilizaciones enteras. Un genocidio con tortura, aunque eso sí, los buenos frailes se cuidaban de bautizar a los bebés y a los niños antes de tirarlos a los perros hambrientos o quemarlos vivos»<sup>18</sup>.

Después de las truculentas alusiones a la Inquisición en algunas producciones de los años treinta que luego comentaremos, el cine mexicano se

---

<sup>18</sup> En el prólogo del catálogo de la exposición *Inquisition - Torture Instruments from the Middle Ages to the Industrial Era* (Florencia: Qua d'Amo, 1985), p. 15.

hace muy moderado en el tratamiento de este particular. Un ejemplo sería *Macario* (1959, dir. Roberto Gavaldón), adaptación de un relato de B. Traven ambientado en un impreciso siglo XVIII; este film, que tuvo un importante éxito de crítica en su momento, no tiene las referencias históricas como base de la intriga pero incluye una breve aparición del tribunal religioso. El protagonista, interpretado por el excelente actor Ignacio López Tarso, es un leñador indígena cuyos precarios medios de subsistencia no llegan para alimentar a su numerosa familia. Su vida cambia radicalmente cuando un Día de Difuntos se le aparece la Muerte, personificada en un indio famélico, que le ofrece un don único: saber cuando alguien va a morir; si Macario ve a la Muerte a los pies del sujeto, puede darle unas gotas de «agua milagrosa» y sanará; si está a la cabecera debe dejarlo a su ineluctable destino.

Asociado a un rico terrateniente criollo nuestro hombre monta un gran negocio sanitario que le reporta increíbles beneficios... hasta que la Santa Inquisición toma cartas en el asunto, sospechando que puede haber injerencia demoníaca en todo ello (en realidad alertada por el médico local, mortificado porque la competencia de Macario ha hecho disminuir alarmantemente sus ingresos). Incapaz de dar una explicación razonable, el futuro se presenta negro para el héroe: su única esperanza de salvación surge cuando el virrey, a petición de su esposa, accede a que Macario intente curar a su hijo gravemente enfermo. Pero ni así: la Muerte se coloca a la cabecera del pequeño y no valen las súplicas del pobre Macario, que debe huir a la desesperada. Cuando más apurada está la situación, volvemos al escenario rural de aquel día de los Muertos en que Macario tuvo la malhadada aparición y encontramos a su esposa intrigada porque hace rato que marchó y todavía no ha vuelto; tras una breve búsqueda la mujer halla el cadáver de su marido: en realidad la Muerte se le apareció simplemente para llevárselo de este mundo.

La crítica mexicana recibió con especial fervor esta cinta, pues parecía demostrar que se podían hacer buenas películas con temas de honda raigambre nacional; sólo algunas voces discordantes le echaron en cara su academicismo y falsa poesía<sup>19</sup>. Aunque estas observaciones negativas tienen su parte

---

<sup>19</sup> Una completa antología de críticas puede consultarse en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (primera edición, México: ERA, 1975), vol.7, pp. 284-290.

de razón, no impiden que valoremos su irreprochable acabado: la compacta dirección se apoya en unos ágiles diálogos, fotografía y escenografía excelentes, y una cuidada utilización de la música (a destacar el corrido que glosa los éxitos terapéuticos de Macario, indudablemente anacrónico pero no por ello menos gustoso). También la interpretación es digna de elogio, no sólo la de López Tarso sino también la de la hermosa Pina Pellicer (que haría una breve carrera internacional) como la esposa de Macario, Mario Alberto Rodríguez como el aprovechado burgués, Eduardo Fajardo y Consuelo Frank como el adusto virrey y su mujer, o Enrique Lucero con su tétrico maquillaje mortuario.

Como ya hemos apuntado, las escenas relacionadas con la Inquisición no muestran especial virulencia y se mantienen en un tono de comedia. Esto puede atribuirse a un deseo de evitar conflictos con las diversas censuras que el film podía encontrar (en España, por ejemplo, se pudo estrenar sin problemas), pero también a un intento de reflejar un hecho que —hasta cierto punto— está dentro de la verdad histórica: la pérdida de agresividad que el incansable tribunal había experimentado con la llegada de la Ilustración.

En los contestatarios años setenta, el realizador mexicano Arturo Ripstein abordó de nuevo en *El Santo Oficio* el oscuro asunto del proceso a la familia Carvajal, que ya había sido aludido, si bien de forma algo estafalaria, en un film de 1935 del que más adelante hablaremos, *Martín Garatuza*. Esta vez no sería una alusión sino el eje central de la trama, aunque el autor yerra en lo fundamental cuando proclama que «era la primera película que se hacía sobre la Inquisición en su persecución de los judíos»<sup>20</sup>. La intriga del film comienza con la acusación que un joven fraile dominico hace contra su madre y hermanos por judaizantes. Todo ello coincide con una epidemia de la que el vulgo acusa a los judíos. El tribunal del Santo Oficio detiene a toda la familia Carvajal (menos al hijo pequeño, que logra huir al Viejo Mundo, a Tesalónica) y los somete a torturas; unos brutales carceleros violan a la hija, a resultas de lo cual queda medio lela. Luis, el hijo mayor, cuyas ideas religiosas parecen de una granítica firmeza, incluso consigue convertir al ju-

---

<sup>20</sup> Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera (Guadalajara: Universidad/CIEC, 1988), p.121.

daísmo a un fraile que le habían colocado en la celda de espía; pero al cabo de unos días, sorprendentemente, abjura de sus «errores», a raíz de lo cual se le condena a llevar sambenito y trabajar para la Iglesia, mientras que su madre y hermanas son recluidas en Tlatelolco. Su libertad dura poco, ya que es el mismo Luis quien pronto vuelve a las andadas y son encarcelados de nuevo, siendo esta vez condenados a la hoguera. La escena final, auténtico clímax de la historia, es el auto de fe: cuando van a ser quemados se les presenta la tradicional opción de besar la cruz, con lo cual demuestran su arrepentimiento y se les da garrote, muerte más «caritativa» y, sobre todo, más rápida que la hoguera. Uno de los que eligen esa posibilidad es Luis, contradictorio hasta el último momento.

El mensaje va claramente dirigido contra la intolerancia religiosa y racial, pero aunque el realizador sea judío su planteamiento no es radical ni tendencioso: un detalle que ilustra sobre el rigor ideológico del film es que el rabino que fungía de asesor religioso no quedó nada satisfecho con el resultado y pidió que su nombre fuera retirado de los créditos, lo que el director no aceptó. Tanto los perseguidos como sus perseguidores son personajes bastante neutros por no decir ambiguos: los inquisidores, por ejemplo, son las siluetas estereotipadas del funcionario de la represión, al que no pagan por pensar sino simplemente para mantener el orden establecido. Hay que destacar aquí la gélida composición de Claudio Brook, el sobrio actor mexicano bien conocido por sus colaboraciones con Buñuel. Esta esquematización, sin embargo, no resulta tan eficaz al describir a las víctimas. Los personajes no están suficientemente desarrollados y resulta difícil seguir su evolución mental, algo especialmente manifiesto en el caso del protagonista: su aparente convencimiento de la veracidad de la fe hebrea (a destacar su poder de persuasión sobre el compañero de celda y su coraje para autocircuncidarse) choca con su pasmosa tendencia a la abjuración y el disimulo. Esto puede tomarse como un intento de evitar el reduccionismo «buenos-malos» pero también como incapacidad del director para hacer creíble el personaje: la interpretación de Jorge Luke tampoco ayuda mucho, pues aunque su físico es apropiado su registro gestual es reducidísimo. Por otra parte el guión es demasiado discursivo y redundante, con lo cual la película se hace más larga de lo que ya es; la escena del auto de fe, por ejemplo, es espectacular y bien

resuelta, pero llega un poco tarde para levantar el ánimo del espectador, algo enervado ya por una serie de escenas sin la suficiente tensión visual o dramática.

A pesar de los defectos apuntados, **El Santo Oficio** es una película muy estimable, sobre todo en el aspecto formal. La ambientación es cuidada: los ritos judíos, por ejemplo, aparecen recreados con propiedad, y no se observan errores históricos de bulto, como no sea el dar excesiva importancia a la actuación de la Inquisición en México, que como hemos dicho anteriormente parece haber sido mucho más suave que en Europa<sup>21</sup>. A pesar de ello el film es muy contenido y no incurre en los excesos truculentos que suelen ser *de rigueur* siempre que se habla de la Inquisición. La única escena con ribetes sensacionalistas es la de la tortura de la madre: cuando los sicarios del tribunal le arrancan el vestido y le descubren los pechos hay un evidente regodeo en describir el azoramiento de la mujer, capaz quizá de resistir agresiones a su físico pero no a su pudor («¡Qué mayor tormento que verme desnuda y afrentada!» exclama entre sollozos). Esta situación tiene base real en algunas de las «técnicas especializadas» del tribunal, pero su auténtica raíz hay que buscarla en las novelas de Vicente Riva Palacio: como veremos más adelante, esta escena ya estaba prácticamente igual en la versión cinematográfica de **Monja y casada, virgen y mártir** (1935).

A diferencia de los cines argentino o mexicano, en el cubano cabría esperar ataques especialmente virulentos a la Iglesia Católica, en lógica concordancia con las orientaciones marxistas del ICAIC; sin embargo no abundan productos especialmente dedicados a hacer propaganda antieclesiástica. El mejor y más conocido es **Los días del agua** (1971, dir. Manuel Octavio Gómez), sobre una campesina dotada de poder para hacer milagros; tomado de un caso real acaecido hacia 1936, es un film de gran riqueza plástica y conceptual, que aparte de su lógico sectarismo denota una maestría singular en el manejo de los múltiples motivos políticos, sociales y antropológicos que aporta la intriga. El mismo año Tomás Gutiérrez Alea realizó **Una pelea cubana contra los demonios**, cinta de intenciones similares ambientada en el

---

<sup>21</sup> Bartolomé Escandell Bonet: «La Inquisición española en Indias y las condiciones americanas de su funcionamiento», en el catálogo de la exposición *La Inquisición* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982), pp. 81-92.

período histórico que nos interesa.

Igual que *Los días del agua*, el film de Gutiérrez Alea es muy significativo de la orientación ideológica y estética de su momento, aunque a nivel cualitativo su interés es mucho menor. Se trata también de una obra de enorme complejidad argumental y, sobre todo, formal: es extremadamente difícil describir la extrema crispación visual que domina todo el film, fotografiado casi enteramente cámara en mano (lo que acaba por producir una especie de *mal de mer* al espectador sensible) y en un blanco y negro quemadísimo que no deja lugar a matices. La intriga está llevada de un modo deliberadamente anárquico y no es precisamente fácil de seguir, pero intentaremos resumir los temas principales. La base argumental es la novela homónima escrita en los años veinte por el antropólogo Fernando Ortiz, más o menos inspirada en un hecho real sucedido en 1674, cuando la isla de Cuba vivía una existencia penosa debido al desplazamiento de los intereses imperiales hacia el continente y a las agresiones de los piratas extranjeros. En este ambiente desolador, los habitantes de una población costera especialmente martirizada por las incursiones corsarias son presa fácil de los extravíos mentales de su energúmeno párroco don Manuel, empeñado en atribuir las desgracias de la isla a la acción del demonio, personificado en un tal Contreras, librepensador, casi ácrata, mujeriego y bebedor.

Una de las obsesiones del cura es trasladar la ciudad al interior, a fin de evitar el contacto con los piratas que él interpreta básicamente como contaminación herética. Su proyecto no acaba de cuajar, por una razón sencilla y paradójica a la vez: la situación peculiar de la población es fuente de preocupaciones a causa de los piratas, pero al favorecer el contrabando es también medio de subsistencia para toda la comunidad, ya que permite eludir el monopolio de La Habana. La oposición principal a los planes del cura viene del grupo de descreídos encabezados por Contreras. En el curso de una ceremonia religiosa una negra sufre una espectacular crisis de enajenación que el buen padre atribuye inmediatamente a posesión demoníaca y le permite lucirse como exorcista. Otros casos de supuesta posesión, así como la triste situación de Laura, una dama que ha perdido la razón a resultas de haber sido violada en el último ataque de los piratas, llevan al clérigo a explotar la idea

de la supuesta presencia del Maligno en el pueblo a fin de plantear a las autoridades de la capital la conveniencia de abandonar el lugar. Don Manuel moviliza al sector más supersticioso de la población (especialmente los negros), con la intención de contrarrestar la impía oposición de Contreras y los suyos. De todos modos, su entusiasta campaña depuradora se revela inútil, pues los piratas se le adelantan y en una de sus incursiones acaban con Contreras y sus compañeros de farra: el cura ve en ésto una señal divina, el castigo de los malvados. En la última escena, sin embargo, vemos como Contreras es «resucitado» por el tonto del pueblo y, empuñando espada y puñal, se apresta a dar la pelea final al oscurantismo. Este epílogo, alegoría de forzado didactismo, parece destinado a remachar un letrero que aparece al principio indicando tajantemente que «los hechos narrados son reales y constituyen el primer esbozo de la lucha por la libertad culminada 300 años más tarde, cuando la isla es ya dueña de su destino» (en un alarde de increíble infantilismo el guión cinematográfico traslada la acción a 1659 a fin de establecer una especie de tricentenario con el triunfo de la revolución castri-  
trista). De todas formas, esta prosopopeya final también desorienta lo suyo, pues en ningún momento ha quedado claro que Contreras fuera el «héroe positivo» de la trama.

Cualquier película histórica que antes de empezar ya da por sentado que todo lo que se cuenta es cierto, se arriesga a afrontar la incredulidad del espectador; en **Una pelea cubana contra los demonios** se sobreñaede la extravagancia e inverosimilitud que transpira todo el conjunto. Para mostrar la responsabilidad del clero en la fanatización del pueblo llano no resulta acertado presentar un sacerdote que es un esquizofrénico peligroso, ya que esto no hace sino restar puntos a la maniobra propagandística. Durante más de dos horas interminables el tal don Manuel chilla, gesticula, salta, agita los faldones de su sotana como un auténtico Lucifer (sólo le falta silbar, como el Mefistófeles de la ópera de Boito); en fin: acaba con la paciencia y, lo que es peor, con la credibilidad del espectador. Para enredar un poco más la madeja, el actor José Antonio Rodríguez tiene unos rasgos mestizos que inevitablemente aportan un matiz racista contraproducente e innecesario, ya que es bien sabido que las razas no blancas tenían grandes obstáculos para tomar los hábitos.

De todo lo expuesto puede deducirse que el valor «formativo» del film es nulo, y además fue rechazado por el público. El mismo realizador reconocía su fracaso en una de esas «autocríticas» tan habituales en los países comunistas (es probable que le hubiera caído alguna bronca): «Además de que el film en sí mismo era ya bastante confuso por sus muchos niveles de lectura y sus metáforas de difícil comprensión, cometí el peor error en el montaje. Pensando que sería demasiado espeso para el gran público intenté aligerarlo a base de cortes. Después me di cuenta de que esto sólo contribuía a confundir más las cosas»<sup>22</sup>. De hecho, esta cinta recrea las discusiones que tuvieron lugar en los años 20 en la URSS entre «formalistas» y «naturalistas», y la verdad es que con ejemplos como éste uno acaba por darle la razón a los partidarios del «realismo socialista», pues se trata de un film que no sirve como propaganda ni como obra de arte, ya que en este aspecto no deja de ser un fárrago narcisista de una tremenda vaciedad. Y que conste que el mensaje revolucionario, aunque no llegue al público, está en realidad presente en todo el film, incluso de forma subliminal. Hay una curiosa escena en que Contreras (encarnado por el siempre eficaz Reynaldo Miravalles, un habitual de las producciones cubanas de esos años) acude a la gruta de la hechicera negra —escena un tanto esotérica, concesión a esa búsqueda de las raíces africanas que tanto motiva a los intelectuales cubanos posrevolucionarios— y le es dado contemplar evocaciones ectoplásmicas de Martí, Fidel y el Ché, ni más ni menos, premonitando la ulterior liberación de la isla. Esas imágenes, de todos modos, se presentan de forma tan relampagueante que pasan desapercibidas incluso al espectador atento.

Puede que la moraleja más ilustrativa que podemos extraer de este film es, simplemente, que la experimentación artística es incompatible con el dirigismo político, cosa ya puesta de relieve en tiempos de Eisenstein: la evolución posterior del cine cubano, similar en muchos aspectos a la del soviético, parece abonar este razonamiento.

*Titón Gutiérrez Alea volvería a insistir en la tematica anticlerical,*

---

<sup>22</sup>Declaraciones recogidas por Julianne Burton: «Individual fulfillment and collective achievement»: An interview with Tomás Gutiérrez Alea», *Cineaste* vol. 6, nº 1, pp. 8-15 (texto en inglés).

esta vez con mucho más acierto, en *La última cena* (1976<sup>23</sup>). El guión se basa en un hecho acaecido realmente a finales del siglo XVIII: un Jueves Santo el Conde de Casa Bayona reunió a doce negros de su ingenio, les lavó los pies en la iglesia y los invitó a cenar con él; pero lo que el aristócrata pensaba que sería una lección de humildad fue asimilado completamente al revés por los esclavos, que se sintieron superiores a los demás y organizaron una sublevación, quemando el ingenio y huyendo al monte. A pesar de lo escueto de la anécdota, Gutiérrez Alea se sintió muy motivado por la moraleja, pues daba pie a una dura crítica de la religión cristiana en la línea de *Una pelea cubana contra los demonios*, si bien, a diferencia de la obra anterior, en ésta el realizador adoptó unas fórmulas narrativas mucho más tradicionales, escaementado por la mala acogida de la otra cinta: «*La última cena* recoge la experiencia de *Una pelea cubana...* pero sobre todo pretende, en lo que al tratamiento del tema se refiere, superar algunas limitaciones e insuficiencias de esta última (...) No basta decir cosas importantes, es necesario que esas cosas sean dichas de manera que logren una resonancia en el espectador y que este responda consecuentemente. Si pretendemos que el cine cumpla una función social productiva, el lenguaje empleado ha de estar condicionado por su capacidad para establecer una comunicación eficaz»<sup>24</sup>. Conviene tener en cuenta estas intenciones a la hora de valorar la película.

La trama está dividida en cinco capítulos correspondientes a los días de Semana santa que van del miércoles al domingo. Miércoles Santo: se describe el ambiente en el ingenio, con una buena reconstrucción de las técnicas de elaboración de azúcar tal como se practicaba entonces que tiene cierta influencia de las series televisivas de Rossellini. Se presentan los personajes: el conde de Casa Bayona, dueño del ingenio, hombre leído y sensible, se queja de que no tiene tranquilidad de espíritu; don Manuel, el mayoral, se queja de que no se produce lo suficiente, que siempre hay que ir detrás de los esclavos, y el cura se queja de lo difícil que es meter la religión en la mente de los negros; don Gaspar, mulato haitiano, es el hombre de ciencia, encargado de mantener y perfeccionar el funcionamiento del trapiche. Comenta don Gaspar al conde sus últimos hallazgos, y los presentes hacen hincapié

---

<sup>23</sup> La película se presentó en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva de ese año, pero el estreno comercial en La Habana no tuvo lugar hasta noviembre de 1977

<sup>24</sup> Mientras no se diga otra cosa, las opiniones de Gutiérrez Alea sobre este film están tomadas de una entrevista publicada en *Cine cubano*, nº 93 (1978), pp.81-89.

en que el hecho de que el azúcar deba ser negro antes que blanco; cuando el conde le habla de la posibilidad de incorporar un nuevo modelo de trapiche que permitirá mayor producción, don Gaspar avisa con semblante preocupado: «Para producir más, harán falta más negros...Podría pasar lo que en Santo Domingo, donde había más negros que blancos» (se refiere a la insurrección de esclavos en Haití, 1795, de la que se sobreentiende que el mulato Gaspar ha tenido que huir apresuradamente). Queda establecida la importancia fundamental de la mano de obra esclava en la producción azucarera. En aquel momento llegan los rancheadores con un negro huído, Sebastián: ante el horror de los presentes, el mayoral le corta la oreja, lo cual no puede resistir el delicado estómago del conde (la supuesta sensibilidad del personaje es siempre objeto de un acercamiento paródico).

Jueves Santo. El conde manda a Manuel que seleccione doce negros al azar, con la condición de que uno sea el cimarrón recién capturado, y encarga al sacerdote que los instruya y adecente un poco. El personaje del cura, aunque no está visto con especial malevolencia, queda fuertemente ridiculizado en casi todas sus apariciones. Cuando está intentando que los esclavos se bañen en el río, unas negras que lavan ropa se ríen de él: al ver que las lavanderas están medio desnudas se atolondra tanto que se cae de bruces al agua. Las intenciones del conde con respecto a los negros es lavarles los pies públicamente, haciendo así manifestación de humildad, y después darles de cenar en su propia mesa. El mayoral no entiende estas sutilezas y se barrunta que no van a llevar a nada bueno: don Gaspar le explica que lavando los pies a los negros, lo que persigue el conde es lavar su conciencia.

La cena propiamente dicha es el nudo de la acción, ocupando casi una hora en pantalla. Está resuelta a nivel casi exclusivamente verbal, con planos largos de los actores recitando sin interrupción, como si fuera una obra de teatro. El diálogo entre el amo y los esclavos tiene por finalidad demostrar la imposibilidad de converger en unos criterios comunes. El conde explica la religión católica en un modo que para los negros es totalmente inadmisibles —la anécdota de San Francisco de que la mejor felicidad es sufrir las ofensas sin rechistar—, cuando no da pie a interpretaciones potencialmente peligrosas, como la grotesca confusión entre la transustanciación y el caniba-

lismo. En general, se advierte una voluntad por parte del conde de demostrar a los esclavos lo inevitable de su condición. Un negro viejo le dice que sólo le queda un año para comprar su libertad, a lo cual el señor, magnánimo, le responde: «Eres libre». La alegría del esclavo queda frustrada en cuanto se percata de que en su situación, la libertad no le sirve para nada. Como en la Última Cena del Evangelio, también aquí hay un Judas, el cimarrón Sebastián. Cuando el conde le interpela para que hable, el maltratado esclavo le mira fijamente durante unos tensos segundos e, inopinadamente, le escupe en la cara, en una imagen de crudo simbolismo destinada a recordar la pervivencia del deseo de libertad en los ambientes más embrutecedores.

Viernes Santo. A pesar de que en la cena el amo había asegurado que hoy no se trabajaría, el mayoral procede como cualquier día, ante las protestas del padre, que se va a la ciudad a quejarse al conde. Pero éste se desentiende del asunto; dice que el encargado de los esclavos es don Manuel, que él está muy cansado y con lo de anoche ya ha cumplido. En este momento el film demuestra que don Manuel no es sino el «otro yo» del conde; poco importa que el señor haga comentarios despectivos o sarcásticos sobre el mayoral y sus malos tratos, pues éste no es más que el fiel guardián de los intereses de su amo. Mientras, en el ingenio, la situación ha degenerado en auténtica sublevación, y los negros han tomado a Manuel y su esposa de rehenes. Cuando don Gaspar viene a comunicar las dramáticas noticias, el conde monta en cólera, olvida sus pretensiones evangélicas y procede a convocar hombres para dar un escarmiento a los revoltosos. Al llegar al ingenio encuentran al mayoral en un cepo, muerto a machetazos (por Sebastián). «¿A qué hora murió Cristo, Padre?» pregunta el noble; «A esta misma hora, señor», contesta el sacerdote. Completamente desencajado, el conde sentencia: «¡Aquí no sucederá lo que en Santo Domingo!», y promete dar un castigo ejemplar a los doce desagradecidos que se sentaron a su mesa.

Sábado Santo: los rancheadores van capturando a los negros. Domingo de Resurrección: el conde pronuncia un largo y prolijo discurso sobre su error al tener tanta caridad con unos salvajes que no se lo merecían, y promete edificar una iglesia donde fue asesinado don Manuel (un sacerdote trae una cruz). Del primer plano del conde la cámara retrocede hasta un

plano general del lugar, para que veamos las doce picas coronadas con las cabezas de los «doce apóstoles» y la cruz acompañando sarcásticamente los truculentos despojos. Pero no todas las picas están ocupadas: falta una cabeza, la de Sebastián, al cual no han conseguido atrapar.

A pesar de su tono agresivamente doctrinario, hay que reconocer que **La última cena** es una obra muy conseguida a todos los niveles. Desde el punto de vista dialéctico, su eficacia está fuera de toda duda: la larga confrontación entre el amo y los esclavos durante la cena desmonta con matemática precisión la hipocresía de las clases dominantes, su utilización de la religión con la única finalidad de mantener sus prerrogativas. El mensaje que Gutiérrez Alea no supo comunicar en **Una pelea cubana contra los demonios**, aparece aquí con claridad meridiana. Por otra parte, el inevitable didactismo aparece sazonado con toques de humor negro, algunos un poco burdos pero en general eficientes. El propio director admite que su principal modelo es Buñuel, y desde luego nada mejor que esta **Última cena** para demostrarlo: las referencias a **Él** y **Viridiana** son más que evidentes, si bien el discípulo, todo hay que decirlo, carece de la flexibilidad y la socarronería del maestro aragonés. Conseguido lo que se pretendía en el plano ideológico, la parte formal no desmerece en absoluto. Destaca especialmente la fotografía, que consigue un elaborado cromatismo a pesar de las conocidas limitaciones de los laboratorios cubanos, y la música, del habitual y siempre competente Leo Brouwer. Del reparto destaca el chileno Nelson Villagra, a la sazón exiliado en Cuba a causa del golpe de estado de Pinochet, en el papel del farisaico conde de Casa Bayona. Quizá influido por la nacionalidad del actor, Gutiérrez Alea quiso presentar la postura del noble como una alusión al papel de la Democracia Cristiana chilena en el derrocamiento de Allende, «que reveló a aquellos que no estaban convencidos cómo una clase no puede trascender sus intereses y como, a pesar de todas las pretensiones 'humanistas' de que pueda hacer ostentación, siempre responde a ellos en última instancia».

## Monjas, guerreras y cortesanas

### «La décima musa»

Las dos mujeres más famosas de la Historia de Hispanoamérica fueron religiosas: Rosa de Lima y Juana Inés de la Cruz. Pero así como la primera consiguió elevarse a los altares, la segunda, mucho más terrenal, se conformó con un puesto de honor en el Parnaso del Siglo de Oro: debido a su condición —insólita en su época— de mujer y de poeta, cuando se editó en Madrid el primer volumen de sus obras (1689) fue anunciada como «única poetisa, musa décima». Juana de Asbaje y Ramírez, que vivió en la Nueva España entre 1648 y 1695, fue una niña prodigio que a los tres años ya sabía escribir, a los ocho compuso su primer poema y a los quince sostuvo una discusión científica con cuarenta preclaros representantes de la sabiduría mexicana, que quedaron anonadados con sus respuestas y comentarios. Ante la imposibilidad de seguir estudiando y practicando sus dotes para la lírica, prefirió encerrarse en la paz de un convento. Lo intentó con las carmelitas descalzas, pero la disciplina de esta orden era de una rigidez imposible para una vocación tan peculiar como la de Juana, por lo que debió abandonar e intentarlo de nuevo en el convento de San Jerónimo, donde ya pasaría todos los días de su vida.

La figura de Sor Juana es interesante en muchos aspectos, pero el principal es su condición de mujer, pues en el ambiente cultural internacional del siglo XVII bien pocas féminas con talento literario vamos a encontrar, como no sea Teresa de Jesús; y que estas dos figuras pertenezcan a la literatura de un país considerado por el extranjero como modelo de intolerancia y oscurantismo no deja de ser otra de las muchas fascinantes contradicciones de la historia de España. Pero este aspecto tan sugeridor es más propio para las discusiones de especialistas, y por supuesto no lo vamos a ver reflejado en el cine. De hecho, las dos primeras películas en que sale Sor Juana no reflejan prácticamente nada que tenga el menor rigor histórico (ni artístico), pero las citamos a fin de dar una imagen lo más amplia posible de lo que han sido las apariciones en pantalla de esta «Décima Musa».

Como figura eximia de la sociedad novohispana, algunas películas de la serie de «espadachines» de los años treinta (remito al capítulo siguiente de este apartado) tocan algunos aspectos de su vida. **Sor Juana Inés de la Cruz** (1935) pretende ser una especie de *digest* biográfico: el obispo de Puebla y don Lisardo, conde de Miraflores, comentan lo que fue la vida de Sor Juana, que se nos presenta a modo de *flashback*. Para ser exactos, lo que se cuenta abarca sólo los años anteriores a tomar los hábitos. El tal Lisardo es un libertino con una amante en cada esquina, que quiere vencer la resistencia de Juana e incluirla en el catálogo de sus conquistas. Pero la dama tiene un enamorado de buena fe, el bachiller Feliciano, que al ver como Lisardo pretende «llevarse al huerto» a su amada lo reta en duelo: como todos los buenos libertinos del cine, el conde Lisardo es también un impecable tirador, por lo que le cuesta bien poco atravesar de una certera estocada al temerario bachiller. Y para redondear su infamia, liquida también al marido de una de sus amantes, largándose para España a fin de evitar una posible amonestación de la Justicia. El padre Núñez de Miranda, confesor de Juana Inés, decide que lo mejor que puede hacer su pupila es entrar en un convento y así no tendrá que hacer frente a disyuntivas como las que plantea en sus poemas —«a quién me desprecia amo, y a quien me ama lo desprecio». Una vez en el claustro, Juana seguirá con sus poemas ante la irritación creciente de sus superiores, que sólo cesará cuando la poetisa entregue su alma a Dios.

Como puede verse, esta cinta no se preocupa en exceso de explicar la auténtica personalidad de Sor Juana. Toda la anécdota es inventada, y lo único que cuadra con la verdad histórica es la amistad y protección que le brindaron a la poetisa el virrey, marqués de Mancera, y su esposa Leonor, relación que por cierto se repetirá, de forma todavía más acentuada, con el siguiente representante de la Corona, conde de Paredes. Algunos detalles del guión tienen su miga, como el manifiesto desagrado con que la protagonista se inclina por la vida conventual, pero el conjunto es de una soporífera pesadez. La puesta en escena, atribuida oficialmente a Ramón Peón, es casi inexistente; por supuesto que Peón no era ninguna lumbrera, pero en este caso la responsabilidad por los fallos cae con todas las de la ley en Armando Vargas de la Maza, que aparece acreditado no sólo como autor literario sino

como «supervisor y co-director». Los diálogos salidos de su inspirada pluma hay que oírlos para creerlos: mazacotes, prolijos, absolutamente anticinematográficos, apenas dejan margen de maniobra al sufrido Peón y todavía menos a los actores, que no pueden estar peor. Andrea Palma, que el año anterior había causado gran impacto en el atmosférico melodrama *La mujer del puerto* de Arcady Boytler, aquí es incapaz de abandonar una expresión sabihondona y algo ausente, esto último quizá por la angustia de memorizar las largas y complejas rimas de Sor Juana Inés; del resto del reparto, mejor no hablar, como no sea de la grotesca figura del confesor compuesta por Alfredo del Diestro con la ayuda de una frondosa barba postiza. Para remate, ni la acumulación de textos originales sirve para dar una impresión de auténtica erudición, y aunque sólo sea para vengarnos de la paliza que ha supuesto la visión de este film, vamos a dar una prueba de ello. Cuando los profesores universitarios «examinan» a Juana Inés, una de las preguntas es: «¿Dónde nació la comedia?», y la heroína responde: «En Grecia con *Aristóteles*, del que he leído *Las avispas*, *Los caballeros*, *La paz*». ¡*Aristófanes*, don Armando, *Aristófanes*!

La siguiente aparición de Sor Juana se titula *El secreto de la monja*, y empezó a rodarse en diciembre de 1939, pero no se completó ni se estrenó hasta el año siguiente<sup>25</sup>. Igual que la versión anterior, también ésta se empeña en fantasear sobre amoríos frustrados de la heroína en su fase preconventual, frustraciones que por cierto pasan a ser automáticamente el *primum movens* para su entrada en el claustro. Y por supuesto, también esta versión adopta el enfoque «capa y espada». Si *Sor Juana Inés de la Cruz* situaba la acción durante el periodo en que fue dama de la corte y protegida de los virreyes, asombrando a todos con su belleza e ingenio, *El secreto de la monja* se ambienta en la época anterior a trasladarse a la capital, cuando vivió en la hacienda de su abuelo en Amecameca; en este entorno campesino y relajado se nos presenta a la joven poetisa componiendo ya sus primeros versos. Mientras, en la capital, un sobrino del virrey llamado Hernando, deshecho por la desaparición de su mujer en un naufragio, se dedica a una vida de vicio y libertinaje. En una de sus aventuras se le ocurre dar serenata

---

<sup>25</sup> Fechar esta cinta en 1939 es absolutamente incorrecto, a pesar de que la mayoría de libros sobre cine mexicano lo hacen. Esto es debido a que siguen la cronología de Emilio García Riera, que cuenta siempre la fecha de inicio del rodaje.

nocturna a una joven que es la novia de Pedro, un primo de Juana. Cuando Pedro se entera, reta en duelo al burlador, y resulta herido levemente.

El virrey se decide por fin a castigar las calaveradas del sobrino y lo destierra a Amecameca. Allí es fácil imaginar lo que sucede: el amargado galán vuelve a encontrar el amor verdadero, esta vez en la persona de Juana. Pero cuando el idilio se está haciendo más vehemente llega de México Pedro, ya casado con la prima de Juana, e informa a Hernando que su esposa vive. Con el corazón partido, los enamorados deben separarse: Hernando parte en busca de su legítima esposa, y Juana ingresa en el convento. Por supuesto, la fantasía es total y absoluta, y no por el hecho de buscarle pretendientes a la protagonista, sino por la incontrovertible circunstancia de que Juana no debía tener ni diez años en la época que los guionistas ubican la intriga, pequeño detalle que evidentemente se les pasó por alto a no ser que quisieran hacer un homenaje a su reconocida precocidad.

Desde el punto de vista puramente fílmico, la factura técnica es un poco más digna que la de la anterior *Sor Juana Inés de la Cruz*, y diálogos e interpretación son indudablemente más espontáneos: tanto Lupita Gallardo como el español José Crespo —que después de varios años de actividad en las películas «hispanas» de Hollywood había tenido que buscar trabajo al sur del Río Grande— componen sus personajes con cierta finura, y además la primera no demuestra especiales problemas con los recitados poéticos, por otra parte menos «cargados» que en la versión anterior. Entre los secundarios destaca Julio Villarreal en la persona del virrey (se supone que Mancera), al que el actor imprime su característico tono autoritario y señorial, de marcado sabor teatral; a destacar que el guionista confiere al personaje una, si no falsa por lo menos un tanto anacrónica, vocación antiesclavista: en la primera escena se niega a autorizar una petición para entrar más negros y recuerda a su secretario la necesidad de velar por el bienestar de los indios. Una prueba de la mayor concisión narrativa de *El secreto de la monja* es que, a diferencia de *Sor Juana Inés de la Cruz*, aquí no hay escenas en el convento: la primera vez que vemos a la protagonista con hábito es precisamente el último plano del film. Pero a pesar de esta mayor solvencia del guión, tampoco esta nueva aproximación a Sor Juana puede considerar-

se ni de lejos una obra redonda. La dirección de Sevilla es parsimoniosa y plana: no hay brío ni tensión dramática, y esto hace, entre otras cosas que la película parezca más larga de lo que realmente es.

Tras estas dos mixtificaciones de la vida preconventual de la insigne poetisa, el cine la deja descansar durante una larga temporada hasta 1978, en que el realizador independiente Alfredo Joskowicz utiliza a Sor Juana como eje de una originalísima evocación del mundo barroco novohispano titulada **Constelaciones**. Lo primero a considerar de esta película es que no tiene intriga en el sentido tradicional. Los personajes son sólo tres, dos de los cuales son históricos y otro es imaginario. Los reales son Sor Juana y su compañero de tertulias Carlos Sigüenza y Góngora, una de las mentes más brillantes del seiscientos mexicano, y el inventado es un pintoresco monje, que baraja conceptos inquisitoriales con otros mucho más revolucionarios con elegante cinismo. Los personajes no tienen prácticamente contacto entre sí, sólo deambulan por exteriores e interiores naturales desgranando largos monólogos extraídos literalmente de obras de la época y posteriores (Sor Juana y Sigüenza recitan sus propios conceptos, como es lógico).

La película, de evidente factura experimental, fue rodada en 16 mm. y ha tenido una difusión muy limitada, lo cual es una verdadera lástima, porque es en verdad fascinante. Los largos parlamentos están seleccionados de forma que constituyen una certera evocación del espíritu de la época: la situación de la mujer, la intolerancia religiosa, el conflicto ciencia-religión, la herencia judía del mundo hispánico...; en resumen, una obra de gran riqueza bajo su aparente austeridad formal, y en ningún momento pedante ni aburrida. A pesar de esta supeditación a los textos originales, la puesta en escena es muy imaginativa, con una concienzuda selección de exteriores e interiores naturales muy bien fotografiados y una eficaz utilización de músicas de la época, con mención especial al melancólico romance sefardita introducido entre las divagaciones de Sigüenza y Góngora. Por supuesto, **Constelaciones** debe degustarse con tranquilidad y cierto conocimiento de causa, y sería absurdo pretender que fuera aceptada por el gran público, pues es una obra dirigida a aquellos que no consideran el cine un mero entretenimiento.

miento pasivo sino como un medio de creación capaz de estimular a fondo nuestro intelecto. Y en otro orden de cosas, puede tener una interesante utilidad didáctica como complemento a una conferencia o curso sobre la cultura mexicana del siglo XVII.

A pesar de que este film reconstruye, de forma fragmentaria pero bastante precisa, a la vida de Sor Juana, las características citadas impiden considerarla la obra definitiva sobre la monja poetisa. A este título aspira por méritos propios *Yo, la peor de todas* (1990), que tiene la doble peculiaridad de no estar producida en México sino en la Argentina, y además haber sido dirigida por una mujer, María Luisa Bemberg, la autora de *Camila* (1983). El papel protagonista lo hace una española, Assumpta Serna.

*Yo, la peor de todas* empieza con Juana ya monja, aunque a pesar de su reclusión conventual lleva una activa vida literaria en compañía de intelectuales locales como Carlos Sigüenza y Góngora o el jesuita Núñez de Miranda. Estas costumbres, así como el tono «avanzado» de las conversaciones, han hecho que el arzobispo de México Francisco Aguiar y Seijas, hombre poco dado a frivolidades, la tenga en su punto de mira. De momento no puede hacer nada contra ella porque la protege el virrey Tomás de la Cerda, conde de Paredes y marqués de la Laguna. En realidad, no sólo el virrey sino muy especialmente la esposa de éste, María Luisa (interpretada por la francesa Dominique Sanda), que siente una decidida atracción por la monja. Tanto el virrey como su mujer son dos personajes algo fuera de época: tolerantes, irónicos, hedonistas; es de suponer que la directora haya retocado un poco su auténtica personalidad, pero también está comprobado que eran personas mucho más abiertas de lo que era usual en aquellos días. La relación de la virreina con la monja tiene unas connotaciones morbosas que el film afronta con tacto y buen sentido plástico: a pesar de la innegable morosidad de las escenas con ambas mujeres, nunca resultan aburridas ni forzadas. Aunque por supuesto no llega a haber ningún contacto íntimo de verdad, no deja de ser interesante que el virrey no pusiera cortapisas a unos contactos que en aquel siglo podían considerarse muy poco ortodoxos; a destacar el momento en que el marqués tiene oportunidad de leer los versos que la monja le dedica a la virreina y le dice a ésta: «Todavía eres irresistible».

Sor Juana está encerrada en una jaula de oro donde disfruta de su catalajo, su astrolabio, sus libros. En una escena la virreina le regala un penacho de plumas azteca; ella se lo pone y se inclina ante la virreina como Moctezuma ante Cortés, en una alusión a las preocupaciones indigenistas de Juana, que también las tuvo. Las buenas relaciones con el virrey suponen para Sor Juana carta blanca para hacer lo que literalmente le viene en gana sin salirse del ámbito del convento y la mantienen cubierta de las intemperancias del arzobispo, por ejemplo cuando éste intenta precintar la habitación donde guarda sus libros e instrumentos; la buena vida se le acabará cuando don Tomás, caído en desgracia ante la corona, debe volver a Madrid. Pero no va a ser el arzobispo el causante de la desgracia de Sor Juana sino uno de los de su propia tertulia, el obispo de Puebla, individuo intrigante que guarda un profundo resentimiento contra Seijas y para molestarle hace imprimir unas disquisiciones teológicas de la monja con un prólogo suyo en que el que reinterpreta arteramente el texto de la autora para desacreditar (de forma velada, por supuesto) al arzobispo. La maniobra no afecta lo más mínimo al arzobispo, y sólo sirve para que éste acumule más odio contra Sor Juana.

Al no contar ya con las trabas impuestas por el Virrey, el arzobispo ya puede recurrir a la mano dura sin limitaciones, sobre todo después de un violento enfrentamiento en el que la monja discute airadamente con el prelado, poniendo el dedo en la llaga sobre las razones de su odio radical a las mujeres. Después de esto, Sor Juana ya nunca podrá desarrollar sus actividades artísticas con la libertad de los años pasados. Tras la cruda discusión con el arzobispo, su fiel contertulio Núñez de Miranda se ve obligado a abandonarla en aras de la ortodoxia. Pasado algún tiempo, Sor Juana recibe la visita de su amigo Sigüenza y Góngora, que ha estado en Madrid y ha hablado con María Luisa, que ha quedado recientemente viuda. Le envía sus recuerdos y un ejemplar de sus obras, que han sido acogidas con enorme interés en los círculos literarios de la capital. Para la «décima musa» ya es tarde. México está asolado por la peste y el malestar social. Ella misma está enferma, física y moralmente; se considera culpable de las desgracias que afectan al país, y en este estado de depresión acoge el ofrecimiento de su antiguo contertulio

Núñez de Miranda para guiarla espiritualmente. En muestra de arrepentimiento, Sor Juana se desprende de todos sus libros y objetos científicos y escribe una carta en la que abjura de su orgullo y presunción, firmando «Yo, la peor de todas» (en realidad, «la peor del mundo»). Un rótulo final informa que murió a los pocos días víctima de la peste, convirtiéndose con los años en uno de los nombres más insignes del Siglo de Oro español.

Como todo film histórico, los hechos que narra *Yo, la peor de todas* son ciertos en lo esencial, pero han sido sometidos a una reelaboración destinada a hacerlos cuadrar con una tesis preconcebida. ¿Cuál puede ser la tesis en este caso? No hace falta ser muy perspicaz, dadas las características de la figura biografiada y de la directora del film, para comprender el alegato feminista más o menos enmascarado tras las peripecias vitales de Sor Juana. Este acercamiento, todo hay que decirlo, es perfectamente válido: en una época en que la mujer estaba relegada a un papel más bien decorativo y de perpetuación de la especie, las inquietudes de Sor Juana son algo fuera de lo común. También es cierto, pues la misma poetisa lo reconoce en sus textos, que si se metió monja es para poder ejercitar con la mayor comodidad sus aficiones. De todos modos, el film introduce aquí algunos añadidos significativos. En una escena en que Sor Juana conversa sobre su infancia y juventud con su madre agonizante, ésta le reprocha no haberse casado ni gustado de hombres, y entonces Juana se ve a sí misma de pequeña con ropa masculina, prometiéndose a sí misma que, como no puede ser varón, será monja, única forma de que una mujer pueda estudiar. Las relaciones con la virreina son otro ejemplo de manipulación de los hechos, aunque esta manipulación esté justificada por la propia esencia de los mismos: tal como se presentan en el film están dotados de un componente sáfico importante, aunque en un plano más espiritual que físico. Es decir, Juana no gusta de hombres, sino que querría *ser* hombre, y por otra parte demuestra su inclinación afectiva más intensa hacia una mujer.

Esta conducta parece asumida de forma espontánea, sin que el guión recurra a ninguna clave psicoanalítica como la que desarrolla Pfandl en su ensayo sobre Sor Juana o, en menor medida, también Octavio Paz en el libro

que se reconoce como inspiración del film<sup>26</sup>. Por ejemplo, apenas se alude a la circunstancia de que Juana era «hija de la Iglesia», es decir, ilegítima. Su madre, mujer de costumbres bastante libres para la época, tuvo seis hijos naturales, fruto de sus relaciones con dos amantes consecutivos: el padre de Juana se llamaba Pedro Manuel de Asbaje, apellido que la monja posponía al de su madre, Ramírez, en un involuntario rechazo<sup>27</sup>. El tal Asbaje desapareció pronto de escena y la pequeña Juana no llegó prácticamente a conocerlo. No hace falta ser un freudiano recalcitrante para relacionar este antecedente con la evolución posterior de la que sería insigne poetisa, pero el film lo rechaza de plano, porque entonces la toma de posición del personaje sería debida a un conflicto mental no resuelto y echaría por tierra el mensaje feminista. Así y todo, hay que admitir que esta interpretación está resuelta con inteligencia y se mueve en el ámbito de lo posible, sin faltar de modo resuelto a la verdad histórica.

A cambio, hay otros aspectos del guión que sí desfiguran un tanto la realidad. El más acusado es el de las tirantes relaciones entre Sor Juana y el arzobispo: este último ha pasado a la Historia con cierta fama de violento y misógino, pero también hay que valorar que su misión era velar por las buenas costumbres en el seno de su diócesis, y por ello no es de extrañar que se inquietara por los devaneos profanos de Sor Juana. El odio irracional que le profesa en la película no tiene base histórica, y la escena del enfrentamiento entre ambos —en que casi llegan a las manos— es de un anacronismo inadmisibles y sólo se explica por la antedicha perspectiva feminista de la realizadora<sup>28</sup>. Lo mismo puede decirse de la descripción de la vida de Juana en el convento, siempre charlando y estudiando y ajena a las actividades monacales, cuando lo cierto es que Sor Juana cumplía regularmente las mis-

---

<sup>26</sup> Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique* (México: UNAM, 1963); Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: FCE, 1982). A diferencia del enfoque de la Bemberg, el libro de Paz descarta o por lo menos ignora el supuesto lesbianismo de la relación entre Sor Juana y la virreina.

<sup>27</sup> En *Sor Juana Inés de la Cruz* y *El secreto de la monja* la niñez de la protagonista se desenvuelve en un ambiente familiar absolutamente «decente», de «casa bien», totalmente acorde con las intenciones de los guionistas.

<sup>28</sup> Para comprender la postura de la realizadora resulta muy ilustrativo el completísimo ensayo de la teóloga alemana Uta Ranke-Heinemann *Eunucos por el Reino de los Cielos. Iglesia Católica y Sexualidad* (Madrid: Trotta, 1994). Sobre el caso concreto de Sor Juana es especialmente ilustrativo el volumen colectivo *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, coordinado por Stephanie Merrim (Detroit: Wayne State University Press, 1991).

mas tareas que sus compañeras de claustro: con la mentalidad de la época no puede pensarse en otra actitud (que lo hiciera con mayor o menor interés, eso es harina de otro costal). En cuanto a su «arrepentimiento» final, el film juega con la escasez de conocimientos sobre las motivaciones auténticas de la monja. Es difícil saber si Juana se desprendió de sus tesoros más queridos bajo la presión moral del poder eclesiástico o fue una decisión asumida voluntariamente. En el film se opta por una solución intermedia: Juana abjura de sus «errores» voluntariamente, pero más como aceptación masoquista de su derrota, de la inutilidad de su pretensión, que por miedo a perder su alma.

Que conste que las objeciones que hemos podido hacer a *Yo, la peor de todas* han sido guiadas por la finalidad de esta tesis, que es explicar el modo como el cine ha presentado la Historia de América, y no con intención de atacar la obra en sí misma, que nos parece espléndida por muchos motivos. Que realizadora y guionista reinterpreten la vida de Sor Juana con unas intenciones muy concretas no le quita ni un ápice de interés. Al cabo, todo film histórico es siempre una interpretación de la Historia: a lo largo de estas páginas hemos ironizado más de una vez con esos films que comienzan anunciando que todo lo que vamos a ver es rigurosamente cierto. Lo que importa es que esa interpretación esté hecha con seriedad y buen arte, y el film de la Bemberg tiene ambas cosas.

El guión es compacto y muy bien dialogado, y la parte formal exquisita: diseñada por el artista polaco Voytek, la película se desenvuelve enteramente en decorados de estudio bañados por una iluminación lechosa, en una atmósfera que recuerda un poco el *Amor de Perdição* (1975) de Manoel de Oliveira<sup>29</sup>. Las notas eróticas son a la vez intensas y sutiles, como la escena en que la virreina le pide a la monja que se quite el velo para contemplar sus cabellos. La interpretación es en general de primer orden, aunque es de lamentar que a las protagonistas les hayan doblado la voz: Elena Tasisto dobla a Assumpta Serna, y Cecilia Roth a Dominique Sanda. Si en el caso de la segunda tenía una justificación, con la actriz catalana no había necesidad,

---

<sup>29</sup> Los elementos escenográficos de este film pueden contemplarse en una sala especial del Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken de Buenos Aires, junto con otros recuerdos de rodajes de la Bemberg. Agradezco al infatigable Guillermo Fernández Jurado haberme hecho de guía en tan apasionante institución, memoria viviente del cine argentino.

como no fuera la de reforzar la «americanidad» de la poetisa, que por otra parte es muy probable que tuviera más acento peninsular del que muestra en el film. El resto del elenco cumple con gran propiedad, sobre todo el siempre eficiente Héctor Alterio en el papel del Virrey; quizá Lautaro Murúa como el arzobispo es el más desacertado, con ese eterno mohín cascarrabias que ya le hemos visto en interpretaciones anteriores.

La acogida crítica de *Yo, la peor de todas* fue desigual —por lo que se puede entresacar de las críticas bonaerenses, lo que más molestó fue el componente feminista— pero en general se reconoció su elevado nivel estético: «El refinamiento de su depurado lenguaje, la precisión del montaje, el cuidadoso detallismo de la producción, extraen rico provecho del diseño de Voytek y contribuyen a la rara perfección de sus imágenes»<sup>30</sup>. Dentro de la producción argentina reciente puede considerarse una de las obras más afortunadas. Es una lástima que su estreno en España en 1992 pasara con más pena que gloria, víctima de esa especie de desprecio innato del espectador español por todo lo que venga de Hispanoamérica.

## La monja alférez

Catalina de Erauso, «la monja alférez», fue, por increíble que parezca, un personaje histórico. Nacida en San Sebastián en 1592, había sido destinada por sus padres a la vida religiosa, pero a los quince años se escapó del convento; tras vagabundear un tiempo por España vestida de hombre se embarcó para América donde se enroló en el Ejército, distinguiéndose por su arrojo y llegando a alcanzar el grado de alférez (con el nombre de Antonio). Experta tiradora, se vio envuelta en abundantes peticiones, en una de las cuales tuvo la desgracia de matar, inadvertidamente, a su hermano Miguel. En un duelo posterior fue ella la que estuvo a las puertas de la muerte por una certera estocada y decidió confesar su identidad al cura que la atendía; pero no sólo sobrevivió sino que, al ser conocida su personalidad, se convirtió en un auténtico acontecimiento. El rey Felipe IV le concedió una pensión, e incluso el Papa la recibió y escuchó con interés su apasionante vida.

---

<sup>30</sup> Fernando López, *La Nación*, 10 de agosto de 1990.

Pero la vida de inacción aburría a la brava hembra y se embarcó de nuevo hacia las Indias. Al llegar a Veracruz desapareció y nunca más se supo de ella; la leyenda supone que siguió viviendo con otra personalidad. Dejó un libro supuestamente autobiográfico (y que muchos estudiosos consideran apócrifo), *Historia de la Monja Alférez Doña Catalina de Erauso, contada por ella misma*<sup>31</sup>.

La monja alférez, rodada en México en 1944, no tiene nada que ver con las memorias de la auténtica Catalina. Es un vehículo de lucimiento de María Félix, que en aquel momento había causado gran impacto con su rotunda interpretación en *Doña Bárbara*, adaptación de la novela de Rómulo Gallegos (1943, dir. Fernando de Fuentes). Como en esta cinta la actriz quedaba muy fotogénica con pantalones se pensó que el personaje de la monja soldado podía ser una buena excusa para reforzar su imagen de hembra autoritaria y dominadora; por otra parte no se hizo ningún intento real de masculinizar la imagen de María, con lo cual algunos momentos quedaban encantadoramente ridículos. La mejor ilustración de este enfoque decididamente ambiguo está en el principio, ambientado en Lima. El alférez Alonso de Erauso ha sido encarcelado y condenado a muerte por batirse en duelo contraviniendo las disposiciones del virrey. Un fraile viene a darle los últimos consuelos espirituales, y entonces ella le cuenta su vida. La cara que pone el clérigo cuando «la Doña», cuidadosamente maquillada y con formas más que reveladoras insinuándose bajo su blusa, le dice que en realidad se llama Catalina, nos quita de la cabeza cualquier esperanza de seriedad en el planteamiento. Lo que sigue se va atener a este patrón.

En *flashback*, la protagonista explica su infancia. A diferencia de la Catalina original, ésta refiere ser natural de la Nueva España, quizá porque pareció excesivo hacer pasar a María Félix por vasca. Huérfana de madre, su padre la educa como un hombre, aprendiendo el arte de la esgrima (la «estocada de los Erauso» es su especialidad), montar a caballo y demás prácticas varoniles, pero al morir el padre, su malvada tía Úrsula la hace entrar en un convento, no tanto para acabar con sus tendencias masculinas como para hacerse con la herencia de su padre. Cuando la novicia toma conciencia de los planes de su tía y de que además ésta pretende casar a su hija con Juan,

---

<sup>31</sup> Hay una edición facsimilar de la de 1829, Bilbao: Editorial Amigos del Libro Vasco, 1986.

amigo de la infancia por el que Catalina siempre había sentido gran afecto, se escapa del convento y se embarca hacia el Perú a buscar el testamento de su padre. Enterados de la fuga, Úrsula y su pretendiente don Claudio envían tras ella al matasiete Roger con la intención de que la impida hacerse con la herencia; la única pista para reconocerla es la medalla con el escudo de la familia. Lo que ya no sabe Roger es que Catalina va vestida de hombre y se hace llamar Alonso, hasta el punto de que se le ofrece como escudero, cosa que Catalina/Alonso acepta divertida. A pesar de su condición de sicario, el personaje de Roger está planteado desde una perspectiva decididamente paródica; lo interpreta el español Ángel Garasa, más conocido por sus intervenciones como *sidekick* de Cantinflas en casi todas las películas del popular cómico.

El barco naufraga y en un bote consiguen llegar a una playa próxima a Trujillo de Perú. Con Catalina y Roger está precisamente un natural de dicha ciudad, que los acoge en su casa. Pronto Alonso se hace notar por su atractivo, y es perseguido por todas las mujeres del lugar, lo cual da pie a las esperadas situaciones equívocas. Mientras, en Nueva España, Juan se ha hecho militar (antes de marchar Catalina le envió una carta en la que le decía que su máxima ilusión era verlo de uniforme) y decide partir para el Perú. Claudio y Úrsula comentan hipócritamente el naufragio del barco donde intuyen que debía ir Catalina. Una vez en Lima, Juan va a ver a un amigo de su padre, el canónigo don César. El cura le presenta a su sobrina Elvira, que enseguida se prenda del apuesto galán. Por otra parte, también Alonso y Roger, ya en Lima, han conocido al canónigo: el escudero, por cierto, ha protagonizado un incidente en la parroquia de don César al curiosear sin demasiada discreción la medalla de una dama (situación que se repite varias veces a lo largo del film).

En la casa del sacerdote se encuentran Juan y Alonso, pero aquel no reconoce a su antiguo amor de la infancia: incluso tienen un roce y se batan en duelo, con lo que Juan comprueba con asombro que Alonso conoce la estocada de los Erauso. Detenidos por orden del virrey, se les perdona la vida por la intercesión del canónigo, pero se les envía sin dilación a combatir a los indios. En campaña, los dos se hacen grandes amigos; por supuesto Juan

no es nunca consciente de la condición femenina de su compañero, pero a estas alturas del film ya se acepta con la mayor naturalidad. En un ataque de los indios, Juan es herido y raptado; Catalina debe dedicarse al juego para obtener dinero para su rescate, y es precisamente jugando que tuvo el incidente que la ha llevado a la cárcel (toda esta situación está explicada de forma harto rápida y confusa, y además escasamente creíble: lo de los indios rebeldes pidiendo dinero por los rehenes es especialmente chocante). Cuando se dirige al patíbulo, Roger y el rescatado Juan la salvan *in extremis* y buscan refugio en casa de don César. Para pasar inadvertidos Alonso y Roger se disfrazan de mujer, pero ni por esas Catalina consigue ser desenmascarada; de esta guisa se presenta en el palacio del virrey y consigue el testamento de su padre. De vuelta a Nueva España, revela su auténtica personalidad a doña Úrsula —con el consiguiente disgusto de ésta al ver que está en posesión del testamento— y también, como no, a Juan. En la última escena Roger sorprende a éste besándose con Alonso vestido de mujer; el hombre no entiende nada.

García Riera es bastante duro con *La monja alférez*: «plana, estática, lenta, solemne, confusa»<sup>32</sup>. Nada más lejos de nuestra intención que considerarla una obra maestra, pero tampoco es absolutamente despreciable. Lo de «confusa» es cierto: los guionistas (uno de los cuales era el escritor español Max Aub) no demuestran mucha capacidad de síntesis, y al final, cuando la situación se torna un poco compleja, se pierden lastimosamente. Pero por lo demás el film es divertido. Los personajes están bien compuestos, con la aviesa peculiaridad de que don Juan, el supuesto galán, tiene un aire mucho más frágil e incluso afeminado que la propia Catalina; además, es torpe (huyendo de la justicia tras el duelo con Alonso tropieza y es detenido, mientras que su oponente escapa) y no demuestra grandes habilidades para la milicia (en su primer cometido es herido y hecho prisionero y debe ser rescatado por Alonso); en resumen, el guión deja bien claro quien «lleva los pantalones» en toda la expresión de la palabra<sup>33</sup>. Por su parte, María Félix cumple a la perfección con lo que se espera de ella: sus ademanes bruscos y

---

<sup>32</sup> Emilio García Riera, *Historia documenta del cine mexicano*, tomo 3 (Guadalajara: Universidad, 1992), p. 124

<sup>33</sup> «Cuando ambos sacan las espadas y se enfrentan en un duelo, el espectador tiene la sensación previa de que apostar por Cibrían es perder el dinero». Paco Ignacio Taibo, *María Félix, 47 pasos por el cine* (México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1985), p. 59.

ronca voz no hacen sino dar algo de morbo al atractivo femenino que en ningún momento se intenta enmascarar. El resto del reparto cumple con eficacia, y hasta las gracias de Garasa son tolerables. Los diálogos son algo farragosos y están excesivamente elaborados, pero esto era habitual en los films de época realizados en aquellos años (comparado con algunos producidos en España, *La monja alférez* es un prodigio de naturalidad). Por lo demás, decorados, vestuario, fotografía y música tienen un buen nivel.

La vida de Catalina de Erauso fue llevada nuevamente a la pantalla en España, también bajo el título *La monja alférez* (1986). Esta vez la historia servía para lucimiento de Esperanza Roy —que, francamente, ponía gran dedicación en su trabajo— pero con la salvedad de que se había suprimido todo *glamour* en el personaje y se ceñía bastante a la documentación histórica, si bien con respecto a la autobiografía del personaje se permitía algunas licencias, en general justificables. La estancia en el convento, que contada por la supuesta Catalina son unas tres o cuatro páginas, recibe más atención en el film, donde se esboza una historia de atracción vagamente lésbica entre la protagonista y otra joven novicia. A cambio el final queda un tanto recortado, haciendo que el alférez se vea obligado a confesar su auténtica personalidad después del incidente con Pedro de Chavarría (la mujer del tal don Pedro se fugó con Catalina —en su papel de hombre, claro— cuando su marido la descubrió con un amante y la quería matar) cuando lo cierto es que de esa refriega se salió con bien, y fue mucho más tarde cuando peligró su vida y reveló su condición de hembra.

También se han eliminado algunas de las acciones bélicas en que participó —las batallas contra los piratas holandeses—, y las que se muestran —combates contra los indígenas en Chile (no en Perú como dicen en la versión de María Félix)— no ofrecen una especial riqueza visual. Esto último nos lleva a lo que constituye el principal fallo de esta versión: sus claras limitaciones presupuestarias, que impiden una buena reconstrucción de época y, lo que es peor, del marco geográfico; las escenas que transcurren en América nunca consiguen sacarnos la sensación de que están rodadas en paisajes españoles. Las intenciones del realizador eran buenas —dar una visión menos frívola que la ofrecida en el film anterior—, pero su prurito de

autenticidad se ve saboteado por la falta de dinero, escollo endémico en la producción nacional.

## La Perricholi

De *La Perricholi* (1928), única aportación del cine peruano a una figura célebre de la época virreinal, no se conservan copias, pero merece que le dediquemos cierta atención por dos aspectos: uno es el ser prácticamente la única «superproducción» histórica realizada en el Perú en tiempos del mudo, y el otro haber sido un encargo del pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1928-29. Es curioso comprobar que ya en esa antecesora directa de la *Expo'92* se daba la misma importancia a los medios audiovisuales como atracción de visitantes; desde luego no con la tecnología de Fujitsu pero sí de forma más brillante que en la desvaída representación que el país andino tuvo en los acontecimientos sevillanos de 1992. Es evidente que, ante la ausencia de una industria fílmica peruana propiamente dicha, esta ambiciosa cinta debe su existencia a esa finalidad tan concreta<sup>34</sup>.

Lo que se sabe de *La Perricholi* se debe principalmente a los recuerdos de su protagonista Carmen Montoya, señorita de la buena sociedad limeña sin la menor experiencia interpretativa cuya belleza y garbo hicieron que la comisión encargada de la representación peruana en Sevilla la escogiera para interpretar a la célebre Micaela Villegas<sup>35</sup>. El argumento de la película cumplía los requisitos tanto artísticos y culturales (tema histórico, cuidado escenográfico) como de hermandad hispano-americana, al ser de ambiente virreinal. Enzo Longhi, italiano afincado en Lima, cumplió el doble cometido de director y actor principal, dando vida al virrey Amat. La trama, algo destartalada, ofrecía retazos de lo que fue el comentadísimo idilio entre el Virrey y la Perricholi, acabando con la escena culminante en que la cortesana

---

<sup>34</sup> El pabellón peruano de 1929 se conserva todavía como oficina consular del país que lo hizo edificar. Es una obra bastante elaborada que mezcla elementos incas con otros claramente españoles (el balcón del Arzobispado de Lima).

<sup>35</sup> Testimonios recogidos en Giancarlo Carbone (ed.), *El cine en el Perú: 1897-1950*. (Lima: Universidad, 1991), pp. 129-134.

se apea de su lujoso carruaje, regalo de su amante, para cedérselo a un sacerdote que lleva el viático y se arrepiente de su vida pecadora<sup>36</sup>.

El estreno tuvo lugar con todo boato, contando con la presencia del Presidente de la República. La crítica hizo honores al esfuerzo de producción que suponía, y parece que a nivel de público también tuvo una excelente acogida. A fin de reducir gastos casi todo el rodaje se hizo en escenarios naturales, por ejemplo la Quinta de Presa que siempre se ha etiquetado (aunque sin excesivo fundamento) como domicilio de la Perricholi, o el extravagante castillo seudogótico que un célebre prohombre limeño, el abogado Carlos Rospigliosi, se había hecho construir en las afueras de la capital. En Sevilla las proyecciones de *La Perricholi* se acompañaban de un mediotraje también desaparecido, *Machu Picchu*, producido por Guillermo Torres y fotografiado precisamente por Enzo Longhi. Aunque la intención era básicamente documental, la cinta incluía una reconstrucción de la toma de la fortaleza de Sacsayhuamán por los españoles, y que suponemos fue rodada en las ruinas originales, ubicadas cerca del Cusco<sup>37</sup>.

La novela corta de Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey* (1927) goza de notable prestigio en la literatura norteamericana contemporánea, y como todas las obras literarias de éxito ha sido objeto de la atención de los productores cinematográficos: dos veces se ha llevado a la pantalla, aunque en ninguna de las dos los resultados han pasado de discretos, pues la novela tiene una estructura episódica que obliga al adaptador a poner mucho de su cosecha si quiere componer un relato cinematográfico coherente. En 1714, en el Perú, se hundió un viejo puente inca que había en el Camino Real entre Cusco y Lima, causando la muerte a cinco personas. Los naturales, que consideraban el puente indestructible, se impresionaron profundamente con el suceso. Fray Junípero, un franciscano que había sido testigo presencial del accidente, se dedica a investigar las vidas de las cinco víctimas con la intención de buscar un posible designio de la Providencia. La narración propiamente dicha está formada por las cinco historias, que de hecho

---

<sup>36</sup> Situación reproducida con variantes en *The Golden Coach/La carrozza d'oro* (1952) de Jean Renoir (véase más adelante).

<sup>37</sup> Ricardo Bedoya, *100 años de cine en Perú: una historia crítica* (Lima: Universidad de Lima / Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992), p. 61.

no tienen cohesión entre sí, por lo que la novela puede considerarse, de hecho, como un conjunto de relatos cortos. Los personajes eje no son los únicos que integran la acción, pues dos de los más importantes no mueren en el accidente: Camila Perricholi, actriz, cantante y querida del virrey, y su mentor el tío Pío. La imagen que se da de la Perricholi, de todas maneras, no se ajusta totalmente a la realidad: el libro sitúa la acción en 1714, cuando la célebre peruana no había nacido todavía, y al virrey no se le da el auténtico nombre de Antonio Amat, sino el de Andrés de Ribera, que por cierto es el mismo que le da Mérimée en su obra sobre la Perricholi, *Le Carrosse du Saint-Sacrament* (llevada al cine por Jean Renoir en una obra que más adelante comentaremos). Al afrontar la tarea de la adaptación cinematográfica, los guionistas de las dos versiones han puesto su mayor énfasis en urdir una intriga que unifique los dispares elementos del original, utilizando como eje central la carrera de la Perricholi, que como es lógico es el personaje más atractivo para los patrones comerciales de Hollywood.

La primera versión, que no he podido ver, se produjo en 1929, cuando el cine mudo estaba en las últimas: esta cinta es lo que llamaban entonces un *part-talkie*, es decir, una mezcla de escenas mudas con escenas dialogadas. La novela aparece reestructurada de la siguiente forma. Al hundirse el puente, los limeños acuden desesperados a Fray Junípero, pidiendo su intercesión ante la Divinidad por lo que consideran señal de pésimo agüero. Entonces el fraile, haciendo gala de una excelente e inesperada documentación, les explica las historias de los que murieron; este prólogo es hablado, mientras que lo que sigue es mudo. La marquesa de Montemayor, desconsolada por que su hija se ha casado y se ha ido a vivir a Europa; su criada Pepita, huérfana educada por las monjas, tan conturbada por las atenciones de Esteban que piensa en volver a la paz del claustro; Esteban, que ha visto como el alma y el cuerpo de su hermano gemelo Manuel han sido destruidos por la viciosa Perricholi, y finalmente el tío Pío, que abandonaba a su protegida de tantos años llevándose a su hijo Jaime lejos de la perversa influencia de la madre. En la escena final el film reencuentra la palabra: para Fray Junípero las cinco muertes son, por supuesto, expresión de la voluntad divina, y por ello no necesitan explicación, pero hace notar que los cinco sufrieron al amar, y que ese sufrimiento hizo más profundo su amor: «Entre el

mundo de los vivos y el mundo de los muertos hay un puente, que es el amor»<sup>38</sup>.

Las modificaciones introducidas a la obra literaria no afectan a la base argumental, pues las historias son bastante similares en el original. Lo más desvirtuado es la supuesta maldad de la Perricholi, que en el libro es una mujer de vida alegre, aficionada a las comodidades pero sin especial intención de destruir la vida de nadie (la auténtica Perricholi murió convertida en dama piadosa), y tampoco existe la relación entre Pepita y Esteban.

La segunda versión se estrenó a primeros de 1944. Es una producción independiente, que en algunos aspectos parece una «serie B», sobre todo por su reparto falto de primeras figuras, pero que por su duración y la evidencia de cierto despliegue de medios no puede clasificarse como tal. En esta versión, realizada por el veterano Rowland V. Lee ya en el final de su carrera, las alteraciones a la novela son ya bastante flagrantes. El principio, sin embargo, es prometedor: en un inmenso decorado de estudio, que reproduce con fidelidad el paisaje descrito en el libro —el puente entre las montañas, con la ermita a uno de los lados— tiene lugar el accidente, del cual es testigo Fray Junípero pero no el espectador, que sólo oye el ruido y los gritos. A partir de este momento seguiremos la encuesta del fraile, igual que sucede en la novela.

Pero aquí ya comienzan las tergiversaciones. El objetivo principal de la investigación es La Perricholi (que aquí se llama con su nombre real, Micaela Villegas) y su relación con un joven marino, Manuel. La principal fuente de información del padre es el tío Pío, al que ya podemos descartar como víctima del accidente. Pío cuenta al fraile como educó a Micaela para convertirla en la estrella del Teatro de la Comedia de Lima, y como trabajó la relación con el virrey que habría de serle tan provechosa. Pero Micaela comparte su corazón, de forma bastante rebuscada y ambigua, entre el representante de la Corona y Manuel. Este se pasa gran parte del tiempo en alta mar; cada vez que vuelve de viaje trae algún regalo a Micaela y le reprocha su conducta poco edificante. Micaela le dice que la amistad del virrey es impres-

---

<sup>38</sup> Kenneth W. Munden (ed.), *The American Film Institute Catalog. Feature Films 1921-1930* (Nueva York: Bowker, 1971), p. 86.

cindible para su carrera, y que al único que de verdad quiere es a él. La situación llega a su punto culminante cuando el virrey sorprende a Micaela y Manuel besándose; aunque aparenta *fair play*, el asunto le ha molestado profundamente, por lo que hace detener al marino. Pero al poco recibe la orden de Madrid de volver a la península, y ante la insistencia del tío Pío, le concede el indulto y se despide de su amante. Y de este modo llegamos a la escena de la caída del puente: Micaela está a punto de precipitarse al vacío, pero Manuel la agarra en el último momento y los dos amantes pueden al fin ser felices.

Como adaptación de la novela, la segunda versión es sencillamente deplorable. Toda la encuesta del fraile parece hecha en función de que Micaela o Manuel han sido dos de las víctimas; no tiene sentido dedicar tanto espacio a sus aventuras para luego hacer morir en el puente a unos desconocidos, porque eso es lo que son las víctimas. Las únicas que presentan una cierta entidad son la marquesa y Esteban. La primera tiene un contencioso con Micaela en que ambas intercambian términos bastante desagradables, a resultas de lo cual el virrey, para mantener las formas, obliga a la actriz a ir personalmente a casa de la aristócrata a pedirle perdón, vestida de penitente; al final acaban amigas. Esteban es el hermano gemelo de Manuel, sospechosamente obsesionado por la pasión que su consanguíneo siente por Micaela, y que hace lo posible por obstaculizar; avergonzado por haber escamoteado la correspondencia entre ambos, intenta suicidarse, pero su hermano se lo impide (a fin de que pueda cumplir su destino en el puente de San Luis Rey).

En resumen, puede decirse que el guión viene lastrado por las concesiones más ramplonas a la blandura hollywoodiana. El personaje de Micaela es típico de esta posición: su relación triangular con el virrey y con Manuel está presentada con la misma limpieza que si fuera una amistad entre colegas; aunque a Micaela se la presente como actriz, con todo el *double entendre* que ello comporta, en ningún momento resulta procaz, ni siquiera medianamente *sexy*, sino más bien sosa y aburrida. Por otra parte, las controversias entre los dos hermanos tampoco están satisfactoriamente resueltas. No ayudan a una mejor definición de los personajes las mediocres inter-

pretaciones de Lynn Bari (que aquí se lanzaba como estrella, sin éxito) y Francis Lederer (en el doble papel de Esteban y Manuel), pero esto no excusa la falta de un control más estricto por parte del director. Para compensar la inanidad del guión se cuidó bastante el aspecto formal: para diseñar el lujoso vestuario y supervisar el ambiente se hizo traer a un auténtico profesional peruano, Reynaldo Luza, aunque en honor a la verdad la Lima que se veía en pantalla era una reproducción a escala muy menor. Si hubiera que salvar algo en esta cinta, sería sin duda la espléndida banda sonora de Dimitri Tiomkin, que incluye tanto fondos orquestales (especialmente intenso el que acompaña la salida de Micaela de la cena del virrey, tras la ofensa de la marquesa) como recreaciones de piezas de la época, amén de las canciones que interpreta la protagonista.

En 1952 el realizador francés Jean Renoir aceptó el encargo de rodar en Italia una película basada en *Le Carrosse du Saint-Sacrament* de Mérimée, narración inspirada por los amoríos del virrey del Perú con la Perricholi. La película, que en principio estaba pensada para Luchino Visconti, estaba concebida como un gran espectáculo en Technicolor —que se utilizaba por primera vez en Italia— y con diálogos en inglés. Este último detalle, por cierto, raramente se recuerda; al ser su director francés y en vista de la escasa difusión que tuvo la versión original inglesa —*The Golden Coach*—, en casi todos los libros se presenta como película francesa<sup>39</sup> cuando en realidad era una coproducción mayoritaria italiana y la versiones que circularon en los países coproductores eran dobladas.

En aquella época la carrera de Renoir no se hallaba en su mejor momento. Desde que en 1940 marchó a los Estados Unidos no había rodado en Europa, y la experiencia hollywoodiana parecía haber enervado un tanto el vigor narrativo e ideológico de que había hecho gala en los años treinta. Después de 1946 sólo había realizado *El río* (*The River*, 1950), un intento de acercarse a la India desde una perspectiva occidental, obra de gran sentido poético y con una magnífica fotografía en color de su sobrino Claude Renoir, pero que no había sido bien recibida por la crítica francesa. Al enfrentarse al proyecto italiano, Renoir decidió hacer algunos cambios en la concepción

---

<sup>39</sup> Carlos Fernández Cuenca, algo más acertado, la cita con el título italiano, *La carrozza d'oro. Jean Renoir* (Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1966), p. 99.

original, muy ceñida a la fuente literaria a pesar de que ya se hubiera limado bastante su tono anticlerical. En vez de situar claramente la acción en el Perú, sería una «colonia española de la América Latina» y la protagonista, que debía interpretar Anna Magnani, no sería la Perricholi sino una actriz de la Commedia dell'Arte. La intención del realizador no era hacer una reconstrucción histórica, sino una divagación sobre el teatro y la vida, con personajes arquetípicos: «En Mérimée la Perricholi era *una* actriz, en mi film será *la Actriz*»<sup>40</sup>.

Los títulos aparecen sobre un escenario con el telón echado; un letreiro habla del gran poder que la Iglesia tenía en el Imperio español y nos sitúa la acción en el siglo XVIII, en una colonia americana innominada a la que llegan un grupo de comediantes italianos, pues «también Arlequín, Colombina y Polichinela quieren conquistar las Américas». Se levanta el telón y el escenario representa la escalera del palacio del virrey don Fernando, donde este se encuentra muy alborozado esperando la llegada de una carroza dorada que le traen de Italia y que piensa regalar a su amante, la Marquesa de Altamirano. En el mismo barco que venía la carroza iban también los cómicos italianos. Camilla, la Colombina titular, ha tenido durante la travesía un idilio con Felipe, caballero español que viene a las Indias a hacer fortuna: la carroza del virrey ha sido su nido de amor mientras ha durado la travesía, y se despiden de ella con pena. Los comediantes se llevan un disgusto cuando comprueban que el gran teatro que se les había prometido no es más que un deplorable chamizo, pero tienen que amoldarse a la situación y lo adecentan como pueden..

La primera representación se desarrolla entre la indiferencia general hasta que llega el torero Ramón: cuando hace su entrada todo el público le vitorea y se olvida de los artistas. Camilla, indignada, se pone a actuar de espaldas a la platea y le hace al torero algunos comentarios sarcásticos, que éste recibe con humor, aplaudiendo a la actriz. El aplauso del matador es seguido por todo el público, y da a Camilla el éxito que hasta entonces no había encontrado. Desde su palacio, el virrey se entera del éxito y ordena a su fiel secretario Martínez que haga actuar a los cómicos en palacio. En este

---

<sup>40</sup>Comentario recogido en VV.AA., *Analyse des films de Jean Renoir* (París:IDHEC, 1966), p. 152.

momento Camilla tiene ya dos pretendientes, Felipe y Ramón, entre los cuales surgen ya los primeros roces.

En el palacio del virrey, Camilla se da cuenta de que éste es un individuo sencillo, irónico y afable, aburrido por el hecho de que su única misión es la explotación de las minas de oro, y entre los dos surge una espontánea simpatía. El ambiente cortesano está presentado con toques humorísticos que quieren expresar toda su pretensión provinciana: ¡gran escándalo causa ver que el virrey se ha quitado la peluca delante de la cómica! Camilla, ya disfrutando de la confianza de la primera autoridad colonial, le pide que le deje ver otra vez la carroza, que tan gratos recuerdos le trae (el carruaje, que es con mucho el principal elemento decorativo de la cinta, no fue hecho ex profeso, sino que era una auténtica fabricación del setecientos, propiedad de una familia noble de Palermo, los Lanza di Trabia). La relación con don Fernando completa el terceto de enamorados de Camilla, que serían algo así como el equivalente en la realidad de las figuras escénicas de Pantalón, Arlequín y don Bartolo. Felipe, celoso por las atenciones del virrey a Camilla, se enrola en el ejército y se va al Cuzco a combatir a los indios. El torero sigue insistiendo con tácticas que se suponen típicamente hispánicas, como serenatas.

Mientras, el virrey tiene problemas con los nobles locales, especialmente por la dichosa carroza, que todos quieren disfrutar. Don Fernando se enfada y dice que la ha pagado de su propio peculio, por lo tanto es suya y hace lo que quiere con ella. Lo que realmente quiere es regalársela a Camilla, y esto hace montar en cólera a los cortesanos cuando se enteran, especialmente a la Marquesa y su padre. Decididos a acabar con la influencia de Camilla sobre el virrey, los nobles le obligan a firmar un documento en el cual se compromete a dejar la carroza a disposición de todos e impedir la entrada en palacio a todo aquel que no tenga «ocho cuarteles de nobleza». Los caballeros basan su presión en dos amenazas: una, no contribuir económicamente a los gastos de la guerra contra los indios, y la otra, denunciar al todopoderoso obispo la conducta irregular del virrey. Camilla, que ha seguido la escena desde la habitación contigua, echa en cara a don Fernando su debilidad, se monta en la carroza que le había sido prometida y en ella se dirige a

presenciar una corrida. Al bajar la escalera del palacio, Camilla recuerda a los nobles: «Cuando termina el segundo acto y a Colombina la echan sus amos, los actores deben alinearse y saludar»; con precisa disciplina, los personajes de la realidad obedecen como en la ficción, en una de las muchas referencias a la interrelación entre la vida y la escena que jalonan el film.

Por la noche coinciden en su casa los tres hombres: Felipe ha vuelto de la guerra, donde estuvo prisionero de los indios y quedó tan satisfecho con su sencilla forma de vida que expresa su deseo de volver con ellos; el torero propone a Camilla formalizar sus relaciones, y por su parte el virrey le confiesa que no accedió a las pretensiones de los nobles, por lo cual al día siguiente el Obispo lo destituirá de su cargo. Mientras Felipe y Ramón se batían en duelo (el torero maneja la espada como si fuera un estoque), Camilla toma una decisión: regalar la carroza a la Iglesia. A la mañana siguiente, en el palacio, el Obispo informa a la Corte del rasgo generoso y cristiano de la actriz: la carroza, símbolo de la vanidad humana, servirá a partir de ahora para llevar el Viático a los moribundos. La cámara retrocede sobre el decorado del palacio y nos muestra que en realidad es el mismo escenario teatral del principio. Camilla queda sola en escena, mientras don Antonio, el director de la compañía, le recuerda: «Tú no estás hecha para eso que llaman la vida: tu lugar se encuentra entre nosotros, los actores, los acróbatas, los mimos, los saltimbanquis. Tu felicidad sólo la encontrarás sobre un escenario, cada tarde, durante dos escasas horas, ejerciendo tu oficio de actriz, esto es, olvidándote de ti misma. A través de los personajes que encarnarás, descubrirás tal vez a la verdadera Camilla».

En su momento *La carrozza d'oro*, o *The Golden Coach*, fue pésimamente recibida por el público, obteniendo unos bajísimos rendimientos en taquilla<sup>41</sup>, y ni siquiera la crítica la trató demasiado bien; ha sido en revisiones posteriores que se ha reivindicado, hasta convertirla en poco menos que una obra maestra<sup>42</sup>. Personalmente creo que las dos opiniones extremas no corresponden a la realidad. Los desmesurados elogios que han recibido a partir de los años sesenta las últimas películas de Renoir parecen inspirados

<sup>41</sup> La recaudación no llegó ni a los 150 millones de liras cuando, en la misma temporada 52-53, un film tampoco muy comercial como *Europa '51* de Rossellini pasaba de los 300. Fuente: *Catálogo Bolaffi del Cinema italiano 1945-56* (Turín: Bolaffi, 1977), p.54.

<sup>42</sup> Vid. especialmente André Bazin, *Jean Renoir* (Madrid: Artiach, 1973), pp. 262-266.

por la mitomanía más gratuita, pues por poco sentido crítico que se tenga se advierte enseguida que los films de los años cincuenta, decorativistas, literarios y falsamente profundos, no admiten comparación con los de antes de la guerra. En *La carroza*, el juego entre teatro y realidad resulta pretencioso y forzadísimo, y la intriga se desenvuelve verbosa y lenta, sin que las imágenes compensen la endeblez de la intriga; la única riqueza visual que desprende del film es la que suministran los talentos del decorador, figurinista e iluminador. Además hay un importante detalle que los críticos posteriores ignoran pero que fue certeramente señalado en su momento por Guido Aristarco<sup>43</sup>: a excepción de la protagonista, el reparto es de una consternante ineptitud, lo cual no tiene disculpa en una película que trata precisamente del teatro y la interpretación. Salta a la vista que el presupuesto no llegaba para contratar actores de habla inglesa medianamente solventes, por lo que hubo que conformarse con los de segunda fila que en aquel momento pululaban por Cinecittà.

Finalmente dediquemos unas líneas a comentar la ambientación «americana» del film. Como ya dijimos antes, no busca una precisión geográfica, pero algunos detalles escenográficos y alusiones del diálogo sugieren que se trata del Perú. Especialmente chocante es la referencia a la ciudad de Cuzco, que se dice «asediada por los indios»: ¿estarán hablando de la insurrección de Túpac Amaru?. Evidentemente no, pero indica que los guionistas habían hecho una sumaria revisión bibliográfica antes de iniciar su trabajo. Por lo demás, la ciudad que se presenta en el film, sucia, pobre y provinciana, difícilmente puede ser confundida con Lima.

## La Lucrecia Borgia de Chile

*La Quintrala* (1955) se basa en la vida de un personaje histórico, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, dama chilena que vivió entre 1602 y 1665 dejando una estampa de maldad demoníaca más cercana a una leyenda popular que a hechos comprobados, a pesar de que obras de acreditada solvencia como *Los Lisperguer y la Quintrala* de Vicuña Mackenna<sup>44</sup> (utilizada

<sup>43</sup> *Cinema*, 30 de noviembre 1952.

<sup>44</sup> Publicada por primera vez en 1877. Edición más reciente, Santiago: Zig-Zag, 1949.

como fuente documental por el guionista) parecen confirmarla. Bella y malvada hasta el exceso —se le atribuyen más de 128 asesinatos, incluido el de su propio padre—, doña Catalina es algo así como una Lucrecia Borgia del Cono Sur; el apodo de «La Quintrala» le viene de la flor del quintral, una extraña planta tan hermosa como letal, pues se enrosca a los árboles y los seca en poco tiempo. La idea de llevarla al cine partió de un personaje polifacético y extremadamente popular: el cantante y actor argentino Hugo del Carril. Aunque su especialidad eran los tangos, materia en la cual había conseguido recoger la llama del añorado Gardel, también había demostrado solvencia como actor cinematográfico —interpretando, entre otras, *La vida de Carlos Gardel* (1939, dir. Alberto de Zavalía)— e incluso como director: en 1952 rodaría una de las obras clásicas del cine argentino, *Las aguas bajan turbias* (en España: *El infierno verde*), un drama de fuerte contenido social que entusiasmaría a críticos extranjeros como Sadoul<sup>45</sup>. Su siguiente obra sería *La Quintrala*, en la que por primera vez no participaría como actor.

La película comienza con una voz en off que explica como la estirpe de los Lisperguer —herejes, piratas, brujas— se unió a la sangre hidalga de don Gonzalo de los Ríos, para dar al mundo la terrible Catalina, La Quintrala. La acción comienza en el momento en que ésta agoniza en la cárcel a donde la han llevado sus pecados. El narrador sentencia que a pesar de haber dado cuantiosas sumas para obras pías, era ya muy tarde para el perdón y se fue derecha al infierno. Tras este prólogo que suena a concesión a la censura, para que no se escandalicen por lo que venga después, comienza la trama propiamente dicha.

Santiago de Chile, a mediados del siglo XVII. Catalina tiene una airada discusión con su actual amante, que ha decidido contraer matrimonio sin consultárselo a ella. Tal es su enfado que envía a Ventura, su fiel esclavo negro, a que lo elimine. El criado cumple con su cometido con diligencia, pero don Enrique de Guzmán, caballero de Malta, ha presenciado el suceso y sigue al negro hasta ver como entra en casa de Catalina. Como el finado era

---

<sup>45</sup> «Un des rares films de valeur réalisés en Argentine sous Perón». Georges Sadoul, *Dictionnaire des films* (Paris: Éditions du Seuil, 1965), p. 93. Conociendo al ilustre historiador francés, es probable que influyera en su valoración el hecho de la cinta estaba tomada de la novela de un escritor comunista, Alfredo Varela, que entonces estaba en prisión y por ello en los créditos no se pudo citar su nombre ni su obra.

hombre principal, se abre una investigación. Basándose en el testimonio del caballero, acuden a casa de don Gonzalo: el sufrido hidalgo, plenamente consciente de las viciosas inclinaciones de la hija, ya no se extraña de nada, pero la acusación contra Ventura no prospera porque don Enrique admite no reconocerlo como el asesino. La razón es que el caballero ha podido comprobar los irresistibles encantos de la Quintrala, y quiere estar a buenas con ella en vistas a una posible aventura, que por supuesto no tarda en consumarse (conociendo los antecedentes de la moza, uno no puede por menos que compadecerse del ingenuo don Enrique).

Llegado a este punto, don Gonzalo se propone acabar con la desordenada conducta de su hija, y le ordena meterse monja, en la infundada convicción de que ésta le va a hacer caso. Ante la perspectiva de perder su fortuna y sus caprichos, Catalina toma una decisión drástica: envenenar a su padre. De este modo, dueña absoluta de la hacienda familiar, ya puede dedicarse en cuerpo y alma a su vida depravada. Pero en aquel momento ocurre un hecho que influirá decisivamente en su conducta. Llega a Santiago Fray Pedro de Figueroa, conocido propagandista de la fe, al que apodan «el santo» por el fervor que pone en sus campañas de evangelización. Catalina se siente súbitamente atraída por él e intenta por todos los medios atraerlo a sus brazos; cansada de fáciles conquistas, el esfuerzo que supone la seducción del fraile es una experiencia nueva para ella. Las tácticas que utiliza son bastante tradicionales, basadas en fingir devoción y arrepentimiento al mismo tiempo que pone en juego sus infalibles encantos físicos. Estas artimañas surten cierto efecto, pues el padre comienza a sentir por ella una atracción decididamente ambigua, hasta el punto de hacerle dudar de su fortaleza. Catalina se toma tan en serio su papel que llega a arrebatos místicos casi teresianos: hay una escena de cierto espectáculo y notable vigor visual en la que se muestra como por las calles de la capital pasa una procesión de penitentes comandada por Fray Pedro; emocionada por el espectáculo, la Quintrala se arrodilla ante un altar, se desnuda la espalda y comienza a azotarse hasta caer desmayada. A pesar de su corrección iconográfica, es un momento de turbador erotismo que define certeramente la tenue frontera entre lo divino y lo profano.

Pero pronto comienzan los problemas. Don Enrique se siente humillado por las preferencias hacia Fray Pedro: cuando eleva a Catalina sus protestas al respecto, ésta no le hace caso, lo cual enciende todavía más al galán. Rabioso, le arroja a la cara la flor del quintral en presencia del fraile, el cual comienza a darse cuenta de su equívoca posición. La reacción de Catalina ante el desplante de don Enrique no se hace esperar: el pretencioso caballero de Malta es apuñalado por la propia mano de la Quintrala. Esta vez la cosa trasciende, y se dicta auto de procesamiento contra la dama, la cual se refugia en un convento pidiendo la protección de la Iglesia contra la campaña de difamación de que está siendo objeto. En este momento la intriga aborda un tema original: el enfrentamiento entre el poder político y el religioso en la sociedad virreinal; el planteamiento es levemente crítico, pues insinúa que la Iglesia podía proteger a un delincuente si era rico y había posibilidad de compensaciones económicas, pero sin pasar del sobreentendido<sup>46</sup>. Aunque el convento intenta resistirse a la justicia, al final las presiones de la autoridad civil les obliga a entregar a la fugitiva. Viéndose en peligro, Catalina urde uno de sus pérfidos planes: convence al fiel Ventura de que se acuse del crimen en la seguridad de que ella le salvará en el último momento; el negro, que idolatra a su ama, se presta a la superchería y es condenado a la horca, mientras la Quintrala queda en libertad.

Cuando Fray Pedro va a confesar al esclavo, éste le declara que no mató al caballero, pero tampoco puede decirle quién fue. Temiéndose la respuesta, acude a ver a Catalina, y ésta le declara con toda franqueza que fue ella. Horrorizado, la conmina a confesar su crimen a la justicia, haciéndole ver que todavía es más abominable que otro pague sus culpas, pero no la convence. Corre a intentar evitar la ejecución de Ventura, pero llega tarde. La desesperación de Fray Pedro adquiere ribetes algo ambiguos, pues el negro era acreedor a la horca, si no por esta fechoría, sí por muchas otras (aunque fuera instigado por su ama); si el padre se lamenta, es más probable que lo haga pensando en su propia debilidad con la Quintrala. Estando en plena crisis aparece a sus espaldas la causante de todo; el fraile huye despaavorido, y en aquel momento se desencadena uno de los espectaculares terremotos (se supone que estamos en 1647) que han sacudido la capital chilena a

---

<sup>46</sup> En realidad la película contaba con asesoramiento de Monseñor Gustavo Franceschi, así como *nihil obstat* eclesiástico.

lo largo de su historia. Fray Pedro es aplastado por la caída de un edificio. La Quintrala le cierra los ojos y, según informa el narrador, continúa con su vida de crímenes.

El guión, desde luego, no es estrictamente fiel a la realidad histórica. La Quintrala, que aquí aparece como una fresca jovencita, debería tener más de cuarenta años para coincidir con el terremoto de 1647. Además, por mucho que se enfatice la maldad del personaje, por lo que se lee en los libros de Mackenna no llega ni a una décima parte. Fue arrestada en más de una ocasión y procesada; en una de estas detenciones se encontró en su casa una completa cámara de torturas donde la encantadora dama entretenía sus ocios con el sufrimiento de sus criados. Un detalle sociológico que el film tampoco comenta es que siempre que era detenida conseguía la libertad amparándose en su linaje y, sobre todo, en sus riquezas, lo cual no deja en muy buen lugar a la administración virreinal. De todas formas, el film no tiene pretensiones didácticas. Utiliza a doña Catalina en su acepción de personaje *bigger than life*, y su maldad increíble como símbolo de rebeldía ante una sociedad represiva e hipócrita; lo malo del film es que en ningún momento llega al fondo de estas premisas: se limita a esbozarlas y que el espectador saque sus conclusiones. El temor a las diversas censuras debió influir, probablemente, en esta timidez.

En el momento de su estreno la crítica no vio nada interesante en el film, pues fue acogido con notable indiferencia; parece que a pesar de su éxito con *Las aguas bajan turbias*, los críticos seguían sin reconocer a Hugo del Carril más habilidades que las de cantar tangos. Recientemente el film se ha reivindicado, especialmente por Gustavo Cabrera en su libro sobre el cineasta-cantante, que defiende *La Quintrala* como una obra maestra del romanticismo cinematográfico: «La puesta en escena de Del Carril se encarna hasta la cúspide de su inspiración y máximo rendimiento artístico. Su lenguaje neoclásico convierte la crueldad de su personaje y una época alucinante de la historia sudamericana en una de las cimas del arte romántico. Porque si hay un personaje que se pueda catalogar de romántico absoluto en la filmografía de don Hugo, ese es 'La Quintrala'. Pues por encima de su descabellado itinerario existencial, más allá de su búsqueda enfermiza de pasio-

nes encontradas y prohibidas, más allá de sus traiciones y actos de crueldad sin límites, contraviniendo leyes y normas sociales de una época nefasta, austera y represora como pocas, doña Catalina es una mujer que persigue un ideal quizás inalcanzable e inexistente: el amor absoluto»<sup>47</sup>.

Evidentemente, un comentario tan entusiasta no puede tomarse al pie de la letra, entre otras cosas porque da una visión totalmente errónea del film: de hecho, parece que esté hablando de *L'age d'or* o *Abismos de pasión*, sin caer en que don Hugo (del Carril) no es don Luis (Buñuel), ni lo pretende; además, la fusión de los términos «neoclásico» con «romántico» tampoco contribuye a dar coherencia al razonamiento. Y no se trata de llevar la contraria a Cabrera (cuyo libro es en general muy estimable) en su reivindicación de *La Quintrala*, pues es una película digna de rehabilitación, pero no por una supuesta filiación surrealista: precisamente, donde más insuficiente queda es en su acercamiento a las situaciones extremas, donde reina siempre cierta contención. Aparte de esto, la dirección es de primera, con escenas de gran impacto como la ya citada de la procesión y el terremoto final, realizado en sus primeras proyecciones por efectos estereofónicos de sonido. Los intérpretes están muy acertados, si bien contribuyen algo a la impresión de frialdad a que aludíamos antes. Para interpretar a Fray Pedro se importó de la península a António Vilar, que consiguió dar la suficiente credibilidad y complejidad al personaje; por lo que respecta a la heroína, la hizo la bellísima y enigmática Ana María Lynch, actriz que habría merecido una carrera más significativa. La evocación ambiental era espectacular y rigurosa, con una reconstrucción muy cuidada de la Plaza de Armas de Santiago: un *pressbook* de propaganda decía que se habían invertido cinco millones de pesos, y que cada uno de los quince vestidos que lucía la protagonista costaba 20.000. Lo más chocante es que no se utilizara el color; quizá se consideró que un tratamiento cromático, con los procedimientos disponibles en aquella época, habría edulcorado la carga dramática de la historia. Lo cierto es que el blanco y negro conseguía efectos expresivos de gran belleza.

Para completar la indiferencia de la crítica, *La Quintrala* sufrió otro contratiempo que afectó a su carrera comercial: cuando la película estaba en

---

<sup>47</sup> Gustavo Cabrera, *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine* (Buenos Aires: ECA, 1989), p122.

plena explotación, tuvo lugar el golpe de estado que derrocó al general Perón. Como Hugo del Carril era peronista acérrimo —lo fue hasta su muerte: todavía en 1989 componía marchas para apoyar la candidatura de Menem— fue a dar con sus huesos a la cárcel, y la película fue retirada de cartel. Al cabo de unos meses se volvió a exhibir, pero su repercusión comercial había quedado truncada<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Esto lo dice en el libro de Cabrera ya citado, p.70. Convendría precisar, sin embargo, que **La Quintrala** se estrenó el 25 de mayo de 1955, y la caída definitiva de Perón no se produjo hasta mediados de setiembre.

# Espadachines y piratas

## Sarape y espada

Aunque la tradición de Dumas y sus mosqueteros es esencialmente europea, los norteamericanos la han hecho suya e incluso han perfeccionado los intentos franceses e italianos. Bajo la influencia de la producción hollywoodiana, también las cinematografías de la América española han abordado los lances de capa y espada, si bien con una peculiaridad importante con respecto a los norteamericanos: si éstos necesitan recurrir a un marco geográfico europeo, los otros pueden encontrarlo en la época virreinal. Dado que las reconstrucciones de época requieren un cierto esfuerzo económico, es lógico que la mayoría sean producidas en México, el país que primero forjó una industria cinematográfica, raquílica si se quiere pero industria al fin: el género de capa y espada (quizá sería más propio hablar de «sarape y espada») arranca en 1934 con **Cruz Diablo**, cinta dirigida por Fernando de Fuentes que recoge, aparte de las evidentes influencias del «Zorro» creado por Johnston McCulley, ecos de Dumas, Zevaco y, *last but not the least*, de un autor autóctono, Vicente Riva Palacio, del que después hablaremos más en profundidad a propósito de dos adaptaciones de sus novelas.

El caso del realizador Fernando de Fuentes es un tanto peculiar: tiene en su haber dos películas formidables sobre la revolución mexicana, **El compadre Mendoza** (1934) y **¡Vámonos con Pancho Villa!** (1936), que todavía en la actualidad sorprenden por la madurez y agudeza con que afrontan este episodio histórico siempre controvertido, pero el resto de su filmografía no sale de los pantanosos cauces del cine comercial mexicano: su contribución más memorable en este apartado son las dos versiones de **Allá en el Rancho Grande** (1936 y 1948). En 1934 hace dos aportaciones originales a géneros en los que la cinematografía de su país era todavía virgen: el *horror film* con **El fantasma del convento** y la aventura de espadachines con **Cruz Diablo**, y desde luego ninguno de los dos sugiere la presencia de un gran cineasta. La planificación y montaje de **El fantasma del convento** son de una tosquedad insultante, con planos que duran el triple de lo que tendrían que durar y

descontrol interpretativo absoluto, pero lo peor es la inconsistencia del guión, una sucesión de truculencias sin la menor lógica ni, lo que es peor, el menor sentido del humor. Los mismos defectos se hacen notar en **Cruz Diablo**, donde Fuentes se impone la penitencia de bregar con una intriga tan complicada de seguir para el espectador como para él. A pesar de ser muy prolija vamos a intentar desglosarla, motivados básicamente por el hecho de que el film es en la actualidad muy difícil de ver.

En un tabernucho de la capital novohispana se discute sobre el espadachín justiciero Cruz Diablo y su odio mortal hacia el conde de Luna, del que sólo hace falta mencionar el nombre para que el enmascarado aparezca. El fanfarrón comandante Rocafuerte hace la prueba con inmejorables resultados, ya que el enmascarado aparece *ipso facto* y le marca en la frente la cruz que hace las veces de la famosa «z» del Zorro. Tras vanos intentos de los hombres del capitán por atraparlo, se marcha de forma tan sorprendente como ha venido. Mientras, en la casa del conde Diego de la Barrera se está preparando la vuelta del convento de su hija Marcela para casarse con el anciano marqués de la Florida. Ha enviado de escolta a su hombre de confianza, el capitán don Carlos, ya que la zona de Sierra Negra está infestada de bandidos. Con indiscutible coherencia la escena cambia a la sierra, donde conocemos a los famosos bandidos y su jefe Chacho, un galán de aspecto excesivamente fino para lo que se supone que es, y que lo interpreta el guionista del film, Vicente Oroná. De hecho, la ferocidad de los bandidos no queda muy evidente en esta escena, ya que sólo los vemos cantar y lo único que realmente asusta es que lo hagan durante mucho rato; afortunadamente, el aviso de la llegada de una diligencia que asaltar les mueve a cambiar de actividad. El carruaje es, casualmente, el que transporta a la hija del conde con el capitán Carlos y una dueña (doña Marta, la madre de Carlos). El asalto da pie a un intercambio de machadas entre Carlos, que prefiere la muerte al deshonor, y Chacho, que le perdona la vida, pero llevándose a la joven. En ese momento de desespero general, aparece Cruz Diablo y se ofrece a rescatar él solo a Marcela: «¡Esperadme en la posada del Buen Descanso!». En el escondite de los bandidos Cruz Diablo convence a Chacho para liberar a la chica, a lo cual éste acaba accediendo; ocioso decir que la honra de la damisela no había sufrido ninguna merma, ya que el bandido es todo un caballero

(ésta es una de las muchas escenas que cuando lleguemos al final resultarán absolutamente incomprensibles).

Volvemos a casa del conde después de que Marcela haya sido devuelta a su padre. Carlos está enamorado de ella, y no está al corriente de que la destinan a esposa de un aristócrata decrepito y rijoso. Doña Malvina (dama de aparente mala nota, que vive en casa del conde pero no se especifica si es su esposa o su amante), que ama a Carlos, queda muy despechada cuando éste le habla de su amor por Marcela. En una suntuosa fiesta el conde presenta el «novio» a su hija, la cual queda alelada como es lógico, y Carlos deshecho. La escena es una de las que pretenden hacer pasar el film por superproducción, con riqueza de decorados y figurantes pero realización bastante torpe, abundante en encuadres rebuscados así como planos superfluos o excesivamente largos, defectos que ya habíamos señalado en la anterior obra de Fuentes, *El fantasma del convento*; lo único que anima un poco a seguirla es que se dice que quizá una de las extras era... ¡Rita Hayworth! (entonces Margarita Cansino)<sup>49</sup>. Desconsolada, Marcela se retira a su habitación, donde al poco se presenta Carlos. Aunque está doña Marta de carabina, la aparición del conde guiado por la intrigante Malvina desencadena la tensión: Carlos es arrestado y Marcela abofeteada por su padre. La madre de Carlos se queda a solas con el conde e intenta hacerle chantaje: ella sabe que el conde de marras es un usurpador que con malas artes se hizo con el título y las riquezas del auténtico propietario del palacio. La intriga, muy mal explicada, sería la siguiente: don Diego y otros cortesanos calumniaron al conde porque se había casado con una mujer del país (¿india?), lo cual llevó a la muerte al conde y a sus hijos por un mecanismo que el guionista no se molesta en aclarar. Puestos a acumular incoherencias, don Diego aporta una nueva: Marcela no es su hija, sino que lo es del antiguo propietario; con tres años quedó sola en el palacio a la muerte de su madre y él se la quedó. La situación queda en tablas, por decirlo de alguna manera (el único derrotado sería el espectador, que empieza a preguntarse qué ha hecho para merecer esto), pero doña Marta va a la mazmorra.

La boda: montaje paralelo de la fiesta cortesana con los bandidos al

---

<sup>49</sup> Emilio García Riera, Fernando Macotela: *La guía del cine mexicano* (México: Editorial Patria, 1984), p. 81.

rescate, de sabor griffithiano. Irrupción de Chacho y los suyos: los caballeros salen despavoridos; Malvina, el conde y el flamante novio huyen por un pasadizo secreto. Chacho se ríe de los cortesanos: «¡Esto es la nobleza de la Nueva España!». Las señoras, sobre todo una muy bravía, le plantan cara y él decide sacarlas a bailar y convidarlas al banquete, acabando todo en insólita confraternización; la señora más protestona, concretamente, queda encantada de la galanura del ladrón. Entonces Chacho se descuelga con una sorprendente profesión de fe hispanizante, brindando «por la gloria de España, madre de estas tierras de América», al punto de que la dama le pregunta «¿Sois español?», respondiendo él: «España y América se unieron en su sangre, señora». Chacho requiebra nuevamente a Marcela y le ofrece irse con ellos a su escondite, donde será la «reina de Sierra Negra», pero la chica, muy digna, no acepta. Avisados de que llegan tropas del virrey, los bandidos huyen.

Pasado el susto, conversación entre Malvina y Marcela. Ésta ya no quiere vivir, pues da a Carlos por muerto, y su interlocutora le ofrece la solución: un veneno de eficacia garantizada. La pobre Marcela lo acepta: lo bebe y cae fulminada. La escena está intercalada con lo que pasa en la mazmorra donde van a dar suplicio a Carlos, en otra concesión al montaje a la Griffith. Pero si la situación de la chica acaba aparentemente mal, el galán es salvado del tormento por Cruz Diablo, que no mata al conde a pesar de tenerlo a la punta de su espada. Tras ser liberado Carlos acude presuroso al palacio, pero allí la artera Malvina le prepara la desagradable sorpresa de encontrarse a su amada de cuerpo presente, víctima del bebedizo. Al mismo tiempo vemos a Cruz Diablo entrevistándose con un misterioso anciano —el actor es Julián Soler, entonces jovencísimo, con un espeso maquillaje— que habita en la cripta de los Luna y al que hemos visto en escenas anteriores espiando en las estancias del palacio: queda muy impresionado, por ejemplo, con la revelación de que Marcela es la hija del auténtico conde.

Este individuo, que aparece citado en los títulos como Nostromus pero en los diálogos queda absolutamente innominado, se había percatado de las intenciones de Malvina y le había cambiado el veneno por un elixir inofensivo que producía una postración similar a la muerte. A continua-

ción va a buscar a la cautiva doña Marta para que aclare de una vez quiénes fueron los asesinos del conde: la pobre mujer, medio enloquecida, acierta sin embargo a pronunciar los nombres de los cómplices de don Diego, que casualmente son dos viejos conocidos tanto de Cruz Diablo como de los espectadores —suponiendo que alguno todavía siga la intriga—: el marqués de la Florida y el comandante Rocafuerte. Cruz Diablo ahora se desencadena, viendo llegada la hora de la venganza: «¡Cuando suenen las campanas de la catedral iré por vosotros!». Dicho y hecho: a repique de campana (que el mismo Cruz Diablo toca, por cierto) van cayendo los villanos: primero Rocafuerte, luego el de la Florida; a ambos les enseña el rostro antes de morir, que nosotros no vemos pero que deja helados a sus víctimas. El desafío final, como es lógico, es con el nefasto Diego de la Barrera. Antes de cruzar las espadas, el guionista les hace intercambiar unas frases que casi preludian a Hemingway: «¡Están sonando las campanas por vos, don Diego!», anuncia el vengador, lo que el villano discute con injustificada presunción: «¿No será por vos, enmascarado?». Tras unos breves cintarazos, también al falso conde le llega la hora; al ver el rostro de su verdugo exclama: «¿Vos? ¡Si ya os maté una vez!». Mientras tanto Carlos ha llegado a la cripta de los Luna, donde se encuentra a Chacho acariciando las manos de la supuesta difunta Marcela. Indignado por la afrenta, reta al bandido sin atender a sus razones, al punto de clavarle una certera estocada en el pecho que, en principio, se da como mortal. Agonizante, Chacho le avisa de que su novia está viva y huyendo del enrarecido ambiente del palacio. Carlos corre tras ella, la alcanza y junto a su madre se dirigen hacia la felicidad.

Resueltos ya todos los *subplots* de la película, lo único que queda es desvelar la identidad del enmascarado espadachín. Aquí es donde Oroná y Fuentes se lían definitivamente la manta a la cabeza y engarzan un absurdo tras otro sin la menor pretensión de verosimilitud. En la cripta se reúnen los *dos Cruz Diablo*, y digo dos porque el justiciero tenía un disfraz único pero una personalidad doble: unas veces era el bandido Chacho y otras ...el misterioso individuo, presentado como Nostromus, que controlaba la vida privada de don Diego y que había salvado a Marcela de un destino fatal. El personaje en cuestión aparecía siempre como un anciano de movimientos más bien artríticos, que subía las escaleras con dificultad; asimilarlo al diná-

mico matasiete que tenía en jaque a las mejores espadas de la Nueva España ya es difícil, pero todavía lo es más la siguiente revelación: este Cruz Diablo (el viejo) es, ni más ni menos, el auténtico conde de Luna (¡por eso lo reconocían sus asesinos!), que por causas ignotas había frustrado las asesinas intenciones de sus enemigos. Y no acaba ahí: ¡Chacho es su hijo, o sea, el hermano de Marcela! La identidad de la joven, cierto, no parece hacerse evidente a sus familiares hasta mitad del film, lo cual justificaría en parte los requiebros de Chacho, pero lo que no tiene el más mínimo sentido es aquella escena del principio en que Cruz Diablo viene a rescatar a Marcela de los brazos del jefe de los bandidos, y éste finge no conocerlo incluso cuando ya se ha quedado solo en escena.

Haciendo abstracción de todas estas inconsecuencias (y de que Chacho, después de haber puesto cara de moribundo tras la estocada de Carlos, aparezca ahora más vivo que nunca), afrontemos ya el final: el viejo conde ha sido herido de un pistoletazo después de matar a Diego, y en sus últimas palabras antes de morir cede a su hijo el título nobiliario, que se supone habrá de recuperar de forma tan oscura como se lo robaron. Por si el espectador no estuviera ya bastante desorientado, en la copia visionada el letrero final aparece en portugués: «*Cruz Diabo. Fim*», lo cual sugiere la procedencia de algún archivo brasileño.

Por lo expuesto hasta ahora se puede colegir que la comprensión de la intriga no era realmente imprescindible para seguir la película, ya que en este caso ningún espectador habría llegado al final. Como en los folletines clásicos, lo que se explica tiene sin duda menos importancia que la forma como se presenta: delincuentes reivindicativos, nobles perversos, mazmorras, castillos, venenos que no son venenos, hijos que no son hijos y padres que no son padres; todo ello tiene un indudable atractivo, sobre todo de cara a un espectador ingenuo y predispuesto a asombrarse de cualquier cosa. Recordemos, por otra parte, que el género de capa y espada no tenía arraigo todavía en el cine mexicano, y que para esta primera muestra se invirtió una considerable cantidad de dinero. Sea como sea, y a pesar de sus muchos

defectos, este **Cruz Diablo** funcionó bastante bien en taquilla<sup>50</sup>, propiciando una serie de imitaciones (entre ellas dos de 1935 que comentaremos a continuación, *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*) y secuelas: *El hijo de Cruz Diablo* (1941) y *La sombra de Cruz Diablo* (1954), dirigidas ambas por el propio creador del personaje, Vicente Oroná. La versión primigenia se estrenó en México en noviembre de 1934 con el sello distribuidor «Films Exchange», pero la copia que hemos podido estudiar (gentilmente cedida por el coleccionista Rogelio Agrasánchez) tiene un *copyright* con fecha de 1935 a favor de la casa norteamericana Columbia y una nota en la portada que dice: «versión editada por Columbia Studios de Nueva York» [sic]. Esto puede indicar tanto que se hiciera una versión especial para la exportación o para el mercado norteamericano de habla hispana (siempre con distribución a cargo de Columbia, lógicamente).

Los novelones históricos de Vicente Riva Palacio (1852-1896) alcanzaron extrema popularidad en su momento, tanto por sus coloristas reconstrucciones del ambiente novohispano del siglo XVII como por sus alegatos críticos y tremendistas contra la Inquisición, tema que siempre había interesado especialmente al autor. *Monja y casada, virgen y mártir* es una de sus obras más leídas, y también una de las más agresivas contra el clero; su continuación es *Martín Garatuza*. El personaje que da título a la segunda aparece también en la primera, y es una de las creaciones más afortunadas de Riva Palacio, una mezcla del pícaro tradicional de las novelas del Siglo de Oro y del espadachín invencible de las obras de Dumas y Zevaco, siempre dispuesto a «desfacer entuertos» al servicio de algún noble caballero o damisela en apuros. En enero de 1935, quizá al socaire de la buena acogida a **Cruz Diablo**, se comenzaron a filmar sendas adaptaciones de estas novelas con los mismos títulos, rodadas casi a la vez pero con diferentes equipos y también con diferentes resultados.

La primera que se estrenó fue *Monja y casada, virgen y mártir*, con guión y dirección de Juan Bustillo Oro; su intriga reúne todos los elementos folletinescos que el título promete. Doña Blanca es una joven dama de la

---

<sup>50</sup> En cines de reestreno, todo hay que decirlo, porque en primera visión sólo aguantó una semana. María Luisa Amador, Jorge Ayala Blanco: *Cartelera cinematográfica 1930-1939* (México: UNAM, 1980), p. 124.

buena sociedad mexicana (la suponemos criolla, pero no se aporta ningún dato al respecto), cuyo desaprensivo hermano quiere deshacerse de ella para ser el único heredero. La ocasión inmejorable se le presenta cuando una viuda de reputación dudosa, doña Luisa, le avisa de que Blanca tiene un amante. En realidad la muchacha es un prodigio de virtud y ama castamente a don César, pero la tal Luisa deseaba al galán y por despecho urde una maquinación para perder a la pobre Blanca. Ni corto ni perezoso, el hermano hace entrar a la chica en un convento (hasta aquí la primera parte del farragoso título: «monja»).

Pasan algunos meses hasta que don César, ayudado por el diligente Garatuza, la rapta y se casa con ella («casada», pues), pero en el mismo momento de la ceremonia entran los familiares del Santo Oficio y, a pesar de la resistencia de César y Garatuza, se la llevan sin que pueda consumar el matrimonio (o sea: «virgen»). En las mazmorras de la Inquisición la pobre mujer es torturada por unos sádicos frailes, tras lo cual es sentenciada a la hoguera («...y mártir»), de la que se libra *in extremis* gracias a la audaz operación rescate de su marido. Tras despedirse del fiel Garatuza, la pareja se embarca hacia las Filipinas. En realidad lo del martirio era mucho más explícito en la novela, donde después de 500 páginas de peripecias la pobre Blanca acababa despeñada por un barranco.

Por prolija que la sinopsis resulte (si el lector ha resistido la de **Cruz Diablo**, ésta no se lo debe haber parecido tanto), no da cabal idea del mejunje de intrigas y subintrigas que reúne la cinta, fiel al estilo de las novelas por entregas, lo que le da un toque antañón bastante agradable que disculpa las muchas torpezas de la realización. El momento más interesante es sin duda la escena de la tortura, que con criterio absolutamente sensacionalista acumula todos los elementos posibles de sadismo y erotismo. Antes de someterla a suplicio la desnudan, y la cámara se fija en el rostro de los frailes, que la miran con ojos desorbitados por la lascivia mientras a ella sólo la oímos implorar que no ofendan su pudor; de este astuto modo se evita visualizar el desnudo (hay un fugaz plano con una doble, de todos modos) y al mismo tiempo se potencia el morbo de la situación, que por cierto no acaba aquí, pues todavía falta el tormento propiamente dicho: colocada sobre la tabla, le

dan unas vueltas de cuerda que se ven interrumpidas por el esperado desmayo, ante la frustración de los frailes que estiman corta su diversión... No sé si Arturo Ripstein había leído a Riva Palacio o había visto esta película; lo cierto es que tanto ésta como *Martín Garatuza* pueden considerarse los más preclaros precedentes de *El Santo Oficio*, que como dijimos en un capítulo anterior es considerada de forma infundada como la primera película mexicana sobre este asunto.

Desde luego, *Monja y casada...* parece hacer méritos para un hipotético festival de films anticlericales, pues el tratamiento de los representantes de la religión no puede ser más negativo. El mismo Bustillo Oro asumía esta intención declarando: «Desde niño anhelaba yo afearle semejante extravío a la Iglesia antigua»<sup>51</sup>. Otra muestra al respecto es la escena en que doña Blanca toma los hábitos, en la que asistimos a un efecto visual digno del Buñuel de los años veinte: el crucifijo en la mano del sacerdote se convierte en un mazo con el cual se remachan las cadenas que esclavizan a la muchacha. Estas manifestaciones del anticlericalismo más decimonónico tienen su interés por representar los últimos coletazos de la política promovida por el anterior dirigente de México, el *Jefe Máximo de la Revolución* Plutarco Elías Calles. Cuando Lázaro Cárdenas asumió la presidencia, una de sus primeras medidas fue hacer las paces con la jerarquía eclesiástica, a fin de evitarse enemigos: en 1938 todas las iglesias de México estaban nuevamente abiertas al culto y la propaganda anticlerical silenciada.

Algunos aspectos de esta película merecen destacarse porque serán comunes a este tipo de producciones. Por ejemplo, la neblinosa evocación de época. Aunque el *lettrage* y redactado de los títulos evidencian un esfuerzo evocador de épocas pretéritas (actores y técnicos aparecen con tratamiento de «Don» y «Doña» y se leen cosas como «prodújose en los Estudios México-Films / siendo fotografiada por Don Ezequiel Carrasco»), la ambientación no pone de relieve el mismo esfuerzo por parte del *art department*: si los decorados son tolerables dentro de su frialdad dreyeriana, lo que no puede tolerarse son los vestidos y tocados de las damas, totalmente 1935, como más o menos sucedía en *Cruz Diablo*. El otro defecto, probablemente más grave, es

---

<sup>51</sup> Cf. los comentarios sobre esta película en el libro autobiográfico de Bustillo Oro, *Vida cinematográfica* (México DF: Cineteca Nacional, 1984), p. 130-140.

la poca gracia de las escenas de esgrima: es difícil que Joaquín Busquets (actor que vio truncada su carrera dos años más tarde al quedarse ciego, y que aquí encarna al apuesto caballero don César de Villalara) nos pueda convencer de sus habilidades de matasiete cuando por lo que se ve en pantalla parece que no ha manejado una espada en su vida.

Estrenada en marzo de 1935, *Monja y casada, virgen y mártir* tuvo un increíble éxito de público, manteniéndose cuatro semanas en local de estreno, algo rarísimo en el cine mexicano. Es probable que su talante anticlerical y sus recursos sensacionalistas influyeran en ello: esta presunción parece confirmarse por el hecho de que fuera distribuida en la zona republicana durante la Guerra Civil española, circunstancia también poco usual para una producción mexicana. De todos modos, para clarificar la intención del film se le cambió el título por el de *El terror de la Inquisición*<sup>52</sup>.

En *Martín Garatuza* (dir. Gabriel Soria), la otra adaptación de Riva Palacio, el enfoque anticlerical no es tan manifiesto, si bien hay un prólogo que también constituye un fuerte alegato contra la Inquisición: en esta introducción, ambientada unos veinte años antes del meollo de la intriga, se recrea el proceso seguido a la familia Carvajal por judaizantes que será el tema principal del film de Ripstein antes citado, *El Santo Oficio*. Recreación, por cierto, muy superficial y caprichosa: la familia aparece aquí compuesta por un padre viudo y tres hijas, y por motivos que no son explicados la Inquisición sólo muestra interés por las mozas, que tras la sesión de tortura son quemadas vivas ante la alucinada mirada de su progenitor, aparentemente absuelto de judaísmo. Además en esta secuencia se inserta un breve plano en que se ve el suplicio de Cuauhtémoc, dando a entender que era antepasado de los actuales Carvajal: el espectador, desconcertado, no sabe que origen étnico atribuir a la familia. La escena del auto de fe está bastante conseguida en su espectacularidad y truculencia, mientras que el momento de la tortura previa es aprovechado para mostrar fugazmente la desnudez de las víctimas.

La incoherente incorporación de Cuauhtémoc al árbol genealógico de los Carvajal sienta las características fundamentales de fondo y forma del

---

<sup>52</sup> El estreno madrileño tuvo lugar en el cine Capitol el 12 de julio 1937.

guión. Por un lado, la pésima ilación de los hechos, con abundancia de cabos sueltos (lo cual dificulta notablemente la elaboración de una sinopsis), y por otro, el curioso trasplante de ideas independentistas de filiación claramente ochocentista a personajes de principios del siglo XVII: una de las primeras escenas nos muestra una reunión clandestina en la que un sacerdote organiza —doscientos años antes que Hidalgo— un complot contra el virrey para independizar México del poder español; el jefe militar ha de ser el hermano del cura, don Leonel, que tiene buenas amistades con los príncipes protestantes que combaten a España en Europa. Entre los conjurados está el hábil espadachín Martín Garatuza, el cual descubre que algunos son traidores; logra evitar que den al virrey la lista de participantes en el plan pero no que los sicarios de la autoridad den alevosa muerte al cura, desmantelando el complot.

De todos modos, la trama independentista no lleva al film por derroteros estrictamente políticos. De hecho, la intriga tiene de todo: aparte de la reivindicación nacionalista hay, por ejemplo, toques de humor (muy pesado y de escasa eficacia para los gustos actuales) a cargo del protagonista, Leopoldo «Chato» Ortín, un peruano que hizo carrera en México como supuesto cómico. También hay concesiones al musical azarzuelado, como las canciones de don Leonel en el más puro estilo *El huésped del sevillano*. Pero a lo que más se recurre es al brochazo melodramático, sobre todo en la intriga principal. Como decíamos anteriormente, las escenas del prólogo nos informaban del triste fin de las hijas de Carvajal; Garatuza se ha convertido en el protector de doña Juana, hija de una de ellas, que vive con el abuelo y su hija Esperanza, fruto de unas relaciones ilícitas con un vicioso aristócrata llamado Pedro Mejía. El seductor es ahora un viejo verde al que una pareja de aventureros que se hacen llamar don Alonso y marquesa de Peñafiel (la cual, por cierto, aprovecha como don Leonel la menor oportunidad para deleitarnos con sus dotes canoras), intentan casar con la supuesta hija de la segunda y hacer así su fortuna. Garatuza da serio golpe a sus planes cuando descubre que don Pedro es el padre de Esperanza y que está decidido a nombrarla su legítima heredera. A partir de aquí, todo el asunto de la lucha independentista pasa a segundo plano y el guión se centra en las arteras maniobras de la pareja de villanos para hacerse con los bienes de don Pedro, siem-

pre frustradas por las mañas de Garatuza. Disfrazado de fraile consigue ser admitido en la estancia donde agoniza el hidalgo víctima de una puñalada emponzoñada, y le hace firmar el testamento en favor de Esperanza ante las narices de los malvados, que ahora dedicarán todos sus esfuerzos a deshacerse de la inesperada heredera.

En la escena final don Alonso y la marquesa han raptado a la muchacha y se disponen a darle muerte por un método bastante peculiar: quemarla en una pira. Esta técnica ofrece importantes ventajas a la narración cinematográfica, pues da pie a expresivos primeros planos de los malvados agitados por sádica satisfacción, nos recuerda también el trágico sino de todos los Carvajal (en una escena anterior los malvados incendiaban la casa de doña Juana, con lo cual ésta y su abuelo morían del mismo modo) y, lo que es más importante, se desarrolla a la suficiente lentitud como para permitir que Garatuza y Leonel acudan al rescate en el momento oportuno para salvar a Esperanza y dar cuenta de sus enemigos. Los dos enamorados deciden abandonar el país para vivir en paz, olvidándose de los devaneos políticos, pero Garatuza no les acompaña; preso nuevamente del fervor nacionalista, declara que va a seguir luchando «para que el Imperio Azteca sea libre de nuevo».

Martín Garatuza combina, pues, la nostalgia novohispana con la exaltación nacionalista sin aclararse mucho, pues resulta difícil creer que un criollo de 1625 sintiera como algo suyo la resurrección del Imperio Azteca, sobre todo si no se nos ha informado de su posible origen indígena. En realidad el guión no se puede tomar muy en serio, pues está estructurado con tan notable desaliño que propicia más la sonrisa que la crítica severa. Los actores, muy mediocres todos, componen sus personajes como simples fantoches; las gracias del *Chato* Ortín son en general siniestras, sobre todo si consideramos que su papel es completamente serio. El director (que por cierto acabó distribuyendo películas en España, bajo el sello «Rey Soria Films») funge también de montador, y en ambos cometidos intenta sacar el máximo dinamismo posible ...consiguiéndolo sólo a medias, claro<sup>53</sup>. La fotografía es de Alex Phillips, que después será uno de los grandes operadores del cine

---

<sup>53</sup> Sobre la carrera de este director *vid.* el estudio de Eduardo de la Vega Alfaro *Gabriel Soria* (Guadalajara: Universidad, 1992).

mexicano; aquí su trabajo no pasa de discreto, si bien son de destacar algunos brillantes efectos pseudoexpresionistas. Decorados y trajes tienen algo más de propiedad y riqueza que los de *Monja y casada*, *virgen y mártir*.

Desde luego, *Martín Garatuza* no obtuvo el mismo éxito que los anteriores films de capa y espada. La implacable crítica Luz Alba sentenció: «Si *Monja y casada...* resultó mediocre, *Garatuza* es sencillamente mala»; y aludiendo a lo absurdo de introducir el suplicio de Cuauhtémoc desplegaba todo su sarcasmo al decir que, «ya puestos, podría haberse visualizado hasta la muerte de Madero»<sup>54</sup>. Por otra parte, el taquillazo que supuso en 1936 la célebre *Allá en el Rancho Grande* (dirigida por Fernando de Fuentes) impulsó la comedia ranchera como género favorito del público e hizo que los espadachines novohispanos perdieran el favor de los productores. No obstante, siguieron apareciendo títulos esporádicos como *Nostradamus* (1936, dir. Juan Bustillo Oro), *Don Juan Tenorio* (1937, dir. René Cardona), *El capitán aventurero* (1938, dir. Arcady Boytler) y *Hombre o demonio [Don Juan Manuel]* (1940, dir. Miguel Contreras Torres). La primera es un historia de Michel Zevaco ambientada en la Francia de 1536, lo cual nos exime de comentarios más detenidos; estrenada en marzo de 1937, logró un buen éxito de público e incluso se exportó: en España, por ejemplo, se distribuyó en 1947 con el título *El capitán «Buen Revés»* (en 1949, por cierto, la censura prohibió la reposición de *Cruz Diablo*, que se había estrenado antes de la guerra). *Don Juan Tenorio* es, como su título indica, una adaptación bastante literal de la obra de Zorrilla, tan popular a los dos lados del Atlántico; desde luego no está directamente relacionada con el tema objeto de nuestro estudio y su adscripción al género de espadachines es un tanto forzada, por lo que la citamos sólo a título documental.

Con respecto a los films comentados anteriormente, *El capitán aventurero*<sup>55</sup> (1939, dir. Arcady Boytler) tiene algunas peculiaridades diferenciadoras, la primera el ser una adaptación de la zarzuela *Don Gil de Alcalá*, con libro y música de Manuel Penella, estrenada en 1932. La intriga, más fácil de seguir en la pieza original que en la pésima reducción cinematográfica, gira

---

<sup>54</sup> *Ilustrado*, 30 de mayo de 1935.

<sup>55</sup> Durante el rodaje se barajaron los títulos *El caballero sin nombre* y *Caminos de Nueva España*.

en torno a las andanzas del capitán español Gil de Alcalá —interpretado por el entonces cantante y luego fraile José Mojica— y su fiel asistente el sargento Carrasquilla en la Nueva España del setecientos (en teatro la localización geográfica es más imprecisa, aunque también americana).

Al pasar por delante de un convento de monjas, el capitán oye cantar a Carmina, la ahijada de don Martín, corregidor de Puebla, y queda inmediatamente prendado de ella, pero la joven está comprometida con don Diego, un turbio cortesano que encima es familiar del Santo Oficio. En la posada donde Gil y Carrasquilla están alojados se enteran de que unos bandidos pretenden asaltar la diligencia donde vienen el corregidor y don Diego a buscar a Carmina. Al frustrar el ataque, don Gil se convierte en huésped de honor del corregidor y comienza a cortejar a Carmina ante la mirada poco complaciente de don Diego. Aquí hay que dejar constancia de que en la obra original lo del asalto es una farsa montada por Gil para lucirse ante la muchacha, pero en este aspecto la modificación está justificada por la condición de héroe intachable que se quiere dar al personaje.

Molesto por el interés que Carmina presta a don Gil, el pérfido don Diego intenta perder al militar con la colaboración de una dama de dudosa virtud, doña Leonor, pero el capitán no cae en la trampa, pues ha visto a la dama con don Diego. Entretanto don Martín confiesa a un cura el secreto que le atormenta desde hace tiempo: en Madrid tuvo un hijo natural de una humilde lavandera, a la que abandonó sin volver a saber nada de ella ni del niño. El sacerdote le dice que para obtener la absolución debe reparar su falta. La supuesta confesión ha sido escuchada por el novio de una criada de Carmina, a la que se chiva inmediatamente. En la fiesta en que el corregidor va a condecorar a Gil de Alcalá, el tunante de don Diego difama al capitán y a Carrasquilla aportando falsas pruebas de su participación en el atraco a la diligencia. Los dos héroes escapan por pelos; don Gil se refugia en casa de Leonor, donde es capturado y condenado al destierro. El desenlace resulta especialmente precipitado y confuso, pero puede resumirse así: don Gil escapa de la prisión y le ajusta las cuentas a don Diego, y por otro lado la sirvienta y la propia Leonor convencen al corregidor de que Gil es su hijo perdido. De este modo, *tout finit en chanson*: Gil se casa con Carmina y se alejan cantan-

do mientras a Carrasquilla se le promete el ascenso a teniente.

Un detalle a tener en cuenta es que en este film se contaba con el propio maestro Penella para la supervisión y dirección de orquesta. Desgraciadamente el músico valenciano no pudo cumplir con todos los cometidos, ya que falleció en enero de 1939, un mes antes del estreno de la película. A pesar de su implicación en el proyecto es dudoso que hubiera quedado satisfecho del resultado. El original es una «ópera de cámara» más que una zarzuela: la música es continua y a cargo de instrumentos de cuerda (aunque hay versiones para orquesta completa); la película, sin embargo, destaca por sus diálogos inacabables, la pésima construcción narrativa y, sobre todo, por el mal uso que hace de la partitura. José Mojica, algo empalagoso como galán pero efectivo como cantante, tiene bien pocas oportunidades de lucimiento en el papel de don Gil; quien realmente parece interesar al guionista es el personaje cómico, el sargento Carrasquilla (encarnado por Carlos Orellana, que luego hizo carrera como director), pues le tolera el uso más desordenado de su incansable verborrea. Y como si el abuso de la palabra no le diera ya suficiente estatismo, la dirección no puede ser más fría y agarrotada, con unas escenas de acción de elefantiásica pesadez. Boytler había conseguido en 1934 un melodrama inolvidable protagonizado por Andrea Palma, *La mujer del puerto*, pero es probable que sea el típico «director de un solo film», ya que sus otras aportaciones no tienen gran interés<sup>56</sup>. Desde luego, *El capitán aventurero* no demuestra la menor soltura en ningún aspecto: tanto la puesta en escena como la dirección de actores son prácticamente inexistentes. Y es una lástima, pues el productor Felipe Mier se lo había planteado casi como una superproducción, cuidando con esmero el aspecto visual: la escenografía, supervisada por el pintor Roberto Montenegro, era excelente, y lo mismo puede decirse de la fotografía de Alex Phillips. Como ya hemos apuntado antes, los actores están bastante mal, y sólo se salva la siempre interesante Sara García como la sarcástica y autoritaria corregidora.

---

<sup>56</sup> Para una buena apreciación de la obra de este director, *vid.* Eduardo de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler* (Guadalajara: Universidad, 1992).

## Los hermanos de la Costa

Un concepto claramente arraigado entre los norteamericanos es la superioridad de la colonización británica (o protestante, en general) sobre la española, pero tampoco ha sido explotado por el cine. Las referencias más explícitas las encontramos en un estafalario film que se titula, ni más ni menos, *The Story of Mankind* (1957, dir. Irwin Allen) y, en honor a su título, nos ofrece en el tiempo de un largometraje estándar la Historia completa de la Humanidad, haciendo desfilar ante nuestros ojos a Moisés, Nerón, Juan de Arco, Colón, Shakespeare, Lincoln, Hitler... Si la idea de semejante film ya invade los terrenos de la esquizofrenia más peligrosa, la forma de plantearlo es todavía más asombrosa, pues cada hecho histórico está presentado como un rápido *tableau* ambientado en una escenografía sumaria que parece tomada de un teleteatro de los años cincuenta y con el refuerzo de escenas de masas tomadas de superproducciones de la Warner como *Helena de Troya* (*Helen of Troy*, 1956, dir. Robert Wise) o *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, 1955, dir. Howard Hawks). Los diferentes episodios están ligados y narrados por un maestro de ceremonias denominado *Spirit of Man*; como a este espíritu le da forma humana nada menos que Ronald Colman (que en aquellos años parece que no tuviera nada mejor que hacer), no es de extrañar que esta Historia de la Humanidad se recite con un inconfundible acento inglés.

España, como es de esperar, no es objeto de otra cita que la obligada de Colón y el Descubrimiento, y presentada de una forma que ni siquiera es ofensiva, sino sencillamente grotesca. Las gestiones de Colón en España se reducen a una distendida conversación del Almirante con el prior de La Rábida, en la que lo más destacable es que al primero le da vida Anthony Dexter, un oscuro actor del tipo *latin lover* cuya única labor de relieve había sido rodar una biografía de Rodolfo Valentino, y el fraile lo interpreta... ¡Chico Marx! Tras la entrevista vemos a unos conquistadores atravesando una zona pantanosa, lo suficientemente llena de niebla para no tener que preocuparse mucho de la decoración, y la voz en *off* nos informa de las calamidades que aportó la colonización española, sólo preocupada por buscar oro. Menos mal, sigue informando el Espíritu de la Humanidad, que a estos

vándalos les siguieron colonos de verdad, gente honrada y temerosa de Dios, que llevaron la libertad y la igualdad al Nuevo Mundo. Aunque la forma de exponerlo es un tanto primaria (o quizá precisamente por eso), esta breve escena es un ejemplo del modo como el norteamericano medio, *White-Anglo-Saxon-Protestant*, compara la obra de sus antecesores con la de España. Para ilustrar la altura moral y sentido comercial de los colonos protestantes, la escena siguiente nos presenta a Groucho Marx disfrazado de Peter Minuit timando a un indio para quedarse con Manhattan (quizá el guionista había leído a Max Weber, después de todo). Si ver a un gran actor como Colman haciendo el ridículo da bastante pena, ver a unos grandes cómicos como los hermanos Marx bregando con unos diálogos tontos sin la menor gracia, ya resulta francamente indignante. Afortunadamente para todos, Irwin Allen dedicó sus ulteriores esfuerzos a entretenidos espectáculos sin pretensiones eruditas, como *Viaje al fondo del mar* (*Voyage to the Bottom of the Sea*, 1961) o *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, 1975).

Dejando aparte las divagaciones pseudoeruditas de *The Story of Mankind*, donde se ha introducido de forma más sistemática a los españoles como «malos» de la historia americana es en los films de piratas, todo un género autónomo hoy en vías de extinción y que por definición nunca ha tenido grandes pretensiones históricas. Me explico: de entrada, conviene dejar bien claro que la visión que el cine da de los «Hermanos de la Costa», guapos, caballerosos, defensores de causas justas, no tiene nada que ver con la realidad; para enterarse de cómo eran de verdad los piratas basta con leer las memorias de Alexandre Exquemelin (1678)<sup>57</sup>, que ejerció de cirujano con reputadas figuras del Caribe como Morgan o El Olonés: crueles hasta lo absurdo y ajenos a cualquier motivación moral. Es probable que la descripción de Exquemelin estuviera guiada en parte por escrúpulos de conciencia, pero desde luego es mucho más creíble que lo que se ve en cine.

¿A qué se debe, pues, esta mitificación cinematográfica del corsario? A dos razones muy claras. Una, la interpretación romántica del Fuera-de-la-Ley como héroe sin mancha que se ha visto arrastrado a una existencia irregular por alguna flagrante injusticia, pero siempre sin perder su nobleza de sentimientos: imagen muy arraigada en la literatura y que tiene ejemplos

---

<sup>57</sup> Alexandre O. Exquemelin, *Piratas de América* (Barcelona: Barral, 1971).

tan preclaros como *The Corsair* de Byron o *La canción del pirata* de Espronceda, por no hablar de las novelas de Salgari o Sabatini que tanto han inspirado la imaginación de los guionistas cinematográficos. La otra explicación es de índole política. Los corsarios del quinientos, aparte de llenar sus bolsillos con el saqueo de los galeones españoles, cumplían una importante labor como mastines de la Corona de Inglaterra (llamados precisamente así, *sea dogs*), incordiando al enemigo español sin que a la reina Isabel le costara un penique, y además con la posibilidad de rehuir ante su rival Felipe cualquier responsabilidad por las acciones de «incontrolados». Es decir, que el pirata no es sólo un defensor de su noble causa individual, sino que también es un patriota; con semejante currículum, ¿quién le va a negar su opción a héroe cinematográfico?

No es de extrañar que historiadores fílmicos de probada solvencia se acojan a esta interpretación del pirata, sobre todo si son ingleses. Jeffrey Richards, por ejemplo, acepta con la mayor naturalidad las exaltaciones del Imperio Británico producidas en Gran Bretaña y EE.UU. en los años treinta-cuarenta, pero le parece totalmente fuera de lugar aplicar las mismas pautas al imperio español, cuya intrínseca maldad los corsarios están más que autorizados a combatir: «En los films de piratas, España se considera generalmente como sinónimo de esclavitud, tortura y codicia, poder despiadado contra el cual los actos individuales de los bucaneros resultan no sólo audaces sino correctos y nobles (*right and proper*)»<sup>58</sup>. Esta visión del pirata como cruzado antiespañol va a ser la habitual en todos los productos de este género.

El cine de piratas de la época sonora tiene su punto de partida en *El capitán Blood* (*Captain Blood*, 1935; dir. Michael Curtiz), remake de la producción Vitagraph del mismo título, dirigida por David Smith en 1924. Producida con holgura pero sin dispendios, y protagonizada por el entonces desconocido Errol Flynn, esta segunda versión de la novela de Sabatini conquistó un éxito sin precedentes y sentó las bases para los films de aventuras marítimas producidos en los siguientes años. La inclusión del *Capitán*

---

<sup>58</sup> Jeffrey Richards, *Swordsmen of the Screen. From Douglas Fairbanks to Michael York* (Londres:Rutledge & Kegan Paul, 1977), p. 250. En idénticos términos se expresa George MacDonald Fraser en varios apartados de *The Hollywood History of the World* (Londres: Michael Joseph, 1988).

**Blood** no tiene mucho sentido en este trabajo, porque la intriga se desarrolla en ambientes de influencia inglesa; si la citamos es porque es una de las pocas que presenta a los españoles como piratas, asaltando y saqueando Port Royal *under the gold and crimson colors of the King of Spain*, como dice uno de los abundantes y prolijos letreros. La caracterización de estos piratas, sin embargo, no deja de ser peculiar: no sólo llevan a la vista la bandera española actual sino que visten uniformes de ejército regular, con los típicos cascos «de conquistador». Esta representación desconcertante parece delatar una incapacidad de los autores para sacar al español de su habitual papel de víctima, justificada o no, de los desmanes piráticos. El éxito de esta película animó a Warner Bros. a adaptar *The Sea Hawk*, otra novela de Sabatini que también había sido llevada a la pantalla en los años del mudo, pero con algunos importantes retoques en el guión. En la primera versión (1924, dir. Frank Lloyd) el protagonista era un noble inglés que a resultas de una acusación injusta se convierte en pirata, pero del Mediterráneo, cambiando su nombre por uno árabe y dedicándose a abordar barcos cristianos. A cambio, la versión sonora es una perfecta ilustración de todos los tópicos más descarados sobre el pirata-patriota británico, aparte de ser una de las mejores muestras del género.

**The Sea Hawk** (1940, dir. Michael Curtiz) no se refiere directamente a la América española, sino a la lucha por el poder mundial entre la España de Felipe II y la Inglaterra de Isabel I, pero también hay que considerar que los incidentes que tenían lugar en los dominios españoles estaban relacionados con el enfrentamiento entre los monarcas europeos. Las primeras escenas del film plantean esta situación, evidentemente desde el punto de vista británico. Felipe II debate con sus ministros en un despacho presidido por un gigantesco mapamundi que simboliza el «Imperio donde no se ponía el sol». El rey prudente (encarnado con siniestra solemnidad por un actor del mudo, Montagu Love) manifiesta su preocupación por el único obstáculo que se presenta a su sed de poder: una pequeña isla al norte, regida por una mujer demoníaca que no duda en utilizar los recursos más rastroseros para combatir a España. Los consejeros del rey le recuerdan la necesidad de mantener la paz con Inglaterra hasta que esté preparada la gran Armada que batiará definitivamente su poder. Esta escena tiene su contrapartida en una pos-

terior, en la cual conoceremos la auténtica personalidad de la reina británica tan mal retratada por el español; la actriz Flora Robson repite su papel de *Fire Over England* (1937, dir. William K. Howard), una versión anterior del incidente de la Armada Invencible. Isabel resulta ser una mujer decidida pero juiciosa, y con notable sentido del humor. A la demanda de un ministro de crear de una vez una fuerza naval que acabe con el poder español, reconoce no tener dinero ni ganas de agobiar a sus súbditos con gravosos impuestos, por lo que prefiere confiar en lo que ella llama sus «halcones del mar» (*sea hawks*; aunque como ya hemos dicho el término real era *sea dogs*). Entonces, el melifluo canciller Wolfingham pondera la paciencia y amabilidad de Felipe II ante los desplantes de los piratas, cometidos bajo el amparo mal disimulado de la Corona británica. Esta declaración, que en teoría debería ser alabada por su honradez, define ya a Lord Wolfingham como el traidor de la intriga: se trata de un «quintacolumnista» del rey Felipe, como queda demostrado a los pocos minutos en la conversación que tiene con el enviado español «Don Álvarez» (*sic*).

De este modo tenemos al rey español como un ambicioso tirano y la reina Isabel como la pragmática defensora de la libertad de su pueblo; queda por ver cómo son estos «halcones del mar» en los que la reina tiene todas sus esperanzas. Sus características principales están representadas en uno de ellos, el capitán Geoffrey Thorpe, personaje imaginario inspirado en Francis Drake; si consideramos que los rasgos físicos del tal Thorpe corresponden a los de Errol Flynn, no nos costará mucho admitir la edulcorada estampa que se nos va a dar: Thorpe será pirata, pero es un caballero; si roba y mata, es siempre por patriotismo y fidelidad a su reina. Cuando ésta le reprende (amablemente) por haber abordado el barco en que el emisario español se dirigía a la isla, él le propone un plan para llenar las arcas reales: el oro que viene de Panamá hace un breve recorrido por el istmo antes de ser embarcado hacia España; las características del terreno facilitan una sorpresiva emboscada y la captura del tesoro. Isabel le apoya, pero avisándole de que, oficialmente, ella no sabe nada. Desgraciadamente para Thorpe, el golpe fracasa por culpa del traidor Wolfingham, y el pirata es condenado a galeras. Las escenas en Panamá presentan a los soldados españoles sin la menor simpatía, y en el diálogo se alude a que los nativos los odian; pero el detalle crítico

más pintoresco es hacer que los piratas sean juzgados por un tribunal que, levemente camuflado para no provocar a la censura, corresponde evidentemente al Santo Oficio: los jueces llevan unas extrañas capuchas que los identifican vagamente como dominicos, y el paño que cubre la mesa está decorado con una gran cruz. Desde luego, esta escena debe verse como una concesión a los sempiternos tópicos sobre la Inquisición española, pues este organismo nunca estuvo encargado de juzgar delincuentes comunes como, al fin y al cabo, eran los piratas. Naturalmente el bravo Thorpe conseguirá escapar, enterarse de los planes de invasión de Inglaterra, desenmascarar al traidor Wolfingham y casarse con la sobrina del embajador español, convertida a los ideales imperiales británicos.

El furibundo sentimiento antiespañol que rezuma *The Sea Hawk*, de todas formas, ha de ser visto en el contexto del año en que se realizó, cuando Inglaterra estaba ya en guerra con el Reich y Estados Unidos jugaba la carta de la «neutralidad simpatizante»: Felipe II ha de verse como un trasunto de Hitler, al que sólo la pequeña isla al Norte de Europa plantaba cara, y Lord Wolfingham, que antes hemos definido anacrónicamente como quintacolumnista, alude precisamente a los eventuales agentes enemigos infiltrados. El patriotismo británico que se ensalza en *The Sea Hawk* es el de 1940, no el de 1585, y si se toma la España de Felipe II como chivo expiatorio puede ser por el poco claro papel de la España de Franco en la contienda<sup>59</sup>.

Tras estos dos éxitos de la Warner, otra de las grandes compañías de Hollywood, Twentieth Century-Fox, se lanzó al abordaje del inagotable tesoro literario que son las novelas de Sabatini y produjo en 1942 *El cisne negro* (*The Black Swan*), en rutilante Technicolor y con Tyrone Power y Maureen O'Hara de protagonistas. Esta nueva aventura piratesca tiene la peculiaridad de que está ambientada durante un periodo de supuesta paz entre España e Inglaterra, lo cual da pie a una original escena en la que el gobernador de

---

<sup>59</sup> El carácter netamente ofensivo para España de *Fire Over England* y *The Sea Hawk* tiene una explicación meramente económica añadida a la patriótica: en las fechas en que se realizaron (1937 y 1940), el mercado cinematográfico español apenas contaba para las distribuidoras anglo-americanas, con lo que la posibilidad de una represalia no suponía una especial preocupación. Nótese como en fechas posteriores no se volverá a llevar al cine la derrota de la Armada Invencible, y en las películas de piratas de cierta envergadura —como *El temible burlón* (*The Crimson Pirate*, 1952, dir. Robert Siodmak)— se suavizará la presentación negativa de los españoles.

Jamaica, Lord Denby, debe acudir en ayuda de un funcionario colonial español que va a ser torturado por los piratas; aparte de este personaje, compuesto con grandilocuencia y autoparodia por el mallorquín Fortunio Bonanova, no hay alusiones dignas de mención a la presencia española en Indias.

En la estela de estos films de la Warner y la Fox, otra de las *majors* de Hollywood, RKO, decidió también adentrarse en las procelosas aguas del Caribe con un film titulado, precisamente, **The Spanish Main** (1945, dir. Frank Borzage). Realizado con gran lujo de medios —Technicolor, cuidadas maquetas, rico vestuario—, el guión de este film refleja de forma muy característica la mentalidad anglosajona (estadounidense) sobre lo que era la América española, y por eso nos parece oportuno dedicarle unos párrafos.

Un barco con peregrinos holandeses que iba hacia las Carolinas encalla cerca de Cartagena de Indias. El capitán Van Horn pide ayuda a las autoridades españolas, pero el Virrey no sólo no se la concede sino que manda detener y esclavizar a los supervivientes. La escena en que Van Horn se entrevista con el Virrey sirve para definir quienes serán los buenos y quienes los malos de la película. Van Horn, interpretado con seriedad y nobleza de porte por Paul Henreid (el Victor Lazslo de *Casablanca*), es un honrado colono que tiene un permiso de la Corona inglesa para establecerse en las Carolinas. A cambio el virrey Alvarado es un personaje de maldad casi paródica: gordo, indolente, caprichoso y sádico. Molesto por que la visita del holandés ha interrumpido su siesta (su primera aparición es con camisón y gorro de dormir), le recrimina su pretensión de instalarse en unas islas que pertenecen al Rey de España y le rompe los documentos; como Van Horn, indignado, intenta agredirle, Alvarado lo condena a muerte. Esta escena sirve de paso para recordar las diferencias entre la colonización española y la de los países protestantes (sean holandeses o los puritanos del *Mayflower*) en la misma línea apuntada por la posterior **The Story of Mankind** que hemos comentado más arriba: la presencia española en América se basa en el terror y la opresión, a diferencia de los colonos de otros países, gente de bien, dispuesta a vivir de su trabajo y no de la explotación de la mano de obra local. De todos modos, el guión interpreta este mensaje con ciertas dosis de ambigüe-

dad, ya que la truculenta interpretación de Walter Slezak, llena de tics y detalles de humor negro, le convierte automáticamente en un personaje mucho más divertido e interesante que el holandés de relamida bondad. Pero por aburrido que resulte, el holandés es el protagonista titular de la película, y por ello los propósitos del vicioso virrey se verán frustrados, ya que Van Horn se escapa y se convierte en un pirata al que apodan «Barracuda»; el proceso de conversión del honrado marino/agricultor en feroz corsario se resuelve a base de abundantes letreros explicativos en la tradición del **Capitán Blood**.

Como ya tenemos al «bueno» y al «malo» de la intriga, ahora nos falta la «chica», o lo que los guionistas de Hollywood llaman el *love interest*. imprescindible para el buen funcionamiento comercial de un film. A bordo del *Santa Madre (sic)* navega hacia Cartagena doña Francisca de Guzmán, hija del Virrey de Nueva España, para desposar a Alvarado. La chica no está muy convencida de los encantos de su prometido, y no sirve de nada que un obispo que la acompaña le garantice las prendas que van implícitas a su condición de virrey. A Francisca le interesa mucho más un holandés que forma parte de la tripulación y que no es otro que el Barracuda de incógnito (al guionista no le parece necesario explicar la forma como se han introducido en el barco él y una parte de sus hombres). Cuando la española le da conversación, el otro, que por exigencias del papel debe desplegar técnicas de seducción «errolflinescas», le besa la mano sin miramientos, por lo que la dama se queja al capitán. Éste propone colgar al insolente del palo mayor, pero Francisca, que no lo quiere tan mal, sugiere dejarlo en unos cuantos azotes. En pleno castigo del holandés aparece el barco pirata, y los hombres que tenía de «quinta columna» en la nave española se hacen enseguida con el control. Dueño de la situación, el supuesto marino holandés se revela a Francisca como el pirata Barracuda y le declara su intención de casarse con ella. La muchacha acepta a condición de que el pirata no asalte otro barco español que estaba en su punto de mira. La boda es oficiada por el mismo obispo, pero sus características formales no son suficientes para que la chica se entregue realmente al corsario. En la noche de bodas se enfrentan las dos poderosas personalidades: el tono altanero, aristocrático de ella está perfectamente expresado por Maureen O'Hara, a la que sólo se puede repro-

char que su físico no sea muy español que digamos. Como suele pasar en los films de esta época, el matrimonio no llega a consumarse, porque el Barracuda, por muy pirata que sea, no ha dejado de ser un caballero.

Los piratas llegan a la isla Tortuga, tradicional lugar de reunión de los Hermanos de la Costa. El lugar se utiliza para dar abundante color local, con intervención de personalidades célebres como la mujer pirata Anne Bonney<sup>60</sup>, que se burla de la damisela española y la insulta, a lo cual la otra, muy digna, acepta batirse a pistola a pesar de no saber disparar. Barracuda queda impresionado por el valor de la española y procede a cargar las pistolas con hollín, con lo cual el drama acaba en farsa al quedar tiznadas las dos contendientes. A partir de este momento Francisca y Van Horn empiezan a simpatizar; la arisca dama se va suavizando y permite algunos discretos avances al corsario. Pero la Bonney y otros miembros de la Hermandad corsaria (entre ellos un traicionero lugarteniente de Van Horn, un portugués llamado Vilar) no ven con buenos ojos la presencia de la noble española y la devuelven al virrey. Para seguir cultivando su fama de artero, Alvarado paga el favor a los piratas con la mazmorra y la subsiguiente ejecución, a pesar de que Francisca le había hecho prometer que los dejaría en libertad: la dama empieza a enterarse de las malas artes de su futuro marido.

Entre los corsarios cautivos hay un traidor, el tal Vilar, que ofrece al virrey la cabeza del Barracuda a cambio de su vida y una sustanciosa propina. Vilar llega hasta Van Horn y le explica que Francisca no le ama realmente, que la idea del secuestro fue suya y que también es la responsable del encarcelamiento de Anne Bonney y los demás. Como esperaba Vilar, el holandés no puede resistir la tentación de llegar hasta el palacio de Alvarado a afearle la conducta a Francisca, y allí es hecho prisionero por la guardia que estaba alertada. Pero la muchacha ya ha tomado partido, y desde luego no a favor de su poco agraciado prometido: libera a los piratas, que se escapan tras haber dado cuenta del traidor Vilar; Anne Bonney muere en el combate. La escena final tiene lugar de noche, en el barco donde se va a celebrar la boda de Alvarado con Francisca (una idea inesperadamente romántica del novio). Los piratas llegan disfrazados de frailes y se hacen con la nave tras

---

<sup>60</sup>Sobre este personaje Jacques Touneur realizó en 1951 todo un clásico del género, *Anne of the Indies (La mujer pirata)*.

herir mortalmente al virrey. Lo siguiente es pasar por delante de las baterías españolas, que tienen orden de disparar si el barco se mueve antes del amanecer: para burlar la vigilancia sientan a Francisca y al virrey en el castillo de popa como si estuvieran en plena ceremonia nupcial, con Van Horn disfrazado de sacerdote. Cuando el oficial de la fortaleza observa la escena por un catalejo, da orden de disparar ...¡salvas y fuegos artificiales!. Los piratas están ya libres, y Van Horn continúa su frustrado viaje a las Carolinas, esta vez con Francisca en sus brazos. Por lo que respecta al virrey, antes de morir tiene su mejor escena. Cuando Francisca ve que los piratas van a hacerle pagar todas las malas pasadas que les ha hecho, pide a Van Horn clemencia para él: «Podriáis buscarle algún trabajo». Al oír esto, Alvarado abre desmesuradamente los ojos: «¿Trabajar? ¡No podíais hacerme una sugerencia más cruel!» y expira al instante.

Aunque el argumento de *The Spanish Main* es absolutamente convencional, guión y diálogos están muy elaborados. En cuanto al eventual mensaje subyacente, puede afirmarse que está totalmente ajustado a la mentalidad pequeñoburguesa del público norteamericano. El malvado virrey es un aristócrata, y por lo tanto un vago y un déspota, mientras que el bueno es un plebeyo educado y trabajador que puede ser fácilmente asimilado a la clase media contemporánea. De algún modo los españoles representan los vicios más negativos del continente europeo, la ruina de América, mientras que Van Horn, decidido a ganarse el pan con el sudor de su frente, es el prototipo de los que en el Nuevo Mundo formarán una nación grande y libre. La chica aparece primero en su categoría de noble, y por lo tanto malcriada y altiva, pero al contacto con el representante del pueblo experimentará una profunda «democratización» que le hará rechazar sus raíces

Interpretaciones sociológicas aparte, la película es un excelente ejemplo de cine de aventuras *made in Hollywood*. El director Borzage no era un especialista en el género, pero en aquellos años había perdido gran parte de sus rasgos creativos y se limitaba a aplicar su oficio con la experiencia de casi treinta años; además en este film contó con la colaboración de «Breezy» Reeves Eason, experto en escenas de acción, y Fred Cavens, maestro de esgrima que había coordinado los duelos de casi todas las películas de Errol

Flynn. Y ya que hablamos de Flynn, que entonces todavía era el modelo de todo protagonista de film de piratas, es inevitable compararlo con Henreid: cierto que éste se ve excesivamente civilizado y «moderno» para hacer de pirata, pero tiene buena mano con la espada y —lo que es más importante— el público lo aceptó en este papel, pues en la década siguiente siguió explotando su imagen de *swashbuckler* en películas de serie B. Por lo que respecta al resto del reparto, la composición de Slezak como el virrey es sin duda la más llamativa, pero en general todos cumplen con propiedad. Maureen O'Hara repite el papel de hembra orgullosa y enérgica que tan bien le había quedado en *El cisne negro*, aunque aquí debe adoptar aires de grandeza hispánica y decir *señor* de cuando en cuando para demostrar su origen. Espléndidamente fotografiada y diseñada, lo más flojo de *The Spanish Main* quizá sea la música, una discreta recopilación de lugares comunes no especialmente molesta si no fuera porque viene firmada por un compositor de prestigio como Hanns Eisler.

Las intrigas de estas cintas de los años cuarenta, incluido su énfasis antiespañol, son el patrón de muchas producciones italianas de los años cincuenta-sesenta. En honor a la verdad, muchas de las aventuras de piratas producidas en los estudios transalpinos prescinden de los españoles como villanos tanto por indiferencia como por tratarse de coproducciones con España, pero en productos más orientados hacia el mercado anglosajón también se exhibe un decidido sentir probritánico, especialmente en *Seven Seas to Calais* o *Il dominatore dei sette mari* (1962, dir. Rudolph Maté), una exaltación de Francis Drake y la victoria sobre la Armada Invencible que, al igual que su decidido modelo *The Sea Hawk*, tiene algunas escenas ambientadas en América, por ejemplo una en que Drake descubre California, poniéndole el nombre de «New Albion», y otra en que los piratas atacan una mina de oro en Chile, oportunidad para poner de relieve la crueldad del sistema colonial español.

Uno de los films más representativos (y de mayor aceptación comercial) de los producidos en Italia es *Morgan el pirata* (1960), oficialmente dirigido por André de Toth y con versión en inglés (doblada) distribuida por Metro-Goldwyn-Mayer. De todos modos, el origen de esta cinta no hay que

buscarlo en un supuesto auge del cine de piratas, ya que a finales de los años cincuenta el género estaba en horas bajas: lo que se había rodado en la última década eran films muy menores en todos los aspectos, si exceptuamos **El temible burlón** (*The Crimson Pirate*, 1952, dir Robert Siodmak), tremendamente divertido pero a decir verdad un poco ajeno a los prototipos tradicionales del género. Por esas fechas en Italia había tenido lugar un curioso «boom»: el del género *storico-mitologico*, que en España llamaríamos «de romanos». Lo que más sorprende hoy en día de estas películas, ambientadas en una imprecisa antigüedad grecorromana, es su utilización de referencias culturales e históricas de cierto nivel (personajes mitológicos, literatura antigua) que en principio tenían que producir más el rechazo que la devoción del público; pero no fue así<sup>61</sup>. En 1958 se estrena **Hércules** (*Le fatiche di Ercole*, dir. Pietro Francisci) y se convierte en un apabullante éxito de público, convirtiendo a su protagonista, Steve Reeves, en una figura nacional. Reeves no era un actor, sino un culturista que había obtenido el título de Mister Universo por su deslumbrante academia, y el papel del héroe mitológico le venía como anillo al dedo, cosa que confirmó al año siguiente con una continuación, **Hércules y la reina de Lidia** (*Ercole e la regina di Lidia*, también de Pietro Francisci). El magnífico resultado en taquilla de estos films propulsó una larga serie de imitaciones que duraría hasta 1964, en que fue suplantado por el *spaghetti western*. De toda la serie de films «de romanos», los interpretados por Reeves no son quizá los mejores pero sí los más dignos a nivel formal. Como el nombre del atlético actor era una garantía de éxito, los productores se animaban a inversiones un poco más generosas. En 1960 su imagen con faldita y sandalias estaba ya un poco gastada, por lo que se decidió introducirlo en un ambiente algo más moderno, y se le convirtió en **Morgan el pirata**. El problema, por supuesto, no era cuestión de vestuario, sino de las capacidades interpretativas de Reeves, que se podían considerar prácticamente nulas si exceptuamos su indudable dominio de la pose corporal aprendido en los gimnasios. Sus recursos faciales se reducían a tres gestos: 1) impasible, 2) ceño fruncido (enfado) y 3) media sonrisa (simpatía); por otra parte tampoco era muy habilidoso con las armas ni con los caballos, por lo que en las escenas de acción tenía que ser ampliamente doblado. Con estas premisas, se hacía un poco difícil verlo de émulo de Errol Flynn, pero

---

<sup>61</sup> Para un estudio en profundidad sobre el cine llamado «de romanos», *vid.* Rafael de España, *El Peplum. La Antigüedad en el cine* (Barcelona: Glénat, 1998).

así y todo se intentó. Los productores no escatimaron medios, contratando como director a André De Toth, que se había hecho en Hollywood una discreta fama (aunque la portada de la versión italiana acredita la realización a Primo Zeglio).

No puede decirse que el Morgan de la película tenga mucho que ver con el real. La intriga comienza en Panamá, definida como la ciudad más rica del Imperio español, cosa absolutamente cierta, pues era un punto neurálgico de la ruta de los galeones. La reconstrucción escenográfica, aunque correcta, no consigue evocar el esplendor que describen las crónicas de la época. La hija del gobernador, Inés, se siente atraída por un atlético y orgulloso esclavo, y lo compra. El esclavo, un inglés que dice llamarse Henry Morgan, tiene unos modales exquisitos impropios de su condición, lo que se explica diciendo que su padre fue asesinado por Cromwell cuando la Revolución, por fidelidad al ejecutado rey Carlos, y él secuestrado y vendido como esclavo. La historia tiene algún asomo de veracidad, pero está bastante embellecida: es cierto que Morgan fue raptado de niño y llevado a las Barbados, pero con motivo de unas razzias sistemáticas que hacía el gobierno británico entre las clases más humildes para *blanquear* un poco la población esclava —negra— del Caribe. El «blanqueo» de la historia llevado a cabo por los guionistas le da una significación más digna y marca la pauta de lo que vamos a ver después, una historieta de piratas tan fantástica como convencional.

Como el tal Morgan es guapo y educado, Inés no tarda en sentirse atraída por él, hasta el punto de que una noche el esclavo consigue un beso de la dama, pero con tan mala fortuna que son cogidos *in fraganti*, a resultas de lo cual el esclavo es condenado a galeras. En una situación tradicional de los films de piratas, Morgan se amotina con algunos de sus compañeros y se hace con el control del barco: cambia la bandera española (presentada con la incorrección habitual de los colores rojo y amarillo) por una negra, aunque bastante más original que el *Jolly Roger* —una daga y un aspa en vez de la calavera y las tibias— y se dirige hacia la isla Tortuga que, como todo buen cinéfilo sabe, es el *Club Méd* de los piratas. Llega en un momento muy oportuno, pues al cuartel general del Olonés (*L'Olonnais*, corsario francés) acaban

de traer a la hija del Gobernador como botín de abordaje. Morgan se presenta y le pide que le entregue la chica: para demostrar quien manda, el francés le suelta un puñetazo, a lo cual el inglés responde con uno más contundente. Tras este intercambio de opiniones tan rotundo no queda otra solución que el duelo. El Olonés escoge el puñal, pero cuando Morgan se quita la camisa y su oponente ve el torso de Mr. Universo, decide pasar a la espada, que mantiene más las distancias. La larga escena de esgrima está directamente inspirada en el duelo de Errol Flynn con Basil Rathbone en *El capitán Blood*, y en honor al que la dirigiera (De Toth, Zeglio, o un ayudante) hay que decir que está bastante conseguida; acaba con el esperado triunfo del protagonista, que de este modo se convierte en el caudillo de los piratas y se hace con la propiedad de Inés. Pero, como ya hemos dicho antes, el Morgan del film es un caballero de pies a cabeza, y en ningún momento se aprovecha de la situación para conseguir a la damisela a la fuerza. Para ser exactos, la castidad del pirata adquiere ribetes casi eremíticos. Hay un momento en que la mestiza Consuelo, que convive con los piratas en teórica promiscuidad, tras bailar una sicalíptica danza en estilo Ninón Sevilla ofrece sus labios a Morgan y éste, muy serio, le dice «lo siento» y se va a dar un paseo por la playa (conviene recordar que el papel de Consuelo lo hace la inefable Chelo Alonso, una actriz de rasgos exóticos y espectacular perímetro torácico que hizo cierta carrera en Italia en los años sesenta).

Un día aparece en la isla un enviado británico y le promete a Morgan la ayuda del gobierno de Su Majestad para saquear las posesiones españolas. Esto despierta ligeramente el adormecido patriotismo del supuesto hijo de *cavalier*, y propone al enviado inglés el ataque a Panamá. Cuando se lo plantea a sus compañeros, el Olonés le exige aclarar su posición con Inés: ¿no querrá cobrar el rescate que su padre ofrece? Para resolver el conflicto, Morgan deja a Inés que abandone la Tortuga. Pero la chica se ha enterado de la campaña contra Panamá, y se la explica a su padre; lo que tenía que ser una maniobra sorpresa se convierte en un fracaso total: los barcos de Morgan son hundidos y su jefe dado por muerto. En la fiesta que el gobernador ofrece para celebrar la victoria, el héroe hace una de sus audaces y galantes intervenciones, colándose en el sarao, bailando con Inés y dejando en las propias manos del gobernador un mensaje insolente en que le avisa de que

volverá.

Decide intentar el asalto de nuevo, pero ahora por tierra, pues sabe que por allí la resistencia es mínima. Esto supondrá una dura caminata de más de una semana, pero al llegar están frescos como rosas, tanto los piratas como las mujeres que les acompañan, pues hay varias además de la brava Consuelo. El ataque a la plaza es una escena llena de acción, relativamente bien filmada, aunque no da idea de lo que fue la realidad: la resistencia española fue mucho más fiera, y debido a un accidente se produjo un pavoroso incendio que redujo a escombros tanto la desgraciada ciudad como el botín de los piratas. Todo esto, por supuesto, lo ignora el film: los españoles se rinden enseguida y los hombres de Morgan se dedican al saqueo concienzudo. El héroe pregunta por Inés: le dicen que se embarcó en el último momento, y esto le deja abatidísimo. La realidad es bien distinta: Inés había sido recluida por su padre al enterarse éste de su amor por Morgan; en el momento del ataque aprovecha para escapar, pero una bala perdida la hiere y cae en plena calle.

El desenlace adquiere cierta emoción cuando el protagonista ve que en el botín hay una joya de Inés y empieza a preguntar de dónde han salido: uno de sus hombres confiesa que la robó de un cadáver. Lástima que el relativo interés conseguido con esta situación queda deshecho con una torpísima y anticlimáctica escena final: cuando Morgan encuentra a su amada presumiblemente muerta, se arrodilla ante ella con la mayor flema del mundo, sin mover un músculo de la cara pronuncia su nombre y al oírlo la chica abre los ojos con la misma expresión que si se levantara de la siesta y le dice «¡Oh! ¡Eres tú!». Dando por supuesto que la herida de la moza no era de gravedad y que Morgan ha tenido la delicadeza de no ahorcar a su futuro suegro el ex-gobernador, la película acaba con un plano del barco pirata surcando los mares, en ruta simbólica hacia la felicidad.

Como puede verse, el argumento de *Morgan el pirata* no se plantea la más mínima complejidad y recurre sin vergüenza a los *clichés* más sobados. Comentar ahora como se ha interpretado la Historia puede ser casi motivo de risa. Desde luego, el esqueleto de la trama y algunos detalles son verídicos

—Morgan realmente tomó Panamá por tierra tras el fracaso por mar, aunque lo de enviar en estampida los toros no lo hicieron los atacantes sino los atacados—, pero tal como lo presenta el film podría ser absolutamente inventado. Por otra parte, los personajes son absolutamente unidimensionales. No ayudan mucho los actores, desde luego: ya hemos dicho que el bueno de Reeves no tenía con los músculos de la cara la misma soltura que con los pectorales o los bíceps, pero su pareja Mlle. Lagrange, quizá por no hacerle quedar mal, tampoco se esfuerza en expresar ningún sentimiento convincente. Si la escena final a que antes aludíamos es tan lamentable es por culpa del director, pero hay que reconocer que con semejantes talentos no se podía hacer gran cosa. A nivel de producción, se aprecia un nivel muy superior al de posteriores films del género. La fotografía y el vestuario tienen la suntuosidad requerida, el fondo musical (Franco Mannino) es muy evocador, y las escenas de masas cuentan con un número suficiente de figurantes. Como los anteriores films de Reeves, también éste hizo una honrosa carrera comercial.

## «Son de negros en Cuba...»

El legado cultural africano es una de las obsesiones de la cinematografía cubana, y muchas cintas contienen alusiones más o menos extensas al tema. En el campo del cine histórico destaca por méritos propios la filmografía del realizador de color Sergio Giral. De sus seis largos, cuatro están dedicados a recordar el doloroso itinerario del esclavo hasta alcanzar su estatus de hombre libre: *El otro Francisco* (1975), *Rancheador* (1976), *Maluala* (1977) y *Plácido* (1986). En palabras de Giral, «el papel que jugó el negro en la historia de Cuba es relevante, aunque los historiadores burgueses se empeñaban en obviar y esconder hechos relevantes donde los negros jugaron un papel decisivo»<sup>62</sup>.

*El otro Francisco* está tomada de *Francisco: el ingenio o las delicias del campo* de Anselmo Suárez Romero, la primera novela antiesclavista escrita en Cuba (en 1838, aunque por problemas de censura no se publicó hasta 1880 y en Nueva York<sup>63</sup>), que narra una historia de amor frustrado entre dos esclavos: Francisco está perdidamente enamorado de Dorotea, la mulata favorita de la señora, y cuando ésta se entera de que han hecho el amor sin su permiso los separa y hace castigar a Francisco. El esclavo resiste las torturas por amor, pero cuando Dorotea le confiesa que para salvarle de penas más atroces ha tenido que entregarse al señorito de la casa, el *niño* Ricardo, se suicida. La adaptación cinematográfica es muy característica del didactismo marxista: como en el original la denuncia del esclavismo se desenvuelve a un nivel meramente «humanitario», con especial énfasis en los aspectos sensibleros, el film añade una segunda lectura en la que desde una perspectiva crítica se nos descubre la «otra historia» escondida bajo el romántico melodrama. Aunque se trata de un experimento interesante, *El otro Francisco* se ve un poco lastrado por la rémora doctrinaria y la acumulación de detalles explicativos.

<sup>62</sup> Testimonio recogido en *Cine Cubano*, nº 117 (1987), p. 17.

<sup>63</sup> Según John Mraz, no fue publicada en Cuba hasta 1947. «Recasting Cuban Slavery. *The Other Francisco and The Last Supper*», en Donald F. Stevens (ed.) *Based on a True Story. Latin American History at the Movies* (Washington: Scholarly Resources, 1997), pp103-122.

El film se abre con la escena final de la historia: Dorotea le explica a Francisco la dolorosa verdad; preso de insufrible desazón, el esclavo se suicida ahorcándose. Acto seguido pasamos a un salón de la alta burguesía cubana, concretamente la tertulia de Domingo del Monte, donde Suárez y Romero acaba de leer su novela ante un selecto auditorio entre el que se cuenta un representante del gobierno de Su Majestad Británica. La voz de un narrador, que va ser omnipresente durante todo el film, se pregunta si la anécdota que cuenta la novela, por trágica que sea y por mucho que haga pensar sobre la horrible situación de los esclavos, no ha sido embellecida para amoldarla a los gustos del potencial lector, el burgués ilustrado criollo: ¿no habrá, dice el narrador, «otro Francisco» oculto bajo el que describe la prosa del novelista? A partir de ahora la escenificación de los principales episodios del original se someterá a una auténtica disección crítica que sacará a la luz la auténtica realidad de la vida en los ingenios.

Tras los títulos, asistimos a una escena entre el niño Ricardo y el mayoral, en la que éste, con evidente regodeo, le cuenta al patrón cómo siguiendo sus órdenes ha molido a palos a Francisco, que como calesero de la sra. Mendizábal gozaba de situación de privilegio en la casa. Ricardo recuerda las razones para el castigo: haber desobedecido a su ama, que le prohibió casarse con su sirvienta preferida y a pesar de ello siguió manteniendo relaciones con ella y «le hizo una barriga». Trabajando en la caña después del suplicio, Francisco sufre un desmayo y es visitado por el doctor, que después de un interrogatorio denigrante en la que todos sus males se atribuyen a culpas del enfermo, llega a la conclusión de que está perfectamente. Dorotea, la mulata de la que Francisco se ha enamorado, es la hermana de leche del niño Ricardo y para la señora, que la tenía en muy alta estima, la situación supone un serio disgusto. En este momento aparece el primer inserto crítico, exponiendo cómo eran en realidad las relaciones sexuales en los ingenios, donde las esclavas eran simples objetos para el goce de mayores y señores, y si se les permitía aparearse con otros esclavos era exclusivamente para la procreación (en imagen, una negra violada salvajemente por un mayoral). Como la mortalidad infantil era grande (en imagen, tremebunda escena de un niño aplastado por un carro), las negras evitaban al máximo tener descendencia, recurriendo incluso a la eliminación física del feto (en

imagen, una esclava ingiere lo que se suponen unas hierbas abortivas). El film viene a decir que la historia de amor entre Dorotea y Francisco es una total fabulación, aunque justificada por la necesidad de hacer asequibles los personajes a la mentalidad del lector blanco y burgués. Estas escenas «críticas» tienen un tono fotográfico algo más contrastado que las «literarias», donde hay una mayor gama de grises.

Volvemos a la novela. Se recuerda que el malvado Ricardo había tenido en la infancia de compañero de juegos al pobre Francisco, con el que tan mal se porta. La explicación para el odio de Ricardo es que desea sexualmente a la mulata: cuando ésta resiste sus avances él la abofetea, echándole en cara que con Francisco no ha tenido tantos remilgos, y le dice que su amante ya se puede preparar; acto seguido asistimos a las numerosas sevicias a que es sometido el esclavo: lo hacen trabajar con grilletes y lo azotan sin piedad mientras vemos al hipócrita Ricardo enseñando a los niños negros a rezar el rosario. La señora estaba dispuesta a perdonar a Francisco y a Dorotea, pero a través de falsas imputaciones (se le acusa, por ejemplo, de sabotear el trapiche) su hijo le convence de que su supuesto esclavo «manso» es malo y desobediente como todos y que no se puede ser bueno con los negros: «¡Cómo se nota que descienden del mono!», dice el *niño* en un alarde de erudición tanto más meritorio si tenemos en cuenta que Darwin publicó *La evolución de las especies* veinte años después de que Suárez escribiera su novela. En una ocasión en que Dorotea acompaña a la señora a la enfermería y ve tendido en un catre a Francisco con todo el cuerpo llagado por los latigazos comprueba que las amenazas del amo eran ciertas, por lo que decide acceder a sus requerimientos. Se plantea en este momento otra cuestión crítica: ¿es sólo la pasión amorosa lo que mueve al *niño* Ricardo, y de esta manera podría haber cierta justificación para su cruel conducta? ¿igual que hay *otro Francisco*, no habrá también *otro Ricardo*, ajeno a cualquier sentimiento noble por una esclava, que al cabo está obligada a satisfacer sus apetitos? Para responder a todo esto se nos presenta la interpretación materialista de la economía esclavista en una larga y bien elaborada escena cuyo principal defecto es su obviedad ideológica. Los personajes son la clase dirigente de la isla, es decir, los grandes terratenientes y un sacerdote que se presenta como su más firme apoyo espiritual. En el diálogo se

deja bien claro que las relaciones con los esclavos son meramente productivas y desprovistas del menor sentimiento. Aunque reconoce que su vida no tiene ningún valor, el cura insiste en la necesidad de salvar sus almas; el poco caritativo comentario empalma con un discurso del mismo religioso a un grupo de negros, a los que les recuerda que el cuerpo es esclavo pero el alma es libre, y que para llegar al paraíso en la otra vida hay que pasar el calvario en ésta. Después, en una comida de notables entre los que se encuentra el niño Ricardo, un personaje que parece de formación más intelectual sugiere la posibilidad de convertir a los esclavos en asalariados, como han hecho los ingleses al mejorar la mecanización de los trabajos de la caña (en una escena anterior se había visto como un ingeniero inglés presentaba una nueva máquina para triturar caña que reducía tanto el tiempo de trabajo como las amputaciones de miembros de los trabajadores). El comentario es muy mal acogido: el cura —con la boca llena de comida— le previene de que suena a revolucionario, y uno de los hacendados le recuerda la escabechina que los esclavos liberados hicieron en la vecina isla de Haití.

Retomando el hilo de la narración literaria asistimos de nuevo a la escena del principio, en la que Dorotea explica a un recuperado Francisco que ha tenido que darse al niño Ricardo para salvarle la vida; desesperado, Francisco se suicida. La escena está resuelta con abundancia de planos fijos y no se oyen los diálogos de la pareja. El narrador se pregunta si este comportamiento en unos esclavos puede considerarse ajustado a la realidad, reconociendo que el propio Suárez deja entrever en su texto las claves para una correcta interpretación. Esto se ilustra ingeniosamente mediante una entrevista con el escritor, en una línea deliberadamente anacrónica muy deudora del original planteamiento de *La primera carga al machete* de 1969 (que comentaremos en un siguiente capítulo): de esta forma nos enteramos de que Suárez era hijo de terratenientes —si bien insiste en que el ingenio de sus padres estaba controlado por los acreedores— y que un esclavo, por definición, no podía ser tan manso y sensible como el Francisco de la novela. El hecho de presentarlo de esta manera está directamente relacionado con la siguiente pregunta del entrevistador: «¿Dónde piensa publicar la novela, teniendo en cuenta la rigidez de la censura?», a lo que Suárez responde que de momento su intención es que circule entre la gente (de cierto nivel intelec-

tual, se supone) para que tomen conciencia de la inhumana situación del esclavo. Sobre este particular, la voz en off insiste en concretar las razones del éxito entre la burguesía criolla, algo que *a priori* podría parecer contradictorio por ser una denuncia de su actitud: el mensaje antiesclavista de Suárez está realmente destinado a promover un cambio de mentalidad entre los terratenientes, pero el tono filantrópico de su forma camufla una reorientación de las relaciones de producción de la que el principal beneficiado va a ser Inglaterra, ya que podrá vender sus máquinas a los propietarios y productos manufacturados en un nuevo mercado, el de los negros liberados. El que entrevista al novelista y que luego volveremos a encontrar en la última parte del film es un tal Richard Madden, el agente británico (aunque, como es habitual en los films cubanos, habla en un castellano neutro sin acento) que hemos visto al principio en la tertulia de Domingo del Monte y cuya misión oficial en la isla es vigilar el cumplimiento del acuerdo contra la trata suscrito por España y Gran Bretaña.

A partir de este momento, el film se olvida de la novela y el narrador anuncia que nos va a enseñar la «auténtica realidad» sobre la vida de los esclavos en los ingenios. De este modo se reinterpretan algunos de los hechos narrados previamente y se añaden otros que habían sido «escondidos» en las páginas de la novela. Se introduce un nuevo personaje, un negro cimarrón llamado Crispín, que ha sido capturado tras un intento de fuga. Este Crispín, que maneja conceptos del materialismo histórico con una fluidez impropia de su condición, intenta convencer a Francisco de huir a una tierra más allá de las montañas donde los negros son libres y el blanco no puede hacerles nada, pero como Francisco es un personaje de novela romántica anterior a Marx, desestima la propuesta sin pensárselo demasiado. La fuga de los esclavos fracasa; Crispín es muerto y su cadáver mutilado públicamente (el mayoral le arranca los genitales de un machetazo) para dar ejemplo. Como protesta, sus compañeros sabotean el trapiche y, ante la exigencia del niño Ricardo de encontrar un culpable, el mayoral acusa a Francisco. Tras ser azotado con saña sin igual, el desgraciado se suicida, pensando que quizá tengan razón aquellos negros viejos que dicen que al morir te vas volando hacia tu hogar en Guinea; la voz interviene para concretar que ésta era la auténtica causa de suicidio entre los esclavos, y no una pasión

amorosa no correspondida. También se pone al descubierto la falacia del «triángulo amoroso» Francisco-Dorotea-Ricardo mostrándonos el reverso de una escena que hemos visto antes, aquella en que el *niño* intentaba hacer el amor con la sirvienta pero ante la negativa de ésta renunciaba a sus propósitos: el *otro Ricardo* viola sin contemplaciones y sin el menor escrúpulo a la *otra Dorotea*, justo en el momento en que se produce la avería del trapiche.

El final se mete ya sin ambages en un tono apologético de la revolución, para que en la mente del espectador quede claro que esta situación tan deprimente es cosa del pasado. Tras intercalar una conversación entre Madden y Domingo del Monte en la que éste confiesa claramente el miedo que tienen los blancos de la más abundante población de color (300.000 contra 500.000, dice) como el principal obstáculo a las ansias independentistas, el narrador nos revela como los esclavos no siempre aguantaban las humillaciones con paciencia y se rebelaban contra sus amos; sobre imágenes de la supuesta sublevación en el ingenio de los Mendizábal —con el asesinato del mayoral y del contramayoral, que es negro como solía ser en realidad— y su feroz represión se nos van enumerando las fechas y lugares en que se produjeron esos acontecimientos: se citan las de 1802, 1824, 1830, 1835, 1837, 1842 y 1843<sup>64</sup>. Los últimos planos nos muestran a un grupo de esclavos que consigue huir de verdad y llegar a la «tierra prometida» de la que hablaba Crispín: un letrado de inefable retórica ICAIC nos informa de que tendrían que pasar muchos años todavía para que la vanguardia revolucionaria de los Martí, Gómez, etc, unificara las razas para luchar por la independencia de la patria y despertar la conciencia nacional; se citan personajes de 1895, pero está claro que la revolución a que se refiere es la de 1959.

Por su inventiva y atrevimiento en el uso del materialismo dialéctico —no propiamente originalidad, pues en eso es anterior *La primera carga al machete*—, *El otro Francisco* es la mejor película de Giral y una de las evocaciones más conseguidas del esclavismo en América. Aunque las interpretaciones son flojas y el sonido malísimo (circunstancias bastante habituales en los films cubanos), la recreación de ambiente está muy conseguida, gracias

---

<sup>64</sup> Los datos parecen tomados del libro clásico de Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*; edición consultada, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 389.

en parte a la esmerada fotografía y la música, que alterna un melodismoseudorromántico en las escenas de la novela y percusiones más «étnicas» en los momentos realistas, armonizando con la voz del narrador, que también pasa de ser bastante acaramelada cuando recita los párrafos de la novela y más dura y aséptica cuando da constancia histórica.

Menos inspirada resulta *Rancheador* (1976), que tiene su base en un texto de Cirilo Villaverde (1812-1894), el autor de la gran novela cubana *Cecilia Valdés*. El escritor encontró en la hacienda de su padre un manuscrito con las memorias de un tal Francisco Estévez, que había ejercido de *rancheador* en la casa. «Rancheador» era el término que se daba a los encargados de capturar a los negros cimarrones, tarea evidentemente ingrata y que requería personas de una determinada catadura. Con el material autobiográfico de Estévez y sin apenas introducir añadidos propios, Villaverde lo publicó como *Diario de un rancheador*. La película de Giral se basa en esta obra.

En los primeros metros se nos presentan a los personajes, fuertemente arquetípicos, que van a llevar la trama. El rancheador Francisco Estévez y su partida capturan al cimarrón Mataperros, si bien a costa de la muerte accidental de varios negros mansos propiedad de un terrateniente francés. De todos modos, lo que realmente preocupa al patrón de Estévez, don Lucas Villegas, no es la fuga de un negro sino la actitud levantisca y protestona de los guajiros, campesinos pobres a los que el hacendado quiere arrebatar sus exiguas propiedades y que colaboran activamente entorpeciendo la búsqueda de cimarrones. Don Lucas es el representante de la clase explotadora, Estévez su sicario y Mataperros el que se rebela contra la explotación. Establecidos los caracteres, el guión se olvida un tanto de Villegas y de Mataperros, pues representan entidades opuestas casi abstractas, el opresor y el oprimido, para centrarse en la figura de Estévez, el asalariado que en el fondo no hace sino traicionar a su clase y lamer la bota de su patrón. La intriga secundaria sobre los guajiros, que no se encontraba en el libro original, sirve para redondear la mezquindad de Estévez. A don Lucas le conviene ampliar la zona de cultivo de caña, pues ha subido el precio del azúcar mientras que el café ha bajado. Encarga a su servidor que desaloje a los campesinos por los métodos que quiera, pero sin armar escándalo. Las tácticas «pre-mafiosas» del ranche-

ador dan resultado hasta que un campesino, Morales, se resiste y es asesinado.

Asustado por las consecuencias, Villegas está a punto de dejar a Estévez a su suerte, pero tras pensarlo mejor consigue que la justicia ejecute sólo al autor material del disparo, al que en principio sus compañeros no querían delatar pues en realidad fue una orden directa de Estévez. Escurriendo el bulto con notable cinismo y cobardía, el rancheador da el nombre del supuesto responsable, declarando que disparó sin autorización. La treta funciona: el capataz se libra y al peón le dan garrote.; de todos modos, el rancheador ha quedado en evidencia ante su amo. Furioso por su caída en desgracia, se desahoga maltratando a los que le rodean: apalea a Mataperros —ahora de su propiedad— y a su mujer, y a ésta, no contento con golpearla, la afrenta abusando sexualmente de una criada negra ante sus ojos. Evidentemente la calaña del personaje no puede estar más definida.

Obsesionado por recuperar la confianza de don Lucas, el objetivo de Estévez es acabar con la Melchora, un personaje semilegendario, una bruja que atrae a los cimarrones a la sierra donde tiene su guarida, y desde la cual hace sonar sus tambores incitando a los esclavos a «dar candela» a las posesiones de sus amos. Una noche, los tambores de la Melchora promueven la fuga de 18 esclavos de Villegas. El veterano rancheador ve volver sus momentos de gloria: nadie como él para devolver las bestias al redil. Pero nuestro hombre ha perdido el oremus, y sus métodos sanguinarios asustan a los mismos que le han contratado. Hacendados y militares coinciden en que se ha vuelto loco y es casi un peligro público; sus mismos compañeros de partida lo ven, hasta el punto de que la mayoría lo abandona. Con escasos fieles se adentra en la selva buscando a la Melchora pero se pierde, y con quienes se encuentra en realidad es con los cimarrones capitaneados por su viejo enemigo Mataperros. Tras despachar a sus hombres, el esclavo ultima al rancheador de un justiciero machetazo. El plano final nos muestra a Mataperros sobre el caballo de Estévez, adentrándose en la sierra, en una imagen simbólica de la voluntad rebelde del pueblo cubano.

**Rancheador** responde plenamente a los criterios didácticos del cine

cubano revolucionario, pero la verdad es que con una falta de sutileza tan absoluta que parece tomar por tonto al espectador. Como ya se puede apreciar en el argumento, los personajes son unidimensionales, meros portavoces de la ideología que los crea. Poco importa que algunos de ellos, como Estévez y Mataperros, hayan existido realmente, porque tal como aparecen en el film no tienen vida propia. Además, el director modifica las situaciones en función de sus intereses: el propio Giral admitía en una entrevista que el tal Estévez, en su diario, no refiere haber participado en ningún momento en los desalojos, pero al preparar el rodaje se enteraron de que en la zona de operaciones de Estévez había tenido lugar un movimiento de reivindicación campesina contra los grandes hacendados. El hecho de que el personaje tomara parte activa en la represión de las clases humildes contribuye rotundamente a redondear su condición negativa, de «mercenario e instrumento de poder de la clase dominante»<sup>65</sup>. Considerada como contribución a una mayor complejidad de la recreación ambiental y a reforzar el mensaje, esta alteración del original es disculpable, pero no deja de ser un recurso escasamente imaginativo.

Bien mirado, ninguna de las conclusiones del film se caracteriza por su originalidad. La principal es que los explotadores del trabajador no necesitan mancharse las manos, pues siempre encuentran un Estévez que les hace el trabajo sucio, tanto en la Cuba decimonónica como en circunstancias más actuales; y la secundaria es que la trata de negros es una maniobra intrínsecamente infame. Nos parece muy poco probable que en 1977 este último razonamiento admitiera discusión, pero Giral no parece muy seguro de ello, pues se ve obligado a incluir un inserto en el cual se muestra una subasta de esclavos con la perspectiva más patética y tremendista posible (una madre es separada de su hijo porque el comprador quiere a la mujer sola). Si el contenido del film es tradicional, por no decir convencional, la narrativa es muy deslavazada y la puesta en escena agresiva y feísta, con una estética de *zoom* que ya en su momento resultaba pasada de moda.

La revolución cubana nos sirve para marcar una división en las formas de abordar el cine histórico. Hasta los años sesenta predomina lo que

---

<sup>65</sup> Carlos Galiano: «Sobre *Rancheador* y el tema de la esclavitud. Habla Sergio Giral». *Cine Cubano*, nº 93 (1977), pp. 98-102.

hemos denominado «visión conservadora»; la creación y puesta en marcha del ICAIC será determinante en la gestación de una «visión radical» de la Historia iberoamericana, claramente definida en las siguientes palabras del realizador Tomás Gutiérrez Alea: «Nuestras películas históricas son necesarias particularmente porque la visión que existe del pasado ha sido tergiversada sistemáticamente por la historiografía burguesa (...) A partir de nuestras posiciones ideológicas está claro que el criterio que tenemos sobre cine histórico no se reduce a un deseo de "reconstruir" momentos particulares del pasado, sino a la repercusión que puedan tener sobre nuestro presente a través de una interpretación correcta (científica) del hecho histórico y por el grado de incidencia que alcance en la comprensión y afirmación de la tendencia de desarrollo revolucionario de nuestro presente»<sup>66</sup>. Estas palabras justifican el resurgir del cine histórico cubano, pero también señalan sus contradicciones y las claves de su definitivo fracaso, perfectamente ilustrado con el caso de *Cecilia*, dirigida en 1981 por Humberto Solás. En esta adaptación de la novela de Villaverde *Cecilia Valdés, o la Loma del Ángel* (completada en 1879), el realizador de *Lucía* contó con grandes medios para evocar el ambiente habanero ochocentista, consiguiendo una obra de gran nivel estético en la que el mensaje antiesclavista y antiburgués venía arropado por un auténtico delirio formal. Al hablar de esta obra conviene advertir que su distribución internacional ha sido muy poco brillante y que ha circulado en varios montajes: en Cuba, por ejemplo, se estrenó con gran pompa en el teatro Carlos Marx en julio de 1982 en forma de díptico, con una primera jornada de 147 minutos y una segunda (estrenada una semana después) de 100. Al mismo tiempo se hizo una serie televisiva en 6 capítulos de una hora y una «versión internacional» de 159 minutos, que es la que se presentó en el Festival de Cannes. En España, país coproductor, se estrenó en 1984 una versión terriblemente deformada de unos 100 minutos, con la mayoría de las voces cubanas dobladas, que no tuvo el menor éxito, aunque para compensar la segunda cadena de TVE pasó entre el 3 de noviembre y el 8 de diciembre de 1985 la serie de 6 horas, con el sonido original<sup>67</sup>. Aunque pude seguir esta versión en su momento, a la hora de escribir estas líneas sólo he tenido acceso a la versión comercial española, por lo que mis comentarios se basan

<sup>66</sup> Entrevista en *Cine Cubano*, nº 93 (1978), p.87-88.

<sup>67</sup> Parece que la versión preferida por el realizador era la televisiva de 6 horas, según testimonio recogido en *Papeles de la Cinemateca*, nº 2, octubre 1991, retrospectiva Humberto Solás, p. 8.

principalmente en ella, si bien he intentado complementarlos con lo que recuerdo de la serie. A pesar de sus indudables ambiciones —o quizá a causa de ellas—, no tuvo este film la repercusión internacional que habían tenido anteriores esfuerzos de Solás, sobre todo su citadísima *Lucía* (1968), y es que mezclar mensaje político de izquierda ortodoxa y espectáculo comercial siempre ha sido empresa de alto riesgo, incluyendo la posibilidad de no gustar ni a tus propios correligionarios, como luego veremos.

Cecilia Valdés es una mulata de gran atractivo que quiere introducirse en la buena sociedad habanera, pero es consciente de que por su condición racial no va a hacerlo si no se convierte en la mantenida de alguien importante. En un sarao popular, en el que se mezclan las clases, conoce a Leonardo Gamboa, «niño bien», que siente una atracción por ella. Cecilia se hace la dura, atenta únicamente a los beneficios materiales, pero pronto la atracción es mutua. Cecilia tiene dos amigos en su medio social y racial: el sastre Paco Uribe y su ayudante, José Dolores Pimienta. Este último pretende a Cecilia, pero ella aspira a algo más; el personaje está presentado con grandes dosis de idealismo, como artista notable (toca el violín en las fiestas) y además revolucionario radical, independentista. A cambio, el sastre es un individuo más turbio, como se desprende de una conversación con Cantalapiedra, el jefe de policía: éste le reprocha que se haya comprado una finca, y que dentro de nada empezará él también a comprar esclavos...; le recuerda que en Haití también han cortado la cabeza a los mulatos emancipados. Mientras, en una escena familiar en casa de Leonardo, comprobamos que el niño es un petimetre tarambana, mimado por su madre, doña Rosa, y visto con recelo por su padre, que lo ve como un vago y un irresponsable incapaz de llevar la hacienda familiar.

Un día, saliendo de la sastrería, Cecilia reencuentra a Leonardo, que le pide una cita. La escena subsiguiente redondea el aspecto de burgués decadente de Leonardo, en una copia más o menos reconocida del Farley Granger de *Senso* (película que impresionó sobremanera a Solás de joven<sup>68</sup> y se nota, ya que la sombra de Visconti aletea por todo el film): a Cecilia le despierta el instinto maternal y él parece asumirlo. Conviene anotar aquí que la trama está salpicada de referentes filofreudianos, pero con la peculiaridad de

---

<sup>68</sup> Así lo reconoce en una entrevista en *El País*, 20 de mayo de 1979.

que si con respecto a la novela se potencia extraordinariamente la relación edípica entre Leonardo y su madre, a cambio se descarta la situación incestuosa que era precisamente un punto clave en el texto de Villaverde, donde Leonardo y Cecilia son (sin saberlo) hijos del mismo padre. En Capitanía da una recepción el general Vives, símbolo del poder español, un tipo inteligente, algo cínico, pero en absoluto un iletrado; los padres de Leonardo sufren un serio disgusto al enterarse en plena fiesta que los ingleses les han apresado un barco cargado de esclavos y han tenido que tirarlos al agua a todos, para que no hubiera *corpus delicti*. El incidente se aprovecha para introducir algunas alusiones a la abolición de la trata promovida por los ingleses. En una conversación didascálica y anacrónica entre Leonardo y la novia que le quieren sus padres, Isabel, ésta le explica a él la cuestión: no es por filantropía, como él pensaba, que los ingleses quieren acabar con los esclavos, sino para que todo el mundo compre sus máquinas que sustituyen el trabajo de los negros (concepto que ya hemos visto expuesto en **El otro Francisco**).

Primer encuentro auténticamente íntimo de Leonardo y Cecilia en un burdel. Escenografía y colorido muy elaborados, también en tono Visconti: las paredes pintadas con escenas eróticas y el bodegón de rico cromatismo, más o menos bien servido por las limitadas prestaciones del laboratorio del ICAIC. Mientras, en casa del sastre se han refugiado dos subversivos, uno herido, un viejo cimarrón que se dedicaba a alborotar en los ingenios. Al día siguiente Cantalapiedra se pasa por el taller para amedrentar al sastre, y en parte lo consigue. Cecilia exige a Leonardo que le demuestre su amor escondiendo en la hacienda de sus padres al negro herido.

En la hacienda donde pasa la familia Gamboa el verano (presentada mediante una serie de planos que recuerdan, supongo que deliberadamente, la estética de films hollywoodianos tipo **Lo que el viento se llevó**), asistimos a una conversación entre Leonardo y su impuesta novia, la intelectual Isabel. Leonardo le expone claramente que sabe que su situación familiar es desastrosa y que por eso busca el matrimonio; ella dice que sólo obedece, pero él le recuerda que es lo suficientemente leída como para no dejarse presionar, y que lo que realmente quiere es poder para intrigar con los contertulios de su salón. Acto seguido le muestra todas las atrocidades que en sus do-

minios se cometen con los pobres negros; el significado de la escena resulta algo desconcertante teniendo en cuenta el carácter diluido del joven, y traiciona una vez más las filtraciones viscontianas de Solás, ya que está presente el autodestructivo teniente Mahler de *Senso* e incluso el Luis II de Baviera que contemplaba con asco mal disimulado a sus eventuales prometidas. La escena ha servido para demostrar que Leonardo sólo siente desprecio por Isabel, y de este modo hacer el contrapunto con la que viene después en la que doña Rosa se muestra decidida a casar a su hijo lo antes posible. Para animar a los novios les da lo que ella supone una buenísima noticia: el rey acaba de conceder a Leonardo el título de conde.

Cecilia es atormentada por su familia sobre la futura boda de Leonardo; le dicen que la engaña y la exhortan a tomar medidas, sea por la vía del chantaje o de la brujería. En el primer caso pierde de todas maneras, por mucho escándalo que meta, y en cuanto a la posibilidad de un conjuro, Cecilia no quiere hacer daño a su galán. Su madre le recomienda que no se complique la vida y haga lo que es costumbre entre las mozas de su condición: una vez casado su protector, seguir siendo su mantenida como si no hubiera pasado nada, y a ser posible tener un hijo de él para estimular más su atención; además, si el niño es blanco, podrá subir de posición. Mientras, en el ingenio, Leonardo sigue el doble juego a sus padres: hay una escena con Isabel en un trastero cuya estética está calcada de una de *El gatopardo* con Delon y Cardinale, aunque el contenido es distinto: aquí Isabel emplea sus «armas de mujer» para excitar al muchacho, pero cuando éste va a responder a sus estímulos corta por lo sano y le dice que espere al día de la boda.

En la casa de citas, escena tensa entre Cecilia y Leonardo: ella le exige que deje a Isabel, él intenta convencerla de sus auténticos sentimientos, y todo acaba en discusión. En casa, doña Rosa se ha enterado de lo del cimarrón escondido y le canta las cuarenta al hijo: él se niega a entregar al negro y le aclara que no quiere a Isabel. Doña Rosa, alucinada, denuncia el caso al Capitán General. Mientras, José Dolores está montando una gran insurrección para el día de Reyes, aprovechando una de las pocas fiestas que se permiten a la población de color: Uribe, muy caviloso después de la amenaza-

dora visita de Cantalapiedra, recibe precisamente el encargo de matar al jefe de policía.

Si hasta ahora Solás se movía en unas coordenadas estéticas de innegable barroquismo, también hay que reconocer que mantenía un cierto clasicismo en la narrativa; a cambio, en el clímax final<sup>69</sup> podemos decir que «pierde los papeles» declaradamente y se abandona a un delirio formal y conceptual. En una noche de algarabía desenfrenada, con los negros cantando y bailando en las calles, confluyen la insurrección y la boda de Leonardo, y ambas van a acabar mal. El caviloso Uribe duda al apuntar a Cantalapiedra y es arrestado; José Dolores ve que han sido traicionados, y le echa en cara a Cecilia que el responsable ha sido su amante: «¡Haré justicia!». Cecilia le pide que la haga con ella y deje en paz al joven, pero el otro, enloquecido, no la escucha. En aquel preciso instante se está casando Leonardo, una boda sin duda muy fotogénica pero truculenta y totalmente implausible; la ambientación nocturna y el hecho de que a la novia la presenta el padre de Leonardo ya son detalles extraños, pero todavía lo es más la melodramática entrada de José Dolores disfrazado como una comparsa del Carnaval de Río: se abre la puerta y se le ve recortado en un violentísimo contraluz; avanza hacia el novio sin que nadie le detenga y, apartando a la madre que se ha puesto delante, lo acuchilla con reiteración. Aullando de dolor, Cecilia se pierde por las calles.

Aquí acaba la versión comercial española, que como hemos dicho es un *charcoutage* muy poco sutil que no hace ningún favor al original. Recordando la versión televisiva se entienden mejor algunos elementos que en la sinopsis antes relatada resultan incomprensibles o, simplemente, ausentes. La poda más concienzuda se ha hecho con los elementos que podríamos considerar «mágicos», concretamente todas las referencias a los rituales religiosos africanos: se ha eliminado todo el prólogo con la iniciación de Cecilia adolescente, en la que la madre y la abuela, santeras, intentan configurar el destino de la niña, y de este modo pierde todo sentido la escena en la que Cecilia rechaza la posibilidad de un conjuro contra Leonardo. La incorporación de los motivos sobrenaturales también permite entender la ca-

---

<sup>69</sup> Sobre todo en la versión íntegra, donde este final ocupa más de tres cuartos de hora de proyección.

racterización de José Dolores en la escena final, que tiene por finalidad presentarlo como la reencarnación de Xangó, el dios del trueno —y por extensión de la venganza, del castigo— del panteón Yoruba que fue trasplantado a Cuba y Brasil (en el prólogo veíamos como Cecilia bañaba su cuerpo en miel para impregnarse de los poderes de Oxum, la diosa de la fecundidad que la población esclava asimiló a la Santa Patrona de la isla, la Virgen de la Caridad). El delirante final tenía su remate en una ocurrencia a medio camino entre la genialidad y la *boutade*, ya que Leonardo se convertía, una vez muerto, ni más ni menos que ¡en vampiro!; si se nos permite cierto sarcasmo, este desenlace no dejaba de tener cierta coherencia: si el negro plebeyo se reencarnaba en una divinidad africana, ¿por qué el europeo de buena familia no podía seguir los pasos de Drácula? ¿no decía su madre que el rey de España le había concedido el título de conde? No obstante, y puestos ya a desvariar, se puede criticar a Solás y sus guionistas que para establecer una burda correspondencia entre aristocracia y podredumbre se olviden de que los Borbones ya no tenían posesiones en Transilvania<sup>70</sup>.

Como hemos avanzado unas líneas más arriba, en el momento del estreno no todo fueron felicitaciones para Solás; las concesiones al esteticismo y el psicoanálisis, ya delicadas en sí mismas en un país de disciplina marxista, se hacían todavía más peligrosas si contamos que se trabajaba con una de las obras más veneradas de la literatura cubana. Supongo que Solás no contuvo sus excesos pensando que si su adorado Visconti podía abocarse al caligrafismo más preciosista sin perder su categoría de cineasta de izquierdas, él podía hacer exactamente lo mismo en Cuba. ¿Seguro? La contestación le llegó de forma contundente a través de tres artículos publicados en *Trabajadores*, donde un celoso guardián de las bellezas del «realismo socialista» ponía a Solás poco menos que contra el paredón por despilfarrar el menguado capital de la industria cinematográfica cubana (no se citaba que era una coproducción con España) y desfigurar un monumento literario, potenciando el erotismo y las referencias freudianas en detrimento del realismo crítico tan visible en el texto de Villaverde<sup>71</sup>. Estos exabruptos no se correspondieron (que yo sepa) con una reprimenda a nivel oficial, pero aleja-

<sup>70</sup> A nivel anecdótico quisiera recordar un largometraje de dibujos animados, también de producción cubano-española, titulado *Vampiros en La Habana* (1985, dir. Juan Padrón), que parece una variante sobre el tema esbozado en *Cecilia*.

<sup>71</sup> Mario Rodríguez Alemán, *Trabajadores*, 12, 13 y 14 de julio 1982.

ron al cine cubano de nuevas superproducciones de ambientación colonial hasta 1986, en que Sergio Giral rueda **Plácido**, evidentemente con un presupuesto muy inferior. Solás, que por aquel entonces anunciaba la inminente puesta en marcha de una nueva superproducción basada en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, protagonizada por Isabelle Adjani y Gérard Dépardieu, tuvo que esperar diez años para llevar a cabo su proyecto, y desde luego con un reparto de menos lustre (*vid.* el apartado «Independencia» de esta tesis). No obstante, si bien se puede acusar al realizador de falta de perspectiva, de no saber adecuar unos principios estéticos a una realidad social, no se le puede negar un sentido plástico muy por encima de la media del cine cubano: muchos momentos de **Cecilia** son un auténtico regalo visual, incluso en momentos en los que la belleza queda algo fuera de lugar, como en la escena de las torturas a los esclavos. La banda sonora está también muy cuidada, no sólo en la parte musical (un formidable trabajo del habitual Leo Brouwer) sino en todo el diseño de sonido, ya que deliberadamente la película fue postsincronizada a la manera italiana para corregir los defectos de registro y controlar la atmósfera sonora<sup>72</sup>. La actuación, correcta en general, está dominada por Daisy Granados, que hace una espléndida labor a pesar de que no acaba de dar el *physique du rôle*; Imanol Arias hace lo posible en un papel muy poco agradecido, adoptando incluso un suave seseo para no desentonar con el acento de sus «padres».

Una vez revisada la visión autóctona del mundo colonial cubano, pasemos a estudiar la visión de la ex-metrópoli a través de dos títulos casi idénticos que, aunque separados por el tiempo y la ideología, giran alrededor de un motivo musical de origen cubano pero de notable arraigo entre nosotros: **Habanera** (1958, dir. José María Elorrieta) y **Habanera 1820** (1993, dir. Antoni Verdager).

El hecho de que Cuba permaneciera bajo control español hasta finales del siglo XIX, cuando todos los demás territorios ya se habían desgajado, creó unos lazos culturales, económicos y sentimentales entre la isla y la península. Una prueba, anecdótica si se quiere, de la importancia de estas relaciones,

---

<sup>72</sup> Me refiero siempre a la versión cubana, no al doblaje español. A diferencia de España o Italia, en Cuba es la primera vez que se optaba por esta técnica; la dirección de diálogos corrió a cargo del co-guionista y montador Nelson Rodríguez.

es la popularidad de la *habanera*, ritmo musical surgido en las primeras décadas del siglo XIX, parece que a partir de la contradanza inglesa (de donde derivan también el danzón y el tango) pero cuya denominación se acuñó en España y pronto quedó en el viejo continente como sinónimo de lo cubano. Todavía en la actualidad la habanera goza de notable favor popular no sólo a orillas del Caribe sino también del Mediterráneo, especialmente en Cataluña, donde muchas se cantan en catalán. Y también más allá de los Pirineos: recordemos la influencia de las habaneras en la célebre aria de la *Carmen* de Bizet, y a título menor pero algo más reciente, la germánica interpretación de Lothar Brühne para lucimiento de Zarah Leander en *La Habanera* (1937, dir. Detlef Sierk —después Douglas Sirk)<sup>73</sup>.

El film de 1958 va inscrito en esta nostalgia cubana, pero no supone en ningún modo un homenaje consciente y profundo a la significación de la isla en el inconsciente colectivo de la ex-metrópoli. Para ser exactos, *Habanera* es un producto de limitadísimas ambiciones del cual se hace difícil extraer algún mérito, y que si sacamos a colación es en función de las reducidas visitas que el cine español ha hecho a los territorios de Ultramar. Lo de «visitas», entiéndase en sentido figurado, pues ya hemos visto como ninguna de las películas que llevamos comentadas se rodó en auténticos exteriores americanos. *Habanera* no será la excepción, si bien en este caso debemos alabar el esfuerzo de los ambientadores para encontrar escenarios que remeden los de la isla (hay hasta un plano del Morro), por mucho que este esfuerzo no se vea siempre compensado.

La película se planteó como un vehículo para lucimiento de Lolita Sevilla, una folklórica que había ganado fama internacional precisamente con un papel más bien paródico, el de ¡Bienvenido, Míster Marshall! (1952, dir. Luis G. Berlanga). Siguiendo la acertada definición de Aguilar y Genover, era una «actriz bastante discreta que guardó cierta importancia en el cine folklórico español de los años cincuenta, aunque sin alcanzar la dimensión estelar de Lola Flores, Paquita Rico o Carmen Sevilla»<sup>74</sup>. De hecho su participación en *Habanera* fue el punto final de su carrera cinematográfica.

<sup>73</sup> En un film de las postrimerías del régimen nazi, *Große Freiheit Nr. 7* (1944, dir. Helmut Käutner), Hans Albers canta una curiosa versión de *La paloma* de Yradier en alemán.

<sup>74</sup> Carlos Aguilar, Jaime Genover, *El cine español en sus intérpretes* (Madrid: Verdoux, 1992) p. 386.

ca, pues a partir de entonces se concentró en discos y actuaciones en directo. A juzgar por un testimonio suyo al flamencólogo Daniel Pineda, el resultado de la cinta no le satisfizo lo más mínimo y quizá influyera en su decisión de abandonar el cine<sup>75</sup>.

La intriga se sitúa en el año 1860, fecha muy apropiada porque de este modo no hace falta aludir a la intranquilidad social promovida por los movimientos independentistas y la isla aparece como un remanso de paz en el que todo el mundo canta y baila. La protagonista, María Rosa, es la hija de un terrateniente cubano a la que su padre mantiene interna en un colegio de monjas de Cádiz. La chica, cansada de no recibir más noticias de su padre que la carta que anualmente le envía a través de un marino mercante amigo suyo, se embarca como polizón rumbo a Cuba en el barco del citado marino.

Cuando llega a la isla comprende la razón por la que su padre la dejaba en España: la difícil situación de sus finanzas. Debido a problemas de la economía isleña que el guión no se molesta demasiado en aclarar, don Antonio está pasando una mala racha y ha tenido que hipotecar su finca El Palmar (en algunas sinopsis se le llama El Mamey, que era la denominación inicialmente prevista), poniéndose en manos de un desaprensivo banquero. El mismo día de su llegada la chica conoce a Dimas, un marino mujeriego y contrabandista, con el que el flechazo será instantáneo. La primera escena entre los dos recoge todos los clichés más sobados de los amores entre golfos y damiselas, con la diferencia de que en este caso la situación está resuelta con especial poca gracia. La moza se ve obligada a una actitud de rechazo más por su educación que por su sentimiento hacia Dimas, que le ha seducido con su simpatía y atractivo; como la seducción ha sido mutua, el muchacho se las arregla para entrar a trabajar en la finca del padre de Rosa María. Una de sus primeras actividades laborales es concentrar a todos los negros para dar una gran serenata a la niña, en la línea iniciada por unas escenas anteriores en que hacía lo propio con tres chicas a la vez, lo cual le acarrea una denuncia por incumplimiento de promesas matrimoniales. Esta escena es una de las muchas dedicadas a mostrar la principal ocupación de la clase

---

<sup>75</sup> «Una película que quiso ser y no fue, pues tuvo muchos problemas...» [económicos, suponemos]. Daniel Pineda Novo, *Las folklóricas y el cine* (Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991), p. 213.

trabajadora de la isla: cantar, bailar y armar jarana, como si se quisiera justificar de algún modo los problemas económicos a los que aludía don Antonio.

Y volviendo a la situación de El Palmar, nos encontramos con que el artero García, enamorado también de Rosa María, ofrece a don Antonio solucionar el asunto de la hipoteca a cambio de la mano de su hija. El hidalgo se niega en redondo, pero la chica, que ha oído de escondidas la conversación, acepta para salvar a su padre. Dimas no se puede creer la noticia del compromiso entre Rosa María y García, sobre todo cuando a través de un compañero de fechorías se da perfecta cuenta de que el novio es más sinvergüenza que él y por otro lado descubre la historia de la hipoteca. Decidido a salvar a su chica de las garras del banquero, recoge sus ahorros de años de pillerías y le obliga (más por las malas que por las buenas) a venderle la hipoteca. Cuando Rosa María y su padre le reprochan la paliza que ha propinado a García, Dimas se piensa que la chica está realmente enamorada y se dispone a partir a Sudamérica, no sin antes enviarle el documento comprometedor como regalo de bodas. Entonces la chica comprende la nobleza de espíritu de Dimas y planta al infame García, al que don Antonio, liberado ya de su compromiso, pone de patitas en la calle.

La extrema banalidad de la historia se supone compensada por la inclusión de abundantes canciones y números musicales, pero digo «se supone» porque en la práctica las acotaciones líricas son de un mal gusto y una ramplonería monumentales. Se ve que el presupuesto no llegaba para más, pero tampoco la imaginación de los autores da para mucho. Los personajes apenas están definidos, lo cual es especialmente grave en el de Dimas, que tendría que ser un pícaro gracioso y dinámico y se queda en un chisgarabís sin personalidad; de acuerdo que Virgílio Teixeira, galán portugués afincado en España desde hacía bastantes años, no era un gran actor, pero con otros directores conseguía mejores resultados<sup>76</sup>. El resto del reparto es francamente flojo y se observa la ausencia de nombres de relieve, probablemente porque la contratación de Lolita Sevilla había agotado los fondos de la productora. El único detalle valorable es la utilización de negros de verdad en vez de los habituales blancos teñidos, si bien es verdad que el enfoque racial se ajusta al

---

<sup>76</sup> Teixeira había sido el actor favorito de Juan de Orduña, con el que guardaba una cierta similitud física. *Zalacaín el aventurero* (1954) es su colaboración más afortunada.

tradicional concepto peyorativo del *negrito* de pocas luces, siempre jovial y respetuoso con el amo.

Un enfoque muy distinto es el planteado por la *Havanera 1820* dirigida por Antoni Verdaguer en 1992, aprovechando las subvenciones del Quinto Centenario. De entrada, el título sorprende por dos motivos: uno, que la grafía con uve fuera mantenida en las portadas de la versión en castellano a pesar de su manifiesta incorrección gramatical, y luego el dubitativo añadido del año —inexistente en las primeras fases de promoción de la cinta—, que, aparte de aparecer en cuerpo pequeñísimo unido a las letras, no parece tener otra función que la de recordar que la acción transcurre tres años después de que España y la Gran Bretaña hayan firmado el acuerdo de prohibición de la trata de esclavos<sup>77</sup>. Planteada como una miniserie televisiva de dos capítulos de hora y media, titulados respectivamente *La conspiración* y *L'alliberament*, el proyecto de Verdaguer y su productora Imatco sufrió una serie de transformaciones hasta convertirse en un producto doble: por un lado una serie de 4 episodios de una hora, y por otro un largometraje para salas de 150 minutos, que tuvo su *première* en abril del 93, durante el festival de Cannes. Aparte de los reajustes narrativos provocados por los diversos montajes, los inevitables problemas económicos provocaron que el *casting* rebajara algunas pretensiones: en vez de Joaquim de Almeida y Michel Piccoli, por ejemplo, se tuvo que recurrir a Abel Folk y Fernando Guillén.

Desde el primer momento la narración se descompone en varias tramas paralelas que se van alternando con mayor o menor coherencia para intentar confluir en el desenlace. Los personajes desarrollan sus peripecias en escenarios cubanos y catalanes, sirviendo el mar de nexo de unión y también de desencadenante de algunas situaciones clave. La secuencia inicial (pre-credits en la versión para cine) muestra una típica *razzia* esclavista en un lugar innominado del África del Norte: los nativos más jóvenes son hechos prisioneros y su aldea arrasada. Los títulos aparecen sobre el paisaje más reposado de lo que se supone la playa de Canet de Mar en 1820. El ber-

---

<sup>77</sup> La explicación más plausible de la «havanera» y del «1820» es quizá la más sencilla: que la grafía correcta del título estuviera registrada por el distribuidor en vídeo de la *Habanera* de 1958.

gantín «El Catalán», de la Naviera Rovira, va a zarpar para Cuba con mercancías varias y una pasajera de excepción, la joven Amelia Roig, que ha sido casada por poderes con uno de los más ricos terratenientes cubanos, Ton Massana. Acuden a despedirla su madre y su tío, el ambicioso e intrigante Valeri, administrador del puerto de Barcelona y socio del viejo Rovira. Acompaña a Amelia en el periplo Alfonso Rovira, hijo del armador y el mejor amigo de Massana, si bien esto último no le impide sentir una innegable atracción por la muchacha.

En Cuba, Ton Massana está muy preocupado con la fuga del Chato Trinidad, un esclavo especialmente rebelde para cuya captura tienen que recurrir a los servicios del rancheador más temido de la isla. Aparte de ser un negrero sin escrúpulos, Massana es un tenorio empedernido que no sólo satisface sus impulsos sexuales con las esclavas —hay una, Consuelo, que es su favorita— sino con cualquier mujer medianamente joven y atractiva de la isla, como la esposa del coronel Vivancos, uno de los jefes militares de la plaza. El rancheador acaba capturando al Chato, y ya que se decide perdonarle la vida para no perder su fortaleza física, como trofeo le corta una oreja en plena plaza pública.

En el barco, Alfonso intenta convencer al capitán Gatell para que desvíe ligeramente la ruta a fin de recoger un cargamento de negros que les espera en un enclave francés de Mauritania. Al negarse Gatell, Alfonso propicia un motín con la ayuda del contraamaestre. A petición de Amelia consigue salvar la vida del capitán a cambio de dejarlo abandonado en alta mar. Amelia, que nunca había salido del plácido entorno familiar, descubre con horror que Alfonso piensa hacerse rico con la trata y, por otra parte, que está enamorado de ella. La llegada de «El Catalán» a La Habana coincide prácticamente con la del capitán inglés Richardson, enviado por la comisión anglo-española para velar por el cumplimiento del acuerdo de prohibición de la trata.

En Barcelona, mientras tanto, Valeri intenta introducir en la alta burguesía catalana a un tal Johnson, americano de Nueva Orleans, para adaptar el vapor a la navegación, algo a lo que los armadores tradicionales como

Rovira se oponen decididamente. El apoyo de Valeri a Johnson está respaldado por la disciplina masónica a la que ambos pertenecen, así como por las intrigas a lo Lady Macbeth de Yvonne Duchamp, la amante de Valeri. A pesar del esfuerzo, los resultados son francamente mediocres, con el consiguiente enfado de Johnson, y por ello Valeri comienza a pensar en tácticas más agresivas.

El encuentro de Amelia con su marido no puede ser más negativo: el hacendado deja plantada a la novia en plena noche de bodas para irse a hacer el amor con Consuelo, con el agravante de que la escena es presenciada por la propia Amelia. No obstante, la humillada novia no siente ningún rencor por la negra, pues en el fondo ambas no son más que esclavas a la disposición de los caprichos del amo. Alfonso se embarca de nuevo para España tras acordar con Massana la reanudación del tráfico de esclavos, ajenos a las advertencias del capitán Richardson y del propio capitán general, que reconoce la obligación de cumplir con las imposiciones británicas. A los pocos días se produce una violenta insurrección de esclavos capitaneados por el indomable Chato: llenos de odio contra sus explotadores, los negros asesinan al hacendado que precisamente demostraba mayor comprensión hacia ellos e incendian su casa, huyendo a las montañas. Se organiza una expedición contra ellos, que se salda con un fracaso, por lo que deciden pedir la colaboración del ejército: aunque las autoridades aceptan el fin de la trata, eso no quiere decir que se pueda permitir que los actuales esclavos se rebelen contra sus amos y abandonen el trabajo.

En el viejo continente, mientras tanto, se ha producido un hecho inesperado: el capitán Gatell ha sido recogido y devuelto a Barcelona en lamentables condiciones físicas y mentales; lo ingresan en el Hospital del Mar y allí Valeri puede oír sus confusas declaraciones sobre lo sucedido a bordo de «El Catalán». Alarmado por el efecto que la noticia puede causar en Rovira, oculta celosamente la presencia del capitán, sin saber que, a través de un marino de «El Catalán», Amelia le ha enviado secretamente un mensaje a su madre informándole del drama que ha vivido en alta mar. En Cuba, Amelia sigue desatendida por Ton, y algún tímido intento de acercamiento por parte de éste es rechazado por la joven, que sólo siente asco por

él y comienza a planear su venganza: como primer paso, informa a Consuelo de que los cimarrones van a ser atacados por un importante contingente de soldados para que vaya a su escondite a prevenirlos. Entre las dos mujeres comienza a haber una corriente de solidaridad. De todos modos, la intervención de Consuelo no impide que los esclavos sean derrotados y capturados; el Chato Trinidad es ejecutado públicamente, pero Consuelo es reclamada como suya por Massana, que la pone al servicio de Amelia con intención de humillarla y sin darse cuenta de que la alianza entre las dos mujeres será su perdición.

«El Catalán» vuelve a la isla con un nuevo cargamento de esclavos pero como esta vez la maniobra se ha hecho en condiciones de absoluta clandestinidad, Alfonso se ve obligado a poner el barco en cuarentena para evitar la inspección, esperando el momento oportuno para descargar la mercancía sin que Richardson se entere. Confiando en la atracción que ejerce sobre Alfonso, Amelia va a visitarle al hotel donde está retenido por la supuesta cuarentena y le ofrece sus favores para enfrentarle a Ton, pero los intereses materiales pueden más que el amor y Alfonso no le sigue la corriente, por lo que Amelia opta por una táctica radical: se desgarra el vestido, sale corriendo hacia la plaza donde está su marido y delante de todos deja constancia de que Alfonso ha intentado deshonorarla. Los dos hombres quedan profundamente desconcertados, pero ante la presión de los que han presenciado el suceso Ton se ve obligado a retar en duelo a Alfonso. Mientras, en Barcelona, el viejo Rovira se ha suicidado tras enterarse de las actividades indignas de su hijo y de su socio (el capitán Gatell, que se había escapado del hospital, es eliminado cuando intentaba llegar a la casa de Rovira en Canet, pero no sirve de nada porque el armador ya sospechaba la intriga). Los turbios manejos de Valeri y su incapacidad para cumplir los compromisos con Johnson hacen que sea expulsado de la logia: en una escena de simbolismo primario el personaje echa a la chimenea una maqueta de un barco a vapor después de que hasta su amante le haya abandonado.

De forma inesperada, Ton mata a Alfonso en el duelo, tras lo cual busca refugio en el barco en cuarentena. Mientras Amelia avisa al capitán Richardson, Consuelo va a visitar a Ton y, fingiendo amor, lo apuñala y

prende fuego al barco, liberando a los esclavos. El plano final de la película son los rostros de las dos mujeres unidos mientras al fondo arde el símbolo de la opresión sexual y racial, en una moraleja tan obvia como anacrónica.

De todos modos, no es esa inverosimilitud del final lo peor de la película; al fin y al cabo, el mensaje ideológico de un film histórico es siempre actual, por lo que no debemos criticar a los guionistas por situar a primeros del siglo XIX una inexplicable reivindicación feminista e interclasista. En realidad, si *Havanera 1820* no acaba de funcionar (ni en la pantalla pequeña ni, sobre todo, en la grande) no es por falta de ambición de los autores, sino por sus manifiestas insuficiencias a nivel práctico. Las peripecias no son más que una serie de tópicos y los personajes meros monigotes entre los que sólo destaca el de Valeri, arribista y trapacero pero también reflejo de una mentalidad muy de la época, enamorado sinceramente de la ciencia —en especial la astronomía— y del progreso como todo buen masón. Es el personaje más verosímil y con más matices, sobre todo por la composición de Jordi Dauder, que destaca notablemente en un reparto flojo y mal dirigido: Aitana Sánchez Gijón y la cubana Ikay Romero intentan salvar sus personajes de Amelia y Consuelo, pero el director no les ayuda mucho; Fernando Guillén Cuervo es incapaz de dar algo de vida al miserable Alfonso, y Abel Folk no consigue reflejar en ningún momento la virilidad que se supone en el mujeriego Ton Massana. La ambientación, bien servida por una fotografía a veces demasiado preciosista, denota cierta holgura de medios pero también unos conocimientos históricos muy superficiales. Por citar algunas «perlas»: Amelia aparece montando a caballo con pantalones, y durante el motín se menciona la palabra «sabotaje» como si fuera de uso corriente en 1820; también se incluyen algunos desnudos femeninos que no corresponden a los cánones anatómicos de la época, como el de la sra. de Vivancos (Tania Ceballos), aunque esto puede justificarse por imperativos comerciales. Finalmente debemos resaltar el factor que acaba por «dar la puntilla» a esta *Havanera 1820*: el artificioso doblaje tanto de la versión catalana como castellana, en la que todo el mundo habla con la misma engolada dicción de estudio tanto si es burgués catalán, esclavo negro, oficial inglés, *demi-mondaine* francesa o negociante de Louisiana, con lo que se despoja al film de la poca capacidad de convicción que ya tenía y liquida definitivamente lo

que podía haber sido un acercamiento original al papel de los catalanes en Cuba.

# **IV. Independencia**

## Precursores: de Túpac Amaru a las invasiones inglesas

Con *Túpac Amaru* (1984) el realizador peruano Federico García se anima con el héroe máximo del nacionalismo peruano, José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru, el cabecilla de la que sin duda puede considerarse «la primera revolución social e independentista de América», según postula un letrado al principio del film. La figura de este precursor fue exaltada, de forma bastante irracional y precipitada, por independentistas criollos como Miranda, Bolívar o San Martín, que en alguna ocasión habían planteado la posibilidad de poner un rey inca en el trono de la América libre, perspectiva rápidamente descartada por el sustrato burgués de origen europeo que apoyaba la causa emancipadora. Pasada la efervescencia independentista, las clases sociales que asumieron el poder en el Perú se encargaron de no resucitar el recuerdo del levantisco indígena —enemigo de la propiedad y de la religión católica—, y no fue hasta los movimientos revolucionarios de hace treinta años que Túpac Amaru fue definitivamente consagrado como alma de la liberación nacional (de su nombre se deriva la denominación «tupamaro»). Esta imagen fue muy apoyada por el gobierno del general Velasco Alvarado —el que estableció el quechua como lengua oficial—, con lo cual en los libros de texto se remodeló la imagen casi demoníaca que la burguesía y la Iglesia le habían dado.

Para abordar un personaje tan representativo de una ideología revolucionaria moderna, García contó —al igual que en su anterior *Melgar* (1982)— con los medios artísticos y técnicos del ICAIC. Esto le permitió algunos momentos espectaculares, pero si hubiera que señalar la aportación cubana más valiosa sería sin duda la del guionista Ambrosio Fonet, que supo armar la trama de forma más consistente que en la cinta anterior. La historia se cuenta en flashbacks, a partir del proceso de los insurrectos; una voz en off nos va informando continuamente de todo lo que la imagen no acierta a definir del todo. A través de las declaraciones de los testigos y acusados se nos explican las diferentes fases.

Comienza explicando quién era Túpac Amaru, indio acomodado decidido a luchar ante la justicia virreinal por los derechos de su pueblo. En las primeras escenas lo vemos presentar sus reclamaciones al visitador José Antonio de Areche, acompañado por Miguel Montiel, un liberal educado en Inglaterra contrario al poder español en el Perú: abolición de la mita y los obrajes y reivindicación de su título de Inca, pues se considera descendiente del Túpac Amaru que fue el último emperador. Sus peticiones son acogidas con frío sarcasmo por el funcionario de la Corona, que le recuerda que la Mita era una institución incaica, no un invento español. José Gabriel sale indignado de la reunión: es un individuo serio y orgulloso, que suelta frases lapidarias en un español afectadísimo. para demostrar su nivel cultural (lo que no se dice es que esa formación la adquirió en colegios españoles, como privilegio de cacique).

En las motivaciones de Túpac Amaru intervenían factores varios, entre los que no puede descartarse cierta ambición personal, pero este detalle queda forzosamente anulado por su justificadísima defensa de los indios y de los humildes. En el apoyo que encontró entre la población indígena habría que añadir el factor que podríamos llamar «ancestral»: para los indios sometidos, Túpac Amaru era su emperador natural y le debían obediencia. Esta circunstancia está reconstruida muy acertadamente en la escena en que el héroe visita al Marqués de Montemira, un aristócrata criollo, en busca de apoyo. El criado indio que le abre la puerta no le reconoce de entrada, pero cuando oye su nombre queda anonadado. A los pocos minutos, todos los servidores de la casa han acudido a la estancia y se postran de rodillas ante su emperador, impresionando al incrédulo marqués. No obstante, los primeros apoyos no los consigue entre los indios sino entre los blancos ilustrados: aparte de Montiel, uno de sus principales valedores es Juan Manuel Moscoso, obispo del Cusco. Este detalle es históricamente cierto; Moscoso era criollo, y que hubiera llegado a tan alta posición es algo que los clérigos españoles no le perdonaban. Si el obispo apoyaba las reivindicaciones de Condorcanqui era básicamente para incordiar al clero chapetón. Personaje ya bastante muy ambiguo, en la película se refuerzan estos rasgos a fin de criticar la actitud interesada y desaprensiva del clero. En una escena clave, Moscoso anima declaradamente a José Gabriel a asesinar

al corregidor de Tinta, Arriaga, explotador despiadado de los indígenas, pero cuando el hecho se consuma y la insurrección se pone en marcha, el taimado obispo recoge velas y excomulga al Inca a fin de salvar la cara.

De todos modos, en los círculos oficiales de Lima no tiene el menor éxito. Al mismo tiempo, el grupo de ilustrados le suministra el arsenal ideológico indispensable para sus reivindicaciones; hay una escena en que vemos como Montiel lo introduce en los círculos masónicos, detalle no comprobado históricamente pero muy probable, dada la especial influencia de las logias en la gestación de la independencia americana. De vuelta a Tinta, Túpac Amaru inicia una campaña subversiva aunque de momento pacífica: por ejemplo, se presenta con todos los atributos reales en una iglesia del Cusco el 15 de agosto de 1778, en plena procesión, recibiendo como es lógico el anatema del párroco. De todos modos, no se olvida de arrodillarse ante el altar: este detalle es también muy ilustrativo, pues Túpac Amaru nunca empleo la violencia contra la Iglesia ni parecía dispuesto a rechazar el catolicismo. Otra escena significativa es aquella en que se hace representar el drama *Apu Ollantay*<sup>1</sup>, que en lengua quéchua narra la historia de la rebelión del caudillo Ollantay contra la tiranía imperial; es una muestra del evidente resurgir de la cultura incaica en el siglo XVIII, favorecido por las lecturas e interpretaciones de los textos de Garcilaso.

El paso definitivo es el asesinato del corregidor Arriaga cuando éste sale de un banquete ofrecido por el cura de Yanaoca en honor del santo de Carlos III (es interesante destacar que el personaje del cura, todo elogios al monarca y a la Madre Patria, lo interpreta el propio realizador). Bajo el estandarte del arco iris del pueblo inca ha dado comienzo la «Rebelión Precursora» (noviembre de 1780). Su carácter de revuelta indígena y social, que incluye la liberación de esclavos y el reparto de tierras, hace que los criollos no se sumen al movimiento. De todas formas, esta peculiaridad no está excesivamente remarcada en el guión, que presenta la revuelta como un enfrentamiento entre indios y chapetones; con el planteamiento tan ortodoxamente marxista quizá habría convenido insistir más en ese rechazo de la burguesía criolla, evidentemente no por criolla sino por burguesa, pero García y su asesor Fornet prefieren dar por cerrado la cuestión de los criollos

---

<sup>1</sup> Se atribuye la autoría a un eclesiástico de nombre Antonio Valdés.

con las figuras ya bastante representativas del obispo y el marqués.

En el bando del Inca todos los personajes son positivos. Se concede especial relevancia a su esposa, doña Micaela, mujer tan bella como enérgica que luchó con su marido hasta el último momento en una contienda en que la participación de las mujeres fue ciertamente notable. Hay un personaje secundario al que se confiere especial importancia: es un soldado de artillería español, de nombre Figueroa, que al ser capturado por los rebeldes simpatiza con su causa y se pasa a su lado hasta el momento en que Túpac Amaru es excomulgado por su antiguo contertulio el obispo Moscoso. La intromisión del elemento religioso en la conversión ideológica del soldado es otro acierto, pues contribuye a definir la mentalidad de la época.

Y por lo que respecta a los indios, también aquí se introduce una nota discordante: uno de los oficiales que dirige las operaciones contra Túpac Amaru es el brigadier Pumacahua, al que volveremos a citar cuando comentemos Melgar. El cacique realista aporta una idea original: colocar en vanguardia indios auténticos, y así el Inca —el padre— no se atreverá a disparar contra ellos, sus hijos. El narrador, de todos modos, se apresura a aclarar que muy pocos caciques apoyaron a las tropas del rey. La treta inventada por Pumacahua da a la larga resultado, pues a pesar de sus victorias el rebelde decide levantar el asedio de Cusco. La derrota final se presenta en el film como la traición del mestizo Santa Cruz, si bien el incidente está algo retocado: Santa Cruz ayudó a la captura cuando ya estaba derrotado militarmente, mientras que en el guión es su traición la que permite a los realistas caer sobre su campamento por sorpresa.

Las escenas del juicio sirven para poner de relieve las características represoras del poder español, aunque no siempre con excesiva sutileza: los acusadores chillan como energúmenos al rebelde y no le dejan hablar, en una iconografía que recuerda poderosamente los documentales nazis sobre el juicio a los que atentaron contra Hitler en 1944. La conclusión del proceso es la esperada: el insurrecto y su familia son condenados a muerte. La sentencia se cumplió de forma especialmente cruel, siendo atado el rebelde

de pies y manos a cuatro caballos, con lo que fue literalmente descuartizado. El film escoge un acercamiento realista pero al mismo tiempo algo elíptico, pues en lo que más se entretiene la cámara es en las manifestaciones de rabia y protesta de sus seguidores, que a duras penas son contenidos por el ejército. Los planos en color de la reconstitución empalman sin solución de continuidad con unas tomas documentales actuales, en blanco y negro, de una manifestación campesina en la misma plaza del Cusco donde el héroe fue sacrificado. Sobre estas imágenes se oyen los inflamados versos del *Canto coral a Túpac Amaru* de Alejandro Romualdo —«querrán romperlo y no podrán romperlo / querrán matarlo y no podrán matarlo (..) cuando se crea todo consumado / gritando ¡libertad! / sobre la tierra ha de volver / ¡y no podrán matarlo!»— y un letrero nos avisa de que en esa misma plaza se fundó en setiembre de 1975 el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

Los defectos evidenciados por García en *Melgar* (1982), su anterior *epic* nacionalista, se repiten en parte en este nuevo film, sobre todo la tendencia a «un *didactisme pésant, renforcé par une voix en off omniprésente*», en expresión de un crítico al que en modo alguno se puede tachar de reaccionario<sup>2</sup>. En descargo del cineasta hay que reconocer que esa voluntad didáctica está plenamente conseguida, por lo menos: como instrumento de adoctrinamiento de masas, *Túpac Amaru* ofrece una información tan precisa como inteligentemente tamizada, con numerosos detalles que ayudan a situar el contexto histórico y social. Y si en el aspecto didáctico es mucho más eficaz que *Melgar*, también la parte formal está algo más conseguida: la planificación encuentra cierto empaque, con escenas de masas aceptablemente resueltas (aunque las batallas quedan algo deslavazadas) dentro de una iconografía muy deudora de algunos films históricos italianos de los años sesenta-setenta y, por supuesto, de los cubanos anteriores a 1984. La música de fondo es muy entonada, y la fotografía correcta dentro de las limitaciones del colorido ICAIC.

Una prueba de su eficacia como lección de Historia es que, a pesar de los muchos defectos que se le podrían sacar, *Túpac Amaru* tuvo en su país un gran éxito comercial, resultando uno de los films peruanos más

---

<sup>2</sup> Paulo Antonio Paranagua, «Francisco Lombardi et le nouveau cinéma perouvien», *Positif*, nº 38 (abril 1989), p. 35.

taquilleros de los últimos años<sup>3</sup>. Esta acogida demuestra también que el personaje está sólidamente establecido en el sentir popular como héroe nacional del Perú.

Desplacémonos ahora geográfica y cronológicamente para evocar uno de los incidentes más curiosos en la historia de la América española: el intento británico de conquistar el Río de la Plata en 1806, que fue absolutamente frustrado por los habitantes de Buenos Aires. Y si lo consideramos *curioso* es porque no lo puede ser menos el que a las puertas de la independencia combatieran juntos peninsulares y criollos (bajo el mando militar de Santiago de Liniers, un francés) para defender la bandera de la monarquía española. Cierta historiografía ulterior ha querido interpretar esta acción como la primera manifestación del orgullo nacionalista argentino, y no le faltan razones para ello: la suprema jerarquía monárquica, el virrey Sobremonte, huyó de la ciudad a la primera noticia, deslucidísimo comportamiento que quedaría perpetuado en las coplillas que le dedicó la cuchufleta popular («Al primer cañonazo de los valientes / disparó Sobremonte con sus parientes»); la población criolla sintió la invasión como una afrenta a su tierra, y muy especialmente a su religión, dando a la resistencia un carácter de guerra santa —muy bien retratado por Arturo Capdevila en su obra *Las invasiones inglesas*— y en ella destacaron figuras que poco después iban a ser elementos clave de la lucha independentista, como Belgrano o Güemes.

Pero esto es en gran parte una elaboración *a posteriori*, pues es incontrovertible que la lucha se hizo en nombre del rey de España. Hay abundantes testimonios de ello, por ejemplo en una fuente nada sospechosa de hispanofilia como la *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina* de Bartolomé Mitre. Al describir el autor la culminación de las jornadas de la Reconquista, con la capitulación de los sitiados soldados ingleses, dice textualmente: «...no satisfecho aún el pueblo exigió que se enarbolase la bandera española, y como no la tenían en la fortaleza les fue alcanzada una, que pocos minutos después de vio flamear en sus muros,

---

<sup>3</sup> Trescientos mil espectadores en 7 semanas de exhibición. Jean-Pierre Bonnard, *International Film Guide 1986* (Londres: Tantivy Press, 1985), p. 985

saludándola con un estruendoso ¡Viva España!»<sup>4</sup>. Y Capdevila remacha, en su obra citada: «Y no se oyó más que ese grito formidable: ¡Viva España!»<sup>5</sup>.

**La muerte en las calles**, estrenada en 1957, es un intento de llevar al cine este episodio histórico. El posible interés despertado por ver cómo se afrontaban los riesgos emanados de la presentación conjunta (y por ello decididamente embarazosa) del orgullo criollo y la fidelidad al rey se esfuma rápidamente ante la manifiesta incapacidad de la cinta para presentar los hechos de una forma medianamente digna. El guión, tomado de una novela de cierto éxito de Manuel Gálvez, intenta mezclar la épica con un asunto de honra conyugal que pretende ser calderoniano y se queda en ...boccacciano, por decir algo; el resultado es lamentable e impide elaborar un juicio serio, ya que las peripecias de la trama inciden con frecuencia en una sensación de ridículo que echa por tierra cualquier aspiración de grandeza. La parte histórica sigue los hechos reales con cierta propiedad y aporta los momentos más satisfactorios. La escena de la representación teatral durante la cual el virrey es advertido de la llegada del enemigo tiene una excelente ambientación y consigue integrar la obra escenificada (*El sí de las niñas* de Moratín) en la trama, ya que unos momentos antes hemos asistido a una tensa situación familiar, en la cual un rico comerciante español se opone a los amores de su hija con un joven militar criollo, precisamente el que ha transmitido al virrey el mensaje de Liniers sobre la posible invasión. La entrada de los ingleses en la ciudad al son de las gaitas se ve algo desmerecida por fallos de sincronización en el sonido, pero mantiene todavía el interés del espectador; los comentarios de los naturales sobre el carácter de «herejes» de los británicos refleja el auténtico sentir de la población. Pero a partir de aquí el guión comienza a deslizarse por esos derroteros vodevilescos que hemos aludido antes.

La familia del comerciante se ve obligada a alojar en su casa a un oficial inglés, apuesto, culto y educado. La esposa, todavía joven y atractiva, siente revivir unos sentimientos largo tiempo adormecidos por la convivencia con un esposo rígido y prosaico, y cede a los requerimientos

---

<sup>4</sup> Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina* (Buenos Aires: Biblioteca La Nación, 1902), tomo I, p.106.

<sup>5</sup> Arturo Capdevila, *Las invasiones inglesas* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946), p.37.

amorosos del militar: cuando están en plena efusión amorosa son sorprendidos por el marido, pero con la rocambolesca circunstancia de que la adúltera ha tenido tiempo de ocultarse y al mismo tiempo aparece en escena la hija, con lo cual el señor de la casa se lleva la impresión de que es esta última la seducida por el infame invasor. La escena, filmada con cierta torpeza, evoca las entradas y salidas de una pieza de Feydeau pero con la salvedad de que aquí todo pretende ser muy serio; el padre, con profunda expresión de honra mancillada, insta al seductor a casarse inmediatamente con la hija, a lo que el inglés accede ante el desconcierto de los otros dos personajes que conocen la auténtica verdad. A la mañana siguiente se celebra la ceremonia, y una vez concluida se inicia el ataque patriota con la subsiguiente reconquista de la plaza, a raíz de lo cual el recién estrenado marido pasa a prisión y madre e hija se consumen en amarguras, la una pensando en su falta y la otra en su novio, que ajeno a toda la intriga se ha ido a reagrupar las fuerzas hispanas para resistir el esperado contraataque inglés.

La última parte de la cinta la ocupan las escenas de lucha en las calles; están resueltas con eficacia y algunos detalles anecdóticos, como el de las mujeres echando agua hirviendo a los enemigos, son históricamente ciertos. Lo que ya no resulta nada acertado es la estereotipada situación en que el prometido de la chica desafía en duelo al oficial británico. De entrada éste ha sido mostrado siempre bajo una óptica comprensiva, casi simpática, con lo cual se elimina el enfrentamiento clásico bueno-malo; además no tenemos constancia de que el teórico héroe se haya enterado del asunto de la boda, ya que el guionista se ha olvidado de indicarlo, dando por supuesto que el espectador ya conoce la auténtica motivación del duelo. Y si el planteamiento es equivocado el desenlace todavía es peor: tras noble lucha, el inglés desarma al criollo pero no expresa ninguna intención de matarlo a pesar de tenerlo a su merced; en aquel momento recibe un tiro por la espalda y muere, no sin antes asegurar a su enemigo: «Ella nunca fue mi esposa». En resumen: el que debería ser el villano no demuestra más que nobleza de sentimientos y encima es ultimado de forma traicionera, mientras que el «héroe» no puede quedar menos favorecido.

La muerte en las calles sufrió abundantes contratiempos en su rodaje, que se inició en 1952 pero se interrumpió durante un tiempo y fue acabado de forma poco ortodoxa: como hemos dicho antes, el estreno no tuvo lugar hasta 1957, lo que se aprovechó para promocionarlo como acto conmemorativo del 150 aniversario de los hechos y así ocultar la auténtica razón del retraso, que al parecer era de índole estrictamente económica. Esto justificaría los lapsus e incongruencias del guión, especialmente acusados en los momentos comprendidos entre la Reconquista y la Defensa, que en la película parecen ser unos pocos días en vez de casi un año. De todas formas, lo que el guión es incapaz de encajar convincentemente en la épica del tema es toda la ramplona intriga de alcoba, con unos personajes sin carisma que los actores no se toman mucha molestia en salvar: Zoe Ducrós compone sin especial relieve su Madame Bovary del Plata, aburrida de aguantar a su poco interesante marido; en este cometido, Manuel Perales se muestra lo más adusto y seco posible, y el «héroe» nominal es encarnado por Carlos Cores con mal disimulado embarazo, pues como ya hemos dicho no se le deja lucirse ni en la arquetípica lucha final. El papel del oficial inglés es quizá el que tiene más atractivo, si bien incurre en los mismos disparates al presentarlo como un completo *gentleman* cuando su conducta sexual es un tanto impropia de esta denominación: lo interpreta con bastante *savoir faire* el bonaerense Jorge (también llamado Georges) Rigaud (en realidad Rigato), que había hecho cine en Francia en los años treinta y algo más tarde iniciaría una fructífera carrera en España, donde todavía se recuerda su personificación de San Valentín en *El día de los enamorados* (1958, dir. Fernando Palacios).

## El siglo de las luces

Uno de los factores desencadenantes de la emancipación americana fue la difusión de las ideas enciclopédicas, que en sus vertientes política, social y económica surgieron de Francia, impregnaron Inglaterra, inflamaron las colonias de Norteamérica y volviendo al continente fueron el germen de la revolución francesa. Con el soporte de las logias masónicas, los nuevos conceptos de la Ilustración fueron el revulsivo que animó a la un tanto estática sociedad burguesa hispanoamericana; una de las visiones más inspiradas, y al mismo tiempo más críticas, de estos tiempos apasionantes es la que ofreció Alejo Carpentier en su novela *El siglo de las luces*, considerada unánimemente una obra maestra de la literatura contemporánea. El personaje central de la trama es histórico, aunque poco conocido: un tal Victor Hughes, de origen marsellés, que intentó aclimatar el ideario racionalista de la Revolución Francesa a las tórridas atmósferas caribeñas; a través de sus actos públicos y su injerencia en la vida de unos seres de ficción, Carpentier supo reflejar las contradicciones de una época de intensas transformaciones sociales así como las más íntimas de unos personajes conducidos a la autodestrucción tanto por la intensidad de sus propios sentimientos como por la imposibilidad de luchar contra la Historia. La fuerza épica con que aparecen descritos los hechos históricos tiene su acertado contrapunto en la descripción mórbida y sensual de las relaciones entre los héroes de ficción, ese turbador triángulo formado por tres jóvenes cubanos de buena familia —Sofía, su hermano Carlos y su primo Esteban— cuya inconsciente felicidad de la infancia no podrá superar las pruebas de la madurez. Por otra parte, las peripecias relatadas en la novela constituían en cierto modo una fusión de las raíces culturales del autor: francesas, cubanas y españolas.

A nivel personal debo confesar que la novela de Carpentier me causó un fuerte impacto cuando la leí siendo adolescente. A esta impresión literaria y emocional debe unirse otra no menos importante para el propósito que anima estas líneas: la de que el material daba para una película formidable, para la gran superproducción épica que nunca han sido capaces de hacer en Hollywood, siempre obsesionados por la lectura más

convencional y estereotipada de la Historia y sin entender que la espectacularidad externa no tiene porque estar reñida con la introspección en las emociones de los personajes inmersos en los hechos históricos. Con estas premisas no es de extrañar que, cuando pasados más de veinte años, pude ver hecha realidad la adaptación fílmica de *El siglo de las luces*, dirigida por el cubano Humberto Solás con el mismo título, mi reacción inicial fue de completa decepción, ya que lo mostrado en la película no es más que una desvaída reproducción del intenso cromatismo ambiental y vivencial de la novela. Ciertamente que la versión que conozco es la montada para la pantalla grande, con una duración de poco más de dos horas, pero hay muchos detalles que sugieren que la versión televisiva, más detallada, no debe elevar excesivamente el tono general.

La producción fue una iniciativa cubana en colaboración con Francia, España (concretamente Televisión Española) y Bulgaria. Desde el punto de vista creativo la contribución peninsular fue muy poco relevante, reduciéndose al trabajo de laboratorio que se hizo en Madrid-Film; a cambio, los búlgaros aportaron el protagonista Rustam Urazaev (considerando como tal al personaje de Esteban, ya que el papel de Victor Hughes es en la película más secundario que en la novela) así como estudios de rodaje y escenarios naturales. La elección de Humberto Solás como director no era desacertada, ya que es el único cineasta cubano con una cierta atracción por las epopeyas históricas seudoviscontinas —*Cecilia, Un hombre de éxito*—, pero también es innegable que desde su magnífica *Lucía* de 1968, Solás había puesto de relieve muchas más pretensiones que auténticos resultados, amparándose en un formalismo decadente que el ICAIC le toleraba porque disfrazaba el tradicional mensaje marxista y favorecía una eventual exportación a países capitalistas cuyos públicos no apreciaban la versión castrista del «realismo socialista». Las insuficiencias de Solás quedarán más patentes que nunca en esta frustrada adaptación de la maravillosa novela.

Contrariamente a lo que ocurre en algunas películas basadas en novelas famosas, que fracasan por su traición al original, en este caso no puede decirse lo mismo, ya que los guionistas son de una escrupulosa fidelidad al texto de Carpentier; ...quizá *demasiado*. Los alejamientos son

muy escasos y desde luego no perjudican lo más mínimo al material de base; una de estas modificaciones, por ejemplo, es la estructura en *flashback*, que aunque en la novela no exista, lo cierto es que armoniza completamente con las intenciones del autor. Las incidencias van punteadas con letreros que sitúan el lugar y la época. El primero indica: Madrid, 1808 (algo más tarde los diálogos concretan que es primero de año). Carlos ha llegado a la capital para desentrañar la misteriosa desaparición de su hermana Sofía y su primo Esteban. En el caserón encuentra el viejo cuadro napolitano de la *Explosión en una catedral* que tanto les atraía en la residencia familiar habanera. Con narración en *off* a cargo de Carlos, la imagen del cuadro encadena con el principio del *flashback*.

La Habana, 1788. Carlos y Sofía han quedado huérfanos. En manos de un complaciente aunque poco honesto tutor, los chicos, con su primo Esteban que vivía con ellos, son felices en una ambigua, aunque inocente, intimidad, y esta felicidad sólo es alterada un poco las frecuentes crisis asmáticas de Esteban (los actores resultan muy mayorzotes para reproducir la credibilidad del texto). La aparición repentina, quizá demasiado (por lo menos en la versión cinematográfica) del comerciante haitiano Victor Hughes, que además es francmasón, deslumbra a los tres con su talante aventurero y enigmático. El atractivo francés desenmascara al tutor como un ladrón, y un médico negro amigo suyo, Ogé, mejora notablemente la salud de Esteban, al descubrir el alergen que le causaba el asma; además, Sofía conoce el amor carnal en sus brazos. Cuando por culpa del despechado tutor Hughes debe huir al ser denunciado como masón, Sofía y Esteban se van con él, primero a Santiago y luego rumbo a Haití.

Tras un intenso pero secreto idilio con Victor, Sofía queda en Santiago mientras Hughes, Ogé y Esteban llegan a Haití para descubrir que ha estallado la revolución (el letrero nos sitúa: Puerto Príncipe, Haití, 1791). Los blancos huyen como pueden; parece que los negros se han vengado de todos los anteriores ultrajes; Ogé denuncia la intransigencia blanca, y recuerda a Hughes la reciente muerte de su hermano pequeño por los franceses que no querían reconocer el triunfo revolucionario en la metrópoli. Todos se marchan en un barco americano, de capitán también masón que

casualmente se dirige a Francia. Esteban se va a París un poco *malgré lui* (en el libro era una decisión menos casual, más asumida), donde vivirá las experiencias jacobinas (letrero: París, 1790 —*sic*). La recreación del París del Terror, escenas aparentemente rodadas en Bulgaria, no es excesivamente vistosa; se retoma la narración pasa a ser en *off*, sólo que ahora habla Esteban en cartas a su prima.

Esteban es enviado al País Vasco para que intente organizar la propaganda hacia el otro lado del Pirineo, pero se aburre y no ve claro que la guillotina haya de ser la solución de todo. Otro que no lo ve claro es un tal Martínez de Ballesteros, un español que está de coronel en el ejército francés y que quería llevar las ideas revolucionarias a España. El español habla de la estupidez de los franceses, de su egoísmo, de su odio a los extranjeros (y a los masones), del carácter endogámico de su revolución. El personaje, que sirve de vehículo para tocar conceptos importantes de la Revolución Francesa, no está nada elaborado en la copia que hemos visto, y además se le hace hablar siempre con el típico acento cubano, con lo cual si no se ha leído la novela puede pasar desapercibida su condición de peninsular.

Cuando Esteban se entera de que Hughes parte para el Caribe, se va con él; en el barco puede comprobar como uno de los objetos mejor cuidados es una preciosa guillotina... Una vez en La Guadalupe asistimos al desembarco y victoria sobre los ingleses, con unas escenas de batallas francamente mal hechas. Hughes impone su reinado de terror (revolucionario) y comienza a amortizar la guillotina, primero ante la curiosidad de los negros, después ya con cierto rechazo por parte de todos. En este episodio el film se despega un tanto el libro y no trata las actividades corsarias de Hughes, en las que Esteban curte su carácter y su físico, ni la doble moral que prohíbe la trata pero no el vender esclavos capturados a los holandeses, ingleses o españoles...; lo que queda claro, de todas formas, es el alejamiento de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, las matanzas innecesarias y el olvido de las reivindicaciones de la población negra del Caribe. Por lo que respecta a la mutación del debilucho Esteban en un hombre hecho y derecho, que se ignora completamente en el film, no es más que una de las muchas muestras de la incapacidad global del guión para

plasmar el menor sentido de transformación en ningún personaje, ni siquiera en el de Sofía, cuya relación posterior con Victor Hughes se hará difícil de entender tal como el film la visualiza.

La política empieza a cambiar en Francia (caída de Robespierre) y Hughes ve que su imperio está puesto en entredicho. Piensa que pronto le convocarán en la metrópoli y se prepara para lo peor. Envía a Esteban a Cayena con un mensaje para su antiguo amigo Billaud, al que considera que los nuevos mandamases de París están dejando morir de hambre; las escenas en Cayena no tienen ni de lejos la misma brillantez que en el libro, con la cerrilidad de las monjas ajenas al cambio de régimen, los soldados muertos por el clima, la paradoja de ser un penal mucho más duro que la Bastilla, en la cual, según Martínez, en el momento del famoso asalto sólo había «cuatro falsarios y un maricón». El episodio, tal como aparece en el film, apenas se entiende y todo lo anterior queda sólo insinuado. Sirve, en todo caso, para remachar la desconfianza de Esteban por los otrora alabados ideales de la revolución; tal es su decepción que ya no quiere volver a La Guadalupe y pide a Billaud un documento para regresar a su hogar, a Cuba.

La Habana, 1799. Reencuentro con Sofía y la casa solariega. Algunas escenas transcriben literalmente sensaciones del libro: Esteban paseando la mirada por los viejos y queridos objetos de su habitación, el cuadro de la explosión en la catedral, que a Sofía le parecía (y le parece) «desagradable y absurdo». Su prima se ha casado con Jorge, vástago de una familia de ricos comerciantes. Todos le piden ansiosos que cuente sus aventuras, y tras el largo relato nadie entiende su desencanto; sus oyentes están entusiasmados con las nuevas ideas, y nada les gustaría más que guillotinar a unos cuantos. Las frases de Esteban caen como un jarro de agua fría: «Esta revolución ha fracasado. Mucha sangre, mucha crueldad, muchas mentiras». Al día siguiente se celebra una gran fiesta en el palacio de la familia de Jorge. En un momento en que Esteban y Sofía quedan solos, el primero no puede resistir la tentación de prender por fin la llama que latía bajo aquella imprecisa familiaridad de los años mozos: «Sofía, te amo»; «Ya lo sabía. Yo también», contesta ella. Él la besa apasionadamente, pero al contacto de sus labios, ansiosos de algo más que el juego infantil, ella lo aparta violentamente: «¡Lo

has estropeado todo!». Unos días más tarde se desencadena una epidemia y el marido de Sofía, el que para Esteban era el «intruso», muere. Ahora serán de nuevo los tres...; pero no: Sofía se ha enterado de que Victor Hughes ha sido rehabilitado en París y ha vuelto a Cayena en condición de agente del Directorio, y se va a su encuentro sin dudar. Carlos y Esteban quedan deshechos, enterados al fin de la relación breve pero tan intensa que tuvo lugar entre Sofía y Victor.

1802, Cayena. En el suntuoso palacio que se ha habilitado Victor Hughes como máxima autoridad del lugar (el escenario es bonito pero resulta demasiado lujoso para ser creíble) estalla la pasión entre los amantes reencontrados. Sofía es enteramente feliz por unos momentos, disfrutando de un ardor que nunca había sentido, de todo aquello que las tristes paredes de su casa o los entretenimientos fraternales con Esteban y Carlos no le daban. Pero las actividades políticas del flamante dirigente revolucionario van a ir levantando una muralla entre ellos: en nombre del cónsul Bonaparte, Hughes revoca todos los decretos referentes a la abolición de la esclavitud: todos los negros recién liberados son reconvertidos a su anterior estado y devueltos a sus antiguos propietarios, y se les prohíbe la entrada en territorio metropolitano si no es acompañando a sus amos. Sofía constata que Esteban tenía razón, y que la tan cacareada libertad de la Revolución sólo cuenta para los que tienen el poder. Su relación con Victor comienza a enfriarse, pero así y todo le cuida amorosamente cuando éste cae víctima del «mal egipcio», una enfermedad transmitida por los soldados franceses que estuvieron en Jaffa. Cuando su amante se ha recuperado, le comunica su intención de marcharse: sólo ha visto muerte y desgracias, «aquí todo huele a cadáver». Victor no entiende su posición y acepta su partida con visible enfado. Al subir al barco que la va a llevar a Francia le entregan una carta en la que se le informa que su primo ha sido arrestado por subversivo y enviado a España para cumplir trabajos forzados (la escena, presente en la novela, no aparece visualizada en el film, pero desde el punto de vista de la concreción narrativa es válida su supresión). Con la decisión firme de Sofía de ir a Madrid como sea termina el *flashback*.

Inmovilizado ante el cuadro de la explosión en la catedral, Carlos se



jura a sí mismo aclarar el final de sus parientes; tras algunas investigaciones infructuosas, una criada le dará la explicación. Se escenifican los últimos momentos de Sofía y Esteban: es el dos de mayo de 1808 y el pueblo de Madrid ha salido a la calle gritando «¡Muera el francés! ¡Viva España!». Sofía agarra un puñal y se dirige a la puerta. «¿Para qué?», le dice Esteban, «¿Para luchar por la Monarquía?»; Sofía no responde: después de los últimos años de letargo, de un intento condenado al fracaso de reproducir aquel indolente bienestar de la infancia con Esteban (que incluso ha recuperado sus ataques de asma), tiene necesidad de sentirse viva, de luchar al lado del pueblo, de los débiles. En la refriega con los soldados franceses le pegan un tiro; con su cuerpo agonizante en brazos, Esteban entra en una iglesia llena de heridos. Ambos deliran: por la puerta aparecen los cuatro jinetes del Apocalipsis, y dos explosiones revientan parte del edificio en una imagen que reproduce aquella de la pintura que tanto obsesionaba a Esteban. De este modo el cuadro, que en la novela era una especie de esotérica abstracción de un mundo en descomposición, del final de muchas cosas —o mejor de su aparente final, ya que de la catedral se destruía una parte de su estructura pero el resto quedaba indemne—, en la película tiene un carácter básicamente premonitorio del destino de los protagonistas. A pesar de esta simplificación no podemos ser muy críticos, ya que es una de las pocas veces que Solás hace una recreación imaginativa del original en vez de la simplemente ilustrativa, «caligráfica», que es habitual en todo el film, y lo cierto es que no le queda demasiado mal.

Carlos ha aclarado el enigma. Vemos su nuca ante el cuadro. Sale de la habitación y la cámara enfoca unos segundos la pintura. Plano final: Sofía sentada, Esteban la cabeza reclinada sobre su regazo.

El siglo de las luces, película, es una serie de ilustraciones del texto literario. No peca de poca fidelidad sino de falta de inspiración, de incapacidad para reproducir la *stimmung* del original: lo que en la novela era sensual evocación de unos ambientes, de unos personajes, de una transformación social, en la película son una serie de estampas que evolucionan a trompicones sin conseguir inteligibilidad ni convicción. Se aprecian algunos aciertos aislados, como la escena de iniciación de Esteban a

los ritos masónicos, pero aunque está conseguida no ensambla bien con el resto del guión donde, a diferencia de la novela, apenas se alude a la condición de francmasones de los personajes; puede que la serialización televisiva fuera más explícita, pero no encontramos muchas pruebas de ello. Solás pone su máximo énfasis en la parte formal, y justo es reconocer que fotografía y diseño general tienen cierta belleza, pero eso no basta, no sólo porque trae a la mente aquella frase de Delluc, «*Quand un cineaste meurt, il devient photographe*», sino por la evidencia de muchos detalles que denotan descuido e inoperancia por parte del realizador: las escenas de acción son desmadejadas y pobres, a pesar de la supuesta baratura de los extras búlgaros; la disposición de los letreros es una chapuza continua, ya que después de decirnos que estamos en enero de 1808 se nos cuentan *a posteriori* los hechos del dos de mayo (¿de 1807?), y el letrero «Haití, 1791» precede al de «París, 1790»; la costumbre de hacer hablar a todo el mundo con acento cubano es una manía del ICAIC desde los tiempos de **La primera carga al machete**; aquí ni el criado madrileño ni Martínez de Ballesteros se esfuerzan en remedar un acento acorde a su origen, y no hablemos de algunos franceses que hablan español pero con un acento que parece caricaturizar al de Charles Boyer haciendo de Pépé-le-Moko en Argel.

Por otra parte, el reparto es un fallo absoluto, con unos intérpretes que no consiguen en ningún momento hacer atractivos sus personajes y se limitan a deambular con expresión ausente y voz de doblaje por una intriga que parecen no comprender demasiado: la figura de Victor Hughes, que en los años sesenta hubiera sido un papelón para Charlton Heston, en la persona de un oscuro actor francés mal doblado (François Dunoyer) no tiene el menor relieve. Realmente, para un admirador de la novela de Carpentier el trabajo de Solás estimula más bien poco. Una verdadera lástima, pues se perdió la oportunidad de adaptar una de las grandes novelas americanas actuales y que, en mi modesta opinión, tenía elementos cinematográficos de sobra. Como lo cortés no quita lo valiente, quisiera reconocer el mérito de la música de José María Vitier —un poco el sucesor de Leo Brouwer en las bandas sonoras cubanas—, que consigue unos fondos bellos y discretos, perfectamente acoplados a la época y el espíritu de la trama.

Sobre la llegada de las ideas ilustradas a América hay otro film interesante, aunque de enfoque muy distinto a la adaptación de Carpentier. Se trata de *La revolución*, una producción argentina de 1973 dirigida por Raúl de la Torre, que buscaba una interpretación de la historia desmarcada del tono reverencial y académico marcado por los recientes éxitos de Leopoldo Torre-Nilsson *El santo de la espada* (1970) y *Güemes* (1971), de los que enseguida hablaremos. De todos modos, este planteamiento más progresista se consigue a base de convertir la película en una sucesión de anacronismos.

La algo forzada trama es totalmente ficticia y se desarrolla en una imprecisa provincia de un no menos impreciso virreinato («Nueva Castilla» dicen en los diálogos), a primeros del siglo XIX. Uno de los personajes principales es el gobernador de la plaza, un insípido burócrata que mantiene a su mujer, todavía joven y atractiva, en estado de perpetuo aburrimiento; para cuidar el orden está el capitán de la guardia, un espadón rígido y ordenancista dispuesto a cualquier barbaridad con tal de mantener el orden. Estos tres representantes de la sociedad colonial son todos nacidos en América y se sienten plenamente criollos, pero ninguno tiene conciencia de americano independiente del poder español; a ellos se les podría añadir el obispo, que aparenta voluntad de diálogo pero en el fondo dispuesto a mantener la ortodoxia como sea. Los burgueses querrían deshacerse de la férula del rey que les resulta económicamente onerosa, pero la perspectiva de perder sus comodidades les impide exponer sus protestas de forma enérgica. Un buen día aparece por la gobernación Ruiz, un pariente lejano de la esposa del gobernador, que ha estudiado en Londres y que ya en las primeras conversaciones se muestra empapado de las ideas revolucionarias que acaban de aflorar en Europa: el gobernador y el capitán se inquietan, pero la gobernadora se siente atraída por el forastero, pues representa la evasión, la experiencia de la vida, el conocimiento de otros países.

En realidad Ruiz ha sido enviado por lo que podríamos llamar el «comité revolucionario» de la capital para intentar un alzamiento popular, y se supone que es por esto que unos desconocidos le pegan un tiro, aunque sólo le producen una herida leve. Mientras le cuida, la gobernadora

encuentra entre sus cosas unos periódicos franceses subversivos: el forastero le pide que guarde silencio, pero la sumisión de toda la vida le puede e informa a su marido, desencadenando las sospechas sobre sus movimientos. Una vez restablecido, Ruiz contacta con los revolucionarios locales, que para seguir con la tónica general del guión pertenecen en su mayoría a las capas más bajas del pueblo. Cuando llega el día previsto para la sublevación, que se pretende camuflar como manifestación espontánea ante el cabildo, el capitán ya ha sido puesto al corriente por un delator, y ni corto ni perezoso asume el poder ante el desconcierto del abúlico gobernador (que hasta el día anterior le recordaba al militar la necesidad de evitar medidas de fuerza), concentra a los pudientes de la región en el edificio de gobernación y se dispone a preparar la emboscada a los conjurados. La gobernadora, que tras una agria discusión con su marido ha tenido una crisis de conciencia, intenta huir de la plaza para avisar a los rebeldes, pero un guardia la mata de un disparo sin reconocerla.

Desbordado por los acontecimientos y obligado a aparentar que sigue siendo el que manda, el gobernador tiene que farfullar un incoherente discurso a los notables sobre el peligro que corren sus haciendas y que es la justificación de las medidas de fuerza puestas en marcha por el ejército, eso sí, «bajo mis órdenes». Su voz va enmudeciendo mientras la escena pasa a un estudio de televisión en época actual, donde el gobernador se ha transmutado en un melifluido político «democrático» y da confusas explicaciones al presentador del programa y unos jóvenes asistentes que le acosan a preguntas sobre la situación del momento: el político intenta aparentar tranquilidad y convencerles de que «aquí no pasa nada», pero sus huecas palabras son nuevamente borradas, ahora por la voz de Mercedes Sosa cantando: «La revolución avanza / nadie la puede parar / va por todos los caminos / va camino de llegar». La revolución del título, pues, no es la de 1800, que nunca llegó a tal, sino la que está siempre a punto de estallar en la América hispana como solución a las contradicciones de estos quinientos años.

A pesar del tono didascálico del guión y algunos baches de ritmo, la película tiene un cierto estilo, dado por largas secuencias de planos generales

fijos, sin apenas cortes. La reconstrucción de época es visualmente atractiva, con un buen uso de escenarios naturales, aunque a veces se nota la escasez de presupuesto, sobre todo en la escena en que los soldados a caballo reprimen la manifestación, que es un decidido homenaje al cuadro de Goya *La carga de los mamelucos*. Los actores, todos muy competentes, hacen lo posible por sacar a sus personajes del arquetipo: la bella Graciela Borges, eterna heroína sufriente y soñadora de las películas de Raúl de la Torre; Federico Luppi como el forastero cosmopolita e ilustrado; Lautaro Murúa como el adusto soldadote, y Óscar Ferrigno como el dubitativo funcionario «de ayer y de hoy». Y si antes hemos comentado con cierto tono de reproche la forma demasiado «moderna» de presentar unos hechos del pasado, conviene precisar que esto depende del momento en que se vea la película: en el momento de su estreno muchos espectadores lo advertirían pero también lo tolerarían por su aplicación a la sociedad americana de 1973, mientras que tres años más tarde pudo adquirir auténticas dimensiones proféticas cuando su trama, ambientada en ese imaginario virreinato de «Nueva Castilla», fue objeto de un *remake* «en vivo y en directo» en lo que había sido el Virreinato del Plata, sólo que en esta versión el papel de capitán de guardias lo hizo un tal Videla, por supuesto con más realismo y profesionalidad que Murúa.

## El Libertador

A pesar de su importancia superlativa en la Historia de América, el cine tardó en dedicar una biografía a Simón Bolívar. De todos modos no debe extrañar, pues el aliento épico de su vida imponía un presupuesto de superproducción inalcanzable para la mayoría de las famélicas industrias cinematográficas de habla española (al ser un personaje hispánico y sin gran simpatía por los Estados Unidos, Hollywood nunca había manifestado especial interés). No fue hasta 1941 que la industria mexicana, aprovechando su condición de abanderada de la producción en español, se animó a dedicar un primer film al Libertador. **Simón Bolívar** fue una producción conjunta de Jesús Grovas y Miguel Contreras Torres, siendo este último el guionista y director. Los productores declararon, llenos de énfasis panamericano, haberse adelantado a Hollywood, donde según ellos iba a filmarse una *biopic* sobre el ilustre personaje. Como operación comercial era prometedora, pues al ser el Libertador el héroe indiscutido de la independencia americana todo gobierno, sea cual sea su ideología, habría de fomentar la exhibición de la película.

El realizador Contreras Torres es una figura importante del cine mexicano, aunque sólo sea por lo abundoso de su filmografía y el gusto por los temas históricos y espectaculares, en los cuales ha demostrado una especialización única en el cine de su país<sup>6</sup>. Antes de **Simón Bolívar** ya había demostrado su afición a evocar el pasado mexicano: la Conquista en **Tribu** (1935), la época virreinal en **Hombre o demonio** (1940), la Independencia en **¡Viva México!** (1934) y el imperio de Maximiliano en **The Mad Empress** (1930; rodada en Hollywood en inglés) y **Juárez y Maximiliano** (1933); esta última situación fue explotada posteriormente en una cinta de bello título (algo es algo), **Caballería del Imperio** (1942). La mayoría eran vehículos de lucimiento para su esposa, la actriz de origen austríaco Medea de Novara, dama bastante envarada y de limitados recursos dramáticos, de la que en la obra que nos ocupa se hubo de prescindir ya que no había oportunidad para un papel femenino importante: aquí la elección fundamental era la del actor

---

<sup>6</sup> Gabriel Ramírez ha publicado recientemente una esmerada monografía sobre Contreras Torres (Guadalajara: Universidad, 1994; serie «Cineastas de México»).

que encarnaría la figura del prócer. Se decidió escoger a Julián Soler, el benjamín de la «familia real» del teatro mexicano (hermano de Domingo, Fernando y Andrés), prometedor galán que por entonces todavía no tenía mucho nombre en la pantalla.

**Simón Bolívar** se comenzó en junio de 1941 y el rodaje se desarrolló durante seis meses; no se escatimó dinero para conseguir el potencial espectacular deseado (la publicidad hablaba de un millón de pesos) y, finalmente, se estrenó en mayo de 1942, con una duración de casi tres horas<sup>7</sup>. En la campaña promocional se incluyó un artículo del propio coproductor Grovas que decía, entre otras cosas: «Al emprender esta película no hemos tratado ni en sueños de hacer una biografía completa de Bolívar, dada la imposibilidad de verter en una cinta de duración conveniente todos los aspectos de un tema extraordinariamente rico en acción. Hemos hecho un compendio, una síntesis representativa de la significación del gran hombre, del estadista profético, del héroe nuestro»<sup>8</sup>. Esta declaración sonaría enteramente razonable si no fuera por el hecho de que el film la desmiente del todo, ya que realmente intenta ser una biografía completa y además en una cinta de duración más bien inconveniente. Ni siquiera es cierto lo de «síntesis», ya que prácticamente no se ha dejado en el tintero ningún aspecto de la vida del héroe: boda en España, trágica muerte de la esposa que le deja sumido en profundo abatimiento y a la que promete ser fiel para siempre; primeros escauceos independentistas y fracasos, con el exilio a Jamaica donde escribirá la famosa Carta; la gloria militar, con la gesta del paso de los Andes y la batalla de Carabobo; el encuentro con San Martín; su gran amistad con Sucre; las relaciones con Manuelita Sáenz, y finalmente el fracaso de sus ideas panamericanas —enfrentamientos entre sus antiguos compañeros, asesinato de Sucre— y sus últimos días en Santa Marta, precisamente como huésped del español Joaquín de Mier.

Introducir tanto material en un moderno serial televisivo hubiera sido relativamente fácil, pero hacer lo mismo con una película de metraje más o menos tradicional (más lo segundo que lo primero, ya lo hemos

---

<sup>7</sup> Las copias actuales hacen unos 160 min., pero parece que la versión primigenia (de la que ignoro si tuvo mucha explotación) duraba la friolera de 225 minutos.

<sup>8</sup> «Qué debe esperarse de Simón Bolívar». *Cinema Reporter*, febrero 1942.

dicho) era una empresa que evidentemente superaba las capacidades del autor. El guión es una ordenada sucesión de estampas cerradas en sí mismas y empalmadas con letreros explicativos, casi siempre muy prolijos y a veces con insospechados lapsus, como el de fechar la batalla de Carabobo en 1824 (quizá se confundieron con Ayacucho) y algo después mostrarnos la entrevista entre Bolívar y San Martín, que como todo el mundo sabe tuvo lugar en 1822. La iconografía de esos *tableaux* es lo más estática posible, a fin de recordar al máximo los cuadros y esculturas que adornan los edificios oficiales; los almidonados uniformes hacen el papel de auténticas corazas que impiden no sólo el movimiento sino casi la respiración de los personajes, de los que puede decirse que posan, literalmente, para la posteridad. Curiosamente, se consigue algo más de humanidad cuando se muestran los momentos negativos: el dolor por la muerte prematura de la esposa da pie a unas escenas de mediana intensidad sentimental, y lo mismo puede decirse del final, cuando el héroe se da cuenta de que «ha sembrado en la arena y arado en el mar», pero sin abandonar nunca el nivel del libro de texto. Los únicos alardes formales de interés cinematográfico se reservan para las batallas, que al igual que el momento del paso de los Andes tienen cierta brillantez visual. La escena del juramento del Aventino, cuando Bolívar decide dedicar su vida a la emancipación de América, propicia un uso bastante aceptable del *glass shot*. La música de fondo es abundante y en general eficaz, con uso de *leitmotiven* muy definidos y a veces algo cargados, como los sonos de *Alma llanera* cuando aparecen las tropas de Páez.

Volviendo al contenido, no es extraño comprobar que todo se ajusta a la historiografía más convencional, sin recurrir para nada a aquellas interpretaciones que podrían ser fuente de discordia. Porque Bolívar también ha tenido sus críticas, no lo olvidemos, como cualquier gran figura de la Historia, pero Contreras Torres prefiere la aproximación tradicional del film biográfico, según la cual el héroe obra bien por definición, y los eventuales fallos son siempre culpa de los demás. Los elementos de revolución social fueron ignorados en beneficio de los criterios estrictamente liberales y criollistas, y en aras de la moral se adecentaron las aventuras amorosas de Bolívar, especialmente el episodio de Manuelita

Sáenz, que por tratarse de un adulterio debió presentarse como una relación básicamente platónica y eliminando en lo posible la comprometedor presencia del marido de doña Manuela. Como además se deseaba que la película fuera distribuida en todos los países de habla hispana se insistió en el carácter unificador del proyecto bolivariano, procurando diluir la responsabilidad de su fracaso en circunstancias y personalidades poco concretas. Detalle a señalar en este aspecto es el tratamiento dado a España, pues hay una clara intención de no ofender los sentimientos peninsulares a ningún nivel. Bolívar siempre habla de «Hispano-América» e insiste en que la guerra no es contra España sino contra el «mal gobierno»; el general Morillo, jefe de las fuerzas realistas, es presentado como un auténtico caballero, que comprende y respeta a Bolívar y sólo desearía llegar a un acuerdo honorable. Las eventuales villanías de los españoles son personificadas en Boves, del que se ignora su condición de peninsular y además se deja bien claro en el diálogo que «no pertenece al ejército regular español»; ninguna de esas dos circunstancias concuerda con la realidad histórica y sólo resultan justificables en ese contexto de solidaridad hispanoamericana que persigue el film (motivaciones coyunturales aparte, es cierto que Bolívar pensó alguna vez en una unión con la España liberal). A un nivel más anecdótico se debe contabilizar la alabanza del *Quijote* cuando lo halla en la hacienda de San Pedro Alejandrino: «Con este libro no necesita ninguno más en su biblioteca, señor Mier».

Las buenas intenciones en el plano histórico-político parece que dieron resultado, a juzgar por el telegrama de felicitación que el presidente de Venezuela envió a los productores<sup>9</sup>. De todos modos, el film no triunfó fuera de los ámbitos protocolarios. Algunos críticos incluso objetaron fallos históricos, como la ausencia del precursor Miranda: realmente es el único que falta en el exhaustivo *dramatis personae* del film, y uno se muestra más dispuesto a agradecer su eliminación que su inclusión y considerar la crítica como quisquillosa e innecesaria. La acogida del público fue en general fría, lo cual no extraña dado el carácter arrítmico y ceremonioso de la narrativa; cuando se critican las biografías de «grandes hombres» producidas en los estudios norteamericanos por entretenerse en la anécdota frívola y

---

<sup>9</sup> Cit. en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (Guadalajara: Universidad, 1992), vol. 2, p. 198.

superficial, nada mejor que obras como este **Simón Bolívar** para dar la razón a los magnates de Hollywood. Y por muchas concesiones hispanistas que el guión hiciera, tampoco permitieron que fuera distribuido en España; su ausencia en las pantallas de la ex-metrópoli puede atribuirse a la mezquindad ideológica oficial en todo lo relacionado con América, pero también al escaso interés artístico y comercial del producto.

Después de esta producción mexicana, la película más ambiciosa sobre el Libertador fue en principio un proyecto español al que después se incorporarían elementos italianos (el director Blasetti y la actriz Rosanna Schiaffino, ésta impuesta por su marido el coproductor Alfredo Bini) y venezolanos (el compositor Aldemaro Romero, amén de la colaboración del ejército y organismos oficiales del país), que darían un tono cosmopolita a producto final, titulado también **Simón Bolívar** y estrenado en 1969.

En los años sesenta el estado franquista había adoptado un talante más conciliador en sus relaciones exteriores, incluyendo como es lógico a los países americanos. Ello traía consigo cierta laxitud en los criterios oficiales sobre la emancipación de los antiguos territorios de Ultramar, que ya no se veía como una traición a la Madre Patria sino como una divergencia de opiniones entre miembros de una familia común. Es con esta mentalidad que se debe entender que el productor español Rafael Mateo acometiera la realización de una nueva biografía de Bolívar. Pero también interviene otro factor coyuntural en la gestación de este film: los movimientos revolucionarios que agitaban toda América latina, dirigidos contra el poderío económico estadounidense, que en aquella época tuvieron su punto álgido sostenidos por la intelectualidad europea. El lector puede extrañarse de esta afirmación, pues estamos hablando de la España de 1968, aparentemente poco motivada a defender unas posiciones revolucionarias de clara filiación marxista: para despejar dudas al respecto podemos revisar el *pressbook* de lanzamiento. Al lado de las fotografías e informaciones tradicionales sobre el rodaje podemos contemplar unas curiosas reproducciones de diarios contemporáneos (¡de la película, no de los tiempos de Bolívar!) en los que aparecen noticias sobre el fracaso del enviado de Nixon, Nelson Rockefeller, en su viaje por varios países de

Hispanoamérica, fracaso que la prensa española atribuye a la pervivencia de un sentimiento claramente antinorteamericano compartido por todos los pueblos hispanos. Esta ambigua intencionalidad dada al film refleja un hecho siempre inherente a las relaciones de Franco con los Estados Unidos, relaciones bífidas en las que se mezcla el amor interesado (plano político-económico) y el odio ancestral por la humillante derrota del 98 (plano sentimental-castrense). Las relaciones con la Cuba comunista son la representación práctica de esta teoría: todavía ahora Castro recuerda con emoción el apoyo de un régimen totalmente opuesto a sus planteamientos y al que no perdía ocasión de zaherir cuando quería afianzar su sentir revolucionario.

Es decir, que esta nueva interpretación de la vida del Libertador se plantea como un puente de unión entre las luchas emancipadoras de Iberoamérica de principios del siglo XIX y las actuales. Interpretación más acorde con la mentalidad del público de los años sesenta, poco receptivos al burdo didactismo del *tableau vivant* y que permitía una aproximación menos «positivista», o sea, menos preocupada por la supuesta veracidad de los hechos históricos que por sus implicaciones ideológicas. Acorde con esta orientación el guión se concentra en el período comprendido entre 1817 (organización de las fuerzas políticas y militares) y 1824 (victoria de Ayacucho, culminación del proceso emancipador) y prescinde totalmente de nombres reales: en vez del despliegue de figuras de cera del film anterior, los guionistas han confeccionado una galería de personajes imaginarios, arquetípicos, que hagan de portavoz de sus intenciones sin incurrir en las críticas de los historiadores. No encontraremos, pues, ni a Sucre ni a San Martín, pero conoceremos a una amante de Bolívar llamada Consuelo Hernández (en algunas versiones se la llama Rosario), reposo del guerrero y soporte del político, siempre junto a él pero en la sombra, rostro anónimo entre la masa que lo vitorea tras el discurso final. Es un personaje que de alguna manera sintetiza los rasgos de varias mujeres en la vida del Libertador, especialmente de Manuela Sáenz, ya que también esta Consuelo tiene un marido a quien puede ser infiel con la tranquilidad de estar cumpliendo un deber patriótico. Eludiendo complicaciones, el guión presenta al esposo burlado como un miserable; cuando le reprocha a

Consuelo su innoble proceder, la mujer le espeta: «¡Aquí lo único innoble eres tú, que ni siquiera eres digno de ser el marido de la amante de Bolívar!».

Sin ningún letrero que sitúe la época, la cinta comienza en pleno llano venezolano, cuando un soldado negro del ejército patriota se presenta ante el caudillo de los llaneros para pedirle en nombre de Bolívar la unión de todas las fuerzas independentistas; el jefe en cuestión es un individuo de rasgos campesinos y modales de revolucionario expeditivo que se hace llamar General del Llano, y evidentemente es un trasunto del célebre Páez (se llama también José Antonio) pero visto con cierta perspectiva de *spaghetti-western*. A la demanda de Bolívar, el llanero contesta con sorna que los tiempos han cambiado, y ahora son los señores los que tienen que desplazarse a ver a los campesinos. Con esta entrada ya se han sentado las bases del tipo de aproximación ideológica que pretende el film. La secuencia siguiente insiste en lo mismo, al mostrar al Estado Mayor de Bolívar totalmente alterado ante la insolencia de los que ellos consideran vulgares saqueadores. El Libertador hace su primera aparición, rechazando sus criterios con la palabra que le servirá de guía durante todo el film: unidad.

Bolívar acude a entrevistarse con Del Llano junto al Apure. Los dos hombres sintonizan enseguida: el caudillo campesino seguirá fielmente al Libertador hasta el final (con el auténtico Páez las relaciones no fueron tan francas). Con la colaboración de todos los estratos sociales, Bolívar organiza un congreso que podría ser el célebre de Angostura, aunque tampoco se dice claramente. Los patriotas acomodados protestan por la presencia de negros, indios y mestizos. Un terrateniente pregunta con alarma quién va a cuidar los campos ahora; del Llano, que le oye, le contesta riendo: «¡Usted!». De resultas de las deliberaciones en el congreso nace una proclama general en la que se convoca a todos los patriotas a la lucha definitiva contra los realistas, y un encuadre de esta proclama deja ver que está fechada en Caracas, a 1 de abril de 1818: aparte del grueso error que supone ignorar que la capital no estaba todavía bajo control patriota, el año contradice que fuera el congreso de Angostura, pues tuvo lugar en 1819. Todavía embarulla más la cronología la siguiente escena, en la que se ve a Bolívar parando por unos

días en su casa natal y de un cajón saca una polvorienta carpeta en cuya tapa se lee «Angostura», indicando que es algo del pasado.

En plena campaña tienen lugar dos incidentes remarcables. Uno es el encuentro con la señorita Consuelo Hernández, esposa de un funcionario realista, que es detenida cuando atravesaba las filas patriotas camino de Caracas en compañía de su tía. El siempre galante Bolívar (es sabido que el gran político era también un infatigable *ladykiller*) la deja pasar después de que la dama, prendada de sus encantos, le indique que las tropas realistas se concentran en Carabobo (primera denominación real que se utiliza). El segundo incidente es el atentado contra la vida del protagonista perpetrado por dos oficiales realistas, los hermanos Díaz de Sandoval. Los dos militares constituyen nuevos arquetipos: ambos son americanos, pero mientras el capitán es fiel al rey, su hermano pequeño, teniente, comienza a sentir la llamada de la tierra. Además, reprocha a su hermano y superior que lo haya obligado a una acción tan deshonrosa como es matar a traición; el otro le dice que era para evitar los derramamientos de sangre motivados por Bolívar, enemigo del orden natural de las cosas. Aunque la conversación es enteramente privada, el Libertador demuestra su fina intuición cuando interroga al hermano menor y saca a la luz enseguida sus auténticas inclinaciones, consiguiendo atraerle a la causa americanista, a la que se incorpora con el rango de capitán. Generoso y noble, Bolívar deja además libre al hermano irredento. La motivación de este episodio, bastante evidente, es presentar la lucha emancipadora como una guerra civil: los dos hermanos simbolizan el origen español de todos los americanos, e incluso el mismo Bolívar reconoce su raigambre hispana.

Tras la victoria de Carabobo, entrada triunfal en Caracas. En una gran fiesta a la que acuden todas las personalidades de la ciudad, Bolívar deja entrar a los llaneros, ante el desagrado de algunos de sus hombres que ya criticaban desde hacía tiempo sus veleidades populistas, y que tampoco apoyan la idea panamericana: no tienen la amplitud de miras del héroe y no quieren llevar la lucha al resto del continente. Pero a la hora de manifestar su opinión, el Congreso decide dar el visto bueno a la marcha hacia el Perú pensando que el Libertador ha de fracasar en este empeño y perderá la

credibilidad; apoyado por el amor de Consuelo y la fidelidad del pueblo, Bolívar cruza los Andes entre penalidades casi insuperables y se prepara a dar batalla en Ayacucho. Cuando está organizando el plan de ataque recibe un mensaje de Caracas en que le conminan a dejar el mando y encargarse de presidir el Congreso: es una vil artimaña para impedirle una nueva jornada de gloria, pero el héroe se somete porque el Congreso es la voz del pueblo soberano. Dejando el mando a dos de sus fieles generales, Del Llano y Fuentes, el Libertador vuelve a la capital. Estando reunido con los congresistas, un alboroto popular en las calles anuncia la victoria de Ayacucho; confundidos sus enemigos, exultantes sus amigos, el Libertador se asoma al balcón: «¡Aún queda mucho por hacer, hermanos...; la unidad es el único camino hacia la libertad!». Sobre un primer plano de su rostro aparece la fecha «1825» (no sé por qué: la batalla de Ayacucho, repito, fue en 1824) y en sobreimpresión se ven los pies mal calzados del ejército popular marchando hacia la victoria, apareciendo ahora la fecha «1970». Es decir, «hoy como ayer...».

Como puede verse, el guión de este **Simón Bolívar** es una paráfrasis más que una recreación de episodios de la vida del biografiado: se intenta ser fiel al espíritu más que a la letra. Ciertamente que inventando circunstancias y personajes se consigue una mayor coherencia narrativa que en film de Contreras Torres, pero también es verdad que para cualquier espectador con un mínimo de conocimientos resultan chocantes algunos momentos. Especialmente destacable es todo lo relacionado con la batalla de Ayacucho, donde hay una decidida acumulación de detalles fantasistas —Bolívar en el campo de batalla, Sucre reemplazado por un difuminado general Fuentes y ausencia del virrey La Serna— que hace increíbles las pocas escenas ciertas, como aquella en que el comandante realista (el mariscal Monet, esta vez nombre auténtico) pide permiso para que los contendientes de ambos bandos que sean parientes puedan abrazarse antes de entrar en combate (los hermanos Díaz de Sandoval, que luego morirán juntos en alarde simbolista). Cuando se presentan acontecimientos reales, son sometidos a un proceso de reajuste, por ejemplo lo del paso de los Andes: aunque para llegar al Perú y triunfar en Ayacucho el ejército de Bolívar debió atravesar inevitablemente la cordillera, el gran paso que recuerda la Historia fue en

realidad el que precedió a Carabobo. Y no hablemos de todo lo encaminado a enlazar la lucha independentista del siglo pasado con los movimientos revolucionarios de los años sesenta del siglo actual: las tropas del Libertador están llenas de elementos pertenecientes a los estratos menos beneficiados de la sociedad colonial, a fin de conferirle un carácter —no siempre acorde con la verdad histórica— de lucha de clases.

En el aspecto formal, **Simón Bolívar** es un espectáculo correcto, aunque le falta inspiración y fuerza visual. Es curioso porque su director, una auténtica institución en el cine italiano, se había hecho la fama con *epics* de tanta envergadura como *La corona de hierro* o *Fabiola*. Pero tras cuarenta años de actividad filmica, el pulso del ilustre cineasta había perdido la firmeza de antaño, por lo menos a juzgar por el tono cansino de la narración, el descuido en la dirección de actores e incluso la poca vibración de las escenas de batallas (hechas probablemente por su habitual ayudante Lionello De Felice). A pesar de los buenos oficios de Manuel Berenguer, el aspecto visual del film es bastante anodino, y sólo algunos planos del ejército libertador avanzando a través de impresionantes parajes consiguen cierto impacto. Por lo que respecta a la interpretación, poco a destacar: en el papel de Bolívar, Maximilian Schell no supera sus habituales limitaciones, aunque compone su personaje con loable dignidad; lo mismo puede decirse de Rabal como Del Llano, si bien hay que reconocer que es un papel sin grandes dificultades. El resto del abundante reparto se limita a componer *silhouettes* más o menos inspiradas: Luis Dávila como el intelectual amigo del Libertador, Manuel Gil y Manuel Otero como los hermanos Díaz de Sandoval, Julio Peña como el «marido de la amante», etc.; a destacar el despiste de Fernando Sancho como el general bolivariano pasado a las filas de los políticos contrarios al héroe, que desarrolla el papel con su sempiterna caracterización de mexicano mugriento iniciada en **Héroes del 95** (1947).

## El santo de la espada

En la jerarquía de grandes próceres de la América independiente el segundo lugar es sin duda para José de San Martín, el héroe máximo de la nación argentina. Lo más curioso de su figura es que, en realidad, fue argentino casi de casualidad: sus padres eran españoles, su infancia y juventud la pasó en España, y ante la Independencia casi toda su familia permaneció fiel a la Corona. Indudablemente estos detalles pueden resultar nimios ante la formidable tarea desarrollada en pro de la libertad de las Américas, pero su evocación puede ser una importante fuente de reflexión sobre los mecanismos psicológicos del movimiento emancipador. Como era de prever, ha sido en la Argentina donde se han producido las dos películas sobre su vida. La primera es *Nuestra tierra de paz* (1939), cinta muy rudimentaria en todos los aspectos y de interés cinematográfico casi nulo, pero con unas peculiaridades dignas de análisis. De entrada ya sorprende el título, que de ningún modo sugiere que el argumento sea la vida de San Martín (de hecho, no sugiere absolutamente nada), y después el letrero que aparece en los títulos: «patrocinada por la Embajada de Francia»; lo del patrocinio está relacionado con el hecho de haber sido producida por elementos de la comunidad francesa bonaerense, algo que queda claro a los pocos minutos de proyección.

La película empieza en época actual, en la casa de un francés residente en Buenos Aires (interpretado precisamente por el productor del film, Henri Martinent), cuando su hija le pregunta porqué hay tanta animación en la calle: el padre se asoma a la ventana y nosotros, gracias a un inserto documental (pues lo único que hay al otro lado de la ventana es un paupérrimo forillo) podemos ver que se está haciendo una ofrenda floral a la estatua de San Martín en la plaza de su nombre. La niña le pregunta quién era el tal San Martín, y el padre, que muy oportunamente tiene el despacho llenos de mapas de Argentina y Francia, no se lo piensa dos veces y empieza a contarle la vida del prócer.

La narración del padre sigue en líneas generales la biografía oficial, si bien añadiendo unos curiosos matices que luego estudiaremos. Tras un

comienzo poco brillante en que recuerda que a principios del siglo pasado Buenos Aires era una colonia española (pensando que los conocimientos del público no son superiores a los de su hija de 7 años), vemos al joven militar San Martín haciendo una fulgurante carrera en España, donde después de combatir heroicamente en Bailén alcanza el grado de teniente coronel. Al mismo tiempo en Buenos Aires han tenido lugar los hechos de mayo de 1810; tras confraternizar con los conspiradores independentistas en Londres (aunque no se especifica en el diálogo queda claro que se trata de las Logias masónicas), San Martín se embarca hacia América, para combatir por la Independencia. Una vez en Buenos Aires le encargan de la organización del ejército patriota, a la sazón en bajísimas condiciones de moral. San Martín cumple a la perfección, creando el cuerpo de granaderos que llevará su nombre y que pronto gana las primeras batallas. Después de un inserto sentimental que nos muestra el noviazgo y boda del héroe, asistimos al paso de los Andes y la decisiva victoria de Chacabuco. Se apunta también el inicio de las divergencias con las autoridades políticas: le llaman de la capital para que se haga cargo del gobierno, pero hace caso omiso y embarca el ejército hacia el Perú, pues piensa que puede ser más útil. Tras una rápida sucesión de batallas asistimos al histórico encuentro con Bolívar. La escena está filmada con toda la pompa y amaneramiento requeridos; tras un largo travelling a través de cuatro macizas puertas (difícil identificar un edificio de estas características arquitectónicas) llegamos a la estancia donde va a tener lugar la entrevista, y entonces la última puerta se cierra ante nuestra vista. Un rótulo avisa que «nadie sabe que pasó exactamente, pero pudiera ser que...» y a continuación se nos reconstruye la escena: el generoso y desinteresado San Martín cede a Bolívar el liderazgo de la campaña libertadora, cosa que el otro agradece emocionado.

A partir de aquí se inicia la decadencia del personaje, víctima como es habitual en este tipo de films no de sus defectos sino de las envidias y rencillas de los politicastros profesionales (en realidad el guión no es muy explícito en este punto). Además, muere su mujer. Desengañado, se embarca para Francia, donde pasa fuertes privaciones económicas y en 1850 muere, rememorando sus glorias pasadas y amargado por el olvido de los suyos. Terminado el relato la niña se echa a llorar y su padre la consuela,

recordándole la herencia de libertad y democracia que San Martín dejó.

De esta sinopsis parece desprenderse que se trata de una biografía architradicional en el registro habitual de los años 30-40, no muy alejada de las dedicadas a Bolívar o Morelos que comentamos en este mismo capítulo. La estructura iconográfica es la misma: planos estáticos inspirados en la pintura académica y recurso incontenido al letrado informativo; además el actor que encarna al protagonista, Pedro Tocci, no puede estar más envarado, quizá temeroso de agrietar el espeso maquillaje que intenta aproximar su físico al original<sup>10</sup>; si nos detenemos algo más en el film es por dos elementos muy peculiares. Uno es la mitificación dada al personaje, muy por encima de lo habitual en el género y que alcanza niveles casi religiosos. A diferencia de Bolívar, San Martín goza de una fama de bondad ultraterrena, y a algunos de sus historiadores les parecería más lógico verlo en un altar que sobre el pedestal de un parque público: recordemos que uno de los libros más famosos sobre su vida se titula, precisamente, *El santo de la espada*. Atento a esta premisa, el realizador cuida siempre de mostrar al héroe con una pureza de sentimientos por encima de cualquier mezquindad material, como si el contacto con la divinidad fuera algo cotidiano en él. Una escena representa de forma literal este concepto. Tras haber triunfado en Chacabuco, el héroe está en su tienda redactando el parte de la batalla para Buenos Aires cuando se le aparece una dama vestida de blanco que le dice: «Soy la Gloria. Te ofrezco todo el poder, si lo quieres». Sin inmutarse, el prócer levanta la vista de la mesa y contesta: «No, gracias; sólo quiero la libertad de América». Creo que el cine nunca ha admitido de forma más desarmante la supuesta familiaridad de las grandes figuras de la Historia con el más allá.

El otro factor diferenciador de esta película es el concienzudo afrancesamiento a que ha sido sometido el guión. Como ya hemos dicho, la película fue promocionada por la colonia francesa de Buenos Aires, si bien ignoro las intenciones que se escondían tras este propósito (como no fuera responder a la tradicional francofilia de la intelectualidad porteña). Al seguir estas directrices la historia de San Martín adopta derroteros extravagantes e

---

<sup>10</sup> El trabajo de caracterización corre a cargo de Narciso Ibáñez Menta, entonces conocido como «Narcisín».

incluso paradójicos. Cuando el padre comienza la narración, ¡lo hace en perfecto francés!; afortunadamente la niña le sugiere que «la vida de San Martín debe explicarse en español». El padre cede en este punto —sin duda más motivado por la inteligibilidad de los espectadores que por el razonamiento filial— pero pronto vuelve por sus fueros, cuando da su versión de las actividades del protagonista en España. En la metrópoli reinaba el abúlico Carlos IV (se le dedica un plano-*tableau* en la línea del cine mudo, en el que aparece reclinado en su trono, escuchando con visible enervamiento las coplas de un cantor vestido de majó), mientras que en Francia ya soplaban vientos de libertad, encabezados por un genial conductor de pueblos, el general Bonaparte: ante su silueta en contraluz padre e hija quedan extasiados, los ojos en blanco, en un plano sin el menor sentido del ridículo. En la escena siguiente vemos al gran corso pasando revista a soldados; se para ante uno y le espeta: «¿Tú quién eres?»; «¡Teniente San Martín, de Sudamérica!», contesta el oficial. Sin solución de continuidad vemos como es condecorado, mientras el comentario nos informa que se cubrió de gloria en Bailén. El planteamiento de estas secuencias es muy curioso, pues tal como están presentadas da la sensación de que San Martín hubiera combatido ...¡*con* Napoleón, y no *contra* él! Por si hubiera alguna duda conviene aclarar que el héroe argentino alcanzó, con algo más de treinta años, el grado de teniente coronel del Ejército español por su valor ante las tropas francesas.

Durante el cuerpo de la cinta se deja descansar el sentimiento profrancés para retomarlo al final, si bien de forma un tanto chocante, cuando el padre notifica a su hija, un poco de tapadillo, que «la política hizo que San Martín se tuviera que ir a Europa». Si el exilio en Francia pretende utilizarse como reconocimiento de la capacidad acogedora de este país, poco consigue en este aspecto, pues lo único que se ve en pantalla es a un pobre viejo acosado por los acreedores y al que ningún «hospitalario» francés se digna echar una mano. En su empeño galicista el guionista acaba por pillarse los dedos aunque, por supuesto, no menciona para nada que si San Martín consiguió pasar dignamente los últimos años de su vida fue gracias a la generosidad de un español, antiguo compañero de armas, llamado Alejandro Aguado.

El detalle más original del film —también debido a la influencia francesa— es su referencia a la filiación masónica del héroe, circunstancia por otra parte común a casi todos los grandes caudillos sudamericanos y que muchos historiadores consideran un punto clave para explicar hechos que nunca han quedado suficientemente aclarados, como el asesinato de Sucre o la famosa entrevista de Guayaquil. Como es lógico, dadas las fuertes implicaciones religiosas y políticas del asunto, las representaciones oficiales de estas figuras lo eluden sistemáticamente, y sólo en esta película podemos encontrar tímidas alusiones, algunas de difícil inteligibilidad como la escena en que se muestra a miembros de la Logia londinense criticando duramente a San Martín por no seguir fielmente sus instrucciones. Es probable que esto también contribuyera a que algunas voces criticaran las motivaciones extranjerizantes de la película: la productora debió sentirse en entredicho, pues envió a la prensa un «comunicado aclaratorio» en el que reconocía el carácter «anecdótico» de la narración y el «deseo de un acercamiento franco-argentino»; el difuminado título se basaba precisamente en que, «profundamente respetuosos del santo horror que el General San Martín sentía por toda vanagloria, no hemos querido nombrarlo en el título»<sup>11</sup>.

Si en el plano ideológico *Nuestra tierra de paz* se presta a la disgresión, los aspectos estrictamente fílmicos son absolutamente anodinos. Su factura técnica es rudimentaria y anticuada, sobre todo en las escenas espectaculares: la que reconstruye la batalla de San Lorenzo, por ejemplo, sólo puede valorarse en el contexto del cine argentino de la época (y la de Chacabuco queda resuelta con una drástica elipsis); todo el aspecto visual incurre en una flagrante falta de dinamismo, y el recurso a conceptos alegóricos produce cierta sensación de irrealidad.

Unos treinta años después de *Nuestra tierra de paz*, el cine argentino acometió nuevamente la empresa de plasmar en celuloide la vida de San Martín, esta vez basándose en el famoso texto de Ricardo Rojas, antes citado, *El santo de la espada* (1933). Lo primero que llama la atención es el nombre del director: Leopoldo Torre Nilsson había hecho su fama internacional (un

---

<sup>11</sup> Recorte sin fecha conservado en la sección de documentación de la Cinemateca Argentina.

tanto efímera, todo hay que decirlo) con dramas intimistas de atmósfera morbosa y decadente; no parecía, en principio, la persona más adecuada para un *epic* patriótico y oficialista. De todos modos, si repasamos la filmografía de este cineasta veremos que sus obras inmediatamente anteriores ya denotaban una cierta desorientación temática y estilística que culminaba en su adaptación del **Martín Fierro** (1968), film académico y reverencial que de algún modo preludia la evocación sanmartiniana. Y es que la característica principal de **El santo de la espada** es ser una obra de narrativa, planificación e interpretación absolutamente tradicional, que admite tanto la alabanza de clásico como el reproche de poca inspiración. Torre Nilsson explicó sinceramente su cambio de orientación subsiguiente a 1966. «Es una encrucijada donde empiezo a buscar otras fórmulas y otros contenidos, debido en gran parte a la específica situación del país, y con una suma de situaciones políticas, sociales y económicas derivadas de la revolución de 1966, y un férreo y absurdo mecanismo censor. Como yo no quería irme de mi país y no sé hacer otra cosa que cine, me vi en la necesidad de encontrar una salida. Así se explica **El santo de la espada**, donde me limito a aplicar mi oficio, lo cual me significa mucho más trabajo»<sup>12</sup>.

Es curioso que el proyecto de **El santo de la espada** tiene unas estrechas relaciones con el **Simón Bolívar** de 1969. A finales de 1968 Torre Nilsson asistió en Madrid al estreno de **Martín Fierro**. Allí trabó relación con el productor Rafael Mateo, que estaba poniendo en marcha dos producciones sobre la vida de los dos grandes libertadores; tras algunas entrevistas el productor español decidió abandonar el film sobre San Martín y aceptó colaborar en el proyecto del director argentino, que era la reducción cinematográfica del libro de Rojas. Los guionistas serían los mismos de **Martín Fierro** con el añadido de Enrique Llovet, que al parecer había hecho un esquema argumental con destino al supuesto film de Mateos. La producción estaría financiada en un 50% con capital español. Finalmente esta colaboración no se llegó a concretar: Mateo produjo el film sobre Bolívar que hemos comentado en páginas anteriores, pero se desentendió del de Torre Nilsson, que se realizó como producción enteramente argentina. Aunque fue distribuido en España, su carrera comercial no ha dejado más huella relevante que la de un pintoresco cambio de título: para

---

<sup>12</sup>Declaraciones en *La Opinión*, 5 de octubre 1973.

incrementar la españolidad del personaje y evitar equívocos sobre una supuesta canonización se lo rebautizó como **Estirpe de raza** (con el subtítulo: «General José de San Martín»).

**Estirpe de raza** o, con más propiedad, **El santo de la espada**, abarca la vida de San Martín entre su llegada a la Argentina en 1812 hasta su partida hacia Europa en 1824. La intriga sigue las incidencias biográficas de un modo bastante lineal, sin ningún alarde formal ni divergencias heterodoxas. Recién llegado a Buenos Aires se entrevista con el triunvirato gobernante, que a la vista de su inmejorable expediente militar le encarga la organización del cuerpo de granaderos a caballo. Al mismo tiempo se nos presenta su tierno idilio con Remedios de la Escalada y subsiguiente boda: se hace especial hincapié en la bondad del personaje y en su conducta irreprochable a todos los niveles. Marido ejemplar en el hogar, en su vida social es también un modelo de discreción y modales. En el aspecto militar pronto demuestra su capacidad en la batalla de San Lorenzo y en tomar el relevo de Belgrano en la campaña del Norte. En este episodio se incluyen apariciones de personajes históricos como el célebre caudillo de gauchos Martín Güemes, y se alude por primera vez a los problemas de salud que acompañarán al héroe toda su vida.

En su cargo de gobernador de Cuyo acoge a las derrotadas tropas chilenas de O'Higgins y comienza a preparar el gran ejército que cruzará los Andes para dar la definitiva batalla a los «godos». La escena del paso de los Andes, muy bien fotografiada y montada, es la más espectacular del film, y por supuesto es muy superior a la de **Nuestra tierra de paz**. Tras la batalla de Chacabuco y la liberación de Chile vuelve a Buenos Aires, donde constata el deterioro evidente de la salud de su esposa. A pesar de ello, se embarca rumbo al Perú a seguir con su actividad libertadora. La flota está formada por unas rústicas maquetas que se vislumbran en un fugaz y vergonzante plano. A destacar el trato dispensado en el guión al oficial naval Lord Cochrane, que se presenta como un individuo engreído y autoritario al que San Martín debe recordar que el auténtico jefe de la expedición es él (el Lord en cuestión era el típico filibustero británico al servicio de su bolsillo y, de paso, de la Corona inglesa). Ante la defección del virrey, el gobernador de

Lima, que es criollo, abre las puertas de la ciudad a las tropas de San Martín, que es considerado ya el libertador del Perú. Pero queda todavía la fortaleza del Callao en manos realistas: a pesar de recibir un aviso sobre la extrema gravedad de su esposa, San Martín quiere acabar la empresa peruana y no cede hasta conseguir la rendición de la plaza. El episodio siguiente es la entrevista de Guayaquil. Como es de prever, no se ofrece ninguna interpretación distinta a las ambigüedades de siempre; sólo puede destacarse un acercamiento algo peyorativo a Bolívar, presentado con rasgos de vanidad y cesarismo que contrastan con la modestia y desinterés del «santo».

Toda esta historia, por cierto, está enmarcada en un *flashback* —es la única aportación original del guión— del cual volvemos en este momento, cuando el frustrado Libertador vuelve a su casa, ya viudo, a hacerse cargo de su hija Merceditas. Sobre un plano de padre e hija embarcados rumbo a Europa, una voz en off recuerda el último deseo del héroe: «No me hagan ceremonias cuando muera. Lo único que quiero es ser enterrado en Buenos Aires». La estampa final de San Martín como padre es de hecho un motivo que se arrastra durante todo el film, como muy agudamente observa el crítico Máximo Soto<sup>13</sup>: es padre de la patria, es padre de sus soldados e incluso hace de padre de su mujer, a la que se presenta siempre con rasgos infantiles («¿Por qué no me dejas jugar como cuando era niña?», le había dicho en una ocasión a su marido).

Este final tan abrupto deja al espectador un tanto sorprendido, especialmente porque las causas de la partida quedan más oscuras aquí que en la versión anterior, que ya es decir: atribuidas a «cansancio» y mala salud, es una demostración más del interés de los autores en eludir todos los detalles conflictivos de la vida del protagonista y enfatizar su dimensión mítica, al no hablar de su origen ni su destino final; los títulos aparecen sobre un fondo de montañas y el último plano es el mar, en un simbolismo más que evidente. Tampoco se habla de su faceta política: cierto que San Martín era esencialmente un militar, pero cuando estuvo en Lima llevó a cabo una importante tarea legisladora. Tampoco se alude, por razones ya más fáciles de entender, a su formación peninsular (se descartó hacerle

---

<sup>13</sup>Máximo Soto, «San Martín, mito y consumo», en *Cine cubano* 63-65, 1970, pp. 26-28.

hablar con acento español, como parece que era en realidad) y a su intención de implantar en el Perú un monarca de la casa real española.

El tono pausado del film —que ni las escenas de batallas consiguen romper— sólo pretende reforzar el calificativo de santo que aporta el título. El criticable abandono a que somete a su pobre esposa queda automáticamente justificado por el carácter superior de la empresa y la abnegación incondicional de doña Remedios, que como ya hemos dicho antes es un personaje débil, sin iniciativa (lo interpreta Evangelina Salazar, una «ingenua» tradicional). Además, para quitar importancia a los males de la esposa se enfatizan los problemas de salud del marido mediante una cansina sucesión de disneas y hemoptisis que acaba por resultar un poco ridícula si se considera que a pesar de todo ello San Martín murió a una edad bastante avanzada, sobreviviendo en veinte años a su rival Bolívar.

A pesar de sus evidentes insuficiencias, **El santo de la espada** hace gala de una desarmante candidez que dificulta un crítica dura. Algunos aspectos del film están conseguidos de verdad. La interpretación, por ejemplo, es muy acertada: hay que destacar tanto la sobriedad y discreción de Alfredo Alcón en el papel protagonista como la precisa naturalidad de Lautaro Murúa como O'Higgins y Héctor Alterio como Bolívar, intervenciones que se prestaban al envaramiento más cerúleo. La crítica recibió la cinta con cierto escepticismo, pero a nivel comercial fue un apabullante éxito de taquilla que resarcó a Torre Nilsson de sus no muy lejanos descalabros económicos. Es evidente que el tono nostálgico y su apelación a los sentimientos patrióticos más elementales fue el factor primordial de esta acogida tan calurosa: en dos semanas llegó al millón de espectadores, entre los cuales se contaban los alumnos de todos los colegios argentinos, pues no en vano la iconografía del film remitía directamente a las ilustraciones de los libros de texto.

## El clero en la independencia de México

El movimiento independentista en la Nueva España tuvo unas características fuertemente diferenciadoras. Los insurgentes de 1810 no son intelectuales liberales, clases medias e incluso altas, sino masas de campesinos pobres acaudilladas por elementos del bajo clero: Hidalgo y Morelos enarbolan el estandarte de la Virgen de Guadalupe con la promesa de acabar con el latifundismo y reivindicar los derechos de los naturales. Con estas premisas se explica que el movimiento no tuviera demasiado éxito en su momento, pues los primeros en asustarse por estos excesos plebeyos fueron los criollos ilustrados. Uno de los responsables de la derrota de Morelos fue precisamente Iturbide, el mismo que diez años después llevaría el movimiento independentista a su culminación, aunque evidentemente con otro planteamiento.

Como ya hemos señalado, las figuras representativas del primer espasmo de rebeldía fueron Manuel Hidalgo y José María Morelos. Aunque ambos fueran sacerdotes, eran dos personas con distinta personalidad: en el primero se daba un mayor nivel intelectual, mientras que en el segundo primaba el genio militar. La aventura de Hidalgo, además, fue de una notable fugacidad: en setiembre de 1810 da el «grito de Dolores» y tras unos breves éxitos es derrotado estrepitosamente en enero de 1811; detenido cuando intentaba huir a los Estados Unidos, es ejecutado en julio del mismo año. Por lo que respecta a Morelos, salió de su oscuro destino en Carácuaro para unirse al movimiento insurgente, especialmente animado por la admiración que profesaba a su antiguo maestro Hidalgo. Tras adiestrar a la chusma desorganizada que formaba el ejército rebelde inició una brillante campaña en forma de guerrilla que le valió el sobrenombre de «Rayo del Sur», pero tampoco consiguió consolidar sus victorias. Tras una serie de fracasos y falta de auténtico soporte humano fue capturado y ejecutado (diciembre 1815). Aparte de sus concesiones a las clases bajas y a los nativos, era característica común a ambos cierta tendencia a la «mano dura» (a veces *muy* dura) incluso en ocasiones en que no era absolutamente necesaria, lo cual hizo que con el triunfo posterior del independentismo burgués fueran tenidos por excesivamente radicales y desplazados a un lugar secundario

del panteón patriótico. No fue hasta el siglo siguiente que, con la caída del porfiriato y el ardor populista propiciado por la Revolución, fueran enteramente rehabilitados y en la actualidad se consideran los generadores de la nacionalidad mexicana. Sus apariciones cinematográficas son una buena demostración de este respeto.

Ya hemos visto como la figura de Hidalgo es capital en el desarrollo de **La Virgen que forjó una patria**, comentada en el apartado anterior; en realidad el cura de Dolores ya había sido objeto de una aproximación biográfica en un film de 1934 que al titularse **¡Viva México!** a veces propicia pintorescos malentendidos con la obra inconclusa de Eisenstein, cuando por supuesto no tiene nada que ver: el director fue nuestro viejo conocido Miguel Contreras Torres, lo cual ya ahorra cualquier intento de comparación, y además no hay indicios de un especial entusiasmo por parte de la crítica. El guión se detenía en el momento del grito de Dolores, inmovilizando al cura Hidalgo en su jornada de gloria. Contreras Torres, auténtico *habitué* del cine histórico a la mexicana, manifestó más entusiasmo por el otro prócer, Morelos, pues inmediatamente después de su incursión en la vida de Bolívar se puso a trabajar no en una, sino en dos superproducciones dedicadas a la figura del combativo sacerdote. La primera, titulada **El padre Morelos**, intentaba aclarar la parte más ignota de su vida, es decir, la que llevó antes de sumarse al movimiento libertador; la segunda, **El rayo del sur**, describía sus campañas militares y su posterior derrota y muerte. La primera es la que tiene más interés, curiosamente por un detalle paradójico: al tener que afrontar la reconocida escasez de datos biográficos no tuvo que ceñirse a hechos comprobados, por lo cual se consiguió una construcción dramática más armoniosa que en la segunda parte, que no es más que una sucesión de *tableaux* didácticos al estilo de **Simón Bolívar**, es decir, con la tarea del montador reducida a intercalar largos letreros explicativos.

**El padre Morelos** fue anunciada en la prensa avisando de su carácter fantasista y previniendo al espectador sobre posibles malentendidos. En este sentido ha de entenderse una reseña anónima en que se observaba que la película «no muestra al caudillo Morelos, al genio militar y político que

sostuvo en el sur de nuestra patria la bandera sagrada de la Independencia. Tal vez por eso, porque presenta al Morelos que no conocíamos, al hombre José María Morelos y Pavón, que nació, sufrió, amó y luchó, siempre con la fe en Dios y la justicia en la mano, en las verdes campiñas de su amado Michoacán, tiene más importancia...»<sup>14</sup>. Estos comentarios cautelosos sugieren cierta turbación por parte del cronista ante el modo como se presenta la vida del llamado «Siervo de la Nación». Comprobemos sobre el original si este recelo es fundado.

El film comienza con la llegada del padre a su parroquia de Carácuaro. Ya de entrada rechaza los agasajos de los ricos del lugar, convirtiéndose en el defensor de los humildes contra los abusos de los terratenientes; éstos, como es de esperar, le toman grande inquina al ver que no apoya sus intereses y planean como desprestigiarlo ante sus superiores. La ocasión idónea se la da la llegada al pueblo de la hermana del cura con su marido y un niño, fruto de unas relaciones presacerdotales de Morelos: ignorantes de esta circunstancia, los hacendados hacen correr la voz de que en realidad es hijo ilegítimo de la hermana y que el cura se atribuye la paternidad para salvarla del deshonor. Indignado por la infamia, el héroe se decide a explicar desde el púlpito lo que fue su vida antes de llegar a este lugar.

Su padre era un carpintero pobre que al morir deja a la familia en la ruina. El joven Morelos tiene que trabajar de firme: su principal actividad es la de arriero. En uno de sus viajes conoce a Brígida Almonte, joven de buena familia de la que se enamora perdidamente; tras un breve cortejo (que incluye una tradicional serenata con mariachis y todo), una noche consigue hacer suya a la chica, tras lo cual se marcha prometiendo volver para casarse, sin que la tremenda diferencia social entre ellos parezca preocuparle. Pero víctima de unas fiebres pertinaces, el hombre ya no vuelve con Brígida; ésta ha quedado embarazada y la familia tiene que sufrir no sólo la vergüenza consiguiente sino también el dolor de que la muchacha muera en el parto. Cuando al fin Morelos se entera del drama, acude a casa de su novia; al ver a su hijo decide que lo mejor es entregarlo a la custodia de su madre y él hacerse cura, lo que al parecer era el deseo íntimo de su difunto padre. Cuando intenta ingresar en el colegio de San

---

<sup>14</sup> *Diario Fílmico Mexicano*, 26 de abril 1943.

Nicolás de Valladolid el primer bedel que encuentra ya le intenta disuadir, pues lo considera viejo para empezar a estudiar (tiene 26 años); como el candidato insiste, se le indica que debe pedir hora para exponer su caso al rector en persona. Con la seguridad del predestinado, Morelos irrumpe agresivamente en el despacho del rector y le convence de su buena disposición: el rector, que no es otro que don Manuel Hidalgo, queda impresionado por la fuerza de voluntad del futuro caudillo. Y así tomó los hábitos Morelos. Fin del *racconto*. Todos los presentes admiten la buena fe del clérigo y ceden en sus críticas.

Por esas mismas fechas comienza a hablarse de rebelión: primero son rumores, pronto certezas; cuando Morelos se entera de que su ex-maestro Hidalgo ha llamado a la lucha independentista, se pone enseguida a la disposición del antiguo rector. El nuevo encuentro está rodeado de toda la pompa requerida por las grandes escenas históricas. Hidalgo le confiere el mando de las tropas del sur y hacia allí se dirige Morelos, no sin que antes sus campesinos de Carácuaro hayan dado buena cuenta del terrateniente más energúmeno. Con un plano de las huestes independentistas a caballo finaliza la primera parte del díptico.

De lo que hemos narrado ya podemos intuir algunos de los reparos que podían objetarse a esta primera parte. ¿Quién es Morelos en el film? Olvidémonos de su condición de insigne abanderado de las libertades mexicanas y analicemos su conducta: un individuo de baja extracción que se aprovecha del candor de una niña para seducirla y hacerle un hijo, abandonándola después a su destino, que no es sólo el deshonor sino también la muerte. Emplazado por los desolados padres a afrontar su responsabilidad, el futuro héroe la rehuye cobardemente: encomienda el fruto de su fechoría a su madre y busca cómodo refugio en la Iglesia. En resumen, es difícil imaginar actuación menos ejemplar: si el Morelos que se pretende exaltar en este film puede ser digno de admiración será por lo que en la escuela se haya aprendido de él, porque en la ficción cinematográfica elaborada por Contreras Torres se trata de un perfecto indeseable. Si lo que el autor pretendía era una visión crítica del personaje, lo consigue plenamente; pero todo indica que no era ésta la intención.

Aunque ya hemos citado varias veces la escasez de datos biográficos sobre el Morelos de esta época, la historia desarrollada en el film divaga tanto con lo que se desconoce como con lo poco que se conoce. Algunas de las alteraciones demuestran un involuntario sentido del humor; otras, sin embargo, contribuyen a reforzar la imagen del personaje. Morelos era ciertamente de humilde condición y escasísima cultura; sus biografías<sup>15</sup> y los documentos que de él han quedado demuestran escaso conocimiento de latín y teología. Su formación eclesiástica fue muy superficial debido a que la Iglesia novohispana necesitaba con urgencia párrocos para atender zonas inhóspitas a las que nadie medianamente preparado se animaba a ir: uno de estos lugares era Carácuaro. La descripción del pueblo que se hace en el film, con su esquemática división social en hacendados explotadores y peones explotados, es pura fantasía: en realidad todos los habitantes coincidían tanto en la pobreza más extrema como en su decidida aversión al cura, el cual les suponía unos incómodos impuestos. El escrito de protesta dirigido al arzobispo no fue una campaña orquestada por los pudientes —que no los había— sino una súplica de todo el pueblo manifestándose incapaz de mantener al párroco con sus escasos recursos. Y por lo que respecta a la historia amorosa del Morelos pre-eclesiástico, tiene su verificación más prosaica en los varios deslices habidos en pleno ejercicio de su ministerio y que le reportaron tres hijos, dos varones y una mujer. La conclusión que debemos sacar es que esta etapa de la vida de Morelos no daba pie a una digna representación del homenajeadó, y por ello parecía más prudente no intentarlo. En su forma definitiva, *El padre Morelos* no es sino una manifestación de incompetencia (una más) del inefable Contreras Torres.

Otro factor que encontramos en esta cinta (y que ya vimos en *Simón Bolívar*) es su intento de halagar a España evitando cualquier alusión ofensiva. No se aprovecha —pues ya sería demasiado— la circunstancia de que los padres de Morelos eran españoles, pero se introduce un personaje que sirve para vehiculizar cierto sentimiento hispanizante: se trata de Rafael, un campesino hijo de españoles que entabla firme amistad con el clérigo. Hay una escena de clara vocación didáctica en la que el tal Rafael y

---

<sup>15</sup> Alfonso Teja Zabre, *Morelos, caudillo de la Independencia mexicana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1934).

Morelos hablan de la autonomía de México; el primero la admite pero, haciendo gala de su origen peninsular, declara su respeto a la «Madre Patria». El cura le da la razón en parte, recordando que entre los españoles ha habido de todo: bondadosos misioneros y crueles encomenderos, y remata su discurso evocando el venerable recuerdo de Isabel la Católica, «¡aquella santa!» que sólo pensaba en el bienestar de los indígenas; lástima que «hombres malos» establecieran la Santa Inquisición («que de santa no tiene nada», apostilla Rafael). Esta conversación es una cita más a la manida clasificación españoles buenos — españoles malos, introduciendo una curiosa novedad que sin duda ha de sorprender a los historiadores: la de que la reina Isabel no tuvo nada que ver en el establecimiento de la Inquisición.

Cuando El padre Morelos termina, el protagonista es ya un ferviente nacionalista, pero si lo pensamos bien nada en la intriga nos ha suministrado ninguna pista sobre la formación de ese sentir, que aparece como algo derivado del conocimiento histórico actual y por lo tanto de innecesaria justificación. Si en esta primera parte no se nos explica, resulta ocioso pretender que se haga en la segunda. El rayo del sur se olvida de inventar intrigas y se esfuerza en recopilar del modo más aplicado posible las principales hazañas militares del caudillo. Su valor cinematográfico es prácticamente nulo, y ni siquiera desde el punto de vista de la interpretación histórica suscita excesivo interés. Ante nuestros ojos se suceden el congreso de Chilpancingo, la proclamación de la Constitución, la toma de Acapulco, el sitio de Cuáutla...; Morelos se va definiendo como gran conductor de masas pero al mismo tiempo como celoso patriota: cuando sus hombres le conceden nombramiento de Generalísimo, no lo rechaza pero declara que preferiría ser considerado «Siervo de la Nación». Las acciones militares, rodadas con cierto despliegue de medios, se intercalan con escenas más intimistas que nos ilustran sobre las relaciones con sus colaboradores —Matamoros, los Galeana— y también con las mujeres, si bien de forma bastante discreta y prácticamente reducidas al idilio con Francisca Ortiz. Su fracaso militar y político no se atribuye a posibles insuficiencias de su parte, sino a la acción taimada de su consejero Rosáinz, que lo desprestigia ante sus hombres haciéndole perder su autoridad.

El apelmazado montaje se arregla un poco en las escenas finales, destinadas a recordar su heroica inmolación ante los fusiles españoles. Juzgado por la Inquisición como renegado, es despojado de su rango sacerdotal en una escena que recrea con cierto rigor el ritual de la degradación, que por cierto era la primera vez que se practicaba en Nueva España. En una última concesión a la solidaridad hispánica se muestra al oficial encargado de cumplir la sentencia muy apesadumbrado: Morelos le anima y le ofrece un abrazo sin rencores. La película acaba con un primer plano de la mano de Morelos ya difunto agarrando con fuerza un crucifijo, quizá en un intento de recordar que al fin y al cabo era hombre de religión, detalle difícil de apreciar en las incidencias del film.

En ambas cintas la figura de Morelos aparece totalmente supeditada a esa acartonada iconografía que impide, por ejemplo, mostrar al héroe sin su tradicional pañuelo en la cabeza. De todos modos hay que dejar constancia del trabajo del actor Domingo Soler, que hace lo posible por despegarse de los abundantes *clichés* asumidos por el director. Un detalle curioso de este díptico es que la segunda parte fue objeto de una nueva explotación veinte años más tarde, aprovechando las conmemoraciones del nacimiento de Morelos. Bajo la supervisión de Emilio Gómez Muriel se procedió a aligerar el metraje eliminando los letreros explicativos y algunos planos, que fueron sustituidos por una narración en *off*. El resultado fue desastroso: si en la versión original cada escena atropellaba violentamente a la anterior, el nuevo montaje parecía uno de aquellos pintorescos resúmenes del *Reader's Digest* (esta versión es la que circula habitualmente por televisión)<sup>16</sup>. Esta operación de charcutería parecía ir dedicada al ex-presidente Lázaro Cárdenas, que cuando asistió al estreno en abril de 1943 (entonces era secretario de Defensa) había pronunciado las proféticas palabras: «Está perfecta. No me consolaría de que le quitaran una escena más»<sup>17</sup>. Con la primera parte nadie se atrevió.

---

<sup>16</sup> La duración original de *El rayo del sur* es muy difícil de establecer: parece que en unas primeras proyecciones era de tres horas y veinte, algo a todas luces excesivo, por lo que pronto fue reducida por el propio Contreras en una media hora. El montaje de Gómez Muriel hace unos 100 minutos.

<sup>17</sup> Citado por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (Guadalajara: Universidad, 1992), vol. 3, p. 42.

## La «guerra gaucha»

La gesta emancipadora en la Argentina tiene una evocación en celuloide que puede considerarse sin reparos un obra maestra del cine: *La guerra gaucha* (1942) de Lucas Demare. Pero antes de hablar de ella conviene explicar algo de la empresa que la produjo, Artistas Argentinos Asociados (para abreviar, AAA), una de las iniciativas más originales de la cinematografía argentina<sup>18</sup>: la marca de la «triple A» no era la típica productora regida por hombres de negocios y dirigida exclusivamente a hacer dinero, sino el ilusionado proyecto de un grupo de gente de cine que se reunía en el ya desaparecido bar bonaerense «El Ateneo». Entre los habituales de la tertulia había cuatro actores —Elías Alippi, Enrique Muiño, Francisco Petrone y Ángel Magaña— que en aquellos momentos pasaban por una relativa crisis debido a que el cine nacional buscaba la penetración en el mercado panamericano, y en aras de la comercialidad buscaba en los intérpretes más la apostura física o las dotes canoras que una sólida formación dramática. Los cuatro citados encajaban en esta última acepción, y aunque no puede decirse que estuvieran en paro, se sentían algo desplazados por esta orientación tan mercantil. Lanzaron, pues, la idea de una productora organizada como cooperativa cuya finalidad principal sería la elaboración de films que, sin desdeñar la comercialidad, tuvieran un nivel artístico lo más digno posible; su entusiasmo contagió a varios de los asistentes a la «barra del Ateneo», entre ellos al escritor Homero Manzi y un joven realizador, Lucas Demare, que en 1941 había cosechado un notable éxito con *El cura gaucho*.

A pesar de su apariencia utópica el proyecto funcionó, sobre todo cuando se consiguió la colaboración económica del magnate de origen español Miguel Machinandiarena, propietario de Estudios San Miguel. A propuesta de Homero Manzi se decidió que la primera producción de la firma sería una adaptación de *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, un sentido homenaje a las guerrillas gauchas que combatieron por la

---

<sup>18</sup> Sobre Artistas Argentinos Asociados y *La guerra gaucha*, Cf. la obra colectiva *Reportaje al cine argentino - Los pioneros del sonoro* (Buenos Aires: América Norildis Editores, 1978), especialmente los testimonios de Ángel Magaña (pp. 104-105) y Lucas Demare (pp.256-260)

Independencia en el norte argentino. El libro tenía a su favor su condición de clásico de la literatura argentina así como un fervor patriótico de seguro impacto, pero en su contra estaba la estructura narrativa muy episódica (no es una trama unitaria, sino una colección de relatos cortos) y un estilo muy alambicado de difícil traslación a la pantalla. De todas formas, Manzi estaba convencido del potencial fílmico de la obra y supo transmitir esta convicción a los demás.

Dos circunstancias, sin embargo, impidieron en aquel momento la puesta en marcha del film. Una fue el clima de Salta, donde se tenían que rodar los abundantes exteriores: se tenía previsto comenzar en enero o febrero (es decir, verano), pero en esa zona es plena época de lluvias, por lo que se debió posponer la filmación hasta principios de invierno. El otro acontecimiento tuvo unas características mucho más dramáticas: a uno de los fundadores de AAA, el querido y respetado Elías Alippi, se le diagnosticó un cáncer, y en fase tan avanzada que los médicos le pronosticaron sólo unos meses de vida. Alippi tenía que hacer uno de los protagonistas de *La guerra gaucha*, y a sus compañeros les pareció una indelicadeza comenzar el rodaje con otro; el proyecto quedó en suspenso a la espera de la evolución del infortunado actor, y se decidió acometer la filmación de un producto de menor enjundia y decidida vocación comercial, *El viejo hucha*. Por aquello de no hay mal que por bien no venga, este rodaje sirvió como entrenamiento para la nueva compañía y además produjo importantes beneficios económicos. El pobre Alippi murió en mayo, confiando hasta el último momento en participar en *La guerra gaucha*. Al mes siguiente el equipo partió para tierras salteñas.

Antes de los títulos vemos el libro de Lugones que se convierte en el guión cinematográfico, con el membrete de las «tres A» bien visibles; de sus páginas surge un montaje de planos tomados del film sobre los que van pasando los títulos en vertical. La acción transcurre en el norte de la Argentina, en la frontera con el Alto Perú, entre 1814-1818, cuando los gauchos salteños luchan en guerrilla contra los realistas (este término raramente se usa en el diálogo, prefiriéndose el más coloquial de *godos* o *maturrangos*). Estos tienen su cuartel general en un poblado, donde Lucero,

el sacristán, finge devoción al rey pero en el fondo es un espía de los patriotas, a los que mantiene informados a golpes de campana de los movimientos del enemigo. Presentado el personaje del sacristán y el del oficial realista Villarreal, la escena pasa al campo contrario para describirnos a los caudillos criollos: el brusco gaucho Miranda y el intelectual y romántico, un punto melancólico capitán del Carril, que siempre tiene en una mano su fiel lanza y en la otra un libro. Todos los personajes son coloristas y bien definidos, y enseguida se hacen con la simpatía del espectador. Miranda tiene un hijo, de corta edad pero bravo guerrero como él, al que apoda «General» y cumple funciones de espionaje y enlace. En una de estas misiones informa de la salida de un destacamento español, al mando del teniente Villarreal. Los godos son atacados y vencidos. Del Carril ofrece a Villarreal, herido, la posibilidad de morir en duelo en vez de ser fusilado ignominiosamente. El teniente se luce con el sable, y traspasa al gaucho que debía llevar a cabo precisamente lo contrario. Del Carril toma su lugar, pero un oportuno desmayo del aguerrido realista interrumpe la confrontación.

El oficial es llevado a la estancia de la bella patriota Asunción Colombres, cuyo hermano murió luchando por la independencia. Se niega a acoger un enemigo, pero la caballerosidad sin tacha del capitán del Carril (que siente por la dama una ambigua admiración) la convencen. Para mayor asco de la patriota, Villarreal ha nacido en Lima —«¡Y encima es americano!»— Por otra parte, a Miranda no le gusta nada esta atención hacia un enemigo, y sólo se contiene por respeto a doña Asunción. Durante la convalecencia, el limeño y la estanciera acaban por simpatizar, y ella aprovecha para orientarlo hacia su causa, apoyándose en unas cartas de Belgrano que conserva como un tesoro y en las que se leen cosas como «América será libre cuando sepan pelear por ella sus hombres y mujeres, sus viejos y sus niños, sus piedras y sus ríos», frase que casi parece un resumen del argumento del film. Villarreal recuerda a Asunción que tiene una deuda con Del Carril (el duelo interrumpido), a lo que la dama le contesta: «Un americano sólo está en deuda con su tierra». Incapaz de resistir los cantos de sirena de la encantadora patriota, el oficial criollo decide abandonar el servicio del rey y unirse a la causa emancipadora. Estas

conversiones por amor son tipiquísimas de los films de esa época, reconociendo que en este caso la situación está resuelta con eficacia.

Mientras tanto, en el campamento realista ha sucedido un hecho fundamental para el futuro del conflicto. El capitán español sale con su columna y oye tocar las campanas de la iglesia; sospechando algo, decide hacer una comprobación: ordena volver al campamento. Entonces las campanas vuelven a sonar, si bien de distinta forma. Contraorden: avance otra vez; nuevo toque. El oficial comprende la maniobra y decide dar un escarmiento ejemplar. Entrando en la iglesia, la primera medida es apalearse al traicionero sacristán; a continuación ordena quemar el pueblo y sembrar el terror entre los civiles. Asaltan el rancho de Miranda y comienzan a saquearlo tras maniatar a la madre de «General»; el niño intenta avisar a los gauchos, pero en la fuga es gravemente herido por una bala realista y muere en brazos de su padre. Indignados, los gauchos de Miranda atacan a los godos, los hacen huir y liberan a la mujer; con el corazón encogido, el duro luchador tiene que informarle de la muerte de su hijo.

Mientras, en el poblado, Lucero es atendido por su fiel asistente, una vieja hechicera medio loca, de nombre Eduvigis. Al pedir que encienda una luz la mujer se da cuenta de que el sacristán está ciego. Pide que lo acompañe hasta la campana, para prevenir a los guerrilleros, pero los godos se han llevado el badajo. De todas formas, sus esfuerzos son vanos, pues los realistas tienen cercadas a las tropas de Del Carril, y éstos están en unas condiciones materiales lamentables. Constatando que sus fieles caballos ya no están para nada, deciden lanzarlos contra el campamento realista con teas atadas a la cola: la treta funciona e infringe abundantes pérdidas al enemigo. Por su parte, Miranda, separado de su compañero, decide un plan suicida para vengarse de los godos y ayudar a los suyos: enterado de donde guarda el enemigo las municiones, hace volar el depósito a costa de su vida. El capitán español es incapaz de comprender tanto encono.

En este momento llegamos al clímax de la intriga. Villarreal, ya convertido a la causa patriota, se reúne con Del Carril y sus hombres. El capitán patriota propone seguir el duelo pendiente, pero al batirse ve que el

sable de Villarreal es el del hermano de Asunción, y comprende el cambio de postura. Al mismo tiempo llega el sacristán guiado por Eduvigis, que no se ha dado cuenta de que ha sido seguido por una partida realista. Tomados por sorpresa, los gauchos se disponen a morir matando, a los acordes del violín de Lucero. Tras desesperada lucha son diezmados, pero ponen en fuga a los godos. Los escasos supervivientes (entre ellos Villarreal) ven llegar a lo lejos las tropas de Güemes, símbolo de que la lucha no ha terminado. Sobre un cielo de trucaje fotográfico, unos letreros en sobreimpresión culminan el film: «Así vivieron.../ Así lucharon.../ Así murieron.../ Los sin nombre / Los que hicieron la Guerra Gaucha»<sup>19</sup>.

A pesar de la postrera aparición de Güemes, los personajes son deliberadamente imaginarios: no se quiere homenajear a ningún caudillo, sino a los gauchos anónimos que dieron su vida por la libertad. El trabajo de Manzi y Petit de Murat al adaptar los relatos de Lugones es realmente meritorio, pues supone un esfuerzo de selección y síntesis más que notable, al conseguir elaborar una trama comprensible con elementos tan dispares. La situación base fue tomada de *Dianas*, añadiéndose personajes y situaciones de otros cuentos: el capitán Del Carril, de *Sorpresa*; la vieja curandera y el pequeño «General» —personaje que recuerda inevitablemente al Gavroche de *Los miserables*—, de *Alerta*; el teniente Villarreal y Asunción Colombres, de *Juramento*; Miranda aparecía sólo esbozado en *Estreno*, siendo el personaje enteramente reelaborado por los guionistas, al mismo tiempo que el músico ciego de *Sorpresa* se sintetizaba con el sacristán de *Dianas*. Los personajes fueron corporeizados con gran propiedad por todo el elenco, destacando Muiño como el cazurro sacristán, Sebastián Chiola como el romántico Del Carril (el papel que iba a hacer Alippi) y Petrone como el furibundo Miranda.

Todos los personajes, desde luego, admiten la crítica por su tendencia al esquematismo, pero hay que tener en cuenta que la preocupación principal no es el realismo sino la presentación de personajes de una pieza, arquetipos, un poco en la línea del western hollywoodiano. Pero este sometimiento a esquemas prefijados nunca empaña la vibrante convicción

---

<sup>19</sup> Este recurso es bastante habitual en Demare. La frase «No sólo es patria lo que tiene estatua» remata la significación de *Pampa bárbara* (1945) y *El último perro* (1956).

del relato, capaz de pasar de la nota romántica —la sonrisa ensoñadora de Del Carril cuando Asunción toca el piano— a la épica más retórica —la batalla final, con el sacristán ciego tocando el himno nacional en un violín al que sólo le queda una cuerda— sin perder la elegancia formal y la sutileza conceptual. Ni siquiera las concesiones patrióticas resultan burdas en ningún sentido; el patriotismo de **La guerra gaucha** es un sentimiento noble y generoso, que como tal no puede ofender a ningún español<sup>20</sup>. La personificación de los «maturrangos» no incurre en tergiversaciones históricas; incluso cuando quiere mostrar sus crueldades se preocupa de justificarlas en el contexto. La muerte del niño es un accidente bélico, no una muestra de sadismo gratuito, y la paliza a Lucero es consecuencia de su propia actitud traicionera: la indignación de los realistas ante un individuo que mientras lanzaba vivas al rey les hacía caer en las trampas mortales del enemigo es perfectamente comprensible. El único personaje en las filas españolas que podría etiquetarse como «malvado» es un sargento bastante bruto, que en realidad habla con acento americano y tiene la misma pinta de nativo que los patriotas. El oficial español, el capitán Viana, es el típico militar disciplinado, convencido de que defiende los territorios americanos del influjo de ideologías dañinas; cuando pierde el control y maltrata a la población civil es bajo la presión del acoso enemigo.

**La guerra gaucha** se estrenó en Buenos Aires en noviembre de 1942, cosechando un éxito sin precedentes en la historia del cine argentino: sirva como muestra que batió los récords de taquilla establecidos por **Lo que el viento se llevó**<sup>21</sup>. Hasta el crítico de *Variety* se rindió a los méritos del film, aunque parece que no entendió nada de la intriga: por ejemplo, habla de la lucha del pueblo argentino contra los *conquistadores* (en español en el original) vista desde una óptica «pro-democrática» (esta expresión es disculpable como reflejo de la situación internacional de 1942), y para acabarlo de arreglar sitúa la época entre los años 1840-1880 (!)<sup>22</sup>. Con todo, a pesar de su entusiasmo reconocía que el impacto del film se limitaría al «Latin-American market».

---

<sup>20</sup> A pesar de ello, el film no se estrenó en España.

<sup>21</sup> Domingo di Núbila, *op.cit.*, p.208.

<sup>22</sup> «An historical epic, faithful to fact, intelligently handled and solid entertainment» «Fran.», *Variety* 16 de diciembre de 1942.

Con los años la película de Demare se ha convertido en un clásico del cine de habla española, y a pesar de las modificaciones técnicas y estéticas mantiene su frescura y espontaneidad. La halagüeña comparación con *Lo que el viento se llevó* que antes hemos citado perduraba todavía en los años sesenta, hasta el punto de que unos distribuidores se decidieron a someter al viejo film al mismo proceso de «modernización» (evidentemente mal entendida) que la MGM había puesto en práctica con el inmortal melodrama sudista del señor Selznick: ampliarla a formato de 70 mm. y proyectarla en pantalla de Cinerama. Si en el caso del film yanqui la maniobra tenía cierta justificación comercial ya que no artística, lo del film argentino estaba condenado al fracaso, entre otras cosas porque su fotografía en austero blanco y negro ya suponía un continuo *sabotage* de la supuesta espectacularidad buscada con la reestructuración de los encuadres. Para obviar esto aún se dio un paso más: teñir los fotogramas (el típico «virado» de las cintas mudas) para poder anunciar que «*La guerra gaucha* vuelve, en colores y 70 mm.» (además del sonido estereofónico, claro); el infausto acontecimiento tuvo lugar en setiembre de 1971. No he conseguido ver el resultado de esta lamentable operación, pero es de suponer que sería todavía más deprimente que las perpetradas con la ya citada *Lo que el viento se llevó* o con el *Quo Vadis* de 1951. A título anecdótico, me parece interesante reseñar que el despiece del venerable clásico (perdón, el trabajo de laboratorio) se realizó en España, cosa nada extraña porque en aquellas fechas había en nuestro país una auténtica fiebre por las ampliaciones cinerámicas, a causa de una reglamentación aberrante que autorizaba a subir los precios de las butacas en los cines que proyectasen películas en 70 mm. Sorprendentemente, Lucas Demare no pareció disgustado por la «puesta al día» de la obra capital de su filmografía: tras asistir a una proyección privada de la «nueva» *Guerra gaucha* alabó el acierto de los virados y se declaró «impresionado por la notable vigencia que el film asume en esta nueva presentación»<sup>23</sup>. Suponemos que sus comentarios iban guiados por la simple cortesía ...o por alguna compensación económica.

La figura de Martín Güemes, al que hemos visto aludido como alma de la «guerra gaucha», tiene una valoración local y proclive a la

---

<sup>23</sup> *La Nación*, 9 de setiembre de 1971.

controversia. A pesar de ser un estanciero acomodado, Güemes se erigió en caudillo de las capas más humildes de la población: gran parte de sus tropas eran gauchos, por ejemplo. Los patriotas más conservadores les miraban con malos ojos, considerándolo excesivamente populista y demagógico. Algunos de los comentarios que le dedica Mitre nos ayudarán a comprender este rechazo: «Aunque educado y perteneciente a una noble familia de Salta, manifestó siempre una tendencia a halagar las pasiones de las multitudes para conquistarse su afecto (...) haciendo de ellas el pedestal de su elevación»; y a un nivel más bien ofensivo, «era gangoso (sic)» y «carecía de valor personal, pues nunca se presentaba en el peligro»<sup>24</sup>.

En 1971 Leopoldo Torre Nilsson realiza **Güemes (La tierra en armas)**. Habida cuenta que este realizador se hallaba en plena decadencia creativa, y fresco todavía el taquillazo de **El santo de la espada**, parece lógico pensar que con esta nueva producción se quería aprovechar de la forma más cómoda el éxito del film sanmartiniano<sup>25</sup>, suposición si no confirmada, por lo menos apoyada en el hecho de recurrir también al mismo actor, Alfredo Alcón. Realmente este **Güemes** tiene pocas virtudes tanto en el plano histórico como en el estrictamente fílmico. El guión es deliberadamente deslavazado y sincopado; apenas hay auténticas secuencias, sólo pinceladas inconexas entre sí que pretenden ser algo así como un acercamiento «impresionista» al héroe. Las razones de este enfoque no son fáciles de concretar; pueden deberse a una drástica labor de remontaje destinada a aligerar un metraje excesivo, pero lo más seguro es que su finalidad primordial sea disfrazar de «alarde experimental» lo que no es más que simple confusión narrativa. Sea como fuere, lo que realmente no consigue el film es hacer comprensible la vida del biografiado.

Una breve escena nos presenta a Güemes, cansado ya de los años de lucha, buscando un fugaz descanso en casa de su hermana Macacha. Los realistas le tienden una celada y escapa por pelos, aunque herido. A partir de ahí comienza el largo *flashback* que relata su vida: tras unos planos que nos

---

<sup>24</sup> Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina* (Buenos Aires: Biblioteca La Nación, 1902), tomo II, pp.205-206.

<sup>25</sup> Las malas lenguas aseguraban que el director, empedernido apostador hípico, se había quedado sin blanca en Palermo y necesitaba recomponer sus maltrechas economías (testimonio personal).

recuerdan su infancia en la estancia paterna, nos encontramos al héroe ya adulto, convertido en oficial patriota y organizando un peculiar ejército de gauchos y gente del pueblo bajo, incluso indios. Esto hace que los burgueses le miren mal, si bien los caudillos de la Independencia le dan su confianza: asistimos a sus encuentros con Belgrano y San Martín, escenas con fuerte olor a cera y con el añadido pintoresco de que el papel de San Martín lo hace el mismo Alcón, con el maquillaje que lucía en *El santo de la espada* y discretos efectos fotográficos. Siguiendo instrucciones de su jefe, Güemes organiza sus guerrillas para defender las fronteras recién ganadas mientras el grueso de las tropas pasa los Andes para dar batalla en Chile. Se alude muy de pasada a su matrimonio y paternidad, a fin de resaltar su única relación familiar significativa, la que tuvo con su hermana Macacha, fiel compañera de lucha hasta el final a pesar de estar casada con un realista: Macacha, interpretada con corrección pero cierta frialdad por Norma Aleandro, es el único personaje femenino que parece contar en la vida de Güemes.

Al contar su experiencia como gobernador de Salta se aprovecha para mostrar su rechazo de las politiquerías y su aversión por los burócratas y conformistas: hablando de los ricos terratenientes que no quieren arriesgar sus bienes comenta que «su bandera es amarilla» (de oro, claro); él sigue siendo el adalid de los humildes, de la gauchería. La presentación del enemigo, por otra parte, recoge las influencias de la iconografía antiimperialista de los años sesenta. El general La Serna (muy bien compuesto por José Slavin) aparece como un individuo educado y suave, que se autodefine «liberal» pero en definitiva es tan letal como su antecesor, un brusco espadón que definía a los patriotas como «indios» y «gentuza». Aunque en menor medida que en los films cubanos de similar temática, el *modus operandi* del ejército godo evoca la prepotencia yanqui en Vietnam. Pero donde más se nota la intención de conectar con la época actual es en los esbozos de indigenismo, totalmente anacrónicos y forzados ya que, según reconocen todos los historiadores, el apoyo indio al movimiento emancipador tuvo escasísima significación<sup>26</sup>. Las mayores deformaciones corresponden al personaje de Juana Azurduy, a la que presta sus rasgos

---

<sup>26</sup> Gustavo Gabriel Levene, *Nueva Historia Argentina* (Buenos Aires: STE, 1964), pp. 223-224.

indígenas y poco fotogénicos la cantante Mercedes Sosa. Juana y su marido acaudillaban, ciertamente, pelotones de mayoría india y con ellos incordiaban lo suyo al enemigo. En una de estas acciones el marido fue muerto y su cadáver degollado, conservando los maturrangos su cabeza como trofeo; en un audaz contragolpe, Juana consiguió recuperar los restos mortales de su hombre. En el film asistimos a una escena en que Güemes la condecora y la nombra teniente coronel en vista de su extraordinario valor. Evidentemente la escena en cuestión sólo funciona si no conocemos la realidad histórica, a saber: Juana Azurduy no era india, aunque muchos de sus soldados sí lo fueran, y además los testimonios contemporáneos la definen como «hermosa»<sup>27</sup>; y todo el incidente de la cabeza de su marido tuvo lugar antes de incorporarse a las tropas de Güemes, no siendo éste sino Belgrano quien la galardonó tras las victorias de Salta y Tucumán.

Todos los episodios de la vida del héroe aparecen como brochazos de feísima estética, planos cortísimos que desafían las leyes más elementales del montaje y que sostienen la teoría de un contundente ajuste en la moviola. Realmente a nivel narrativo es de un manifiesto confusionismo, ya que determinadas circunstancias no sólo permanecen ininteligibles sino que se trastocan absurdamente, como todo lo relacionado con la muerte del protagonista. Terminado el *flashback*, el film pierde un poco su ritmo entrecortado (lo cual agradecen las retinas del espectador) a fin de dar el imprescindible tono grave a los últimos momentos del caudillo gaucho. En la escena introductoria habíamos dejado a Güemes escapando de la encerrona con una herida en la pierna. Ahora comprobamos que la lesión se ha agravado notablemente y el héroe agoniza víctima de la gangrena: siguiendo las pautas tradicionales en las biografías patrióticas, el guión le da tiempo suficiente para que pueda preparar una cuidadosa selección de frases lapidarias sobre sí mismo, su lucha y su país, y decírselas a la cámara antes de morir.

Si lo de Juana Azurduy tenía un pase por lo de la reivindicación del nativo, este final no lo tiene. Hay un hecho fundamental que es desvirtuado: Güemes recibió el balazo en la nalga, no en la pierna; como esa

---

<sup>27</sup> Ha quedado un cuadro de ella que no la confirma como una belleza en el sentido clásico del término, pero desde luego más esbelta que la entrañable Mercedes Sosa.

localización es muy poco apropiada para un héroe de la pantalla, y todavía menos si se trata de un héroe patrio, los guionistas la disfrazan púdicamente, ocultando de paso un detalle importantísimo que confiere una mayor grandeza al personaje y rebate las venenosas alusiones de Mitre: Güemes era hemofílico. No era por cobardía, pues, que evitaba los peligros muy directos sino por autodefensa, ya que una pequeña hemorragia podía serle fatal, como al fin sucedió. Es decir, que al considerar esta última herida poco acorde con los convencionalismos fílmicos, los timoratos guionistas no hicieron sino un flaco favor a un hombre que inmoló su vida por la libertad de los suyos.

La acogida crítica y comercial de Güemes no fue la misma que *El santo de la espada*. A pesar de su poca brillantez formal, la biografía de San Martín recurría a fórmulas narrativas tradicionales que por lo menos facilitaban el seguimiento de la acción; desprovisto de estas concesiones, en Güemes sólo pueden valorarse algunos detalles ambientales, el acertado cromatismo de la fotografía —que juega con el vistoso rojo de los uniformes—, y la impecable interpretación de Alfredo Alcón, uno de los mejores actores argentinos, que más tarde se afianzaría en la escena teatral peninsular.

El halago patriótico que suministra el díptico de Torre Nilsson tiene una secuela algo saturada en *Bajo el signo de la Patria* (1971, dir. René Mugica; estrenada en Madrid en 1975 como *Fibra de valientes*), dedicada totalmente a una figura, la de Belgrano, que sólo tiene intervenciones accidentales en los demás films comentados en este apartado. Manuel Belgrano no es tan popular fuera de su país como San Martín, pero su personalidad reúne varios aspectos interesantes, entre ellos el de ser el creador de la actual bandera argentina —que hizo jurar en Jujuy el 25 de mayo de 1812— y ser de origen italiano en una época en que todavía no había empezado la avalancha de emigrantes de esa zona de Europa al Río de la Plata. Aunque no era militar profesional, pues había estudiado Filosofía y Derecho en Madrid y Valladolid, se inició en las armas con las invasiones inglesas y en 1810 fue nombrado general de los ejércitos rebeldes. No estuvo muy afortunado en el campo de batalla (derrota de Tacuarí, 9 de marzo de

1811), llegando a ser sometido a consejo de guerra por incompetencia, pero en atención a su hoja de servicios se le ofreció el mando del ejército del Norte, que estaba en una situación lastimosa tras sufrir una serie de derrotas. Allí nuestro hombre sacó fuerzas de flaqueza y consiguió una rotunda victoria sobre los realistas en Salta (20 de febrero de 1813), si bien es verdad que sus ulteriores esfuerzos militares volvieron a los bajos niveles de antes y tuvo que entregar el mando a San Martín. Las autoridades de Buenos Aires decidieron que era mejor que se dedicara a actividades más propias de su formación académica y lo enviaron a Europa a negociar la independencia.

Bajo el signo de la Patria, avalada por el Instituto de Estudios Belgranianos, se ciñe al marco cronológico que puede resaltar más la figura del prócer, es decir, el que comprende su labor al frente del ejército del Norte hasta las victorias de Tucumán y Salta. La acción comienza con la *debâcle* de Huaqui (21 de junio de 1811), y para poner de relieve que la derrota no puede doblegar la voluntad de independencia, las imágenes de los soldados muertos se contraponen con una canción de Eduardo Falú que recita: «para un pueblo que quiere ser, no importa la sangre derramada» (la letra es de León Benarós). A continuación asistimos a la llegada de Belgrano y su constatación del bajísimo estado moral de las tropas: el héroe se muestra duro y autoritario ante el ligero cachondeo que su condición de civil suscita en sus subalternos, e incluso no duda en fusilar a unos cuantos amotinados para imponer el orden. Después vendrá la compleja retirada de militares y civiles conocida como el «éxodo jujeño», la transformación de un grupo de desharrapados en un auténtico ejército regular y la victoria de Salta.

Al igual que pasaba con los films de Torre-Nilsson, la narración es bastante esquemática y los personajes no tienen un gran relieve humano: el héroe, encarnado con mejor voluntad que resultados por Ignacio Quirós, es el típico «extraterrestre» de los panegíricos patrióticos, ajeno a las miserias cotidianas, drásticamente asexuado y únicamente obsesionado por el ideal emancipador. Para realzar su personalidad se concede bastante importancia a su enemigo, el general realista Tristán, al que conocía y respetaba pues habían sido compañeros de estudios en España; presentado en un montaje

alternado, Tristán es como el reflejo invertido de Belgrano. Como es habitual también en este tipo de exaltaciones acrílicas, no se nos dice nada del ideario político y económico belgraniano, prefiriendo el realizador centrarse en la acción física y dando a algunas escenas (sobre todo las del éxodo) un inequívoco aire de western que haga el film más digerible. El único momento en que se trasluce cierta «incorrección política» es cuando Belgrano, en un día de abril de 1812, entra en la iglesia de Jujuy y se encuentra al señor obispo soltando un sermón contrario a las ideas de independencia y lo abronca públicamente, tratándolo de mentiroso y traidor. Por si alguien dudaba de que las veleidades «izquierdistas» estuvieran fuera de lugar en los films de próceres, un tal padre Röttger denunció en la prensa<sup>28</sup> la escena como una flagrante falsedad histórica: el obispo de Salta nunca pronunció ese sermón y había apoyado la revolución de mayo desde el primer momento; lo que no le gustaba era la conducta licenciosa e impía (sic) de los voluntarios porteños, que sembraba el escándalo entre los nativos, pero al parecer Belgrano no lo entendió así y lo hizo arrestar como traidor, remitiéndolo a Buenos Aires para que lo juzgaran (y donde nada se le pudo probar, por supuesto).

Y para completar este repaso cinematográfico a las grandes figuras de la independencia argentina, recordemos una de esas anécdotas que han perdurado en la mente colectiva del pueblo por encima de su valor militar o político: la muy característica del «tambor de Tacuarí». La refiere Bartolomé Mitre en su libro clásico, *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina*<sup>29</sup>: el tambor en cuestión era un muchacho de 12 años que murió en la batalla de Tacuarí (que antes hemos citado como una de las derrotas de Belgrano) después de haber dado una lección de heroísmo al alentar a los hombres con sus redobles y servir de lazarillo a un oficial que había quedado ciego, y que también murió en el hecho. Es una de esas típicas historias, más cerca de la leyenda que de la verdad, que aportan la nota sentimental a la sucesión de rígidos gestos políticos y militares que constituye la Historia con mayúscula. En los libros de texto utilizados en las escuelas sirven para estimular los sentimientos patrióticos de los alumnos, que pueden identificarse con un chico como ellos, y también a nivel de adultos puede

---

<sup>28</sup> *Esquiú*, nº 581, 13 de junio 1971.

<sup>29</sup> Bartolomé Mitre, *op. cit.*, tomo I, p.302.

tener su eficacia, ya que difícilmente una madre puede dejar de conmoverse ante la demostración de coraje de alguien que podría ser su hijo. No podemos olvidar lo objetables que son estas manipulaciones de la Historia, pero por el momento prescindiremos de este criterio ya que queda algo fuera de contexto, y pasaremos a comentar **El tambor de Tacuarí** (1948, dir. Carlos F. Borcosque), la película inspirada en esta historia.

La cinta se abre con un curioso letrero que reza: «Aunque esta película puede parecer a veces antiespañola, nada más lejos de nuestra intención, pues fue España la que sembró en el país la semilla de la libertad». Esta advertencia tiene su gracia, pues por lo que se ve después realmente no hay nada que pueda ofender al español más patriotero, y seguramente se ha de ver en el contexto de las buenas relaciones existentes entre Perón y Franco en el momento de su realización. La historia comienza en 1810, cuando Gregorio «Goyo» Ríos, un muchacho huérfano de madre, es llevado a la capital para ser educado bajo la tutela de su tío. Éste, que aparte de cascarrabias es un acérrimo realista, informa al chico del destino de su padre, ahorcado por traidor al rey. El pobre Goyo no puede quitarse de la cabeza la imagen del progenitor muerto en la infamia y la deshonra hasta que un día, por casualidad, conoce a unos patriotas amigos de su padre que le aclaran que en realidad está vivo y luchando por la libertad.

Llega el 25 de mayo; en forma de fugaces estampas vemos el asalto al Cabildo, la destitución del virrey, la constitución de la Junta, con recreaciones vía maquillaje de próceres ilustres como Belgrano. Los realistas no tragan y conspiran, reuniéndose en casa del tío de Goyo. Así se entera de que van a tender una celada a un mensajero patriota que trae importantes noticias de la península; Goyo llega a tiempo de prevenirlo y recoger el mensaje: «¡Sevilla ha caído!». En combate con los realistas el muchacho es capturado, pero logra escapar y transmitir la consigna a la Junta bonaerense. En la capital, el chico sorprende al emisario al que salvó la vida rezando ante la tumba de su madre: el esforzado patriota es el capitán Ríos, ¡el padre de Goyo! El momento, de gran emotividad, entra a matar en los lagrimales del espectador en una de esas arquetípicas escenas «¡padre! - ¡hijo!» de añeja raigambre folletinesca.

Pero tras la alegría del reencuentro comienzan los problemas. En un atentado perpetrado por los realistas el capitán queda gravemente herido en los ojos; el médico le recomienda reposo si no quiere perder la vista, pero el hombre se niega ya que tiene que marchar con las tropas de Belgrano. Su único interés es salvar la vida del hijo, impidiendo que le acompañe; para ello le riñe de la forma más agresiva posible, hiriendo al chico en lo más hondo. A pesar de la decepción, Goyo se enrola como tambor y acaba destinado en el destacamento de su padre, en aquel momento en situación desesperada ya que están totalmente cercados por los realistas. En el despacho del capitán, Goyo se da cuenta de la tragedia de su padre: se ha quedado completamente ciego. Sin reconocerle, le pide que escriba al dictado una carta dirigida a su hijo, en la que se despide de él y le pide perdón por haber sido tan duro. El muchacho rompe a llorar (y con él, todo el público), propiciando una nueva escena «¡hijo! - ¡padre!». Metidos en pleno frenesí lacrimógeno asistimos al espectacular desenlace: las tropas patriotas rechazan la oferta de rendición que les proponen sus adversarios, prefiriendo la muerte en combate. Con sus fervorosos redobles Goyo levanta los maltrechos ánimos de los patriotas, hasta que el fuego enemigo acaba con su padre y luego con él. Consternado por tanta bravura, el oficial realista ordena el alto el fuego y deja pasar a los supervivientes: en sobreimpresión el heroico tamborcillo sigue dándole al parche, llamando a la lucha por la libertad de la patria.

Como puede apreciarse en esta sinopsis, la orientación del film es bastante clara: el guión —del prolífico pero habitualmente poco inspirado Hugo MacDougall— recurre a los efectismos más primarios con tal de apelar directamente al sentimentalismo del público. No hay la menor discreción en ningún aspecto, porque cuando no se recurre al conflicto familiar se estimula *ipso facto* la fibra patrioterica, y tampoco de un modo muy trabajado que digamos; en realidad las palabras que más se oyen son «¡Padre!», «¡Hijo!» y «¡Viva la patria!», colocadas estratégicamente a fin de solventar los baches de ritmo. Para apuntalar la intención enunciada en el letrero inicial se prodigan declaraciones subliminales de españolidad. Cuando Goyo es hecho prisionero por los realistas, un soldado comienza a propinarle una

salvaje paliza; al enterarse un superior detiene el tormento exclamando: «Azotar niños es indigno de un soldado español». Lo mismo puede aplicarse a la reacción del ejército realista en el final, deteniendo lo que estaba degenerando en una matanza y honrando el valor del enemigo. No sería difícil identificar como lapsus freudianos estas referencias aduladoras a la *Madre Patria*, que sería algo así como la auténtica madre, perdida y sustituida como objeto de amor por la «nueva» patria independiente personificada en la figura del padre...; de todos modos estas divagaciones han de resultar inevitablemente gratuitas ante el escaso bagaje intelectual de que el guión hace gala.

Con este material se entiende que la puesta en escena no sea de una especial brillantez, e incluso se agradece su relativo comedimiento ...en aquellas secuencias en que se lo puede permitir. La interpretación del joven protagonista Juan Carlos Barbieri es espontánea y creíble (aunque evidencia bastante más de doce años), y lo mismo puede decirse de Francisco Martínez Allende como el padre, en general sobrio y contenido; del resto del reparto debemos destacar la breve aparición de Norma Giménez, que más tarde alcanzaría notoriedad con el apellido cambiado a *Aleandro*. La reconstrucción escenográfica del Buenos Aires virreinal es aceptable dentro de las limitaciones de presupuesto. El fondo musical, aunque algo retórico, es consecuente con el tono general del film y realza oportunamente el ya desaforado dramatismo.

## Tres poetas nacionalistas

El poeta arequipeño Mariano Melgar es una figura muy menor de las letras hispanoamericanas. Su producción literaria se reduce a una serie de *yaravíes*, poesías de inspiración indígena destinadas a ser recitadas con acompañamiento musical, lo que hace que leídas resulten excesivamente simples. Su relativa importancia es como introductor del indigenismo en la poesía peruana, pero no debemos olvidar que por encima de sus méritos poéticos está su condición de mártir de la independencia americana. Su colaboración en la rebelión de 1814 le costó la vida cuando sólo tenía 24 años, lo cual le ha creado una imagen byroniana de agradecida evocación. La película biográfica que Federico García le dedicó en 1982 no hace apenas concesiones a esa imagen romántica y se decanta decididamente hacia la revisión marxista de la Historia, con un estilo fuertemente tributario de las cintas de época producidas en Cuba los años anteriores: en realidad, aunque normalmente se da como producción peruana, el apoyo económico y técnico del ICAIC es más que notable, por lo que casi podría considerarse como película cubana<sup>30</sup>.

Las primeras escenas muestran su infancia, ya marcada con premoniciones de su destino. Jugando con otros niños a la ejecución de Túpac Amaru, le toca a él hacer de ajusticiado, con tanto realismo que por poco lo descalabran. Su padre quiere que sea cura para que prospere, pero es un criollo pobre y la capellanía que le tenía preparada se la birla el hijo del oidor de Lima (¡a pesar de residir en España!). No obstante, el joven Melgar ingresa en el seminario, donde no consigue interesarse lo más mínimo por la Religión pero a cambio va formando su conciencia nacional leyendo a hurtadillas los *Comentarios* del Inca Garcilaso, a pesar de que el Prior le advierte que están prohibidos; este episodio nos quiere recordar que el único patriotismo legítimo es el que se remite directamente al indigenismo, descalificando interpretaciones criollas «excluyentes». En los períodos vacacionales siente la atracción de la carne en muchachas de la buena sociedad criolla, a las que dedica sus primeros yaravíes bajo nombres

---

<sup>30</sup> El realizador Federico García siempre ha tenido buenos contactos con Cuba lo que le ha permitido hacer películas de presupuesto superior al de otros cineastas peruanos, como la antes mencionada *Túpac Amaru* (1984) o *El siervo de Dios* (1986).

poéticos como Melina o Silvia. Pero lo humilde de sus orígenes le veda la conquista formal de cualquiera de esas damas. Sus inquietudes sexuales contrastan con el rígido puritanismo del seminario: tiene un sueño en el que se ve defendiendo calurosamente el *Ars Amandi* de Ovidio ante sus compañeros. Comprendiendo que su destino no está en la sotana, abandona el seminario ante la indignación de su padre y se traslada a Lima, donde se relaciona con intelectuales liberales, a los que encuentra excesivamente conformistas y ajenos al auténtico sentir del pueblo. Hay una escena en que vemos como se indigna al ver una subasta de esclavos, típico inserto didáctico destinado a mostrar su identificación con los sectores raciales más explotados.

Para él, los indígenas son los que realmente representan a la Patria: sus lecturas de Garcilaso y el recuerdo de Túpac Amaru son la guía, y no el liberalismo de importación. Enterado de que en Arequipa ha estallado una insurrección con importante componente indígena, acude allá. Hay una escena significativa en que aparece la junta revolucionaria, fiel a Fernando VII y la Constitución de Cádiz: a través de la figura de un sacerdote mestizo que vindica el auténtico patriotismo ante el autoritarismo monárquico, el guión se encarga de poner en claro la falsedad de la iniciativa, pues no se basa en un proyecto auténticamente nacional, o sea, contando con el indígena. Melgar se alista en el ejército revolucionario, acaudillado precisamente por un indio, el *curaca* Mateo Pumacahua. Pero su raza no confiere a este personaje en el film un estatus de héroe positivo; al contrario, su figura está presentada con muchas reservas. Como indio principal que era, el tal Pumacahua había llegado a oficial del ejército español, habiéndose distinguido precisamente en la captura de Túpac Amaru (*vid.* capítulo anterior): dada la orientación política del guión ya se ve que este detalle no le va a hacer ganar puntos, y así es. En una entrevista que el cacique tiene con Melgar se dejan claras sus insuficiencias como conductor de masas: no tiene conciencia de clase, pues aunque acaudilla un ejército de indios, negros y desheredados, tiene un concepto sumamente peyorativo de ellos; él es un cacique, no un indio cualquiera. Con este planteamiento es evidente que su alzamiento está condenado al fracaso, y

en modo alguno puede considerarse reivindicador de Túpac Amaru<sup>31</sup>. Al contrario, Melgar se muestra absolutamente identificado con los ideales patrióticos a todos los niveles, incluso en los más personales: si antes hemos visto su fracaso sentimental con las señoritas de alta cuna, ahora veremos como también encauza sus energías eróticas hacia la causa del pueblo, al hacer el amor con una campesina del lugar donde precisamente estaba destinado por su padre a ejercer el sacerdocio.

Tras algunos pequeños éxitos, los insurrectos deben afrontar la batalla decisiva con el ejército realista. Un mensajero de los rebeldes entrega al oficial al mando (se supone el brigadier Ramírez) las condiciones de los insurgentes. El militar, obtuso e intransigente, encuentra intolerables sus pretensiones. Uno de sus ayudantes, más comprensivo, observa la nobleza y buen estilo con que está redactado el texto, identificando a Melgar como su autor. Esta crítica, por supuesto, sólo resultará favorable en el plano literario, pues en el político supone la plena implicación del poeta con la causa secesionista y su inevitable perdición. En la batalla que sigue entre realistas y sediciosos, éstos resultan completamente derrotados. Melgar es reconocido, detenido y pasado por las armas.

En Melgar no vale la pena molestarse en busca de sutiles interpretaciones históricas, pues el perfil ideológico queda establecido desde la primera escena. De todas formas, en su descargo hay que decir que no engaña a nadie: del mismo modo que Alba de América exaltaba el patriotismo más rancio y Fray Escoba el sentir religioso más sensiblero, Melgar se plantea como una lección de materialismo histórico militante, con sólo discretas referencias esteticistas que en ningún momento llegan a adquirir el empaque de un Visconti o un Bertolucci. El movimiento insurreccional se presenta desde una óptica nacional y social, es decir, como la lucha de las clases oprimidas contra sus opresores, pero también del pueblo soberano contra el imperialismo. Para ello se procede, si no a una

---

<sup>31</sup> Esta interpretación tan peyorativa de Pumacahua no es compartida por todos los historiadores. «Gozaba de una popularidad enorme entre los indígenas, debido a su descendencia por línea paterna del Inca Huayca Cápac. Indio culto a más de noble, había llegado a ser brigadier de los Reales Ejércitos, y en 1812 Presidente de la audiencia del Cusco» José Antonio del Busto, *Compendio de Historia del Perú* (Lima: Librería Studium, 1988), p. 331.

tergiversación, sí a una evidente «reelaboración» de la realidad histórica, según la cual de las varias interpretaciones de un mismo hecho se escoge la que puede herir más al contrario; la alusión a la prohibición de los *Comentarios Reales* es un ejemplo. En el film se muestra como un ejemplo de la represión española, una negación de las esencias más verdaderas de la raza. Ciertamente que el libro estaba prohibido en el Perú a consecuencia de la insurrección de Túpac Amaru, pero es injusto olvidar que el inca Garcilaso murió en España, y allí se editaron sus obras; no se puede acusar a la metrópoli, pues, de haber contribuido a sepultar la memoria del esplendor inca (los *Comentarios* habían circulando ampliamente en España: en la época de Melgar había una edición de 1800-1801, en 13 volúmenes).

Por si hubiera dudas sobre el enfoque tan didascálico, el guión hace hablar a Melgar de forma totalmente anacrónica, como si fuera un intelectual de izquierdas de 1968. Si las efusiones líricas del personaje resultan ya bastante envaradas como es habitual en las películas sobre poetas, cuando se trata de parlamentos de contenido político ya pierden toda naturalidad, supeditados al proselitismo que impregna todo el film.

En general, puede decirse que la intriga es de una desarmante simplicidad en la que todo se supedita a un didactismo infantil. Y por lo que respecta a la parte formal, es tan plana y aburrida que tampoco se pueden hacer grandes elogios: el único alarde de planificación es la recurrencia contumaz a los encuadres en picado. Si no fuera por una cierta holgura de medios en la recreación ambiental, el aspecto sería casi de cine amateur: escenas como la del encuentro amoroso entre Melgar y la campesina, en la que no falta ni la panorámica hacia el fuego de la chimenea para simbolizar la llama de la pasión, son de auténtico principiante. Tampoco contribuye demasiado una interpretación floja de casi todo el reparto, empezando por el desvaído Óscar Romero que encarna al protagonista. Realmente, la frase de Paulo Antonio Paranagua «*conception et réalisation assez primitives*» es la definición más acertada del film de García<sup>32</sup>.

Al igual que pasa con el peruano Melgar, también el cubano Gabriel

---

<sup>32</sup> P. A. Paranagua, «Francisco Lombardi et le nouveau cinéma perouvien». *Positif*, nº 38 (abril 1989), p. 35.

de la Concepción Valdés, «Plácido» es un poeta decididamente menor cuya figura se engrandece por las circunstancias de su muerte, fusilado en 1844 por las autoridades españolas como uno de los instigadores de la llamada «conspiración de la escalera», un conato de movimiento independentista del que nunca se ha conseguido esclarecer su auténtica naturaleza. Oficialmente fue un movimiento subversivo promovido por la población de raza negra, una especie de imitación de lo que había sucedido en Haití cincuenta años antes, pero posteriormente los historiadores nacionalistas han negado la existencia de tal complot, atribuyéndolo a una invención del Capitán General Leopoldo O'Donnell destinada a amedrentar a los que propugnaban la abolición. Lo único que ha quedado claro es el origen del nombre de la supuesta conjura: los encartados eran sometidos a tortura atados a una escalera.

La poesía de Plácido ha sufrido duras críticas de algunos estudiosos, especialmente de Menéndez Pelayo, que quizás valoraba más su condición de adalid de la independencia cubana que sus estrictos méritos literarios<sup>33</sup>, pero también es verdad que por las muestras de su talento creativo que han quedado parece que el hombre era, más que un auténtico poeta, un «coplero» ingenioso, de rima fácil pero poco profunda. Además, sobre su personalidad pesaba como una losa su condición de bastardo y de mulato, así como una formación intelectual muy autodidacta y por lo tanto incompleta. Tras haber agotado ya la temática del negro como esclavo en sus anteriores films *El otro Francisco*, *Rancheador* y *Maluala*, Sergio Giral decidió afrontar en *Plácido* (1986) la tragedia del negro que, sin ser esclavo, sigue mediatizado por su condición racial. En el año de realización del film, por cierto, se cumplía el centenario de la abolición de la esclavitud en Cuba.

A diferencia de sus anteriores films históricos, en éste Giral aborda el tema de forma mucho más compleja, menos rígida. No se hace el panegírico indiscriminado, sino que se intenta profundizar en las contradicciones del personaje, que como ya hemos apuntado más arriba no eran pocas. La intriga comienza el 28 de junio de 1844, día de la ejecución del poeta, y a través de *flashbacks* repasamos su vida. Hay que advertir que el guión no

---

<sup>33</sup> *Antología de poetas hispanoamericanos* (Madrid: Real Academia, 1927), tomo II, pp. XXXIII-XXXIX.

persigue la estructura tradicional del film biográfico, sino que prefiere reproducir los incidentes que considera más significativos a base de pinceladas deliberadamente deshilvanadas.

Vemos al poeta en los saraos elegantes, donde su gran habilidad para la improvisación le hacen imprescindible, aunque siempre como bufón, nunca plenamente aceptado. Un episodio importante para ilustrar la ambigüedad del personaje es su amor (correspondido) por una señorita de la buena sociedad, que como era de prever acaba en separación. El guión intenta presentar la truncada relación como una muestra del egoísmo de la blanca/burguesa, con sus lógicos intentos de disimular el *affair*, pero la situación da un giro radical cuando nos enteramos de que Plácido está casado, y con una negra. El tierno idilio interracial e interclasista adquiere entonces un nuevo enfoque, el del ambicioso que reniega de su raza y de su clase. La ambigüedad del protagonista es uno de los elementos más intrigantes del film: es el héroe nominal, y en esta línea se le presenta como políticamente contestatario y ferviente nacionalista (repite «¡soy cubano!» cada cinco minutos), pero sus peculiaridades «negativas» se hacen difíciles de encajar en esta imagen. Su deseo de integrarse en la sociedad blanca se hace evidente a lo largo del film: en la encuesta sobre su participación en el complot, varios testigos denuncian el desprecio de Plácido por sus compañeros de raza. Por otra parte, el film no sólo es crítico con el protagonista, sino que insiste también en la condición insolidaria del negro. En una reunión de morenos, a los que sus costumbres y vestuario parece conferirles un estatus de clase media, se celebra el enlace entre una mulata muy descolorida y un blanco, cosa que es motivo de júbilo más que sobrado para la familia de ella. Cuando entra Plácido con su mujer, a una de las comadres se le escapa un «¡Lástima que sea tan prieta!». En la misma escena el poeta se indigna cuando para divertirse organizan una pelea entre esclavos, pues es el único que parece advertir que son seres de su misma raza en las mismas condiciones que estuvieron sus antepasados.

Como ya hemos dicho, Plácido es muy radical en el aspecto nacionalista, llegando incluso a rechazar una oferta de Martínez de la Rosa para viajar a España, donde su talento lírico podría haber alcanzado una

mayor difusión. A cambio, sus amigos blancos son mucho más moderados y, sobre todo, se les ve más tranquilos y relajados. De algún modo se insinúa que, como todos son de buena familia, tienen las espaldas cubiertas en caso de que las cosas vayan mal dadas: en la escena de la ejecución, desde luego, no veremos ningún blanco entre los condenados.

Las estampas algo inconexas que forman la narración sirven para presentar aspectos de la sociedad cubana de la época. Una escena interesante es la del duelo poético en la taberna. El oponente de Plácido, aunque también es negro, desprecia los usos y costumbres de su raza y canta las glorias del Olimpo helénico; Plácido lo deja en ridículo con sus *improvvisi*, poniendo en claro lo absurdo de sus pretensiones cuando su físico es tan definido. También es un personaje emblemático el hacendado criollo que trata cruelmente a sus esclavos y en público reniega de la relación carnal con las esclavas; a la observación que le hace un amigo español sobre la espléndida anatomía de una de sus sirvientas, el criollo se escandaliza: «¡Qué dice! ¡Sería como montar a una bestia!». Luego resulta que el puritano hacendado tiene una esclava que comparte el lecho con él de forma estable, y que precisamente es la que denuncia la conspiración porque, según ha oído, «van a matar a todas las negras que se acuestan con sus amos». También es muy acertada la escena en que Plácido visita a una actriz en su camerino y nos enteramos de que es su madre. Es importante para comprender el carácter resentido del mulato, su rebeldía como producto de la insatisfacción por no ser aceptado en la sociedad blanca. El sentimiento de la madre es igualmente ambiguo: amor al hijo de sus entrañas pero al mismo tiempo odio por lo que representó en su carrera, que debió limitarse a pequeños éxitos en el área insular en vez de una posible fama internacional.

En lo que respecta al asunto de la conspiración, el guión es poco claro. Parece inclinarse por su autenticidad, a pesar de que no es lo más indicado para los propósitos del film, pero quizá lo hace ante la necesidad de dar a Plácido una coartada de héroe de la patria: si la conjura no existió, los contactos del poeta con los grupos independentistas pierden su razón de ser. De todos modos, la participación de Plácido en el asunto se muestra casi

como un accidente, lo cual hace difícil de creer que las autoridades militares lo consideren casi el cabecilla. En las escenas de la prisión continúan los detalles contradictorios: por ejemplo, los sicarios que lo torturan son negros, y el militar que le interroga le recuerda la adúltera poesía que dedicó a la reina gobernadora; lo que el film se calla deliberadamente es el documento que se dice firmó de su puño y letra denunciando a 55 compañeros de intrigas<sup>34</sup>. Finalmente es llevado al cadalso: por la calle va recitando su famoso *Poema del adiós*, y en la playa es fusilado públicamente para escarmiento general, junto a los otros encausados. Como al primer tiro sólo lo hieren, debe ser rematado; sus últimas palabras son «¡Viva Cuba!».

Plácido denota una correctísima factura técnica, muy superior a la de los otros esfuerzos de Giral en el cine histórico, si bien la ambientación no pasa de discreta: se ven algunos letreros, por ejemplo, que no tienen el menor sabor de época. En la parte de Plácido, Jorge Villazón consigue un sorprendente parecido físico, pero su interpretación es algo irregular y muy condicionada por la confusa idiosincrasia del personaje: en ningún momento se gana la simpatía del público, y no sé si era esto lo que se perseguía.

Muy superior es la categoría literaria de otro poeta americano que también dio su vida por la libertad y ha quedado como héroe nacional de su país: el cubano José Martí. Su biografía cinematográfica más destacada lleva el título de uno de sus poemas más famosos y sentidos, *La rosa blanca*. Un letrero añadido a la palabra «fin» nos informa de que se trata de «una película cubana hecha en MCMLIV», pero lo del origen cubano del producto conviene matizarlo.

Ciertamente fue un organismo oficial cubano, la Comisión Nacional del Centenario del Nacimiento de Martí, el promotor del asunto, a cuyo efecto se creó la productora estatal «Películas Antillas», pero a fin de darle una categoría que la endeble industria cubana no podía garantizar, toda la parte técnica y artística fue encomendada a elementos mexicanos. Esto sirvió

---

<sup>34</sup> Giral declaró no haber introducido este aspecto al no encontrar confirmación fehaciente en la bibliografía consultada. Raúl Rodríguez, «Plácido: un filme desde los ojos de un poeta» *Cine Cubano*, 117 (1987), pp. 14-17.

también para involucrar económicamente a la distribuidora Peli-Mex, con lo cual el producto resultante puede considerarse *de facto* como coproducción cubano-mexicana. Visto con la mentalidad de 1953, la elección del director Emilio Fernández y el operador Figueroa no podía considerarse desacertada, pues el tándem disfrutaba de un indudable prestigio en el cine de habla hispana, pero en algunos sectores nacionalistas esta participación mexicana fue vista con malos ojos y enrareció considerablemente el rodaje, ya algo alterado por el tratamiento evidentemente edulcorado que se iba a dar del protagonista: el gobierno de Batista, en el poder desde el golpe de estado de 1952, no parecía el más indicado para favorecer una imagen de Martí como agitador social.

Los temores de los intelectuales progresistas resultaron completamente fundados. El guión descuidó notablemente toda connotación ideológica que no fuera el patriotismo más elemental, y además a base de unos diálogos tan densos que agarrotaban la acción hasta hacerla insoportable. Como era costumbre en las evocaciones independentistas de los años cuarenta-cincuenta (véanse los ejemplos comentados en capítulos anteriores), se incluyeron abundantes acotaciones destinadas a acallar las suspicacias españolas. Por ejemplo, el film comienza con una larga parrafada en off que nos retrata el ambiente en que se formó la idea nacionalista del protagonista, pero haciendo hincapié en lo que fue el «gran drama de Martí: ser hijo de español y española, rebelarse contra aquello de lo que era carne y sangre (...) Cuba dedica estos momentos de evocación a todos los pueblos de América, pero también a España, en cuya noble sangre fue concebida la gloria de José Martí». Una vez establecida la habitual imagen edípica que parece inevitable al hablar de los héroes de la independencia, la acción nos sitúa en 1869, cuando la isla ha comenzado ya su lucha por la libertad.

El joven Martí es ya un ferviente nacionalista, lo que le acarrea continuos enfrentamientos con su padre, modesto funcionario español fiel a la Patria, que sólo desea de su hijo que se convierta en hombre de provecho (con la madre las relaciones son de perfecta armonía). En una agria discusión el joven manifiesta a su padre que, por mucho que le

desgarre el corazón oponerse a él y lo que representa, no puede dejar de seguir su destino. Su destino, de momento, no le lleva por muy buen camino. Juzgado por un texto denunciatorio de la opresión española, su actitud imprudente ante el tribunal le supone la condena a seis años de trabajos forzados. Las escenas en la cantera de San Lázaro muestran las terribles condiciones de vida de los forzados de forma bastante tremebunda, pero desgraciadamente bastante cercana a la realidad. Que semejante tortura pudiera aplicarse a un muchacho de dieciséis años no dice nada bueno de la administración colonial española, pero el film pronto señala la intervención del catalán Sardá, dueño de la cantera, que ante la insistencia del padre de Martí consigue que el recluso sea liberado de la pena y expatriado.

En Madrid a partir de 1871, Martí es operado de un tumor originado por las llagas de las cadenas. El cirujano comenta que nunca estará restablecido del todo; bajo los efectos de la anestesia el enfermo delira y habla de torturas horribles inflingidas a su madre; ante la extrañeza de los presentes, un amigo aclara que está hablando de su patria. La proclamación de la República española le hace pensar que la actitud de la metrópoli hacia la colonia cambiará, pero no ocurre así. Resignado, se traslada a Zaragoza y hace los estudios de Derecho. Una carta de su familia le informa de que se han trasladado a México, en busca de mejores perspectivas laborales, y decide reunirse con ellos. Una vez allá, Manuel Mercado le introduce en los ambientes intelectuales y conoce a los grandes nombres de la literatura del momento; cuando se lamenta de la triste situación de Cuba, Altamirano le recuerda que también México ha tenido que luchar por su libertad incluso después de la Independencia, y que un día «las cadenas de Cuba se convertirán en rosas blancas». Estas breves escenas sirven para recordar el ambiente progresista del gobierno liberal de Lerdo de Tejada, pronto suplantado por la dictadura de Porfirio Díaz. En estas fechas se enamora de la distinguida señorita Carmen Zayas, pero el padre de la muchacha no recomienda el enlace ante la poco estable situación económica del pretendiente. Consciente de ello, Martí acepta una invitación del gobierno de Guatemala para impartir clases en la Universidad y le pide a Carmen que le espere, tras jurar al padre por su honor que volverá para casarse.

En Guatemala se convierte pronto en la estrella de la Universidad, lo cual crea el resentimiento de los demás profesores, que le dedican el apodo de «Doctor Torrente» para parodiar su verbo desmesurado. En este país tiene lugar su enigmático y trágico idilio con María, la hija del presidente García Granados. Tal como aparece en el film, la chica se enamora perdidamente de él, y él de ella, pero como le ata el juramento a Carmen no puede corresponderla de ningún modo (ella llega a sugerir el suicidio de ambos, pero pronto se retracta «porque él está destinado a grandes fines»). A resultas del disgusto, la salud de María se va deteriorando y muere; Martí la inmortalizará en sus poesías como «la niña de Guatemala / la que se murió de amor». Al evocar este episodio el guión no aclara que Martí estaba ya casado con Carmen cuando la muerte de María, y presenta la boda después de su experiencia guatemalteca.

En 1878, tras la paz del Zanjón, Martí vuelve a su patria con su mujer, para que su hijo nazca en suelo cubano. No se alude, sin embargo, a que su familia también había vuelto. Por sus antecedentes políticos no puede ejercer libremente su profesión de abogado, y apoyado por los sectores nacionalistas se dedica a dar conferencias y discursos de claro énfasis patriótico. Un día el Capitán General le convoca en su despacho y le amenaza con deportarle nuevamente si no firma un documento de adhesión al gobierno de Su Majestad. Al no obedecer, Martí afronta otra vez el exilio, esta vez en Nueva York. En la gran urbe norteamericana el poeta despliega una intensa actividad propagandística en pro de las libertades cubanas y sostiene una ambigua relación con Carmita Miyares, esposa de su compatriota Manuel Mantilla. Un día recibe la visita de su mujer con su hijo de un año; Carmen intenta aprovechar la emoción de ver a su retoño, al que no conocía, para hacerle desistir de sus inquietudes políticas y ocuparse de su familia. Pero en esto Martí es tajante: si ha de elegir entre su familia y su patria, no hay duda: en el fondo, dice, su lucha es precisamente por su hijo; «es como el árbol que siembras aunque no llegues a disfrutar de su sombra». Carmen, educada en un ambiente tradicional, es incapaz de entender tanto idealismo y le abandona. En realidad la separación fue un proceso mucho más lento, que no se desencadenó hasta después del fracaso

de la «guerra chiquita» en la que Martí tenía grandes esperanzas.

Tras la ruptura con Carmen, el poeta se dedica a recorrer países de América, estableciendo contactos con los supervivientes de la rebelión cubana del 68: Maceo en Costa Rica, Gómez en Santo Domingo. Pero su salud se ha deteriorado considerablemente: en Nueva York, un médico le da muy poco tiempo de vida, y consciente de su final próximo, decide ir a Cuba a acaudillar la lucha definitiva contra los españoles. Tras la reunión histórica en «La Mejorana», comienza la campaña. En Dos Ríos, el 19 de mayo de 1895, una bala enemiga siega la vida del héroe; su cadáver queda en manos de los españoles, que lo entierran con todos los honores. Sobre un plano de su rostro vemos como la bandera española es arriada del Morro y sustituida por la estrella solitaria de Cuba, mientras en la banda sonora se oye el himno nacional.

La rosa blanca es una película muy cuidada en el aspecto formal. La fotografía de Figueroa, la música de Díaz Conde, los decorados de Fontanals, todo puede considerarse de un excelente nivel. Hay algunos alardes esteticistas, como la escena del primer baile con Carmen Zayas, con sus encuadres en picado vertical sobre las evoluciones circulares de los bailarines, pero no resultan especialmente engorrosos en el concepto estético global. De lo que no se pueden emitir elogios, por supuesto, es del soporte narrativo. El guión es de una pesadez soporífera, pero lo que más asombra es que, a pesar de sus inacabables y artificiosos diálogos, es incapaz en ningún momento de definir el auténtico ideario del protagonista. Todo el componente «avanzado» ha sido cuidadosamente expurgado: no se recoge ninguna de sus soflamas indigenistas, ni sus invocaciones a una mayor justicia social, ni su desconfianza hacia los Estados Unidos; por no decir, ni siquiera se alude a su más que notable cultura, reflejada en autorizados textos sobre pintura —los dedicados a Velázquez y Goya, a los que consideraba los padres de la pintura moderna— o literatura<sup>35</sup>. En realidad, por mucho que el protagonista hable en pantalla, nunca se llega a comprender de que está hablando, porque la andanada verbal es tan áspera que el espectador ha de hacer un esfuerzo sobrehumano para no desconectar

---

<sup>35</sup> La excepción sería la escena de la lección magistral en Guatemala sobre el *Quijote*, de hecho aprovechada sólo por sus resonancias «hispanistas».

sus vías auditivas.

En resumen, puede considerarse que los temores de la intelectualidad cubana sobre las expectativas del film quedaron plenamente confirmadas. Además de hacer un flaco favor a la figura de Martí, ni siquiera funcionó comercialmente; en Cuba, donde se estrenó en agosto de 1954, tuvo cierta aceptación —probablemente por el simple reclamo patriótico—, pero en los demás países donde se exhibió no cosechó el más mínimo éxito: en la capital mexicana no tuvo distribución comercial hasta marzo de 1955, con pésima acogida de crítica, que atacó especialmente la rigidez del protagonista Roberto Cañedo<sup>36</sup>.

La crítica cubana posterior a 1959 ha sido lógicamente muy dura con el film: «Nunca hubo un deseo serio de hacer una buena película. El Estado cubano dio el dinero y los responsables cubanos de la película lo robaron. La comisión 'roncadora' que debía supervisar el argumento se dedicó a pasárselo en grande a costa del Estado y se embolsó la mitad del dinero, y por lo que respecta al Indio Fernández se limitó a cobrar sus honorarios y aprovechar las vacaciones pagadas para pasarse el día borracho»<sup>37</sup>. No es una opinión demasiado ponderada, desde luego, pero refleja la lógica indignación de un intelectual de izquierdas ante una visión tan acomodaticia como insípida de la figura máxima de la Independencia cubana. Curiosamente, el cine castrista no ha dedicado un auténtico film biográfico a Martí, solo una aproximación experimental titulada *Páginas del diario de Martí* (1971, dir. José Massip), que no tuvo apenas repercusión.

---

<sup>36</sup> Cf. Emilio García Riera, *Emilio Fernández* (Guadalajara: Universidad, 1987), p.227.

<sup>37</sup> Fausto Canel, «Breve historia de un cine breve», en *Lunes de Revolución*, 6 de febrero 1961 (publicado en francés en *Positif* y en italiano en *Cinema 60*)

## Otras figuras de la Independencia

Aparte de las producciones «importantes» sobre Bolívar, San Martín, Hidalgo y Morelos, pocas películas quedan sobre los luchadores de la Independencia. Hay varias que utilizan la época para tramas de ficción, pero no hay muchas que presenten personajes históricos a pesar de que todos los países tienen héroes nacionales a quien homenajear. Esto se debe a dos razones fáciles de entender: una es la eventual falta de auténtica significación moral o política del personaje, especialmente fuera de sus fronteras nacionales, y la otra es la débil infraestructura cinematográfica de casi todos los países hispanos, que no permite tratar un tema de alto nivel patriótico con la dignidad requerida. Estos elementos quedan evidentes en el caso del cine chileno. No hay películas sobre O'Higgins y Carrera, primeros gobernantes del Chile independiente, pero hay una sobre el guerrillero Manuel Rodríguez, figura secundaria en el plano político pero quizá de mayor arraigo popular: *El húsar de la muerte*. Su interés radica no sólo en el tema sino también en ser un clásico de la cinematografía chilena: producida en 1925, es la única muestra del cine mudo de este país que goza de cierta reputación entre los historiadores. El director fue Pedro Sienna, un conocido actor teatral que también interpretó el papel principal.

La visión de *El húsar de la muerte* requiere algunos conocimientos previos de la historia de Chile, porque la narrativa es muy inconexa y no facilita la inteligibilidad. La primera parte se sigue bastante bien, de todos modos. Comienza justo después de la batalla de Rancagua (2 de octubre de 1814), que puso fin al primer conato de independencia chilena (*la patria vieja*). El joven abogado Manuel Rodríguez reorganiza las fuerzas rebeldes en unidades guerrilleras que preparan la llegada del ejército de San Martín mediante audaces golpes de mano con los que debilitan el poder español, representado por el gobernador de Santiago, Marcó del Pont, y su jefe militar, el capitán San Bruno. Los *exploits* de Rodríguez son presentados en la colorista tradición del Zorro, Pimpinela Escarlata o Luis Candelas: es la forma como la imaginación popular recuerda al héroe. De acuerdo con esta interpretación, el audaz insurgente es un maestro del travestismo que burla a sus enemigos con olímpico sentido del humor, sin perder nunca los

nervios ni los modales. Sus éxitos se apoyan en la probada incompetencia del capitán San Bruno, personaje imaginario asimilable a los sufridos perseguidores de los justicieros enmascarados que hemos citado antes y por ello abocado a los fracasos más lamentables. Francisco Marcó del Pont, personaje auténtico, capitán general de Chile (en la película aparece como un civil), es un personajillo abúlico y afeminado que desde el primer momento se empeña en demostrar que no es rival para Rodríguez. Un inciso al respecto: realmente nada indica que este hombre fuera un militar muy brillante, pues en España no se había distinguido demasiado en la guerra contra el francés, ya que acabó en cautiverio igual que le pasaría en Chile, donde murió en prisión tras el triunfo de las armas patriotas. Por lo que respecta a los amigos del protagonista merece destacarse el niño guerrillero que responde por «Huacho Pelao», personaje que simboliza la pureza de los ideales patrióticos y que responde a una sólida tradición literaria cuyo principal exponente es el Gavroche de *Los miserables*, como ya vimos al hablar de *La guerra gaucha*. Entre las hazañas meramente militares del protagonista se intercala una de índole sentimental en la que conquista el corazón de Carmen, hija del realista marqués de Aguirre, a pesar del inicial desprecio de la joven hacia los rebeldes; en realidad esta situación es inventada y los guionistas no demuestran mucho interés en potenciarla, pues hay un momento en que la muchacha desaparece y no la volvemos a ver. El clímax de esta primera parte es el momento en que Rodríguez acude al palacio del gobernador disfrazado de aristócrata realista y ante las narices de sus guardias hurta unos importantes documentos; estos papeles —de los que no se aclara el contenido ni su auténtica importancia, en una prueba del concepto *naïf* del guión— son transmitidos a San Martín y gracias a ellos los patriotas consiguen una gran victoria (Chacabuco, se supone).

Todas las escenas de esta parte están filmadas con buen ritmo visual, si bien se echa a faltar la suficiente ilación entre ellas. Un detalle original es que la mayor parte de los letreros —sobre todo si corresponden a diálogos— aparecen sobrepuestos en la parte inferior de la imagen. Este recurso, muy poco habitual en las cinematografías avanzadas de aquellos años, agiliza notablemente una narración que ya de entrada se quiere movida y sin

«baches» y le confiere un tono próximo al cine sonoro<sup>38</sup>. La interpretación de Sienna es en general satisfactoria, sobre todo teniendo en cuenta que prácticamente no abandona la pantalla en ningún momento y siempre mantiene el entusiasmo y dinamismo necesarios; no puede decirse lo mismo, sin embargo, de Clara Werther, la actriz que interpreta a Carmen, carente de la juventud y atractivo que su papel exige.

El resto del film se hace bastante confuso. Tras la victoria se habla de una nueva derrota (Cancharrayada, 19 de marzo de 1818) que siembra la desesperación entre los patriotas. Menos mal que aparece nuevamente Rodríguez y con su verbo inflamado les infunde nuevos ánimos: «¡Aún tenemos patria, ciudadanos!». En unas breves secuencias se nos recuerda como Rodríguez organizó el cuerpo de «Húsares de la Muerte» que tan gran papel tendrían en la batalla de Maipú (5 de abril de 1818), y para acabar, de modo francamente abrupto, se nos escenifica la muerte de Rodríguez, vilmente asesinado por sus propios hombres. Los rótulos nos informan de que el triste fin del héroe se debía, por una parte, a envidias, pero también por no haber aceptado la muerte de los hermanos Carrera. Realmente se nota que el realizador, llegado este momento, no sabe como afrontar la embarazosa situación de mostrar un héroe nacional asesinado por sus compatriotas. También nos indica, aunque sea de refilón, porqué no se han hecho películas sobre O'Higgins o Carrera. Bernardo O'Higgins, el Director Supremo, vio enturbiado su mandato precisamente por las muertes de Carrera y Rodríguez, que él ordenó y que le llevaron a la abdicación en enero de 1823. El caso de José Miguel Carrera es más complejo: primer gobernante del Chile independiente, su talante autoritario y el fracaso militar en los tiempos de la «Patria Vieja» le colocaron en oposición al triunfador O'Higgins, el cual no le perdonó su rebeldía. De todos modos, como el film es incapaz de sintetizar el ambiente histórico que rodeó a la muerte de Rodríguez, se limita a filmar el hecho sin excesivos circunloquios y acabar la proyección con un letrero que dice: «Han pasado 150 años, pero el recuerdo de este gran guerrillero vive en el corazón de todos los chilenos»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> De todas maneras, puede ser que este recurso de los letreros superpuestos fuera una manipulación efectuada en los años treinta, con motivo de la versión sonorizada.

<sup>39</sup> Lo de «150 años» debe ser un retoque de la reedición de 1962.

Cuando **El húsar de la muerte** fue estrenada en Santiago en noviembre de 1925, la crítica fue unánime en sus elogios, reconociendo que el film combinaba la comercialidad con buen hacer cinematográfico. Se alabó el trabajo de Sienna tanto en la dirección («Hay mucho movimiento y gran despliegue de recursos ingeniosos») como en su personificación del héroe («Al comienzo choca la imagen de Pedro Sienna, pero poco a poco se le siente mejor en su papel y termina por emocionar»)⁴⁰. El público la acogió bien, y en época sonora se hizo una reedición con música y efectos. A pesar de su éxito, la película desapareció de circulación, dándose por perdida hasta 1962, cuando el entonces director del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, Sergio Bravo, localizó de forma casual una copia en 35 mm. y la rescató antes de que utilizaran el soporte de celuloide para hacer peinetas. Con la ayuda y supervisión del propio Pedro Sienna, que todavía vivía, se procedió a una cuidadosa restauración; se rehicieron algunos letreros que faltaban y se le añadió un fondo musical, quizá no muy acertado por excesivamente discreto, compuesto por Sergio Ortega. La Universidad de Chile conserva el negativo y copias. Gracias a este salvamento *in extremis* podemos ver hoy día esta reliquia de la cinematografía chilena. Aunque es exagerado considerarla una obra maestra, es una buena película de acción, dirigida y montada con sorprendente frescura y dinamismo. La interpretación es algo primaria, pero sincera y convincente, y la fotografía correcta. Su peor fallo es la manifiesta incoherencia del guión que hemos apuntado antes. Se podría pensar que se debe a la pérdida de metraje de la copia actual, pero lo cierto es que ya las críticas de 1925 señalaron este defecto: «El argumento no está bien definido»⁴¹; «No tiene propiamente intriga»⁴². De todos modos, y a pesar del desconocimiento que existe sobre el cine mudo chileno, es evidente que su nivel artístico era muy superior al habitual⁴³.

Y de Chile pasemos a Colombia: **Antonia Santos** (1944) es una exaltación de la Independencia de este país a través de los hechos de 1810

---

⁴⁰ «Ex», en *Zig-Zag*, 19 de noviembre de 1925.

⁴¹ «Catón», en *La Estrella*, 19 de noviembre de 1925.

⁴² «Ex», en *Zig-Zag*, *cit.*

⁴³ Para un completísimo análisis estético del film, cf. Alicia Vega (ed.), *Re-visión del cine chileno* (Santiago: Ed. Aconcagua, 1979), pp. 51-72.

que supusieron el primer aldabonazo a las puertas de la Libertad<sup>44</sup>. Al igual que *Warawara* o *La Perricholi*, éste es otro de los films que no hemos conseguido ubicar una copia proyectable y que citamos a título informativo, tanto por guardar relación con el tema objeto de nuestra investigación como por representar un jalón significativo en la cinematografía de países sin tradición en este campo. Para hacernos una idea de lo que aparecía en pantalla debemos recurrir a fuentes escritas: «La firma del acta de Independencia, acto trascendental en la historia colombiana y que se realizó tomando como base el famoso cuadro de Coriolano Leudo que está colocado en Gobernación; la prisión del Virrey Amar; la memorable reyerta entre Morales y Llorente, conocida como la “reyerta del florero” que dio origen al movimiento de Independencia; las guerrillas que se efectuaron en Coromoro entre patriotas y realistas; el levantamiento de los socorranos, al mando de Antonia Santos; las sentencias ordenadas por el tristemente célebre pacificador Morillo»<sup>45</sup>.

Como es habitual en los países sin industria fílmica organizada, el rodaje no estuvo libre de conflictos. El director Miguel Joseph Mayol<sup>46</sup> abandonó la filmación a los pocos días, al parecer por motivos de índole económica, y la cinta debió ser acabada por el productor Gabriel Martínez, que además era el marido de la protagonista Lily Álvarez. Una idea de la penuria con que se llevaba a cabo el proyecto es que no se hizo toma directa de sonido (evidentemente por falta de equipo), siendo sincronizados los diálogos a posteriori<sup>47</sup>, lo que por cierto no dejaba de ser la versión rudimentaria de una técnica —muy funcional, pero bien poco artística— que ya se practicaba sistemáticamente en Italia y España. También es significativo el tiempo que se tardó en terminarla: del 20 de agosto de 1943 al 18 de mayo de 1944, ¡casi un año! El 15 de junio se estrenó por fin en Bogotá.

---

<sup>44</sup> Antonia Santos no es un personaje muy conocido fuera de Colombia, lo cual ya condena al film a un localismo poco estimulante.

<sup>45</sup> Gacetilla aparecida en la revista *Micro*, junio 1944, reproducido en Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* (Bogotá: Carlos Valencia, 1981), p. 172.

<sup>46</sup> Exilado republicano español, que había sido secretario del Comité de Cinema de la Generalitat catalana. Vid VV.AA., *El cine en Cataluña. Una aproximación histórica* (Barcelona, PPU, 1993), p. 174.

<sup>47</sup> Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978), p. 105.

De los méritos del film no podemos hacernos mucha idea, porque todas las críticas se expresaban en una jerga que podríamos llamar «patriótico-fílmica»: la obra merecía aplauso incondicional por tratar un tema «de interés nacional», primero, y después por su significación en el contexto del raquíptico cine del país. «Con la exhibición de **Antonia Santos** comienza a vislumbrarse el pronto y completo triunfo de las películas colombianas» proclamaba un columnista con escaso sentido profético<sup>48</sup>. Aunque la película pudiera exhibirse en la actualidad nada indica que nos fuéramos a encontrar con una obra maestra, pero esto no es excusa para no lamentar su desaparición: su caso, que no es único —episodios afortunados como la recuperación de **El húsar de la muerte** son raros—, no hace más que entorpecer la labor de todos los que intentan estudiar el patrimonio fílmico iberoamericano.

A Mariquita Sánchez, sra. de Thompson, ya la hemos citado al hablar de **La creación del Himno** de 1909. La cinta de Gallo es una especie de borrador de lo que será **El grito sagrado**, realizada en 1953 por Luis César Amadori. La acción comienza en 1868, cuando la protagonista, ya anciana, va a regañar a su nieta Consuelito por haberla encontrado en amoroso coloquio con un galán. Ante la inocencia e idealismo de la muchacha, doña María —lo de Mariquita ya cantaba un poco a su edad— se ve a sí misma de joven, cuando sus conservadores padres se oponían a su matrimonio por amor con Martín Thompson, y cambiando de opinión, decide contarle su vida; probablemente Consuelito hubiera preferido la bronca, pero cualquiera le dice al guionista que prescindiera de tan socorrido recurso narrativo. Aunque la trayectoria vital de la egregia dama llega hasta la época de Rosas y Sarmiento, con los que tuvo sus más y sus menos, la película comienza con las invasiones inglesas y acaba con la guerra libertadora (a destacar que, debido sin duda a la época en que se realizó, el guión se muestra más antibritánico que antiespañol). Amadori resuelve la papeleta con relativa habilidad, haciendo que los grandes personajes no chupen mucha cámara y de este modo evitar el aire de Museo de Cera que suele acompañar a estas reconstituciones: por ejemplo, se hace mucho más énfasis en el personaje de Remedios de Escalada que en el de San Martín. La narrativa concluye con la protagonista condecorada por Sarmiento, pero el momento álgido es,

---

<sup>48</sup> Hermando Martínez Pardo, *op.cit.*, p. 109.

¡faltaría más!, la primera interpretación del himno nacional argentino en su casa.

Como Amadori era un ferviente seguidor del general Perón<sup>49</sup>, potenció aquellos aspectos más «progresistas» del personaje —no simple patriotismo, sino también reivindicaciones de libertad y justicia— que podían dar un toque populista acorde con la ideología del peronismo, y nada más salir las primeras copias del laboratorio, envió una al general. Éste agradeció el detalle con una carta que fue publicada en todos los periódicos del país y proporcionó al realizador una publicidad adicional: «Buenos Aires, 11 de enero de 1954. Estimado amigo: le agradezco muchísimo la atención de enviarme la película *El grito sagrado* para que pudiera apreciarla en una exhibición "casera". Le felicito por el éxito logrado con ella. Es verdaderamente una gran película, juzgada tanto desde su impecable argumento como por la correctísima actuación de sus intérpretes y la cuidadosa e inteligente dirección con que ha sido realizada. Justifica los más grandes y calificados elogios como cabal expresión de nuestro ponderable arte cinematográfico. Con mis mejores votos le envío un gran abrazo. Juan Perón». La carta en cuestión tuvo un efecto rebote en setiembre del año siguiente, cuando Amadori fue acusado de hacer propaganda del peronismo y encarcelado durante un mes; al ser puesto en libertad se trasladó a España con su mujer, la actriz Zully Moreno, donde hizo una más que honrosa carrera en el cine comercial<sup>50</sup>.

Acabaremos este repaso a las «figuras menores» del independentismo americano con un personaje original, ya que no había nacido ni vivido en América. Después del fusilamiento de Morelos el movimiento secesionista de la Nueva España decae durante unos años, siendo las únicas actividades dignas de mención las llevadas a cabo precisamente por un español, Francisco Javier Mina. Este navarro nacido en 1789 se había distinguido como guerrillero en la lucha contra Napoleón (su tío era otro héroe de esta contienda, Francisco Espoz y Mina). Influido por las ideas enciclopedistas, se

---

<sup>49</sup> Era autor de dos cortos militantes, *Soñemos* (1951) y *Eva Perón Inmortal* (1952). Parece que no era el único peronista implicado en el proyecto: la protagonista Fanny Navarro, por ejemplo, era la presidenta del Sindicato del Espectáculo.

<sup>50</sup> Sobre este prolífico cineasta de origen italiano, *vid.* Claudio España, *Luis César Amadori* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1993).

opuso a la restauración absolutista y emigró a Gran Bretaña, donde se hizo amigo del mexicano Fray Servando Teresa de Mier, con el que organizó una expedición destinada a liberar a México del yugo español. Desembarcó en la costa veracruzana (Soto de la Marina) en abril de 1817 e inició una campaña de hostigamiento similar a la llevada a cabo con éxito en España, pero en este caso la suerte no le acompañó: tras el desastroso intento de ocupar Guanajuato (en golpe de mano llegó a penetrar en la ciudad, pero se perdió literalmente en sus dedálicas calles) fue capturado y el 11 de noviembre, a los ocho meses de iniciar su aventura, fue fusilado. En la Historia de México Mina ocupa un destacado lugar por su condición de español «cambiado de bando», defensor de la libertad contra las obligaciones a la autoridad constituida.

**Mina, viento de libertad**, la película que se realizó en 1976 sobre este personaje, fue una empresa relativamente internacional pero al mismo tiempo oficial: la producción corrió a cargo de la productora estatal mexicana Conacine y el no menos estatal ICAIC de Cuba, con dirección a cargo de un español, el vasco Antonio Eceiza. De estos tres elementos creativos ya puede deducirse un poco el enfoque de la película, en el cual domina el rígido dogmatismo marxista propio de las producciones cubanas y que reestructura toda la intriga en función de estas directrices. El relato se adorna con copiosos letreros a la manera de Contreras Torres, algunos de valor informativo muy dudoso (el primero dice textualmente: «En 1789 triunfa la revolución burguesa en Francia»). Mina es presentado como arquetípico guerrillero revolucionario internacionalista al estilo «Che», con ramalazos raciales que el guión atribuye a su condición de vasco (o de español, que no queda muy claro: cuando al desembarcar se deshace de las naves remeda el gesto de Cortés). Las secuencias del guión se estructuran de un modo absolutamente didascálico a fin de mostrarnos los conflictos generados por su postura «de izquierdas». Uno de los principales enfrentamientos tiene lugar con la burguesía emancipadora mexicana, que enseguida se revela poco dispuesta a tolerar sus desplantes de reivindicación clasista: Mina sólo habla del pueblo, desprecia a los terratenientes y está dispuesto a recurrir a cualquier medio para conseguir sus fines, incluido el robo y el saqueo; los intelectuales liberales se escandalizan pero hipócritamente dejan que haga el

trabajo difícil, «y después ya se verá».

Para definir su relación con los españoles y criollos fieles se confeccionan varias escenas. En una le vemos discutir con unos liberales, que le acogen como un héroe defensor de la Constitución de Cádiz dentro de la fidelidad a España, pero se desengañan cuando les plantea la libertad de México como algo incuestionable. En otro momento Mina y sus tropas llegan a una hacienda abandonada, propiedad de un aristócrata, custodiada únicamente por el cura. Éste invita a cenar a Mina y le da a probar vino de Navarra para que así recuerde las dulzuras de la patria; el héroe está a punto de ceder, pero pronto se recupera: para él sólo hay dos patrias, la de los ricos y la de los pobres. Y finalmente, cuando unos soldados realistas capturados le recuerdan que ellos han jurado fidelidad a su patria, Mina les explica que no es ético defender a la patria cuando está representada por tiranos y opresores: eso no es patria.

Para no dar la idea de que la lucha por la independencia es asunto de gachupines se refuerza la imagen del compañero de batallas de Mina, el nativo Pedro Moreno, que se había hecho fuerte en el Cerro del Sombrero y desde allí organizaba sus batidas contra las tropas realistas. Frente al apasionamiento y dinamismo del vasco, el mexicano ofrece ponderación y sentido común; uno es un solitario y un romántico, el otro es un afable padre de familia. Los diálogos entre ambos refuerzan esta concepción y aluden también a la condición de extranjero de Mina: cuando éste se extraña de que sus tácticas no funcionen tan bien como en España, Moreno le recuerda que entonces «luchaba por su país». A los guionistas les interesa exaltar a Mina, pero al mismo tiempo potenciar el aspecto nacionalista; también relacionado con esto (y con la contribución del co-guionista introducido por el ICAIC, Jesús Díaz) es el modo como se intenta destacar la figura algo secundaria de Infante, el compañero cubano de Mina, interpretado por el todavía popular protagonista de *Memorias del subdesarrollo* y *El hombre de Maisinicú*, Sergio Corrieri.

Mención aparte merece la forma como se presenta la figura de Fray Servando Teresa de Mier. Este personaje, pieza clave en la génesis del

nacionalismo mexicano, sostenía con la mayor seriedad tesis realmente grotescas (pero que gozaban de cierto predicamento desde hacía tiempo): la *pièce de résistance* de sus reivindicaciones era que el cristianismo, única aportación valorable de España al Nuevo Mundo, ya había sido predicado por el apóstol Santo Tomás en época precortesiana bajo la forma del dios Quetzatcoátl. El bagaje indigenista de sus ideas se completaba con la pretensión de ser descendiente directo del último caudillo azteca, Cuauhtémoc<sup>51</sup>. Pero por extravagante que nos parezcan hoy día estas afirmaciones, Mier es un nombre de peso que no se merece la aproximación tan superficial que le depara este film, donde se le retrata como un completo paranoico, apto solamente para gestos hiperbólicos que parecen tomados de un *spaghetti-western*. Da la sensación de que el rígido materialismo del guión impidiera mostrar bajo una luz positiva a un clérigo, por muy excomulgado e independentista que fuera.

El posible sentimiento nacional vasco del protagonista se alude de forma muy discreta, sea por desinterés o falta de documentación sobre ello. Se insiste en todos los clichés sobre la nobleza, seriedad y espíritu rebelde de los vascos, que se asimilan automáticamente a la figura del héroe. A lo largo de todo el film José Alonso compone su personaje con el ceño fruncido, habla poco pero de forma lapidaria y con enérgico ceceo, y no demuestra ninguna humana preocupación ajena a su compromiso revolucionario. Hay una escena francamente torpe en la que Infante se declara un mujeriego y pregunta a Mina por su vida sentimental; sin el menor sentido del ridículo, los guionistas hacen responder al vasco: «Tengo novia, pero hace seis años que no la veo. Se llama Maite» (si hubiera sido catalán se llamaría Montserrat). Como el cubano hace intención de mofarse, Fray Servando remacha: «Los vascos son gente seria y fiel, Infante». Es decir, que en un momento el film sienta dos afirmaciones totalmente perjudiciales para la moraleja que se pretende: una, los cubanos son unos tarambanas; y dos, el gesto huraño y rabietudo que luce Mina durante las dos horas largas de proyección debe ser fruto de su abstinencia sexual. Más adelante los guionistas vuelven a dar pruebas de su incompetencia en la escena del asedio al Cerro del Sombrero, donde nos muestran a Mina y Moreno retirando sus tropas y dejando a las mujeres y niños, que como era de

---

<sup>51</sup> David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (México: ERA, 1980), pp. 43-73.

esperar son pasados por las armas por los ejércitos realistas. La situación pretende estimular al público con la supuesta vesania de los españoles, pero en realidad lo único que el espectador puede cuestionar es el heroísmo de unos soldados que abandonan a su suerte a sus seres más queridos (además la matanza no se ve, es contada por un testigo).

Por todo lo que llevamos dicho ya se ve que el film trastoca lo que puede los detalles históricos para ajustarlos a sus intenciones. Otras manipulaciones serían ocultar todo lo relativo al apoyo económico británico a la expedición libertadora, o la absurda, por anacrónica, introducción de unos mineros organizadísimos en las escenas de Guanajuato para que no falte el toque obrerista. A pesar de todo, y en uno de esos alardes de pesantez doctrinaria tan propia de la propaganda política cubana, un letrado antes de comenzar avisa: «Todos los hechos narrados son ciertos».

La ineptitud flagrante del guión (nos ahorramos comentarios sobre algunos personajes secundarios, como el ridículo inglés que sólo dice «Yes, sir!») deja poco espacio para la maniobra al director. Eceiza, que en España había realizado alguna película interesante pero siempre desde una perspectiva experimental y con pocas concesiones a la taquilla, no parecía la persona más idónea para llevar a buen término lo que se concebía como un *epic* filomarxista. Los resultados confirman dicha suposición: ya la primera escena, con el barco de los revolucionarios agitado por la tormenta, es un modelo de torpeza y desorientación, pero la escena culminante es la de Guanajuato, totalmente ininteligible de puro mal contada. «Me perdí en Guanajuato» solloza Mina ante el fracaso de la operación; como muy bien decía un crítico contemporáneo, quien se perdía era el director, seguido en su falso recorrido por el cámara y el montador<sup>52</sup>. La única solución interesante a nivel de puesta en escena es la representación teatral que reproduce una obra montada en la capital virreinal para celebrar la derrota de los rebeldes. Se trata de una pieza alegórica, medio cantada, medio hablada, que colocada en forma de insertos dentro de la intriga «naturalista», ofrece la versión oficial al gusto de las autoridades: una cantante rolliza y repintada personifica a la Patria, primero sufrida víctima de los traidores, al final triunfadora y desagraviada. Estas cortas escenas,

---

<sup>52</sup> Francisco Sánchez, *Esto*, 22 de setiembre 1977.

rodadas íntegramente en Cuba y con poca participación del director titular (el montaje teatral viene firmado por Jesús Gregorio) se benefician de una excelente música y buen movimiento escénico. Aparte de suponer una solución narrativa bastante brillante, son eficaces de cara a evocar la falsía y artificio del Antiguo Régimen, ajeno al auténtico sentir del pueblo.

El film acaba con la captura y ejecución de Mina. La escena del fusilamiento constituye el clímax dramático e ideológico: el héroe es colocado de espaldas al pelotón como corresponde a su condición de traidor; segundos antes de la descarga se vuelve decidido hacia sus verdugos y hacia la cámara, la cual inicia una pequeña grúa hasta encuadrar el cielo, sobre el que aparecen unos versos —«Mañana me enterrarán / No vengáis a rezar por mí / Yo no estaré aquí / Seré viento de libertad»— mientras en la banda sonora unas voces anónimas cantan el *Eusko Gudariak*. Los versos son obra de Juan Paredes Manot, «Txiki», etarra fusilado en Barcelona el 27 de noviembre de 1975 en una de las últimas manifestaciones de «mano dura» del franquismo. De este modo los guionistas descubren su intención más coyuntural, en la cual coincidían plenamente director y productores: denunciar la represión del régimen español en un momento en que toda la opinión pública internacional clamaba por su desaparición definitiva. Pero ni en esto acertaron: cuando el film fue distribuido (en México, setiembre de 1977) España había emprendido su ejemplar camino hacia la democracia y la libertad, con lo que los buenos propósitos caían —afortunadamente— en saco roto. Tampoco esto facilita su visión en la actualidad, pues durante el tiempo transcurrido tanto la evolución de ETA como del castrismo han hecho más acusado el desfase.

## Los últimos del Perú

En páginas anteriores ya hemos comentado el notable éxito de crítica y público que supuso en 1945 la película de Antonio Román **Los últimos de Filipinas**. Era un film tremendamente coyuntural que al exaltar el irracional heroísmo de los defensores del último bastión español en las Filipinas servía para aleccionar a los españoles sobre la época actual, en la que España también iba a verse sometida a un feroz asedio por parte de los vencedores de la Guerra Mundial. La historia de los héroes de Baler resultaba de una luminosa ejemplaridad, pues proponía a los españoles la *disciplina* como principal virtud a fomentar —los personajes nunca se cuestionaban la lógica o razón de su conducta— y, por supuesto, dejaba bien claro que el *Ejército* era el máximo garante de la dignidad nacional. Como película de «mensaje» estaba conseguida, y fue el inicio de una serie de cintas dedicadas a glosar el tema del bloqueo, aunque eso sí, siempre de forma indirecta y con la coartada histórica a mano: ésta podía ser la Guerra Civil —¡**El Santuario no se rinde!** (1949)— o la guerra contra Napoleón —**Agustina de Aragón** (1950)—, pero siempre se utilizaba la metáfora de una España agredida desde el exterior por defender su idiosincrasia y su verdad.

**Las últimas banderas** (1954) está claramente influenciada por **Los últimos de Filipinas**. Aparte de la similar resonancia del título y la participación en el guión de Antonio Román, también se trata de presentar una «gloriosa derrota» del Ejército español, situada en el marco de los restos del imperio colonial, concretamente en el Perú, «en 1825, cuando ha caído Lima y se espera la batalla decisiva de Ayacucho», según informa una voz en off al principio del film (de forma un tanto confusa, pues la batalla en cuestión fue en 1824). Los protagonistas, Jaime y Miguel, son dos de los soldados españoles que se han hecho fuertes en El Callao. La intriga comienza con una escapada de los dos amigos a un teatro de Lima donde actúa Laura, popular cantante peninsular. Están a punto de ser detenidos por un iracundo oficial patriota, el capitán Quesada, pero se libran por la intercesión de la familia de Miguel, que, aunque todavía fiel al rey, es criollo. Por otra parte, su hermana Rosa está enamorada de Jaime.

Cuando llega el día de Ayacucho, el general al mando de la guarnición realista no quiere darse por enterado. Aunque es consciente de la derrota —«Estamos fuera de la ley. Sólo obedecemos el dictado del honor»—, se empecina en que si no tiene órdenes directas y por escrito de Madrid no rinde la plaza. Ante este desplante, los patriotas promueven reacciones violentas contra los españoles que no se adhieren a su causa: Laura, por ejemplo, es abucheada en escena y obligada a volverse a España. El capitán Quesada, el oficial que había querido detener sin éxito a Jaime y Miguel en una escena anterior, aprovecha la caída en desgracia de la moza para hacerle proposiciones poco dignas: tampoco esta vez tiene suerte el taimado criollo, porque la cantante lo pone en su sitio (ya se sabe: «la española, cuando besa...»). Evidentemente el tal Quesada cumple la inevitable función de malo de la intriga, pero el guión se cuida mucho de relacionar su felonía con su origen y se precisa en varias ocasiones que los mismos patriotas lo ven con malos ojos: «ni siquiera es peruano, no se sabe de donde es», lo cual recuerda el cruel oficial británico de *América de Griffith* (1924), que para no ofender a la antigua metrópoli se tuvo que definir como un turbio *half-caste*.

Mientras, en El Callao, Miguel se ha portado valientemente repeliendo un ataque patriota, pero lo ha hecho por sustituir a su amigo Jaime que ha sido herido: es decir, que lo hace por amistad, y no por devoción a la Corona. El se siente peruano, y en cuanto puede se pasa al otro bando. Su actitud no es bien comprendida por Laura, que lo acusa de oportunista: «¡Te pasas al que gana, cobarde!». Pero el personaje, que Fernando Rey compone con bastante flema, no aparece nunca como un bellaco, al contrario. El otro oficial, definido con algo más de nervio por Fajardo, resiste hasta el final, con el consuelo de la bella prima de Miguel, que ha entrado en la fortaleza para casarse con él a pesar de que todos los civiles han sido evacuados.

Entre privaciones sin cuento, pasa un año de asedio. Los defensores, diezmados por el hambre y el escorbuto, ven llegado su último momento cuando un traidor se escapa con el plano de las minas. Un alto mando al que se alude como «Libertador», y que por lógica tendría que ser San Martín, da

la orden del asalto definitivo, que sólo acaba cuando un emisario llega con las órdenes de Madrid. En el puerto, cuando Jaime va a tomar el barco que lo devuelve a España, es despedido por Miguel: los dos antiguos compañeros de armas se abrazan, en una representación de la amistad que ha de unir siempre a los españoles de uno y otro lado del Atlántico.

Como ya hemos insinuado, el parecido de **Las últimas banderas** con **Los últimos de Filipinas** no llega mucho más allá del título. A la secuela le faltan muchas cosas del original, la más importante de todas la convicción. Por discutible que fuera la ideología representada, no se puede negar que en el film de Román la puesta en escena, la actuación y el guión desplegaban un vigor y firmeza que brillan por su ausencia en el de Marquina. De hecho, la crítica encontró que faltaba nervio y espíritu castrense, mientras que sobraba complacencia por las peripecias sentimentales. Luis Marquina era un buen profesional pero tenía cierta tendencia a impersonalizar sus trabajos; en este caso concreto puede que no se sintiera suficientemente motivado, pero también es verdad que la intriga daba muy poco de sí. El guión había sido galardonado con el premio «Ejército», pero ya se sabe que hay montones de malas películas sacadas de textos bien intencionados, aparte de que los valores militares no siempre armonizan con los cinematográficos. Cierto que la copia conservada en Filmoteca Española está en muy mal estado, pero esto no permite pasar por alto las abundantes banalidades e inconsistencias que salpican constantemente la intriga.

Por otra parte, ningún personaje tiene auténtica definición ni manifiesta una motivación creíble, lo cual es más lamentable todavía porque el reparto es en general bueno. Esto no quiere decir, por supuesto, que todos los actores rayen a gran altura: entre los premios adjudicados a la película hay uno, el del Círculo de Escritores Cinematográficos a Elisa Montes, que está muy próximo al sarcasmo más cruel. La srta. Montes interpreta a una nativa y como tal se pasa toda la película vestida de chola, pero con un maquillaje atroz y sin esforzar el menor acento local. El colmo del ridículo llega cuando la hacen intervenir en un cuadro musical y debe esbozar unos pasos de baile típico: como contratar un coreógrafo decente debía sobrepasar el exiguo presupuesto, la chica no puede quedar más

desairada. Personaje «gafado» desde su primera aparición, la india no acierta ni en el momento de morir. Hacia el final de la película ha sido detenida por colaboracionista y va en una fila de prisioneros custodiada por el malévolo capitán Quesada; al ver a su amigo Miguel se aleja del grupo y Quesada, ni corto ni perezoso, la ultima de un balazo ante la atónita mirada del limeño. La escena no puede resultar más forzada e innecesaria, porque el supuesto sacrificio de la muchacha no aporta nada al desarrollo de la trama, como no sea que por fin le den su merecido al único malvado disponible, personaje también estereotipado y falso hasta el límite.

Los demás personajes no tienen tampoco la más mínima entidad, a pesar de estar compuestos por actores capacitados. Manolo Morán no consigue dar credibilidad a su convencional papel de asistente campechano; como general al mando, Félix Dafauce recita sus heroicos parlamentos sin que consigamos comprender cómo convence a sus hombres, ya que el primero que no parece creérselo es él; y Rita Macedo compone sin el menor relieve el ya anodino personaje de la criolla enamorada del oficial español. El único detalle original es ver en el papel de la tonadillera fiel al rey a la soprano Pilar Lorengar, por aquel entonces no consagrada todavía como gran estrella de la lírica.

Aunque se llevara unos cuantos premios —aparte del citado a Elisa Montes, el CEC galardonó también la música—, no parece que la película tuviera una acogida muy calurosa en los medios oficiales. La Junta de Apreciación la calificó en «primera B» y no consiguió estrenarse hasta setiembre de 1957, lo cual demuestra el escaso interés de los distribuidores. Ya hemos apuntado que la crítica fue tibia en general; una síntesis de los criterios de la época nos lo ofrece Fernando Méndez Leite en su imprescindible *Historia del cine español*: «Trozo de historia de la gesta gigantesca de la genial presencia de España en Ultramar. Porque hay todo un tesoro de hechos singulares, de tradiciones, de anécdotas, de leyendas, de realidades en la colosal historia de la colonización, de la incorporación de un grandioso Continente a la común vida universal, y ese tesoro es el que halla fiel reflejo en la humana trama». Hasta aquí, todos los lugares comunes sobre lo que debería ser el cine histórico «americanista», que lo

único que parecen demostrar es que el autor está hablando de otra película. Menos mal que algo más abajo vuelve a la tierra y se ve obligado a admitir que «pese a su buena voluntad, (Marquina) no ha conseguido imprimir la imprescindible emoción a los distintos lances que en la plasmación carecen de hondura y de fuerza dramática para llegar al matiz heroico que se perseguía»<sup>53</sup>.

¿No puede salvarse nada de estas *Últimas banderas*? Bien, algo sí: la fotografía es correcta, y la ambientación bastante cuidada a pesar de algún lapsus que otro. Pero es que su fallo principal es de base; cuesta creer que alguien pensara que en 1954, solucionado ya el bloqueo de postguerra e introducido el franquismo en Europa del brazo de los amigos americanos (los del Norte, claro), podía agitarse de nuevo el espantajo del aislacionismo y la resistencia numantina. Desde el punto de vista propagandístico era impropio insistir en esos desvaríos, aparte de que tampoco resultaba acorde con la realidad del momento. Y cuando una película no responde a las inquietudes que dominan en la sociedad que la produce, está condenada irremisiblemente al fracaso.

Aunque sólo sea a título anecdótico, recordemos otra evocación fílmica de los últimos días del poder español en el Perú, ésta según la óptica del país americano y basada en un texto clásico de las letras peruanas. *La Lunareja* (1946) es otro de los films que me veo obligado a citar sin referencia directa, pero en este caso no es falta de copia. Existe una, al parecer en aceptables condiciones de integridad, pero la mantiene celosamente guardada el que fuera operador del film, Pedro Valdivieso. Mis gestiones para intentar verla no dieron resultado, por lo cual los comentarios que siguen están basados en el testimonio personal de la investigadora peruana Violeta Núñez.

*La Lunareja* está oficialmente basada en una de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, *Una moza de rompe y raja*, pero en la práctica poco queda del original. En realidad, la narración de don Ricardo no reúne los más elementales requisitos para una adaptación cinematográfica: no hay intriga, sólo la descripción del personaje titular, una zapatera de no muy

---

<sup>53</sup> Fernando Méndez Leite: *Historia del cine español* (Madrid: Rialp, 1965), tomo 2, p. 285.

buenas prendas, pues aparte de ser fea y malcarada es una ferviente realista que en la Lima de 1822 no pierde ocasión de dar vivas al rey y maldecir al gobierno patriota. Su audacia llega a tales extremos que el alcalde ordena que le corten el pelo al rape y la dejen un día atada a un poste de la plaza, expuesta a la vergüenza pública. Cuando los realistas se hacen fuertes en El Callao, la Lunareja se encierra con ellos y combate como el más rudo guerrero, muriendo víctima del escorbuto el mismo día de la rendición (según versiones posteriores se envenenó antes que ver ondear en la fortaleza el pabellón republicano). Esto es todo lo que ofrece *Una moza de rompe y raja* como argumento cinematográfico: bien poca cosa, evidentemente, por lo que no es de extrañar que la película reinventara completamente el personaje, respetando, eso sí, la coyuntura histórica. La Lunareja es en pantalla María, una mujer joven y hermosa, de familia modesta pero noble de sentimientos y con un novio que es oficial del ejército patriota. Pero como la chica es costurera, se relaciona con familias de tendencias realistas, y estando en casa de una de ellas se deja convencer para llevar un sobre cerrado al Callao. Allí la sorprende el golpe de mano de los realistas y queda encerrada con ellos, sufriendo todo el asedio. Cuando por fin entran las tropas patriotas, el oficial que manda el batallón es el novio de María; al ver que uno de los capturados tiene un arma escondida y va a disparar contra él, María se interpone y recibe el balazo mortal, expirando en brazos de su amado.

Esta película fue producida por una empresa denominada A.A.A., que por supuesto no debe confundirse con la productora de *La guerra gaucha*: era un grupo teatral amateur —de ahí el nombre de Asociación de Artistas Aficionados— integrado por jóvenes de la oligarquía peruana que, molestos por el carácter eminentemente popular del teatro en Lima, se dedicaban a poner en escena textos clásicos o modernos «con pretensiones». El director de *La Lunareja*, Bernardo Roca Rey, pertenecía a una de las mejores familias del país, que ha dado muchos artistas de diferentes ramas pero sobre todo del teatro; en su caso la dedicación a la escena fue fugaz, pues enseguida pasó a ejercer la carrera diplomática. Como realizador cinematográfico su obra no trasciende las limitaciones impuestas por el bajo nivel industrial del cine peruano, optando por un estilo grandilocuente de

clara raigambre teatral, con ciertos alardes esteticistas en los que Violeta Núñez encuentra influencias del cine mudo soviético, al parecer relativamente conocido en el Perú gracias a los desvelos de un distribuidor que tenía amistades en el Partido Comunista peruano. La orientación ideológica que se puede advertir en el film es la propia de la clase social a la que pertenecían sus autores, es decir, exaltación del criollismo y de los valores tradicionales: gallardía en el hombre, dulzura y sacrificio en la mujer.

Al contrario de lo que era habitual con las producciones nacionales, **La Lunareja** se estrenó en un cine de primera categoría, el Metro (perteneciente, como su nombre indica, a la Metro-Goldwyn-Mayer) y se benefició de una buena campaña publicitaria, una demostración más de que los Roca Rey tenían buenos contactos a todos los niveles. Se mantuvo en cartel dos semanas, lo cual puede considerarse un éxito.

## Cuba, 1868-1898

### Cien años de lucha

Entre 1968 y 1971 el cine cubano pone en marcha un ciclo de películas dedicadas a glosar los «100 años de lucha» por la Independencia, comenzados en 1868 pero no completados satisfactoriamente hasta el triunfo de la Revolución. En esta serie hay de todo: documentales y films de ficción, cortos y largos; los temas también oscilan entre las luchas del siglo XIX y las de épocas más recientes. El film más representativo (y el más relacionado con nuestro propósito) es **La primera carga al machete** de Manuel Octavio Gómez, estrenado en 1969.

La intención del realizador es filmar un falso documental de lo que pasó en 1868, utilizando técnicas de moderno reportaje (cámara en mano, entrevistas) y un tratamiento visual muy contrastado que sugiera algo así como un viejo daguerrotipo: los personajes, además, posan muy envarados como si estuvieran en un primitivo estudio fotográfico. Las escenas son unidades dramáticas cerradas en sí mismas, entre las cuales las canciones de Pablo Milanés introducen una nota moderna y distanciadora de evidente filiación brechtiana. En un tono de documental televisivo, la primera escena nos muestra un campo de batalla en el cual los soldados españoles vencidos cuentan su espeluznante experiencia con el machete de los mambises. La acción pasa al campo de los insurrectos. Asistimos a declaraciones de representantes del levantamiento (un hacendado, un intelectual, señoras, militares) sobre la importancia del machete en la lucha contra el opresor. Una voz en off nos informa: en 1865 fue la primera acción rebelde contra España; batalla y ocupación de San Salvador de Bayamo. Vemos como un destacamento español acuden a poner orden. Son acogidos triunfalmente en un pueblo cercano, a gritos de ¡Viva España! que se entremezclan con los de ¡Viva Cuba libre! El coronel al mando de la tropa hace unas declaraciones en tono de «aquí no pasa nada»

En las calles de La Habana, varios ciudadanos discuten en pro y en contra del alzamiento; todos coinciden en que la opresión española es

insufrible, pero no tienen claro como acabar con ella. Un joven de aspecto racial impreciso les da el camino: irse a la sierra, a la lucha armada. La conversación se acaba violentamente por la irrupción de un grupo de soldados a caballo que carga contra los reunidos (escena de significación muy moderna). La acción pasa al cuartel general de los insurrectos. Donato Mármol, general en jefe del ejército libertador, declara: «Estamos hartos de que nos gobiernen a palos. El único arreglo con España es la independencia». El sonido es muy malo, más de lo habitual en las películas cubanas, para dar sensación de espontaneidad. Los presentes dan sus opiniones sobre la coyuntura, muy variadas: uno se opone a la unión con España porque los gobiernos de allá son muy inestables (razonable, ciertamente); otro explica la Historia de Cuba como una lucha continua contra la tiranía (una opinión como cualquier otra); en general ninguno quiere ser una provincia de España —«¡Jamás! ¡Somos cubanos!»— y niegan cualquier afinidad de intereses con la revolución de Cádiz —«Queremos libertad de verdad»— (toque nacional-marxista). Distinguen entre dos tipos de españoles, los que *viven* en Cuba y los que *medran* en Cuba, añadiendo que no luchan contra los españoles sino contra el *Gobierno de España*: «El que acepte nuestra revolución será considerado un cubano más». Estas aserciones se apoyan en la declaración de un español arraigado en la isla: «Los españoles siempre han luchado por la libertad en España; ¿por qué no aquí?» (alusión a 1936, no a 1868). Entusiasmado, Mármol apostilla: «Como él, muchos están de nuestra parte».

Tras un intermedio con aparición del cantante, volvemos al despacho del coronel español. Sus declaraciones se cotejan con la realidad en forma contrapuntística. Aparentando tranquilidad, menosprecia a los rebeldes tanto cuantitativamente —son pocos— como cualitativamente —son unos facinerosos—; esto empalma por corte seco con una imagen en que se ve a los soldados españoles haciéndose acompañar por rehenes civiles, para prevenir los ataques; una mujer que denuncia haber sido maltratada, es acallada violentamente. Sigue el oficial español: «Hemos sido muy bien recibidos. Somos guardianes del orden, de la vida y hacienda de los cubanos». Los planos siguientes se encargan de desmentir la categórica afirmación mostrando como los españoles «mantienen el orden». Arrojan

violentemente a la gente de sus casas, que son saqueadas, ensañándose especialmente con las mujeres: cuatro patriotas que llevan en sus cabellos cintas con los colores cubanos son golpeadas y violadas, una madre con niños pequeños es salvajemente apaleada, y se habla de eventuales ahorcamientos. Esta secuencia, que se acompaña de una música (del inevitable Leo Brouwer) que recuerda tanto a Prokofiev como a Morricone, tiene como finalidad demostrar que los españoles son tan cobardes como malvados; aunque puede que reproduzca una situación real, está presentada en un contexto tan propagandístico que resulta retórica y falsa.

La Habana: despacho del capitán general<sup>54</sup>. La estancia es elegante y bien dispuesta; todo respira orden y armonía. Hablando a un hipotético entrevistador de noticiero, el militar quita importancia a lo que está sucediendo, que califica de «calaverada»: «ridículo y criminal intento»; «los cubanos son flojos e indolentes, incapaces para el ejercicio de las armas». El entrevistador lanza sus afilados dardos: «¿Y no son medidas muy fuertes para algo tan leve?», «¿Cómo es que todavía no han tomado Bayamo?». Respuesta del general: «¡Ejem! Ya verá como ante la fuerza de un ejército regular esos sediciosos no podrán hacer nada» (al fondo se aprecia un cuadro en que un conquistador aterroriza a los indios). Tras feroz batalla, las tropas españolas son derrotadas y se pierden las esperanzas de recuperar Bayamo. Boletín de guerra, bando insurrecto: «Heroico triunfo de los nuestros». En venganza, los españoles arrojan los cadáveres a las fuentes y pozos para propagar infecciones, y se llevan un buen número de rehenes. En Bayamo, ahora capital de la Cuba libre, los ciudadanos dan su opinión: unos piden disciplina, otros se sienten contentos de vivir la revolución, y los soldados explican su victoria: disculpan la presencia de oficiales extranjeros pues autóctonos no hay, y en cuanto a armas reconocen que les faltan fusiles pero siempre tendrán el machete.

Esta declaración engarza con un rótulo que reza: «El machete», y a continuación se hace un breve documental sobre las características de esta arma, descritas en forma de diccionario. Se recuerda sobre todo su

---

<sup>54</sup> El personaje es presentado mediante una rápida sucesión de planos subiendo y bajando escaleras que recuerda aquella escena del *Octubre* de Eisenstein en que se quería ridiculizar a Kerenski.

significación nacional: es algo inherente al cubano. Inmediatamente después, otro título anuncia: «Anatomía de un jefe». Vemos unos planos cortos de un caballo intercalados con un grupo de soldados que hablan de su jefe, treinta años, «ojos y cara de gavilán», diciendo que es dominicano, que tiene una finca en Cuba, que la idea de utilizar los machetes fue suya, y cómo hizo correr a los españoles con sólo 40 hombres; es evidente que hablan de Máximo Gómez, antiguo oficial del ejército español que con los años se convertiría en uno de los principales cabecillas de la insurrección (especialmente en la última fase del conflicto). Deliberadamente, su rostro sólo aparece de forma fugaz, pues lo que interesa resaltar es la admiración que despierta en sus hombres, su condición de caudillo.

Por fin asistimos a la batalla tan citada: «El 25 de octubre de 1868, a última hora de la mañana, tendrá lugar la primera carga al machete». Los mambises caen sobre los españoles y los deshacen a machetazos; el tono fotográfico se hace todavía más contrastado y convierte a hombres, caballos y machetes en una abigarrada composición de líneas casi abstractas. Tras este vibrante clímax, vemos la última aparición del cantor alejándose por el cauce de un riachuelo, entre los cadáveres de los que se oponían a la revolución.

El enfoque de la película, nacionalista y revolucionario, no se preocupa de sutilezas psicológicas. Los buenos y los malos están claramente definidos: la maldad de los segundos es absoluta y no necesita explicación o disculpa, sólo que a diferencia de otros films como *Lucía*, en *La última carga al machete* no están representados individual sino colectivamente en el ejército español, brazo ejecutor de la tiranía. De todos modos, es un poco absurdo buscar objetividad en un film que nunca lo pretende, y que precisamente es de este apasionamiento de dónde obtiene su fuerza. Film tremendamente representativo de las inquietudes antiimperialistas de finales de los sesenta —porque el enemigo que vemos en pantalla es España, pero el que está en la mente de los autores es Estados Unidos—, fue muy bien recibido por los intelectuales de izquierdas de la época, y su visión en la actualidad pasa inevitablemente por el filtro de la nostalgia del 68.

Esta acogida, como es lógico, no se hizo extensiva a España, donde la mentalidad oficial no podía ver con buenos ojos una interpretación tan heterodoxa de un momento de la Historia nacional. Sobre los criterios vigentes en aquellos tiempos hay un interesante testimonio, el del crítico y militar Félix Martialay, que vio la película en el festival de Venecia; sus comentarios son muy ilustrativos porque reflejan no sólo la opinión de un militar español de los años sesenta, sino también el débil sustrato teórico de estas posiciones ultramontanas. Tras resumir un poco lo que era el film, el crítico declaraba que la película, «visada, revisada, ordenada y pagada por los funcionarios del gobierno cubano», respondía a una «demagogia deleznable, producto de la mentira histórica». A continuación procedía a demostrar que la supuesta «documentación histórica» de Gómez era un *bluff*, y para ello elaboraba un extenso resumen de lo que había sido la guerra de Cuba desde 1885 hasta 1898: las injerencias norteamericanas, la gran labor de Weyler, «a quien frenaban en su habitual energía las banderas políticas de la patria», la voladura del Maine y la derrota final de España, para concluir: «todo eso ha sido olímpicamente ignorado por Gómez». Rotundamente cierto; la época que Gómez había querido evocar era la de 1868, ¡bastante anterior a la que revivía la cultura castrense del patriótico cronista peninsular!<sup>55</sup>.

El film de Humberto Solás *Lucía* (1968) es el otro título importante de los dedicados a los «100 años de lucha», y es el que tiene una más clara voluntad integradora en el aspecto cronológico, ya que hace un evocación de tres momentos de la Cuba moderna: 1895, 1932 y 1960. En los tres episodios el protagonista es una mujer, a la que se llama de forma convencional «Lucía». Esta cinta, de extrema riqueza formal<sup>56</sup>, es una de las piezas clave del moderno cine iberoamericano, y merece comentario más extenso que el que le podamos dar en estas páginas, pues de hecho sólo el primer segmento está incluido en el periodo a que nos hemos circunscrito.

La *Lucía* «1895» es una solterona burguesa, a la que un día comienza a cortejar un apuesto español, Rafael, que incluso le habla de matrimonio. En realidad, lo único que busca el galán es información sobre los movimientos

---

<sup>55</sup> Félix Martialay, Crónica del Festival de Venecia 1969 en *Film Ideal*, nº 217-218-219 (1970), pp. 124-130.

<sup>56</sup> Sobre el aspecto plástico del film, *vid.* el excelente estudio de John Mraz «*Lucía*: Visual style and historical portrayal», *Jump Cut* nº 19 (1978), pp. 21-27.

de las tropas insurgentes, en las que combate el hermano de Lucía. Cuando la mujer se da cuenta del engaño —que ha costado la vida a su hermano—, apuñala a Rafael en plena calle, en una reacción que va más allá del simple despecho y la identifica con la lucha del pueblo cubano, aparte de simbolizar el cambio de mentalidad en la mujer cubana, de burguesa reprimida a luchadora revolucionaria<sup>57</sup>. Como símbolo (y único representante en la intriga) del poder opresor, Rafael está presentado de la forma más negativa posible — falso, machista, cobarde—, mientras que los independentistas, representados básicamente por los negros desnudos que cargan al machete, son auténticas fuerzas de la naturaleza y símbolo de la libertad en todos los aspectos: su desnudez, por ejemplo, es un evidente contraste con la represión sexual de la heroína. El tono fotográfico marca la diferencia entre las clases mediante el recurso a un mayor contraste en las escenas que muestran los sectores más humildes, y concretamente aquellas en las que aparece Fernandina, una loca que fue violada por los españoles y de algún modo es el *alter ego* de Lucía: al final del film las vemos abrazadas en un plano simbólico que las unifica en la lucha común.

De hecho, la Lucía de 1895 tiene su auténtico sentido en relación con las de 1932 —una burguesa que se ve mezclada en las actividades contra Machado— y la de la época castrista, una joven trabajadora que debe combatir, no a la opresión del Estado sino al machismo de los mismos revolucionarios.

Los hechos que Lucía escenifica en clave de ficción tienen un complemento documental en el mediodmetraje **Hombres de Malt tiempo**, también de 1968, y dirigido por un argentino, Alejandro Saderman. Un grupo de supervivientes de las luchas independentistas, todos de 80 años para arriba, rememoran los hechos que les tocó vivir en sus años mozos y colaboran con un equipo del ICAIC para una reconstitución cinematográfica de la batalla de Malt tiempo, que todos recuerdan como lo más duro del 95.

---

<sup>57</sup> Sobre esta cuestión resulta muy interesante el artículo de Judith Ginsberg «From anger to action: the avenging female in two Lucías», *Revista de Estudios Hispánicos* nº 14, 1 (1980), pp. 131-138. La autora compara la conducta de la Lucía fílmica, emblema de la opresión del pueblo cubano y de su rebeldía, con una Lucía literaria, la protagonista de la novela de Martí *Amistad funesta* (1885) —reeditada póstumamente como *Lucía Jerez*—, presentada como un ser sumiso, pasivo e ignorante (es decir, con todas las características tradicionales de la mujer del siglo XIX; si hay alguna Lucía anacrónica, es la de Solás).

Entre ellos hay un español, «el gallego mambí», que con sus 96 años sigue pronunciando las ces, un negro que bien podría ser uno de los que cargaban en cueros en Lucía, etc. Las narraciones de los vejetes son superficiales y absolutamente deformadas por la memoria de tantos años, pero su valor testimonial compensa los eventuales fallos de apreciación histórica. El guión de Miguel Barnet tiene la inteligencia de dejar hablar a los personajes, sin introducir excesivas acotaciones «orientativas», con lo cual se evita caer en un tono doctrinario que hubiera resultado tan innecesario como contraproducente.

Si el cine cubano ha reflejado los hechos del 95 de forma bastante discreta, no es de extrañar que el final de la guerra, ya no hispano-cubana sino hispano-norteamericana, apenas haya recibido atención de la cinematografía estatal, al no reunir elementos propagandísticos aprovechables. La única aportación del cine cubano a la guerra del 98 es en el campo del cine para niños, concretamente en los populares *cartoons* de «Elpidio Valdés», con varios títulos de corto y largo metraje a cargo de Juan Padrón, el maestro cubano de la animación. En clave caricatural (pero también infantil: no esperemos grandes dosis de sutileza) estos films presentan el heroísmo y la astucia de los mambís, representados por el joven protagonista, contra la estupidez y brutalidad de los militares españoles. Donde los guiones se hacen más difíciles de seguir es en aquellas aventuras en que se alude a los Estados Unidos, que en el 98 hacían un papel de colaboradores de los rebeldes pero por las exigencias de la actualidad deben ser presentados casi como una ayuda de los españoles. En el largometraje **Elpidio Valdés contra dólar y cañón** (1983) se riza el rizo cuando se presenta a un independentista puertorriqueño que sacrifica su vida por salvar a los héroes cubanos; es bien sabido que en Puerto Rico las actividades separatistas fueron muy poco relevantes, pero en el film de Padrón lo que cuenta es convencer al cubano actual de que el antiimperialismo también está vivo en la isla vecina.

## Héroes del 95

Por lo que respecta al cine español, hay que destacar que no ha sido indiferente a la Guerra de Cuba, a pesar de sus connotaciones incómodas para el orgullo patrio. Conviene señalar, no obstante, que pocas películas españolas muestran claramente la contienda como una derrota: la más explícita en este terreno es *Raza* (1941, dir. José Luis Sáenz de Heredia), que como es bien sabido fue escrita y supervisada por el mismísimo Francisco Franco. Esta cinta, sobre la cual se ha gastado bastante tinta a causa de sus referencias histórico-políticas<sup>58</sup>, es en realidad una especie de síntesis audiovisual de lo que fue la Guerra Civil española según la mentalidad pequeño-burguesa y poco cultivada del *Caudillo*: la acción sacrificada y heroica del ejército español contra los enemigos de la patria. De este modo, el triunfo de 1939 es la reparación de la derrota de 1898, en la que España fue víctima de la vergonzosa conducta de los politicastros locales y la campaña internacional orquestada por las logias masónicas: ése es el mensaje que quiere transmitir el prólogo, que reconstruye desde una perspectiva básicamente castrense el ambiente de los días previos a la debacle de Cuba. A través de una serie de conversaciones cuarteleras nos enteramos de como los sufridos marinos españoles van a tener que inmolarsse por el honor de la patria, ante el desprecio de los políticos y la indiferencia del pueblo. Expresado de forma muy agresiva en el momento de su estreno, este mensaje fue suavizado cuando la película se reestrenó en 1950 con un nuevo montaje y el título cambiado a *Espíritu de una raza*: las tijeras «reformadoras» eliminaron no sólo los comentarios más ultramontanos de los oficiales y las alusiones que relacionaban la Masonería con los Estados Unidos, sino también un montaje paralelo en el que el sacrificio de la Marina española quedaba contrapuntado por unos planos de las clases populares madrileñas bailando alegremente en una verbena, ya que desde su mezquina óptica militar, el guionista parecía olvidar que los miles de

---

<sup>58</sup> El estudio más conocido y original es el de Román Gubern, *Raza (Un ensueño del general Franco)* (Madrid: Ediciones 99, 1977), que interpreta el guión original desde una perspectiva freudiana. Sobre el significado del film en el contexto de la producción cinematográfica dedicada a la Guerra Civil, vid. Rafael de España, «Images of the Spanish Civil War in Spanish Feature Films, 1939-1985». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 6(2), pp. 223-236 (1986).

soldados masacrados en Cuba y Filipinas también eran el pueblo español<sup>59</sup>.

De los hechos de 1895, el cine español se ha interesado en dos ocasiones por la acción heroica de Eloy Gonzalo, «el héroe de Cascorro»: no resulta extraño en absoluto, ya que un éxito individual permite camuflar el fracaso colectivo. A pesar de la supuesta validez de este razonamiento, las dos películas en cuestión no tienen grandes valores propagandísticos ni artísticos. *El héroe de Cascorro* (1929) intenta explotar la figura de uno de los pocos combatientes de la Guerra de Cuba que ha dejado huella en el sentir popular, por lo menos de Madrid, debido a su condición humilde y ser hijo de la capital. Quizá la intención fuera buena, pero desde luego el resultado fue totalmente negativo.

Cuando se rueda esta película, la industria cinematográfica española está todavía en mantillas; a los albores del sonoro, el cine español no ha conseguido el más elemental nivel técnico ni artístico. Ciertamente que la escasez de material conservado impide una evaluación rigurosa del cine mudo en nuestro país, pero por lo que puede estudiarse en la actualidad es evidente que no tiene un gran interés. En Alemania, Estados Unidos y la Unión Soviética la narrativa cinematográfica había llegado a una increíble complejidad, mientras que en España los cineastas, totalmente impermeables al valor de las imágenes, malgastaban muchos metros de celuloide con farragosos letreros explicativos que les evitaban, eso sí, las fatigas de la composición visual. Para acabar de demostrar la miopía (por no decir ceguera) intelectual de la gente del cine, no tenemos más que ver la cantidad de obras teatrales y zarzuelas que se llevaban a la pantalla: quizá en el fondo de sus mentes tenían la premonición de que el cine iba a ser sonoro, y por lo tanto no hacían más que adelantarse a las futuras tendencias, demostrando una mayor perspicacia que los Chaplin, Murnau, Dreyer, etc. Y todo esto, desgraciadamente, no es ironía; para encontrar un *silent* español presentable hay que llegar hasta una fecha tan tardía como

---

<sup>59</sup> De todos modos, la intención de este montaje también tiene su parte de verdad histórica, ya que los estudios sobre la prensa de la época coinciden en denunciar la desinformación e inconsciencia del español medio. Cf. el catálogo de una reciente exposición, «*Aquella guerra nuestra con los Estados Unidos...*». *Prensa y opinión en 1898*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1999.

1930, en que se estrena *La aldea maldita* de Florián Rey<sup>60</sup>.

El héroe de *Cascorro* tuvo una difusión comercial muy pobre y era una película prácticamente olvidada hasta que recientemente se descubrió una copia en los archivos de Televisión Española<sup>61</sup>. Todas las recuperaciones del patrimonio fílmico nacional son dignas de encomio, pero si esta cinta es modélica en algo es como compendio de todos los defectos del cine mudo español, especialmente en lo que se refiere a la pésima estructura del guión. Pero antes de seguir criticando, detengámonos a considerar quién era su director y guionista, Emilio Bautista: un ex-boxeador cargado de amor al cine y demás buenas intenciones, eso no se duda, pero sin la menor experiencia profesional. Partiendo de esta premisa puede resultar incluso injusta una valoración demasiado dura de su trabajo, no exento de algún esporádico acierto. La carrera del improvisado cineasta fue breve: sólo hizo otro film, *Mal estudiante*, estrenado en 1930 sin que la prensa del momento se hiciera mucho eco de su calidad, probablemente porque no tenía la más mínima. El caso de Bautista es emblemático de cómo funcionaba la industria fílmica en España, es decir, de que no existía una auténtica industria y cualquier voluntarioso aficionado podía sentirse durante unos días el Cecil B. De Mille hispano.

Aunque la copia de *El héroe de Cascorro* que hemos podido estudiar se encuentra en aceptable estado de conservación, faltan algunos metros acá y allá, lo que hace más sincopada la narración. La primera escena nos muestra al soldado Eloy Gonzalo en casa del señor Juan, un sargento que le ha tomado afecto al muchacho por su condición de inclusero y solo en el mundo; Isabel, la hija de Juan, no hace ascos a los honestos galanteos del huérfano. El ambiente de un barrio humilde madrileño está relativamente conseguido; desde el punto de vista técnico destacan algunos discretos *travellings*. Se introduce el personaje cómico de clara raíz zarzuelera, un barquillero apodado «Perdigón», que tira los tejos a una amiga de Isabel.

---

<sup>60</sup> Que de hecho tuvo también una versión *part-talkie*, actualmente desaparecida. Siempre se ha dado 1929 como año de producción de este film; el error ha sido corregido por Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991), p.118 y ss.

<sup>61</sup> En la serie de TVE *Imágenes perdidas* (1991) se notificó el hallazgo y se exhibieron algunos planos.

Tiene lugar el sorteo para ir a Cuba: a Juan y Perdigón les toca, pero Eloy se libra. De todos modos, «para ser digno del amor de Isabel» insiste hasta conseguir el mismo destino. La escena de la despedida de los soldados, dejando aparte los tradicionales clichés sensibleros, aporta lo que quizá es el alarde escenográfico más llamativo del film. En un plano general vemos a la vez los tres pisos del inmueble, presentado como una casa de muñecas a la que hubiéramos quitado la fachada y en la que los actores son menudas figuritas que deambulan de una habitación a otra, en una estética que recuerda inevitablemente las populares tiras cómicas de Ibáñez «13, Rue del Percebe». El intento de audacia que supone este plano denota la ingenuidad de Bautista al recurrir a una fórmula descaradamente teatral. Tras una multitudinaria despedida en las calles, los soldados embarcan. Cuando desaparece de su vista la costa, uno exclama tristemente «¡Ya no se ve España!», a lo que le contestan: «Sí se ve: ¡mírala!», señalando a la bandera.

La copia hace aquí una drástica elipsis y nos pone otra vez en Madrid, donde la mujer de Juan recibe carta de los soldados. Como no sabe leer, el dueño del bar lo hace en público: el texto no denota un excesivo optimismo, pues los hombres se quejan de casi todo. Con inhabitual coherencia la escena cambia a Cuba, donde Eloy y Perdigón dictan al sargento una carta para Madrid (tampoco ellos saben escribir): «Dígale a Isabel que sólo pienso en ella». Mientras, en Madrid, Isabel es cortejada insistentemente por un marquesito tarambana: muy digna, la chica rechaza los requiebros con un tajante «Yo no pienso más que en mi Eloy». Tras un letrado que especifica «Quinta parte» asistimos al hecho militar de Cascorro que labraría la fama de Eloy Gonzalo. El capitán Neila y sus hombres defienden desesperadamente desde hace varios días un fortín del violento ataque cubano. Los enemigos han ocupado un bohío desde el cual causan graves daños a la guarnición española; el capitán pide un voluntario para que por la noche se acerque a la posición de los atacantes y le prenda fuego: Eloy se ofrece el primero. Lo único que pide es ir atado, a fin de que, si muere, su cadáver pueda ser recuperado y no quede en poder del enemigo. La escena está realmente rodada de noche, pero con una iluminación tan fantasista que deja algo ridículos los intentos del bravo Gonzalo por pasar inadvertido.

Es una lástima, porque las escenas de batallas que se han visto unos metros antes, aparte de estar filmadas con cierta corrección sintáctica —cuidando los ejes y la situación relativa de los contendientes— consiguen una aceptable sensación de realidad. La cámara sigue al protagonista mientras en montaje alternado vemos una columna al mando del general Castellón que se dirige en ayuda de los asediados de Cascorro. Tras un leve suspense, Eloy culmina su misión: da candela al bohío y los atacantes, al intentar retroceder, caen bajo las balas de las tropas de refuerzo. El cuerpo del héroe, malherido, es recogido por los suyos.

En Madrid se enteran de las últimas noticias de la guerra: Eloy ha sido condecorado con la Cruz Laureada y se le ha concedido permiso para volver a Madrid. Gran alegría entre sus vecinos y amigos, especialmente Isabel. Y aquí podría haberse acabado el film: cierto que no se hubiera respetado la verdad histórica, pero el cine siempre ha concedido mucha más importancia a un *happy end* que a la Historia. La imagen de un Gonzalo volviendo triunfador a su tierra y recibiendo el casto ósculo de su novia hubiera sido la elegida por un productor de Hollywood, pero Bautista no comparte el desprecio por la Historia de sus colegas del otro continente, y se empeña en mostrar el triste fin del héroe de Cascorro: poco después de su gesta, el pobre Eloy coge unas fiebres malignas (en la realidad parece que fue sífilis) que lo llevan a la tumba, privándole del relativo consuelo de morir en combate. El film nos lo muestra agonizante en un hospital de campaña. En sus últimos momentos tiene uno de esos delirios tan propios de los moribundos cinematográficos, en el que con ojos desorbitados farfulla: «¡El fuerte! ¡La Laureada! ¡Isabel!» mientras intenta coger la condecoración que tiene sobre la mesilla y que una monja previsora le ha cambiado por un crucifijo. Tras un sentido «¡Viva España!», se desploma sobre el lecho. Bien, también aquí se podría haber acabado el film: un encadenado de planos de la condecoración, la bandera española, Isabel llorando y la silueta de la célebre estatua del Rastro madrileño recortada contra unas fotogénicas nubes hubiera sido un emotivo corolario a las estampas *naïf* desarrolladas hasta el momento. Pues no; como Bautista sospecha que la película se le ha quedado corta, procede a alargarla con un inenarrable epílogo que acaba definitivamente con la paciencia del espectador.

La guerra ha terminado. Desde las salas del hospital donde convalecen de sus heridas, Juan y Perdigón contemplan como la bandera de España es arriada. Vuelven a Madrid, donde son recibidos con la natural alegría. En el curso de la verbena que se organiza en su honor nos enteramos de que el marquesito ligón ha conseguido, al parecer sin excesiva dificultad, los favores de Isabel. El padre se mosquea un poco y conmina al galán a que elija entre casarse o largarse con viento fresco. Pero antes de que el joven se defina se produce una situación que resuelve de una vez la intriga: el señorito reta en duelo a un rufián que se metía con Isabel. Las escenas del duelo se alternan, en griffithiano montaje, con las del sargento y su hija que acuden presurosos a evitar una desgracia. Cuando llegan, el marquesito está herido, pero su oponente está bastante peor; abrazando a Isabel, le dice a su padre: «Quiero a su hija, pero para que sea marquesa. ¿Da Ud. ese honor?». Y ahora sí que viene el auténtico final, con todos felices y contentos (Perdigón se casa con aquella amiga de Isabel). ¿Y el pobre Eloy? De repente, el director se acuerda de que la película que tiene entre manos (es un decir) se titula *El héroe de Cascorro*, por lo que recurre al letrado salvador para explicarnos que Madrid levantó un bello monumento a la memoria de su hijo ejemplar.

Desde luego, todo este añadido es improcedente tanto desde una perspectiva dramática como social: en las películas es *de rigueur* que las heroínas se consagren al recuerdo de sus novios muertos y renuncien a cualquier experiencia sexual, y por otra parte resulta poco creíble que un aristócrata —presentado además como mujeriego y malcriado— lleve al altar a una joven de baja extracción. Por extraño que parezca, la impresión de desconcierto que embarga al espectador actual parece que fue compartida por los exhibidores de la época, porque el film de Bautista fue archivado y no apareció en un cine de Madrid hasta 1932, es decir, dos años más tarde que el otro esfuerzo del realizador-boxeador. Teniendo en cuenta que en ese momento el cine sonoro estaba ya plenamente establecido, huelga decir que

el tardío estreno de *El héroe de Cascorro* pasó totalmente desapercibido<sup>62</sup>.

Después de este producto lamentable, Eloy Gonzalo vuelve a aparecer —como «artista invitado»— en *Héroes del 95* (1947), una exaltación militarista dirigida por el cubano Raúl Alfonso en la línea de *Los últimos de Filipinas*, de la que copia no sólo el marco histórico sino algunas de sus características de servicio directo a los intereses políticos del momento. La película empieza en plena acción: efectivos de la Guardia Civil defienden el pueblo de Nuevitas del ataque de los insurgentes. Cuando la situación comienza a ser desesperada, un destacamento al mando del teniente Armando Padilla acude en su ayuda. La escena, bastante bien resuelta en general, tiene un eficaz uso de la música de fondo y constituye una buena entrada. Se coloca una nota sentimental a cargo del hijo de uno de los caídos en combate, que llorando declara a Padilla: «Quiero ser militar como mi padre, como Ud.!». El niño entrará en el ejército como corneta, y jugará cierto papel en la intriga más adelante.

Baile ofrecido en La Habana por el general Martínez Campos. Aparecen en escena el rico terrateniente don Pedro y sus dos hijos, Elena y Enrique. El padre es un «españolista» convencido, pero el hijo no piensa igual, lo que lleva al viejo hidalgo por la calle de la amargura: «Soy cubano; aquí nací, aquí está enterrada mi madre», dice Enrique. Por lo que respecta a Elena, al ser mujer se le descarta cualquier opinión política y se la encamina rápidamente hacia los brazos del apuesto teniente Padilla: entre negros (la mayoría blancos teñidos) que cantan y bailan al son de alegres aires caribeños se pone en marcha el idilio de la damisela y el militar. Los actores están todos muy bien *typés*: Alfredo Mayo es el galán, Rafael Calvo es un venerable don Pedro y Eduardo Fajardo el atormentado independentista. Es de destacar que éste es presentado sin la menor malevolencia: es un idealista, cargado de nobles propósitos; luego veremos a quién le corresponde el papel de malo, y por qué. El papel de Elena está interpretado

---

<sup>62</sup> Cine Madrid, 18 de abril de 1932. En la filmografía incluida en la *Historia del cine español* de Méndez Leite no consta estreno del film. El hecho de que se le escapara al documentado Ángel Falquina, autor de ese apéndice, es señal de su poca repercusión. Por otra parte, Palmira González y Joaquín T. Cánovas Belchi, en su *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930* (Madrid: Filmoteca Española, 1993, p 79-80), aluden a la censura como un obstáculo sobreañadido.

con bastante inexpresividad por la actriz portuguesa Maria Eugénia<sup>63</sup>.

La escena siguiente nos muestra una asamblea de patriotas en la que se discute la solidaridad con la causa insurgente. Están todos los principales propietarios de ingenios, entre ellos don Pedro. Se comenta con sorna la posibilidad de autonomía: la opinión general es favorable a la independencia «pura y dura», representada por José Maceo y su ayudante Enrique. Prácticamente, el único que disiente es don Pedro: para él, la independencia es la triste experiencia del 68, el enfrentamiento antinatural entre padres e hijos; «Independencia, ¿de qué?: ¿no somos de la misma sangre, idioma y religión?». Como ve que se encuentra solo, el hidalgo abandona la reunión en un estudiado mutis. Esta escena es un tanto contradictoria, porque si por un lado sirve para exaltar la fidelidad a la Madre Patria, por otro deja sentado que el sentir independentista es general, lo cual parece poco apropiado para las intenciones patrióticas del film. Paradójicamente el guión se olvida de que en la isla había un importante partido que apoyaba ferozmente la unión con la metrópoli.

Hasta el momento no han aparecido personajes negativos. Los españoles son heroicos —son militares—, pero los cubanos son gente civilizada que lucha por una causa, si no justa —son civiles—, por lo menos no criticable. En toda película de acción tiene que haber un villano, y la caracterización de este villano nunca es fruto del azar: el personaje tiene que reunir el máximo de elementos contrarios a la ideología que inspira el film. Pensemos un poco quién podría representar el enemigo en un film sobre la Guerra de Cuba. ¿Quién era el auténtico enemigo de España, el poder más o menos oculto que se había propuesto echar a los españoles de la isla en beneficio suyo? Evidentemente, los Estados Unidos. Si el prepotente Tío Sam no hubiera tenido tanto interés en controlar Cuba, es dudoso que la agitación independentista hubiera llegado a buen fin; no olvidemos que la guerra la ganaron los yanquis, no los cubanos; lógicamente tenían que ser aquellos los que en una intriga como la de **Héroes del 95** hicieran el papel de malos. Pero no nos precipitemos. Recordemos nuevamente la condición

---

<sup>63</sup> No es la única participación lusa: el realizador Arthur Duarte, acreditado como «supervisor», también lo era. La productora Faro, por cierto, había tenido su mayor éxito con una coproducción hispano-portuguesa, **Inés de Castro** (1944).

«modélica» de **Los últimos de Filipinas**. ¿Cómo se mostraba a los norteamericanos en esta cinta? Desde luego, no como los «malos». Los únicos que aparecen son los tripulantes de un barco que al intentar llegar a la playa para ayudar a los valientes, pero poco informados, defensores de Baler son tiroteados por las tropas tagalas, pagando con su vida el noble gesto. Es decir, que en la guerra del 98 los Estados Unidos estaban a favor de España, no en contra. Esta pintoresca interpretación tiene una explicación tan simple como mezquina: en 1945 los americanos eran los únicos entre los vencedores de la Segunda Guerra Mundial que no estaban «contaminados» por las ideologías marxistas; su participación en la guerra estaba destinada a defender sus intereses económicos, siendo el antifascismo un mero reclamo ideológico. Consecuentemente, tampoco en Cuba los portadores del gran garrote se habían portado de forma incorrecta. Dejémoslos de circunloquios y veamos de una vez quiénes son los malos en la Cuba de 1895.

Armando y Elena dan un paseo en calesa y cortejan bajo la atenta supervisión de una esclava negra. Se habla de una «banda de cuatrerros», *extranjeros* por supuesto, que saquean e incendian todo a su paso. Empalmado con el comentario vemos a los bandidos en cuestión asaltar una finca, precisamente la de don Pedro; si a la tropa se les puede clasificar imprecisamente de «extranjeros», el que los manda es un arquetípico e inconfundible mexicano: se hace llamar «General Tampico» y a partir de ahora siempre aparecerá con un fondo musical de jarabe tapatío. Sus manifiestas zafiedad y crueldad se amparan tras una coartada teórica: «Vosotros lucháis por la independencia. Tampico lucha por la revolución» le dice al ingenuo Enrique cuando éste le afea su conducta. En este punto, el espectador consciente puede plantearse una pregunta: ¿el gobierno mexicano de la época mandó guerrilleros a luchar contra los españoles? La respuesta es absolutamente negativa. En el México del porfiriato, «tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos», donde no se había concretado todavía la posibilidad de una revolución campesina, la corriente de opinión que predominaba en el conflicto cubano era favorable a España, tanto por el peso específico de la colonia española (cuyos integrantes disfrutaban en general de un alto nivel económico) como por el mal recuerdo que entre los patriotas mexicanos tenía el todavía reciente conflicto con los vecinos del

norte, que se había saldado con una enorme pérdida de territorio: la injerencia en Cuba del «Tío Sam» era vista como lo que realmente era, una nueva ofensiva imperialista para hacerse con el control de las Américas<sup>64</sup>. La motivación del absurdo personaje de Tampicó, pues, es matar dos pájaros de un tiro: por un lado se ajustan cuentas con el México de Lázaro Cárdenas (no con el de don Porfirio, por supuesto) que se había negado a reconocer al gobierno de Franco, y por otro se evoca la odiada imagen del miliciano embrutecido que quemaba iglesias y fusilaba curas en la reciente Guerra Civil. A nivel más anecdótico recordemos que el papel de Tampico lo hacía el aragonés Fernando Sancho, por supuesto ajeno a que unos años más tarde tendría su fugaz momento de gloria interpretando desastrados bandidos mexicanos en los westerns rodados en «Esplugas City»<sup>65</sup>.

Desvelada la identidad del enemigo, sigamos con la historia. En la hacienda de don Pedro, Tampico pretende cobrarle 19.000 pesos en concepto de «impuesto revolucionario». El teniente Padilla —que estaba allí *pelando la pava* con Elena— intenta resistirse, pero es reducido. Afortunadamente para los protagonistas (la honra de Elena comenzaba a estar en peligro, a merced de la lascivia de los revolucionarios), un negro servicial levanta a los trabajadores del ingenio contra Tampico y sus secuaces y permite la huida de Armando, Enrique y Elena. El militar y el patriota cubano, unidos a la fuerza, se declaran mutuo respeto. En la refriega ha muerto el lugarteniente de Tampico, y éste jura venganza. En este momento la intriga pierde un poco de coherencia. Tras una *montage sequence* no demasiado ágil que alterna titulares de periódicos —«José Martí muerto en combate»; «Weyler toma el mando de la isla»— con planos de jinetes y banderas, dando la sensación de que las armas independentistas están sufriendo serio

---

<sup>64</sup> La ayuda mexicana a España tuvo un componente práctico reflejado en envío de dinero, material e incluso voluntarios (entre los cuales difícilmente encontraríamos al general Tampico), y uno teórico a base de una intensa campaña de prensa. Sobre este particular es muy recomendable la consulta del número monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 577-588, julio-agosto 1998, dedicado a *El 98 visto desde América*, especialmente los artículos «La colonia española de México frente a la guerra hispano-norteamericana» de Silvia Ortelli, pp. 73-85, y «El Correo Español. La prensa españolista mexicana y el 98» de Raúl Figueroa Esquer, pp. 87-98.

<sup>65</sup> Evidentemente los historiadores mexicanos no son benévolos con esta película: García Riera, que por su condición de ex-refugiado está más obligado a potenciar la nota mexicanista, la califica de «inmundicia española» y resalta el incongruente ceceo de los actores (*México visto por el cine extranjero*, México, Ediciones ERA/Universidad de Guadalajara, 1988, tomo 3, p. 51).

revés, entramos en la historia de Eloy Gonzalo. En un pueblo, que se supone Cascorro, está asediado el Capitán Neila con sus hombres (el papel del capitán lo hace, en colaboración especial, el entonces prometedor galán Jorge Mistral). Entre ellos se cuenta el hijo del guardia civil muerto al principio del film, que se escabulle entre las líneas enemigas y llega hasta las tropas del teniente Padilla. Mientras, en la posición, Gonzalo realiza su conocida proeza («¡Un madrileño nunca se vuelve atrás!»). Si nos olvidamos de algunas horribles maquetas, la escena está bastante conseguida pero no deja de ser un pegote sin gran vinculación con el resto de la trama; intercalada en ella hay un inserto en el cual vemos como Enrique, el buen patriota, intenta arrestar a Tampico para llevarlo a presencia del general Máximo Gómez (en un nuevo intento del guión por evidenciar la honradez de los auténticos cubanos); al resistirse el mexicano, se tirotean mutuamente y ambos mueren.

La escena final tiene algo de apoteosis; es el homenaje a los héroes que han salvado el honor de la patria: Gonzalo, el pequeño corneta, Padilla, etc, todos reciben su condecoración. Este final triunfal no deja de tener su miga, pues ofrece la sensación de que España *ganó* la guerra de Cuba.

Cuando *Héroes del 95* se estrenó en febrero de 1947, la promoción del film se hizo desde una perspectiva estrictamente patriótica; es curioso cómo funcionaba el truco en aquellos años. En una reseña anónima, más una gacetilla publicitaria que una crítica, se leía: «*Héroes del 95*, película patrióticamente españolísima (*sic*). Todas las escenas arrebatan y conmueven por su grandeza, que tiene sus precedentes en otras anteriores por el estilo [se refiere a *Los últimos de Filipinas*], pero que en *Héroes del 95* se magnifican y alzapriman (*resic*) porque el valor, el heroísmo, la abnegación y el sufrimiento de un grupo de compatriotas congregados en torno a la enseña de la Patria dijeron al mundo de lo que es capaz la raza hispana»<sup>66</sup>. Otras opiniones fueron más ponderadas. Gómez Tello, por ejemplo, si bien resaltaba la «dignidad y comprensión» con que estaban tratados los grupos nacionalistas, también se quejaba al mismo tiempo de «la superficialidad del argumento»<sup>67</sup>. La Administración no se manifestó

---

<sup>66</sup> Anónimo, *Primer Plano*, nº 334, 9 marzo 1947.

<sup>67</sup> J. L. Gómez Tello, *Primer Plano* nº 333, 2 marzo 1947

excesivamente entusiasta y no le concedió el *Interés Nacional* que el productor evidentemente deseaba (de cara a permisos de doblaje se tuvo que conformar con la clasificación «segunda A»). Y es que, por mucho que apelara a la fibra patriótica y militarista del momento, el film no dejaba de ser un tebeo de aventuras sin una utilidad política precisa.

A diferencia de *Héroes del 95, Bambú* (1945) trata la Guerra de Cuba desde una perspectiva absolutamente banal y sin la menor referencia política. Esto puede sorprender pero hasta cierto punto, ya que se trata de una producción eminentemente comercial con la que Cesáreo González quería explotar la popularidad de Imperio Argentina a ambos lados del Atlántico, lo cual hacía improcedente la utilización de motivos excesivamente locales. El ambiente cubano (reconstruido totalmente en estudio) no tenía otra finalidad que la del color local, pretexto para unos números musicales muy elaborados. Lo que sí sorprende es que se involucrara en el proyecto a José Luis Sáenz de Heredia, por aquel entonces el realizador más ambicioso y consentido del cine nacional. Las razones que llevaron al autor de *Raza* a dirigir *Bambú* no han quedado demasiado claras. En realidad el director previsto era Antonio Román, pero en octubre de 1944 apareció una nota en la prensa<sup>68</sup> en la que se informaba de que Román había rescindido el contrato, y entonces la productora había solicitado los servicios de Sáenz de Heredia, que según esta versión habría aceptado a título de favor. Lo que sigue sin estar claro es porqué renunció Román. Imperio Argentina da una versión algo diferente pero tampoco del todo satisfactoria: al parecer la actriz, en calidad de estrella de la cinta, tenía facultad para elegir director, y se pronunció por Román, que era amigo suyo, pero los productores se echaron atrás y contrataron a sus espaldas a Sáenz de Heredia<sup>69</sup>.

De todo este tejemaneje sólo se saca una conclusión definida: que en *Bambú* todo el mundo trabajó a disgusto: la *star* molesta con un director impuesto, y el director incómodo por tener que bregar con un producto del cual no tenía el menor control y que ya sobre el papel presentaba el serio

---

<sup>68</sup> *Primer Plano* nº 209, 15 de octubre 1944.

<sup>69</sup> José Ruiz, Jorge Fiestas, *Imperio Argentina, ayer, hoy y siempre* (Sevilla: Festival Internacional de Cine, 1981), p. 56.

handicap de un guión rematadamente malo. La única posibilidad de salvación (quizá en eso fió Sáenz de Heredia) era que Cesáreo González parecía dispuesto a echar «la casa por la ventana», pues se hablaba de un presupuesto de cuatro millones y medio, de los cuales el medio era sólo para el compositor Ernesto Halffter<sup>70</sup>. En el film terminado se comprobaron ambos detalles: la generosidad del presupuesto y la pobreza del guión.

La historia comienza en Madrid, donde el compositor Alejandro Arellano va a estrenar una obra musical (por lo que se ve en el film una obra muy rara, que no sabes si es ópera, zarzuela o ballet). La representación es un fracaso, recibiendo el autor un sonoro pateo (tampoco sabemos si por «moderna» o simplemente por mala), pero lo que realmente le desmoraliza es la reacción de su novia, que abandona la sala abochornada antes del final. Tal es su disgusto que se alista para ir a Cuba, sustituyendo al hijo del portero del teatro que no tenía dinero para *librarse*. En la isla lleva una existencia huraña y malhumorada, concentrado sólo en las actividades castrenses. La situación no cambia hasta que conoce a Antonio, un simpático andaluz que será su primer y único amigo (Fernando Fernán Gómez en uno de sus primeros papeles). De permiso en Santiago conocen a Bambú (Imperio Argentina), una nativa de origen impreciso que vende fruta en la plaza, y ambos quedan prendados de ella. Por su parte Alejandro tiene a la hija del gobernador muy interesada por él, pero a pesar de que el papel esté interpretado por una radiante y jovencísima Sara Montiel, prefiere a Bambú, pues la ve a ella y a sus canciones como fuente de inspiración para lo que ha de ser su definitivo éxito musical.

Como si quisiera suministrarle al compositor todo el acervo lírico cubano, Imperio-Bambú le deleita los oídos cada pocos minutos con un número musical. Algunos son realmente vistosos para los estándares de la época, por ejemplo «Chivo que rompe *tambó*», cantado en el jardín del gobernador con gran acompañamiento orquestal y coral. Lo único que desentona un tanto en la ambientación caribeña es el exceso de negros teñidos al estilo Griffith, de los que el más llamativo es el que se supone padre de Bambú, un mulato muy malcarado que explota económicamente a la chica y más adelante desempeñará un papel importante en los

---

<sup>70</sup> *Primer Plano* nº 238, 6 de mayo 1945.

acontecimientos.

El padre de Bambú, quizá pensando que las habilidades para el canto de su hija pueden amortizarse mejor, decide vendérsela a don Arturo, el dueño del garito local, un individuo de ademanes melifluos que está en contacto con los independentistas. La chica se resiste pues ve claro que no son sus dotes musicales lo que realmente interesa a don Arturo, y con la oportuna intervención de Antonio consige huir. En este momento la situación se plantea como una especie de *ménage à trois*, pero en versión hispánica: Antonio está enamorado de Bambú, Bambú de Alejandro, y Alejandro no quiere traicionar la amistad de Antonio. En realidad el triángulo sería fácil de deshacer, pues pareja de verdad sólo hay una, y como Antonio parece de buena pasta es de suponer que comprendería el malentendido, pero el guión tiene una absurda vocación trágica. Si hasta ahora la intriga se había desenvuelto en un tono de comedia bastante letárgico y brumoso, el desenlace renuncia drásticamente a cualquier solución feliz. Para escapar de la tiranía paterna, Bambú se ha refugiado en el ingenio de unos conocidos de Alejandro, pero al recibir una carta de Antonio en la cual le comunica que Alejandro está enfermo acude a la ciudad a cuidarle. Alejandro no está enfermo, sino que está concentrado en componer la magna obra inspirada por ella. En ese momento se declaran si amor, pero el músico insiste tozudamente en lo de Antonio: Bambú le dice que ella no quiere a Antonio, pero no consigue convencerle. En ese preciso instante oyen en la calle la voz de Antonio que convoca a Alejandro al cuartel, pues salen de maniobras. Bambú se vuelve al ingenio.

Antes de partir, Alejandro y Antonio se despiden de Bambú. En una escena de construcción pueril, Alejandro cuenta pelos y señales de las actividades en campaña previstas, y don Antonio, que casualmente pasaba por ahí, se entera de todo y urde un taimado plan. Como el padre de Bambú está rabioso por la desaparición de su hija, le propone organizar un golpe de mano contra los españoles a cambio de decirle donde encontrarla. Cumplida su felonía, don Arturo vuelve donde Bambú y le explica cómo los españoles van a caer en una trampa mortal: la conversación tiene lugar al borde de un oportuno acantilado, a fin de que la chica, indignada, pueda propulsar al

traidor al abismo. Desesperada, acude a avisar al destacamento de la trampa, pero llega justo para ver como su amado Alejandro es atravesado por las balas de los insurrectos; al acudir en su auxilio también es herida mortalmente. Agonizando, Alejandro tiene un delirio en el que asiste a una representación de su obra, cantada por la propia Bambú: es el éxito que tanto esperaba, pero su estreno tendrá lugar en el Más Allá.

La impresión que deja el film es que el director es el primero en desentenderse de un guión que considera insalvable. Aunque la figura de Sáenz de Heredia estaba algo sobrevalorada en aquellos años, no se le puede negar que conseguía imprimir un cierto estilo a sus obras; aquí, sin embargo, este estilo brilla por su ausencia (a pesar de la reputación del director, las críticas fueron bastante negativas). El principio en Madrid puede pasar, y las primeras escenas en Santiago, con la descripción del tugurio «El Pay Pay», la presentación de Antonio y de Bambú, y la divertida conversación de Alejandro con la gobernadora (la entrañable característica Julia Lajos) mantienen un poco el ritmo, pero esto no dura mucho. Todo lo que sigue denota una desgana y desinterés superlativos: las escenas de Bambú con su padre, las actividades de los independentistas y todo el rebuscado enredo de las relaciones Bambú-Alejandro-Antonio. Cuando llega el abrupto final, sólo puede estimular a los espectadores que no se hayan dormido todavía.

Más arriba se comentaba el importante desembolso económico que había supuesto el film. Ciertamente se nota un alarde de decorados y vestuario, pero tampoco se puede decir que la plástica del film sea nada del otro jueves, por lo menos en las copias que se conservan. Imperio Argentina se quejaba de que Kelber no la había fotografiado con excesivo mimo: «Me sacaron con cara de pan»<sup>71</sup>, declaraba gráficamente la actriz, y es totalmente cierto, pues nunca su rotundo mentón había resultado menos fotogénico. Por otra parte, el papel se salía un poco de su registro habitual, pero no me parece esto el principal inconveniente, pues lo aborda con gran profesionalidad. Su *partner* Luis Peña sí que resulta bastante gris e inexpressivo como el atormentado compositor: al igual que otros galanes de posguerra como Alfredo Mayo, José Nieto o Rafael Durán, Peña era un actor de limitados recursos y tendencia al envaramiento, cuyo único mérito era

---

<sup>71</sup> José Ruiz, Jorge Fiestas, *op.cit.* p. 56.

ser un poco más atractivo de la media. No obstante, es justo destacar que todos ellos mejoraron cuando pasaron a ejercer papeles secundarios que no les exigían dar la imagen de «machote» impuesta por la mentalidad de la época.

La guerra del 98 desaparece del cine español como tema principal durante 50 años. Las contadas alusiones son indirectas y no se refieren a los hechos bélicos sino a las consecuencias que tuvo en la sociedad peninsular<sup>72</sup>. Un ejemplo es *Salto a la gloria* (1959, dir. León Klimovsky), biografía de Ramón y Cajal que comienza con la repatriación desde Cuba del protagonista, al borde de la muerte por una enfermedad tropical; su trayectoria vital, que va del desastre colonial a la concesión del premio Nobel, simboliza de algún modo la recuperación moral de España, su abandono del expansionismo imperial en pro de un desarrollo cultural y científico dentro de sus fronteras. Otra variación sobre el mismo tema la encontramos en *La ciutat cremada* (1975, dir. Antoni Ribas), ambicioso fresco sobre la historia de Barcelona entre 1898 y 1909 que también comienza con la vuelta a la patria de los derrotados y desmoralizados *rayadillos* y la forma como algunos de ellos rehacen su vida. El mensaje que transmite el guión es que para la burguesía catalana la pérdida de las colonias no es una derrota, sino una reorientación de sus actividades, con el mantenimiento del *status quo* social y el aumento de la tensión entre las clases que llevará a la explosión revolucionaria de la Semana Trágica.

En 1997, aprovechando el centenario del acontecimiento los cineastas canarios Teodoro y Santiago Ríos ruedan en Cuba *Mambí*, una puesta al día del tema que busca una aproximación objetiva y respetuosa con todas las partes implicadas...; bueno, no con todas, como veremos más adelante. La acción comienza en 1896, en la isla de La Palma, cuando Goyo, un humilde jornalero, es llamado a filas para combatir en Cuba. Su mejor amigo, Lucio, se va con él. Sus padres le dicen que cuando llegue a La Habana vaya a ver al tío Pedro, que lleva años viviendo allá. Una vez en Cuba, los dos muchachos confraternizan con los demás reclutas que vienen de todos los

---

<sup>72</sup> En *Cañas y barro* (1954, dir. Juan de Orduña), una edulcorada adaptación de la novela de Blasco Ibáñez, hay una escena en que Tonet (interpretado por Virgílio Teixeira) vuelve de Cuba con el uniforme de rayadillo, pero el hecho no tiene ninguna vinculación con la trama principal.

puntos de la geografía española: se distingue un gallego, un catalán, un andaluz («el sevillano», que pronto se hace muy amigo de los canarios), y uno que habla sin acento reconocible y que por sus desabridos comentarios —enemigo declarado de «negros y separatistas»— representa los aspectos más negativos del patriotismo hispano: su nombre, Río seco, puede considerarse en cierto modo simbólico. Hay también el típico sargento gruñón pero buena gente, compuesto por Álvaro de Luna con su campechanía habitual<sup>73</sup>. Goyo visita a sus tíos, que después de tanto tiempo viviendo en La Habana, son ya unos cubanos de pura cepa. Tienen de ahijada a Ofelia, una preciosa mulata de la que Goyo queda prendado al instante.

En el campamento donde hacen la instrucción, Goyo, Lucio y el andaluz son reclamados por la coronela para hacer de asistentes en su casa, con lo cual disfrutan de muchas más comodidades que el resto de reclutas. Ofelia, que trabaja en una lavandería, se prueba el vestido de la coronela para deslumbrar a Goyo cuando éste va a recogerlo. Desgraciadamente para los tres muchachos, la buena vida se acaba pronto: en el transcurso de una fiesta en Capitanía, Goyo se queda alelado viendo a la coronela con el vestido que se había puesto Ofelia y tira al suelo una bandeja, por lo que es despedido y al día siguiente enviado al frente sin más dilaciones. Allí los protagonistas tienen ocasión de saber lo que es la guerra: la ferocidad de los mambises que cargan al machete, las enfermedades epidémicas, las condiciones climáticas y geográficas; Lucio muere, y la moral se va resquebrajando: el gallego llega a autoinflingirse una herida para ser retirado del frente. Goyo es arrestado cuando se niega a ejecutar a un mambí, pero consigue escapar; en su ausencia, los cubanos atacan el campamento y hacen una auténtica escabechina: ante la visión de los cadáveres de sus compañeros, Goyo huye despavorido y es capturado por los cubanos. En el campamento de los insurgentes se encuentra con Ofelia, su amiga de La Habana gracias a cuyos informes le perdonan la vida y lo ponen a trabajar; poco a poco se va integrando en el grupo y se ofrece a colaborar en la lucha independentista. Su primera misión es transportar armas en compañía de Ofelia; en un control de los españoles, el oficial intenta violar a

---

<sup>73</sup> De hecho, el personaje puede considerarse una adaptación del que interpretaba en *La quinta del porro* (1980, dir. Francesc Bellmunt).

la chica y Goyo lo mata: a partir de ahora es un mambí con todos los honores, participa en todas las acciones de los rebeldes y, como es de suponer, también puede consumir su relación con Ofelia. Al castigar una represalia de los españoles es hecho prisionero un viejo conocido de Goyo, Ríoseco: el jefe mambí ordena al canario que lo ejecute, pero no se ve capaz: el soldado, sin perder el aplomo ni la fe en sus convicciones, le dice a Goyo que se ha vuelto tan cobarde como los cubanos —«¡No tienes huevos!»—, antes de ser ahorcado.

Cuando se firma el armisticio y Weyler es destituido, los terratenientes cubanos llaman a cónclave a los mambises. Es evidente que los poderosos, ante el peligro que la guerra supone para sus intereses económicos (es necesario hacer la recogida de la caña), están dispuestos a renunciar a la independencia. Representantes de la guerrilla independentista, entre los que se encuentra Goyo, van a dialogar con los hacendados en casa de uno de ellos. Indignado por su actitud entreguista, el jefe mambí los tacha de malos patriotas y se larga con sus hombres dando un portazo; los notables no dicen nada y atrancan puertas y ventanas: se trataba de una encerrona. En el exterior, los mambises son exterminados; Goyo es herido en una pierna y, al ver que es español, es llevado a La Habana para ser juzgado. En el momento en que el héroe llega a la capital vemos como entra en el puerto un barco americano: no hace falta ser muy perspicaz para entender que se trata del Maine. Derrotado, herido, pendiente de un consejo de guerra que puede representar su fusilamiento y con su mujer embarazada, el porvenir de Goyo no puede ser más pesimista cuando ocurre un suceso inesperado que representa su salvación: la voladura del Maine. En el momento en que le traen la comida, se oye un gran estruendo: el carcelero se asoma por la ventana dejando la puerta del calabozo abierta, y Goyo aprovecha para huir, escondiéndose con su mujer hasta el final de la guerra.

La escena final tiene lugar en el puerto de La Habana, donde los soldados españoles esperan para ser repatriados, discretamente vigilados por algunos militares norteamericanos a caballo. Goyo acude a despedirlos, y tiene la alegría de encontrar con vida al sevillano —manco por un

machetazo— y al buen sargento, que si bien comprenden la voluntad del canario de quedarse en Cuba, no la comparten: «Volveré con mis ovejas —dice el sargento—, aunque me hubiera gustado volver de otra manera». La situación está tratada con un indudable tono melancólico y ambiguo —en el barco, la enseña roja y amarilla ondea como despidiéndose para siempre de la isla— que un incidente posterior clarifica decididamente: el conato de enfrentamiento de Goyo con los norteamericanos al cruzarse en el camino de un arrogante oficial. Mirando a los *rough riders*, el sargento le había dicho al joven un momento antes: «Espero que no te hayas equivocado...». El sentido de la escena se completa con el letrero que cierra el film, tomado de unos versos de Martí: «No lucho contra el mismo español / de quien la sangre heredé / y fratricida heriré / a mi hermano en pena y sol»<sup>74</sup>.

Última aportación por el momento a la filmografía americanista, **Mambí** no es una obra maestra pero sí un producto muy estimable tanto en intenciones como en resultados. Es la primera vez que el cine español se plantea la Guerra de Cuba desde una perspectiva que quiere ser crítica pero también lo más imparcial y menos ofensiva posible. En el bando rebelde no hay villanos ridículos como el Tampico de **Héroes del 95**, y tampoco los representantes de la metrópoli están vistos desde la óptica radicalmente antiimperialista de **La primera carga al machete**: si los rasgos desagradables del soldado «españolista» caen un poco en el tópico, no dejan de darle credibilidad como representante de una determinada mentalidad española que, cien años después, todavía tiene su beligerancia; por lo que respecta al autoritario coronel o el oficial que intenta violar a Ofelia, son personajes arquetípicos de cualquier ejército de ocupación y como tales están presentados<sup>75</sup>. A cambio, se muestra a la mayoría de soldados como las primeras víctimas de una dinámica político-financiera equivocada, completamente ajenos a los intereses que se debatían en Cuba y teniendo que luchar en condiciones adversas: quizá el más grave defecto del guión es,

---

<sup>74</sup> Fragmento de una de las *Cartas rimadas*, la dedicada a Néstor Ponce de León; la estrofa ha sido ligeramente modificada, ya que la original dice «No hiero al mismo español / de quien la sangre heredé / ¿y fratricida heriré / a mi hermano en pena y sol?». José Martí, *Poesía completa* (Madrid: Alianza, 1995), p. 511.

<sup>75</sup> Nada que ver con la agresividad de películas decididamente antimilitaristas como, por ejemplo, **El crimen de Cuenca** (1979/81, dir. Pilar Miró).

precisamente, no profundizar demasiado en las causas de la guerra ni dar otra visión de la misma que la de los pobres rayadillos utilizados como carne de cañón.

Esto no quiere decir, sin embargo, que algunos detalles no sean útiles para situar el contexto histórico, por ejemplo la alusión a que el hijo del terrateniente palmero eluda la conscripción a cambio de dinero, la constatación de que muchas familias de emigrantes estaban totalmente aclimatadas a la realidad isleña, o el diálogo en el cual uno de los soldados comenta que el tren se instauró en Cuba antes que en la península<sup>76</sup>, que sintetiza de modo muy «rosselliniano» una de las razones del independentismo cubano: la conciencia de superioridad con respecto a la metrópoli y el subsiguiente deseo de autonomía. Antes hemos comentado que la película quiere ser respetuosa con todos, pero la escena final desmiente esta premisa; si en la trama hay buenos y malos, a estos últimos no hay que buscarlos entre los españoles ni entre los cubanos. Si algún mensaje trasmite la citada escena es que la Cuba independiente ha de ser para los criollos, para los negros, incluso para los españoles, pero *nunca para los yanquis*, a los que se presenta de forma inequívoca como los nuevos amos de la isla. No vamos a negar la veracidad del trasfondo histórico subyacente a esta tesis, pero pienso que se podría haber planteado de una forma más sutil: para un espectador con cierto conocimiento de los hechos, el choque de Goyo con el militar americano resulta innecesario y hubiera bastado con resaltar ligeramente la presencia de los *rough riders* en un segundo plano, suprimiendo también la frase del sargento, que en modo alguno corresponde a la mentalidad del personaje sino a la de los guionistas, es decir, que es totalmente actual. Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, *Mambí* tiene una buena factura, con una narrativa bastante coherente a pesar de su carácter episódico, así como un manejo más que aceptable de las escenas de batallas. La ambientación es en general convincente aunque no esté exenta de fallos, por ejemplo en la escena de la fiesta en Capitanía, donde se nota mucho que los que bailan son profesionales. La interpretación es quizá lo más flojo, aunque en el papel protagonista el barcelonés Carlos Fuentes suple la bisoñez con grandes dosis de simpatía y espontaneidad. Los hermanos Ríos —cuyo padre nació en

---

<sup>76</sup> En 1837 se inauguró la línea La Habana-Güimes.

Cuba, hijo de emigrantes canarios— se plantearon **Mambí** como la segunda parte de una «trilogía canaria» cuya primera entrega fue **Guarapo** (1988) y la tercera, todavía pendiente de rodaje, será **Isleños**, una evocación de la fundación de San Antonio de Texas en el siglo XVIII.

## «Yo pondré la guerra»

Para acabar con este apartado nos queda por ver como han tratado la Guerra de Cuba los «terceros en discordia» y —como nos recuerdan los autores de *Mambí*— principales beneficiados del conflicto: los Estados Unidos. No resulta demasiado sorprendente que las incursiones de Hollywood en este hecho histórico sean pocas y de escaso relieve, pues si bien era una excelente ocasión para halagar su orgullo patriótico, también es evidente que este enfoque podía levantar suspicacias en España y Cuba, sobre todo teniendo en cuenta que desde un primer momento el *modus operandi* del gobierno americano fue tan deshonesto como poco elegante. Como es bien sabido, la principal motivación del cine de Hollywood son los beneficios económicos, y si hay algo que las grandes casas temen como la peste es que el gobierno de un país extranjero pueda sentirse ofendido por una película y dicte represalias que perjudiquen los intereses de una o varias productoras. Aunque las principales quejas sobre deformación de la realidad nacional han partido de sus vecinos más próximos los mexicanos, también España y Cuba han tenido sus contenciosos con la industria de Hollywood: un caso muy conocido es el de *The Devil Is a Woman* (1935), la última película de Josef von Sternberg con Marlene Dietrich, adaptación de *La femme et le pantin* de Pierre Louys, que tuvo que ser retirada de circulación ante la enérgica protesta del Gobierno republicano español<sup>77</sup>.

De todos modos, cuando el conflicto estaba todavía en plena actualidad sí mereció cierta atención por parte del todavía no llamado Séptimo Arte, ya que se rodaron algunas tomas documentales (sobre todo en Florida, mostrando la concentración y salida de tropas hacia la isla) y algún film de ficción; todo ello, por supuesto, según los rudimentarios códigos estéticos de la época. De esta serie lo que más se recuerda en la actualidad son las *reconstructed actualities* producidas por el esforzado pionero James

---

<sup>77</sup> No sólo se pedía la retirada del film sino también la quema del negativo, en una especie de homenaje a la Inquisición muy poco apropiado para tratar con anglosajones. Sobre este incidente, *vid.* John Baxter, *The Cinema of Josef von Sternberg* (Londres/Nueva York: Zwemmer/Barnes - The Tantivy Press, 1971), pp. 128-129. Para un estudio general de cómo Hollywood se arrugaba ante las amenazas de boicot por parte de otros países, *vid.* Gregory D. Black, *Hollywood Censored* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994) y el estudio complementario de Ruth Vasey *The World According to Hollywood, 1918-1039* (Exeter: University of Exeter Press, 1997).

Stuart Blackton en un intento —involuntario, por supuesto— de adelantarse a los *exploits* de la CCN con la Guerra del Golfo. La más famosa es una a la que el propio cineasta se refirió años más tarde (concretamente en una conferencia que dio en la USC el 20 de febrero de 1929) con el título de **Tearing Down the Spanish Flag**, dando 1898 como año de producción. En ella se veía como la bandera española era arriada del Morro y sustituida por la enseña de las barras y estrellas (no la estrella única cubana, por supuesto), pero la filmación no se había hecho en el lugar real de la acción sino en un improvisado estudio en Nueva York, con maquetas diseñadas y construidas por el propio realizador. Aunque el título antes citado es repetido contumazmente por todas las historias del cine que se han publicado, en el catálogo Edison de 1899 aparece un film de Blackton para la American Vitagraph de idéntico contenido pero con otro título, **Raising Old Glory Over Morro Castle**, lo cual puede interpretarse como una reedición «camuflada» del anterior o, simplemente, que al viejo pionero le flojeaba la memoria<sup>78</sup>. Hay una copia de esta versión en la colección de *paper prints* de la Biblioteca del Congreso de Washington, y por mucho que hoy en día la falsificación nos parezca de lo más burdo, en su momento convenció plenamente al respetable; véase, por ejemplo, como la glosaba *The Phonoscope* de enero del 99: «Cae el símbolo de la tiranía y la opresión que ha dominado en el Nuevo Mundo durante cuatro siglos y se alza el emblema de la libertad»<sup>79</sup>.

Por lo que respecta a la ficción, recordemos **Love and War**, producida por James H. White en 1899 para la serie «Picture Songs» de la Edison. Las películas que integraban esta serie tenían como principal característica que sus sencillas historias eran comentadas *in situ* no por un simple «explicador» sino por un cantante, que era ni más ni menos que el propio White, por otra parte jefe del departamento cinematográfico de Edison. Este título estaba originalmente compuesto por 6 escenas, cada una con su correspondiente canción —la copia que yo he visto, al parecer la única que se conserva, no está completa—, y la estructura narrativa era la siguiente: en

---

<sup>78</sup> Anthony Slide (en col. con Alan Gevinson), *The Big V: A History of the Vitagraph Company* (Metuchen, NJ: Scorecrow Press, 1987), pp. 8-9.

<sup>79</sup> Reproducido en Charles Musser (ed.), *Edison Motion Pictures 1890-1900. An Annotated Filmography* (Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto / Smithsonian Institution Press, 1997), p. 482.

un típico hogar americano, el hijo se despide de su familia para ir a la guerra, con gran desespero de la madre; es herido en combate y en el hospital donde se repone se enamora de una bella enfermera; sus padres reciben una carta en la que les cuenta sus hazañas y, gran final, retorno victorioso a casa, condecorado y ascendido. Huelga decir que todo se desenvuelve en planos generales, la actuación es teatral y la escena de la batalla no puede tener menos brío —estamos en 1899—, pero la obrita tiene cierto valor por su intento primitivo de contar una historia de cierta complejidad espacio-temporal.

En los años 20, cuando Hollywood se había consolidado como centro neurálgico de la industria fílmica, la guerra había dejado de ser actualidad y no había ningún motivo especial para recordar viejas hazañas. No obstante, hay un par de películas que aluden, aunque de forma secundaria, a la intervención norteamericana de 1898 —*Masters of Men* (1923) y *The Denial* (1925)— y otra que aborda los primeros años del independentismo cubano con un americano de personaje testigo: *The Bright Shawl* (1923), dirigida por John S. Robertson. Esta última es una romántica intriga de aventuras sin grandes preocupaciones históricas: situada en un impreciso 1870 (algunos trajes parecen corresponder a épocas anteriores), nos presenta a uno de los galanes más admirados de la época, Richard Barthelmess, en el papel de Charles Abbott, un joven gringo que se desplaza a Cuba para ayudar a su amigo Andrés Escobar en la lucha independentista. Aunque nuestro héroe está enamorado de la hermana de Andrés, se las verá para resistir el fuego cruzado de las dos hembras más garridas de la isla, ambas esforzadas precursoras de Mata Hari: una se hace llamar *La Clavel*, es cantante y pasa a los rebeldes la información que con sus mañas saca a los representantes de la autoridad colonial, mientras que la otra, *La Pilar*, es una espía al servicio de los españoles. La segunda demuestra ser más viva y prepara una astuta trampa a los hermanos Escobar y su amigo americano, pero como el film parece que no quiere «mojarse» con un mensaje claramente antiespañol, se busca un apuesto y caballeroso oficial que permite al trío escapar a Estados Unidos, donde sí hay libertad de verdad. Como puede verse, toda la trama es tan ingenua y desorbitada como la de muchos productos similares de la época, e incita a la risa más que a la indignación; el único punto de interés

de esta cinta —insignificante a todas luces para los propósitos de nuestra tesis— radica en estar rodada en escenarios naturales cubanos, lo cual le da cierto atractivo visual ya que no mayor rigor ambiental.

**Masters of Men** es una producción Vitagraph de Albert E. Smith (el antiguo socio de Blackton) en la que colaboraron otros dos miembros de la familia: David Smith como director y Stephen Smith Jr como responsable de la fotografía. La intriga es un melodrama de redención moral que en sus primeros momentos recuerda vagamente **Downhill** (1927) de Alfred Hitchcock. Dick Halpin, un joven estudiante, es injustamente acusado de robar los fondos del club deportivo del colegio y para huir de la vergüenza se alista en la Marina. Estando de permiso es secuestrado junto con un oficial y ambos son obligados a trabajar de marineros en un siniestro barco mercante a las ordenes de un brutal capitán que parece inspirado en el protagonista de *The Sea Wolf* de Jack London, pero en un acto heroico consiguen hacerse con el control de la nave y unirse a la escuadra americana precisamente cuando van a tocar zafarrancho de combate contra los barcos del almirante Cervera. Como era de esperar, Dick se luce en la batalla, recupera su honor perdido y es ascendido a oficial. La referencia a la guerra es muy fugaz y francamente desvirtuada, pues da la sensación de que sin la providencial presencia de ese Dick Halpin la victoria yanqui no hubiera sido posible. En **The Denial** se alude a los combates en tierra, pero en forma de *flashback* y sin darle excesivo protagonismo. Se trata de un modesta producción independiente (aunque distribuida por la Metro-Goldwyn) en la que una madre explica a su hija cómo tuvo que casarse con un hombre rico al que no quería por imposición materna, mientras su auténtico amor murió en las lomas de San Juan combatiendo al lado de los *Rough Riders*. En resumen, un dramón familiar centrado en la figura nefasta de la abuela, que causa el suicidio de su marido, la perdición de su hijo y la desgracia de su hija, y en el que la guerra de Cuba es un recurso dramático como cualquier otro.

Y ya que sacamos a colación a los chicos de Teddy Roosevelt y su carga en San Juan, recordemos una película de 1927 dedicada específicamente a ellos y que, por si hubiera alguna duda al respecto, lleva por título **The**

**Rough Riders.** El director fue Victor Fleming, que después alcanzaría una (discutible) fama como director «oficial» del taquillero esfuerzo de Selznick **Lo que el viento se llevó (Gone With the Wind, 1939)**. La acción es la siguiente: en el campo de entrenamiento de los voluntarios de Roosevelt, en lo que habían sido los terrenos de la Exposición de San Antonio, una serie de personajes se conocen: un ladrón de caballos que huye de la justicia; el sheriff que le persigue; Bert, un joven de la región, y Stewart van Brunt, de la alta sociedad neoyorquina. Los dos últimos están enamorados de la misma mujer, Dolly. Una vez en combate, Bert es gravemente herido y Stewart arriesga su vida para salvarlo, aunque sus esfuerzos resultan a la postre infructuosos pues el pobre Bert muere, eso sí, como un héroe. Acabada la guerra, Stewart y Dolly, ahora felizmente casados, acuden a una recepción que da su antiguo jefe Roosevelt, convertido ahora en jefe de estado. Esta película fue planteada como una superproducción, pero la acogida no respondió a las expectativas, que quizá eran algo desproporcionadas: el estreno de gala tuvo lugar el 15 de marzo de 1927, con una duración de casi dos horas y veinte con intermedio, pero en estas condiciones no consiguió estimular en exceso la atención del público. La anécdota no daba para tanto; la mitomanía rooseveltiana no acababa de cuajar por la lógica inverosimilitud del actor (Frank Hopper) que daba vida al gran héroe americano, del que muchos compatriotas tenían todavía un recuerdo muy vívido; y los intermedios cómicos se daban de patadas con el tono épico que la trama pretendía. Para completar el decepcionante panorama, el actor que interpretaba al sacrificado Bert, Charles Emmett Mack, había fallecido en un accidente de coche unas pocas semanas antes del estreno. En resumen: que la película fue «reconsiderada» por la Paramount y cuando en octubre comenzó la distribución general había perdido una media hora. Desde el punto de vista histórico, la guerra aparece tratada exclusivamente desde el lado americano y no es mucho más que un telón de fondo para justificar la subida al poder de Roosevelt; sobre las aspiraciones independentistas cubanas o los intereses españoles el film no es muy explícito, atento sólo a tocar la fibra patriótico-militarista del ciudadano americano medio.

Volviendo a los factores que podrían justificar el escaso interés del

cine americano por la guerra de Cuba, no podemos descartar la posibilidad de una cierta «mala conciencia» entre los yanquis sobre la conducta de su país en el conflicto<sup>80</sup>. No vamos a decir que el americano medio tuviera esta impresión, pero entre los intelectuales medianamente informados y conscientes puede que surgieran algunas dudas sobre las auténticas motivaciones escondidas bajo la charanga patrioter y «libertadora». En el cine hay una referencia fugaz pero muy significativa en el archifamoso **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941): la frase «yo pongo la guerra» que pronuncia Welles/Kane/Hearst como premisa de la alharaca mediática que supondrá un gran negocio editorial para el magnate de la prensa pone al descubierto los verdaderos intereses de los Estados Unidos. La campaña de Hearst fue la muestra más llamativa de la utilización de slogans y tópicos para presentar la guerra a un público que hasta entonces no estaba muy al corriente de lo que pasaba en Cuba (y que en fondo le importaba más bien poco); la llamada a las armas bajo el grito «Remember the Maine!» era un poco imaginativo reciclaje del «Remember the Alamo!» de 50 años antes, que volvió a utilizarse sin ningún empacho en diciembre de 1941 convertido en «Remember Pearl Harbor!». Pero si hay una aportación literaria típicamente americana es el ensayo periodístico de Elbert Hubbard *A Message to Garcia*, aparecido en marzo de 1899 en la revista que el propio autor dirigía, *The Philistine*. El texto de Hubbard se inspiraba en un hecho real: poco antes de declarar la guerra a España, el presidente de los Estados Unidos envió al teniente Andrew S. Rowan a la isla para que buscara al jefe de los insurrectos, general Calixto García, le comunicara la intención de los Estados Unidos de apoyar su lucha por la independencia, y que de paso recogiera el máximo posible de información de cara a la inminente acción militar. Rowan cumplió su cometido con eficiencia pero sin grandes dificultades, ya que su incursión fue organizada y cubierta en todo momento por agentes independentistas de Nueva York y Kingston y durante su breve estancia en Cuba no vio a ningún soldado español. Pero esto es sólo la historia; lo importante para el periodista americano es la leyenda, según la cual el Secretario de la Guerra simplemente dijo a Rowan: «Hay que llevar este mensaje a García», y nuestro intrépido teniente, sin pedir ninguna aclaración sobre el tal García, salió corriendo a cumplir la orden de su

---

<sup>80</sup> Esta postura «anticolonialista» existió, y su principal representante fue el escritor Mark Twain.

presidente. Hubbard convirtió la historia del mensaje a García en una parábola sobre lo que un jefe espera de sus subalternos cuando se les encarga algo: nada de preguntas estúpidas tipo «¿quién es García?», «¿dónde lo puedo encontrar?». «¿no puedo hacerlo mañana?», sino callarse y ejecutar la orden a plena satisfacción de su superior. Expresión máxima del dinamismo empresarial norteamericano y dirigido a estimular el espíritu de trabajo, lo que no era más que un breve artículo destinado a una explotación efímera se convirtió, editado en forma de folleto, en un auténtico éxito de ventas, con infinidad de reimpresiones y traducciones: fue especialmente apreciado, por ejemplo, en la Rusia zarista y en el Japón, países cuyos gobiernos estaban muy preocupados por la eficacia de sus trabajadores.

Después de esto ha de resultar frustrante que la trama de una película titulada *A Message to García* se declare basada en el trabajo de Hubbard, pues lo que hace es interpretar a su manera las andanzas de Rowan en Cuba sin preocuparse lo más mínimo de la moraleja que era el *primum movens* del artículo. En realidad, no hay una sino dos películas: una de 1916 que no he podido ver (ignoro si existen copias) y que quizá se planteó como una especie de homenaje a Hubbard, fallecido el año anterior en el hundimiento del *Lusitania*. No obstante, la trama no tiene nada que ver con su artículo ni con ninguna circunstancia realmente histórica. Eso sí, hay una historia de amor entre Rowan y una bella patriota, que acabará trágicamente con la muerte heroica de ella.

Más conocida es la versión de 1936, producida por la 20th Century de Darryl F. Zanuck (durante el rodaje, que comenzó en noviembre del 35, se produjo la fusión con la Fox Film Corp.) y que en principio iba a dirigir John Ford pero que acabó asignada a George Marshall. También se empeña en poner en las fuentes del guión el artículo de Hubbard, pero esta vez con el añadido del libro escrito por Rowan en 1922 (cuando ya era coronel) en el que explicaba cómo le entregó el mensaje a García; de todos modos, no parece que los guionistas se molestaran mucho en conseguir rigor histórico, pues las peripecias son las típicas de cualquier película de aventuras —de hecho, en lo que el guión parece inspirarse es en la versión muda—, con todo el infantilismo que ello comporta. De entrada, no es un ministro el que

comunica la misión a Rowan sino el propio presidente McKinley (que habla con la voz de de John Carradine); el mensaje que hay que transmitir a García es el día y el lugar donde piensan desembarcar las tropas norteamericanas, algo de dudosa eficacia estratégica, y además se lo da por escrito, lo cual no parece obedecer a otra finalidad que incrementar el riesgo de la empresa teniendo en cuenta las difíciles condiciones en que los guionistas consideran que se ha de realizar, totalmente distintas a las que se dieron en la realidad. Estas tergiversaciones tienen por finalidad conseguir un *macguffin* de mayor calibre que el real, lo mismo que las peripecias que vienen a continuación, destinadas a convertir la tranquila *découverte* del auténtico Rowan en un antecedente de esos videojuegos en los que el héroe debe afrontar peligros sin cuento para cumplir su misión. Uno de los principales obstáculos va a ser el malvado Ivan Krug, mercenario al servicio de los españoles, que si bien consigue localizar al agente de Washington en un café, ve frustrados sus planes de detenerlo por la intervención imprevista del «sargento» Dory, un desertor del ejército americano que andaba por allí.

La ayuda del tal Dory —que encarna con su truculencia habitual Wallace Beery, entonces muy popular en papeles de truhán zafio y taimado— no obedece a móviles desinteresados, y cuando descubré la auténtica finalidad de la visita de Rowan a Cuba (hurgando en su cinturón buscando dinero encuentra el mensaje), se ofrece a llevarle al ingenio de Maderas, cuyo hijo es uno de los oficiales de García; de propina, le aconseja a Rowan un escondite más seguro para su mensaje: el tambor del revólver. Dory y Rowan llegan a tiempo de ver como Maderas es fusilado por los españoles, pero la bella hija del hacendado, Rafaelita (Lita para los amigos), será la encargada de guiarles hasta García. En aras del *love interest* que es imprescindible en todo film de Hollywood, la joven patriota y el apuesto oficial gringo sentirán una mutua atracción, potenciada por la situación de peligro constante. Perseguidos por las tropas coloniales, Lita es herida en una pierna y Dory le extrae la bala mientras Rowan la estrecha fuertemente entre sus brazos, en una curiosa escena de evidentes connotaciones masoquistas. Cuando por fin llegan al campamento de García, se encuentran con que los patriotas cubanos han sido remplazados por los hombres del malvado Krug. Rowan es detenido y torturado, pero no entrega el mensaje;

Dory, que ha conseguido huir, consigue llegar hasta García y explicarle la situación. Rowan es salvado en el último minuto y Dory acaba con Krug antes de expirar él también, redimido de sus pasadas infamias, en brazos de Rowan.

Como puede verse, poca documentación histórica trasluce la intriga, y sí muchos convencionalismos del cine de acción tradicional: la misión casi imposible, el desertor que muere como un caballero, la bella y valiente patriota, el villano torturador, etc. Desde este punto de vista la cinta funciona bastante bien, aunque en ningún momento oculta la modestia de sus planteamientos; lo peor es, quizá, la poca adecuación de algunos intérpretes: con las mismas muecas de *La isla del tesoro* o ¡Viva Villa!, Beery consigue hacer medianamente creíble su personaje, pero no pasa lo mismo con el envarado John Boles o Barbara Stanwyck, cuyo físico es demasiado anglosajón, por no hablar de la idea de dar el personaje del pérfido Krug a Alan Hale, especialista en papeles de gordo bonachón. La presencia de ese «doctor» Ivan Krug como director de las operaciones represivas españolas, por cierto, puede resultar absolutamente incomprensible en una primera lectura, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta que, en fase de rodaje, el embajador español en Washington avisó a la productora sobre posibles represalias comerciales si la película resultaba ofensiva para España; ante esta eventualidad, dar al personaje más negativo de la trama una nacionalidad imprecisa era uno de los trucos más utilizados. Después del estreno (abril de 1936) siguieron las objeciones españolas, sobre todo en lo referente a las escenas del fusilamiento y la tortura, pero aunque la productora prometió retocar esos pasajes lo cierto es que la película se siguió explotando sin ninguna alteración<sup>81</sup>. Téngase en cuenta, por otra parte, que la situación política de España en aquellas fechas no era la más a propósito para repetir el incidente de *The Devil Is a Woman*.

Veinte años más tarde aparece otra producción de Hollywood que repite el mismo esquema argumental de *A Message to García* —incluido el componente antiespañol—, aunque esta vez con una trama ajena a cualquier coartada histórica: se trata de *Santiago* (1956), producción de la

---

<sup>81</sup> Emeterio Díez Puertas, «Las películas ofensivas». *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 567, setiembre 1997, pp. 97-105.

Warner dirigida por Gordon Douglas, que al igual que George Marshall era el típico artesano «bueno para todo», especialmente eficaz en westerns. El protagonista es Alan Ladd, que aunque interpreta uno de esos personajes de moralidad ambigua que le habían dado cierta popularidad en los años cuarenta, no puede ocultar que el tiempo no ha pasado en balde y ha potenciado sus rasgos más negativos: la total inexpresividad de su rostro y su baja estatura. En *Santiago* su personaje se llama *Cash* Adams y es un ex-oficial del ejército americano convertido en traficante de armas que se encuentra con la desagradable situación de que sus clientes sólo pueden pagarle «contra-reembolso», es decir, que si quiere cobrar tiene que traerles las armas a su tierra. Los clientes de Adams son, por supuesto, los insurgentes cubanos.

Ante la perspectiva de quedarse con una mercancía que en Estados Unidos no puede colocar, Adams decide emprender viaje a Cuba a bordo de una vieja barcaza que en otros tiempos hacía la travesía del Mississippi y cuyo capitán, *Sidewheels* Jones, es un viejo amigo suyo: como corresponde a los más manidos prototipos cinematográficos, Jones es un viejo borrachín y bocazas, aunque con buen fondo. En el barco hay otro viejo conocido del protagonista, un tal Pike, antiguo vendedor de armas a los indios a cuyas malas artes debe Adams su expulsión, tan ignominiosa como injusta, del ejército; aunque obligados a convivir, ya que Pike va con un grupo de facinerosos a poner también su granito de arena al apoyo yanqui a la independencia cubana, pronto se ve que los dos hombres no están destinados a entenderse, en especial cuando Adams descubre que eran Pike y los suyos los que les atacaron por el camino para intentar robarles las armas. La barcaza del capitán Jones tiene, de todos modos, un pasajero más agradable: Doña Isabella (sic), patriota cubana exiliada en Haití que vuelve a su residencia en Port-au-Prince tras una gira por los Estados Unidos para recoger fondos. A partir de ahora, Adams y Pike van a rivalizar por los favores de la dama, si bien pronto queda claro que los modos del segundo no son exactamente los de un caballero.

En Haití, los dos hombres y el capitán acompañan a Isabella a su casa, en la cual conocen a José Martí, ni más ni menos, que está allí en su función

de coordinador en el extranjero de las acciones independentistas y da a Adams y Pike las instrucciones para entregar las armas, lo que deberá hacerse en la zona de Santiago (lo cual, de paso, justifica el título del film). También conocen a Juanito, el hermano pequeño de Isabella, el único superviviente de una familia destruida por la guerra contra España: el retrato del padre vestido de uniforme es el adorno más llamativo del salón. La aparición de Martí resulta eficaz desde el punto de vista cinematográfico pero plantea algunos problemas de cronología, ya que la lucha armada en Cuba comenzó precisamente cuando el poeta se trasladó allá, en 1894, mientras que en el film —cuya acción se sitúa en 1890, si hacemos caso a la voz en *off* que se oye al principio— parece que la guerra haya empezado hace meses...; de todas formas, ya se sabe que en Hollywood nunca han tenido una especial obsesión por las fechas históricas —sobre todo las que no afectan a sus país—, por lo que este comentario quizá puede parecer fuera de lugar.

Isabella acompaña a Adams y Pike en su camino hacia Santiago, y al poco de iniciar la travesía se descubre que el pequeño Juanito se ha colado de polizón; pronto se hace muy amigo de Adams, que le llama «soldado» y le adapta el nombre a los usos yanquis, o sea, *Johnny*. Pike no tarda en despojarse de su disfraz de persona educada e intenta propasarse con Isabella, pero Adams, recordando que en tiempos fue un oficial y un caballero, la protege. En descargo de Pike debemos advertir que el seductor atuendo «guerrillero» de la muchacha está calcado del que lucía Silvana Mangano para bailar el bayón en *Ana* (1954, dir. Alberto Lattuada) y por lo tanto es proclive a despertar inoportunas pulsiones eróticas. Cuando por fin consiguen llegar al punto donde deben entregar las armas, los cubanos que los reciben dicen que deben acompañarlos hasta Santiago si quieren cobrar. La situación es difícil porque las tropas españolas están ya al corriente de su presencia y no tardarán en llegar. Adams y Pike se unen con sus hombres a los cubanos, pero Jones decide quedarse para distraer la atención de los españoles. Se viste con sus mejores galas y, acompañado por su ayudante de toda la vida, ese arquetípico «negro fiel» que haría cualquier cosa por su amo, espera que la patrulla española entre en su barco y aguanta unos minutos los malos tratos del oficial, lo justo para que el negro pueda hacer

saltar por los aires el barco con todos dentro. La explosión se oye en la comitiva que transporta las armas, y Adams comprende el sacrificio de Jones y su ayudante.

Otro sacrificio es el del pobre Juanito, al que unos desagradables rayadillos matan a golpes antes de que Adams les haga pagar su maldad (por cierto: el uniforme español, sea por culpa del diseñador de vestuario o los burdos tonos del Warner Color, ha perdido sus rayas y se muestra casi blanco). La muerte de *Johnny*, unida al sacrificio de Jones y el ejemplo de Isabella, hace que Adams recobre su honor perdido y oriente su conducta hacia objetivos más idealistas que los iniciales. Cuando el malvado Pike se entera de que los cubanos han sufrido un fuerte revés militar y no tienen dinero para pagar decide vender su mercancía a los españoles, pero Adams no le sigue: se enfrenta con él en un duelo a revólver del que sale vencedor, y se pone del lado de Isabella y los patriotas cubanos.

Como puede apreciarse, la historia está repleta de lugares comunes, con personajes e incidentes que se han visto en películas anteriores de similar temática, sin ir más lejos en la antes comentada *A Message to García*. La escena de la muerte de Juanito, que puede considerarse ofensiva para España, sorprende un poco en una época en que Estados Unidos mimaba bastante a sus fieles aliados; la explicación habría que buscarla en una necesidad superior de quedar bien con sus vecinos los cubanos o, afinando más, en la mala situación que atravesaban las relaciones de Hollywood con España en esos años, cuando a consecuencia de las abusivas imposiciones de la MPAA se produjo un brusco descenso de la presencia americana en las pantallas españolas<sup>82</sup>. Al igual también que *A Message to García*, *Santiago* es un producto aceptable pero sin pretensiones: no llega a ser propiamente una «serie B», pero no está muy por encima. Reparto y *production values* son de limitado alcance, con una ambientación pobretona a base del *atrezzo* y vestuario «western» de la casa, mientras que las fugaces escenas de la represión española que se ven en la introducción son *stock shots* tomados de un film de ambiente mexicano. La música (David Buttolph) es en general

---

<sup>82</sup> Sobre este episodio de las relaciones cinematográficas hispano-norteamericanas, *vid.* Santiago Pozo, *La industria del cine en España* (Barcelona: Universidad, 1984), pp. 112-117. *Santiago* no tuvo distribución comercial en España, ni se ha pasado nunca por televisión.

acertada, con breves pero evidentes referencias al himno cubano. Entre los actores no hay ninguna primera figura aparte de Ladd, que como ya hemos dicho estaba de capa caída; la heroína la compone la bella pero sosa Rossana Podestà, que acababa de hacer para la Warner **Helena de Troya** (*Helen of Troy*, 1956, dir. Robert Wise) pero cuya carrera en Hollywood no tuvo continuidad<sup>83</sup>, y entre los secundarios sólo destacan Lloyd Nolan, que parece disfrutar mucho con su papel de malvado, y el siempre pintoresco Chill Wills como el capitán Jones.

---

<sup>83</sup> Según la portada, la Podestà aparece «por cortesía de la Lux Film».

# **Conclusiones**

Después de lo expuesto en estas páginas, podemos valorar con cierta exactitud el papel adjudicado en el cine internacional a la historia de América durante el periodo español. La primera conclusión es que su incidencia ha sido más bien escasa: ya cumplido el centenario del llamado Séptimo Arte, apenas hemos podido reunir en nuestra investigación 200 títulos, de los cuales algunos mantienen una relación muy tenue con el periodo estudiado. Y nuestro trabajo puede considerarse casi exhaustivo, pues podemos asegurar que son muy pocas las películas que han escapado a nuestras pesquisas. Si comparamos las veces que el cine ha evocado la Roma antigua, la Guerra Civil en Estados Unidos o, simplemente, personajes singulares como Napoleón, queda claro su escaso interés por la presencia de España en América, a pesar de su innegable riqueza y la cantidad de libros que se le han dedicado.

Todo esto tiene varias explicaciones. La principal es que la industria de Hollywood, que de algún modo controla y manipula la producción de películas en todo el mundo, ha sentido siempre un profundo desprecio por el mundo hispánico, desde sus vecinos los mexicanos hasta el remoto cono sur. Desde que los Estados Unidos comenzaron a adquirir la supremacía mundial, vieron el resto del continente americano como su zona natural de influencia, apoyando estas pretensiones en la inferioridad cultural y económica de los países hispanoparlantes. El público cinematográfico norteamericano, acostumbrado a la lamentable imagen de los inmigrantes del sur del Río Grande —a los que se solían adjudicar apodos peyorativos como *dagos* o *greasers*—, no pudo pensar que hubiera personajes hispanoamericanos merecedores de una aproximación cinematográfica. Por otra parte, en los países europeos tampoco había ningún motivo para ocuparse de la historia de la América española, al ser el tema ajeno a las inquietudes del público nacional. En el cine controlado por las distribuidoras de Hollywood nunca ha habido, pues, un mercado potencial para asuntos de temática hispanoamericana<sup>1</sup>.

Las industrias fílmicas más sólidas de la América de habla española,

---

<sup>1</sup> Aunque jugar con la «historia posible» es algo totalmente inútil, pensemos por un momento cómo habría tratado Hollywood la historia de América si todo el continente hubiera sido conquistado y colonizado por anglosajones...

en especial la mexicana, han intentado en alguna ocasión abordar el tema confiando en que los cientos de millones de posibles espectadores puedan sentirse motivados por películas relacionadas con su historia, pero esos intentos se han visto frustrados por sus propias limitaciones económicas e intelectuales. ¿Y la «Madre Patria»? A lo largo de las páginas anteriores hemos podido comprobar como, en tiempos de Franco, la euforia imperial de los libros de texto que se estudiaban en los colegios, con su exaltación de los Reyes Católicos, Felipe II y los conquistadores, no se correspondía lo más mínimo con su plasmación en la pantalla: por ejemplo, para que se ruede una película sobre Colón tiene que haber previamente una «ofensa» extranjera<sup>2</sup>. También hemos visto que esta timidez española se debía al miedo de tocar asuntos controvertidos que podían enturbiar las buenas relaciones con los países de Ultramar, igual que allí también se evitaba levantar suspicacias, no sólo entre los habitantes de la ex-metrópoli sino también entre los amplios sectores de población inmigrante.

Constatada la escasez cuantitativa, pasemos a analizar factores cualitativos: ¿qué imagen ha dado el cine de América como territorio español? Por supuesto, la que regía en el momento de producción de la película. Siendo el cine histórico un reflejo de la sociedad que lo genera, no extraña que en los países de habla española el enfoque ideológico haya sido contemporizador y prohispanico en los años 40-50, cambiando el registro a partir de los giros a la izquierda de los años sesenta: el indigenismo y el sentir anticolonial hacen su aparición en los films mexicanos del sexenio echeverrista y en las producciones del ICAIC. El cine español, que en los últimos tiempos del franquismo ya mostraba cierto interés en adular los sentimientos americanos, llega a adoptar en fechas más recientes una postura que casi podría calificarse de «antihispánica». Por lo que respecta a las producciones de países no hispanos, es difícil hacer una evaluación ya

---

<sup>2</sup> En la investigación de Montserrat Ribot y María Rosa González, «El descubrimiento de América. Análisis de la filmografía de un acontecimiento histórico», dirigida por el Prof. Fernando Sánchez Marcos, se hace un recuento de los libros publicados en España sobre Colón y el Descubrimiento y llegan a la conclusión de que el máximo nivel de producción se da en los años 50, con 34 títulos contra 28 de la década anterior y 17 de la siguiente (trabajo publicado en las actas del congreso *La Història i els Joves Historiadors Catalans*, Barcelona: La Magrana / Institut Municipal d'Història, 1986, pp. 165-172). Sobre la propagación del espíritu «imperial» en la enseñanza primaria me remito nuevamente al estudio de Rafael Vallis Montés *La interpretación de la Historia de España...*, cit.

que se trata de ejemplos aislados que, en general, siguen esa interpretación distanciada y convencional que algunas mentes susceptibles asimilan a la tradicional «Leyenda Negra», y sólo en contadas ocasiones son reflejo de la creatividad personal de un cineasta, como en el caso de Werner Herzog y su **Aguirre**.

Estos razonamientos son básicos para entender las características de la filmografía hispano-americanista que hemos comentado en el texto precedente y cuyos datos técnicos aportamos en las páginas que siguen. Dejando aparte a Colón, cuya importancia histórica en el mundo occidental es difícilmente superada por otra figura, destaca la representatividad de las apariciones —protagónicas o secundarias— de personajes «por encima del bien y del mal» como Rosa de Lima, Martín de Porres, Sor Juana Inés, Bolívar o San Martín, mientras que Cortés, Pizarro y la mayoría de los conquistadores son pasados por el tamiz de la «corrección política». Nótese también cierto predominio de las intrigas ambientadas en las guerras de independencia, algo bastante lógico ya que halaga los sentimientos patrióticos del país productor y que España, aunque sólo sea por *fair play*, debe asumir.

En resumen, puede decirse que las películas sobre la Historia de Iberoamérica que hemos comentado reflejan bastante bien la evolución de la mentalidad social de España y los países americanos y son una útil herramienta didáctica para su estudio. Esperamos que nuestra aportación sea una ayuda para todos los interesados en un periodo histórico que forma parte del inconsciente colectivo de más de 300 millones de personas en el mundo.

# Filmografía

La presente filmografía reúne, en orden cronológico, las fichas técnico-artísticas de las películas citadas en el texto. Aunque se ha hecho lo posible por comprobar la veracidad de los datos, no podemos excluir algún error. El dato menos fiable es, sin duda, la duración: en el caso de films antiguos no se puede asegurar que las copias actuales sean íntegras, y por otra parte hay muchos films de los que han circulado varias versiones con duraciones diversas. En lo que respecta a las fechas de estreno, debemos advertir que las películas producidas en países iberoamericanos —especialmente en los últimos años— padecen importantes problemas de distribución y se hace muy difícil concretar cuándo ha empezado su explotación en salas cinematográficas, si es que realmente la han tenido.

### **Battle of San Juan Hill — 1899**

Producción: Edison (Estados Unidos). Dirección: James H. White. Longitud: 100 pies.

Intérpretes no acreditados.

### **Raising Old Glory Over Morro Castle — 1899**

Producción: American Vitagraph / Edison (Estados Unidos). Dirección: James Stuart Blackton, Albert E. Smith.

Sin intérpretes.

### **Love and War — 1899**

Producción: Edison (Estados Unidos). Dirección: James H. White. Longitud: 200 pies (6 escenas).

Intérpretes no acreditados.

### **El grito de Dolores (La Independencia de México) — 1907**

Producción: The American Amusement Co. / Lillo, García y Cía. (México). Dirección: Felipe de Jesús Haro. Longitud: 1 rollo. Estreno: agosto.

Intérpretes: Felipe de Jesús Haro y otros no acreditados.

### **La revolución de mayo — 1909**

Producción: Mario Gallo (Argentina). Dirección, guión, fotografía: Mario Gallo. Longitud: 1 rollo (10 cuadros). Estreno: 22 de mayo.

Intérpretes no acreditados.

### **La creación del himno — 1909**

Producción y dirección: Mario Gallo (Argentina).

Intérpretes no acreditados.

### **La batalla de Maipú — 1909**

Producción y dirección: Mario Gallo (Argentina).

Intérpretes no acreditados.

### **Christophe Colomb — 1910**

En España: *Cristóbal Colón*

Producción: Gaumont - Série d'Art (Francia). Dirección: Étienne Arnaud.

Longitud: 333 metros. Estreno: abril.

Intérpretes no acreditados.

### **The Coming of Columbus — 1912**

En España: *Cristóbal Colón*

Producción: Selig Polyscope Company (Estados Unidos). Dirección: Colin Campbell. Guión: Charles E. Nixon. Longitud: 3 rollos y medio.

Intérpretes: Charles Clary, Kathlyn Williams, Hobart Bosworth, Bessie Eyton, Tom Santschi, Herbert Rawlinson.

### **A Message to Garcia — 1916**

Producción: Thomas A. Edison (Estados Unidos). Dirección: Richard Ridgely. Fotografía: George Lane. Longitud: 5 rollos. Estreno: 11 de diciembre.

Intérpretes: Mabel Trunnelle, Robert Conness, Herbert Prior, Robert Kegerreis, Bradley Sutton, Charles Sutton, Paul Everton, Helen Strickland, Ray Fairchild, Bigelow Cooper.

### **1810 (¡Los libertadores!) — 1916**

Producción: Cirmar Films (México). Dirección: Manuel Cirerol Sansores, Carlos Martínez de Arredondo. Guión: Arturo Peón Cisneros. Fotografía: Carlos Martínez de Arredondo. Escenografía: Jesús Celis Canizo. Estreno: setiembre.

Intérpretes: Elena Vasallo de Bravo, Alfredo Varela, Carmen Beltrán, José Viñas, Manuel Cirerol, Armando Camejo, Vicenta García Rey, Max Silva, Felipe Bravo, José Pacheco, Virgilio Torres, Luis Salcedo.

### **Christophe Colomb / La Vie de Christophe Colomb et sa découverte de l'Amérique / La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América — 1917**

Producción: Charles J. Drossner, Films Cinématographiques (Francia) / Argos Films (España). Dirección: Gérard Bourgeois. Fotografía: Édouard Renault. Escenografía: Salvador Alarma, R. Borrell. Longitud versión española: 2000 metros aprox. (5 partes). Estreno: 20 de mayo en Barcelona; en Madrid, 12 de octubre; en París, 27 de junio 1919 (primera jornada) y 4 de julio (segunda jornada).

Intérpretes: Georges Wague, Léontine Massart, Nadette Marson, Jane Lauriane, Jean Garat, Donnelly, Marcel Verdier, Tressols, Bader, E. López, Ledanois.

### **The Woman God Forgot — 1917**

En España: *La olvidada de Dios*

Producción: Paramount / Artcraft (Estados Unidos). Dirección: Cecil B. DeMille. Guión: Jeanie MacPherson. Fotografía: Alvin Wycoff. Escenografía: Wilfred Buckland. Longitud: 5 rollos. Estreno: 11 de octubre.

Intérpretes: Geraldine Farrar, Wallace Reid, Raymond Hatton, Hobart Bosworth, Theodore Kosloff, Walter Long, Julia Faye, Olga Grey.

### **Tepeyac — 1917**

Producción: Films Colonial (México). Dirección y guión: José Manuel Ramos, Carlos E. González. Supervisión técnica: Fernando Sáyago. Rótulos: Rafael Bermúdez Zatarain. Fotografía: Julio Lamadrid. Longitud: 6 rollos. Estreno: enero 1918.

Intérpretes: Pilar Cotta, Alberto Arroyo Carrillo, Gabriel Montiel, Emilia Otazo, Feliciano Gutiérrez, Beatriz de Córdoba.

### **Tabaré — 1918**

Producción: México Film (México). Dirección y guión: Luis Lezama (poema dramático de Juan Zorrilla de San Martín). Fotografía: Ezequiel Carrasco. Estreno: febrero.

Intérpretes: Enrique Castilla, Carmen Bonifant, Enrique Cantalaúba, Enrique Couto, Emilia Cassani, Matilde Cires Sánchez, Carlos Vargas, Pedro de la Torre, Juan Canals de Homes, Francisco Pesado, Agustín R. Olloqui.

### **Cuauhtémoc — 1918**

Producción: Mexamer Film (México). Dirección y guión: Manuel de la Bandera (obra teatral de Tomás Domínguez Yáñez). Fotografía: Roberto A. Turnbull. Longitud: 8 rollos. Estreno: julio 1919.

Intérpretes: Gabino Ornelas, Manuel Domínguez Olascoaga, Concepción Jaime, Lucrecia Herrera, María Rivero, Francisco Ferriz, Susana Valencia, Salvador Quirós.

### **Christoph Columbus — 1922**

Producción: Filmhandel GmbH. (Alemania). Dirección: Martin Garas. No consta guionista. Fotografía: Mutz Greenbaum, Karl Attenberger, Eugen Hamm. Escenografía: Bela Malnay, Alfred Columbus. Longitud: 2478 m. Estreno: febrero 1923.

Intérpretes: Albert Bassermann, Carola Toelle, Tamara Duvan, Ernst Stahl-Nachbaur, Else Bassermann, Emerich Pethes, Ludwig Rethey, Franz Szechy.

### **Masters of Men — 1923**

Producción: Albert E. Smith / Vitagraph Co. of America (Estados Unidos). Dirección: David Smith. Guión: C. Graham Baker (novela de Morgan Robertson). Fotografía: Stephen Smith Jr. Longitud: 7 rollos. Estreno: 2 de abril.

Intérpretes: Earle Williams, Alice Calhoun, Cullen Landis, Wanda Hawley,

Dick Sutherland, Charles Mason, Bert Apling, Jack Curtis, Martin Turner.

### **The Bright Shawl — 1923**

Producción: Inspiration Pictures / Associated First National (Estados Unidos). Dirección: John S. Robertson. Guión: Edmund Goulding (novela de Joseph Hergesheimer). Fotografía: George Folsey. Escenografía: Everett Shinn. Montaje: William Hamilton. Longitud: 7 rollos. Estreno: 9 de abril.

Intérpretes: Richard Barthelmess, Mary Astor, Dorothy Gish, Jetta Goudal, André Beranger, Margaret Seddon, William Powell, E. G. Robinson, Luis Alberni, Anders Randolph, George Humbert.

### **Columbus — 1923**

Producción: Chronicles of America Pictures / Yale University Press (Estados Unidos). Dirección: Edwin L. Hollywood. Guión: Arthur E. Krows (fragmentos del ensayo *The Spanish Conquerors: A Chronicle of the Dawn of Empire Overseas* de Irving Berdine Richman). Longitud: 5 rollos. Estreno: 7 de octubre.

Intérpretes: Fred Eric, Dolores Cassinelli, Leslie Stowe, Howard Truesdell, Robert Baillard, Paul McAllister.

### **El húsar de la Muerte — 1925**

Producción: Andes Films (Chile). Dirección: Pedro Sienna. Guión: Hugo Silva, Pedro Sienna. Fotografía: Gustavo Bussenius. Duración actual: 65 min. Estreno: 24 de noviembre.

Intérpretes: Pedro Sienna, Clara Werther, Dolores Anziani, Hugo Silva, Piet van Ravenstein, Luis Baeza Flores, Octavio Soto, Federico Gienza, Guillermo Barrientos, Emilia Sierra, Ángel Díaz y Méndez, Víctor Véjar.

### **The Denial — 1925**

Producción: Hobart Henley / Metro-Goldwyn (Estados Unidos). Dirección: Hobart Henley. Guión: Agnes Christine Johnston (obra teatral *The Square Peg* de Lewis Beach). Fotografía: Benjamin F. Reynolds, Escenografía: Cedric Gibbons, Joseph Wright. Montaje: Frank Davis. Longitud: 5 rollos. Estreno: 22 de marzo.

Intérpretes: Claire Windsor, Bert Roach, William Haines, Lucille Rickson, Robert Agnew, Emily Fitzroy, William Eugene, Estelle Clark, Vivian Ogden.

### **The Rough Riders — 1927**

Producción: Paramount (Estados Unidos). Dirección: Victor Fleming. Guión: Robert N. Lee, Keene Thompson (argumento de Herman Hagedon adaptado por John F. Goodrich); rótulos, George Marion Jr. Fotografía: James Wong Howe. Longitud original: 13 rollos. Estreno: 15 de marzo.

Intérpretes: Noah Beery, Charles Farrell, George Bancroft, Charles Emmett Mack, Mary Astor, Frank Hopper, Fred Lindsay, Fred Kohler.

### **La Perricholi — 1928**

Producción: Compañía Cinematográfica Perú (Perú). Dirección: Enzo

Longhi. Guión: Carlos Gabriel Saco. Fotografía: Luis Ángel Scaglione, Guillermo Garland Higginson. Vestuario: Miguel Miró Quesada. Estreno: 13 de setiembre.

Intérpretes: Carmen Montoya, Enzo Longhi, Teresa Balda, Alejandro García Monterroso, Pedro Ureta, Carlota Ureta, Leonardo Arrieta, Alfredo Hernández, María Mille, Antonia Puro, Pepe Carreras, Luis Canessa, Melchor Jambrina, Hnas. Sánchez Osorio.

### **The Bridge of San Luis Rey — 1929**

En España: *El puente de San Luis Rey*

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer (Estados Unidos). Dirección: Charles Brabin. Guión: Alice D. G. Miller (novela de Thornton Wilder) (diálogos y rótulos: Ruth Cummings y Marian Ainslee). Fotografía: Merrit B. Gerstadt. Música: Carli Elinor. Escenografía: Cedric Gibbons. Vestuario: Adrian. Montaje: Margaret Booth. Longitud: 10 rollos. Estreno: 30 de marzo.

Intérpretes: Lily Damita, Ernest Torrence, Raquel Torres, Don Alvarado, Duncan Renaldo, Henry B. Walthall, Michael Vavitch, Emily Fitzroy, Jane Winton, Gordon Thorpe.

### **Warawara — 1929**

Producción: Urania Film (Bolivia). Dirección: José María Velasco Maidana. Guión: Antonio Díaz Villamil. Fotografía: Mario Camacho. Música: César Garcés. Escenografía: José María Velasco Maidana, Marina Núñez del Prado. Longitud: 7 rollos. Estreno: 9 de enero 1930.

Intérpretes: José María Velasco Maidana, Juanita Tallansier, Marta de Velasco, Arturo Borda, Dámaso Eduardo Delgado, Emmo Reyes, Raúl Montalvo, Eduardo Camacho, Ventura Pampa.

### **El héroe de Cascorro — 1929**

Producción: Rupebave Films (España). Dirección y guión: Emilio Bautista. Fotografía: Agustín Macasoli y Tomás Terol. Escenografía: Paulino Méndez. Longitud: 1673 m. Estreno: 18 de abril 1932.

Intérpretes: Javier Rivera, Faustino Bretaño, Amelia Muñoz, José Gimeno, Isabel Alemany, Federico Ruiz de Velasco, Joaquín Bergia, Andrés Carranque de Ríos, Rafaela Lozano, Luisa Quirós, Anselmo Varona, Pilar Ruiz, Luis Llorens.

### **La Llorona — 1933**

En España: *Maldición de mujer*

Producción: Eco Films (México). Dirección: Ramón Peón. Guión: Carlos Noriega Hope, Fernando de Fuentes (argumento de Guz Águila). Fotografía: Guillermo Baqueriza. Música: Max Urban. Escenografía: Mariano Rodríguez Granada. Duración: 73 min. Estreno: 25 de mayo 1933.

Intérpretes: Ramón Pereda, Virginia Zuri, Carlos Orellana, Adriana Lamar, Alberto Martí, Esperanza del Real, Paco Martínez, María Luisa Zea, Alfredo del Diestro, Conchita Gentil Arcos, Antonio R. Frausto.

### **¡Viva México! (El grito de Dolores) — 1934**

Producción: Contreras Torres (México). Dirección y guión: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: Max Urban. Escenografía: Mariano Rodríguez Granada. Montaje: José Marino. Duración: 80 min. Estreno: 15 de setiembre.

Intérpretes: Paco Martínez, Sara García, Alberto Martí, Joaquín Busquets, José Cortés, Rodolfo Navarrete, Paquita Estrada, Emma Roldán, Rodolfo Calvo, Alfonso Patiño Gómez, Jesús Melgarejo, Carlos Cansino hijo.

### **Cruz Diablo — 1934**

Producción: Paul H. Bush, Mex-Art (México). Dirección: Fernando de Fuentes. Guión: Vicente Oroná. Fotografía: Alex Phillips. Música: Max Urban. Escenografía: Jorge Fernández (asesor artístico, Juan H. Durán y Casahonda). Vestuario: Vicente Tostado, A. X. Peña. Montaje: Fernando C. Tamayo, Harry Foster. Duración: 83 min. Estreno: 28 de noviembre.

Intérpretes: Ramón Pereda, Lupita Gallardo, Vicente Oroná, Julián Soler, Rosita Arriaga, Juan José Martínez Casado, Matilde Brillas, Manuel Tamés, Paco Martínez, Emilio Fernández, Carlos López *Chaflán*.

### **Monja y casada, virgen y mártir — 1935**

En España: *El terror de la Inquisición*

Producción: Industrial Cinematográfica (México). Dirección, montaje y guión: Juan Bustillo Oro (novela de Vicente Riva Palacio). Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: Federico Ruiz. Escenografía: Carlos Toussaint. Duración: 65 min. Estreno: 23 de marzo.

Intérpretes: Consuelo Frank, Joaquín Busquets, Antonio R. Frausto, Elena d'Orgaz, Luisa Obregón, Julio Villarreal, Carlos Villatoro, Dolores Camarillo, Emma Roldán, Pablo O'Farril, Eduardo Arozamena, Jesús Cortés, Alfonso Parra, Gerardo del Castillo, Feliciano Rueda, Max Langler.

### **Martín Garatuza — 1935**

Producción: Águila Films (México). Dirección y montaje: Gabriel Soria. Guión: Pablo Prida, Gabriel Soria (novela de Vicente Riva Palacio). Fotografía: Alex Phillips. Música: Manuel Castro Padilla. Escenografía: Francisco Gómez Palacio. Duración: 83 min. Estreno: 22 de mayo.

Intérpretes: Leopoldo Ortín, Juan José Martínez, Josefina Escobedo, Sofía Álvarez, Mimí Derba, Alberto Martí, Paco Martínez, Conchita Gentil Arcos, Miguel Wimer, Luis G. Barreiro, Víctor Torres, Pablo O'Farril, Rodolfo Calvo, Teodoro G. Ramírez, Gaby Sorel, María Luisa Zea, María Elena Raya, Luisa María Morales, José Cortés, David Valle González, Godofredo de Velasco, Emilio Fernández, Guillermo Calles, Luz María Juárez, Margarita Cortés, Eduardo Arozamena.

### **Sor Juana Inés de la Cruz — 1935**

Producción: La Mexicana Elaboradora de Películas S.A. (México). Dirección: Ramón Peón. Supervisión y guión: Armando Vargas de la Maza. Fotografía: Alex Phillips. Música: Manuel Castro Padilla. Escenografía: Fernando

Gómez Palacio. Vestuario: Alberto Bravo. Duración: 82 min. Estreno: 20 de junio.

Intérpretes: Andrea Palma, Alfredo del Diestro, Alberto Martí, Adria Delhort, Mario Tenorio, Carmen Vale, Mimí Derba, Rodolfo Calvo, Miguel Wimer, Carmen Segarra, Feliciano Rueda, Emma Roldán, José Eduardo Pérez, Ricardo Carti, Leonor de Martorell, Godofredo de Velasco, Joaquín Grajales, Carlos Agranza, Alfonso Parra, Chel López.

### **Tribu — 1935**

Producción: Contreras Torres (México). Dirección y guión: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Alex Phillips, Gabriel Figueroa. Música: Max Urban. Escenografía: Mariano Rodríguez Granada. Montaje: José Marino. Duración: 95 min. Estreno: 10 de octubre.

Intérpretes: Medea de Novara, Miguel Contreras Torres, Alfredo del Diestro, Carlos Villatoro, Julio Villarreal, Emilio Fernández, Guillermo Calles, Manuel R. Ojeda, Manuel Noriega, Rosita Arriaga, Antonio Guerrero Tello, Victorio Blanco.

### **Captain Blood — 1935**

En España: *El capitán Blood*

Producción: Cosmopolitan / Warner Bros.-First National (Estados Unidos). Dirección: Michael Curtiz. Guión: Casey Robinson (novela de Rafael Sabatini). Fotografía: Hal Mohr, Ernest Haller. Música: Erich Wolfgang Korngold. Escenografía: Anton Grot. Vestuario: Milo Anderson. Montaje: George Amy. Duración: 119 min. Estreno: 31 de diciembre.

Intérpretes: Errol Flynn, Olivia De Havilland, Lionel Atwill, Basil Rathbone, Ross Alexander, Guy Kibbee, Henry Stephenson, Robert Barrat, Hobart Cavanaugh, Donald Meek, Jesse Ralph, Forrester Harvey, Frank McGlynn Sr., Holmes Herbert, David Torrence, J. Carrol Naish, Pedro de Córdoba, George Hassell, Harry Cording, Leonard Mudie, Ivan Simpson, Stuart Casey, Denis d'Auburn, Mary Forbes, E. E. Clive, Colin Kenny, Maude Leslie, Gardner James, Vernon Steele.

### **A Message to Garcia — 1936**

Producción: Darryl F. Zanuck / Twentieth Century (Estados Unidos). Dirección: George Marshall. Guión: W. P. Linscomb, Gene Fowler, con la colaboración anónima de Sam Hellman y Gladys Lehman (título tomado del ensayo de Elbert Hubbard; *How I Carried the Message to García* del Col. Andrew S. Rowan). Fotografía: Rudolph Maté. Música: Louis Silvers. Escenografía: William Darling, Rudolph Sternad. Montaje: Herbert Levy. Duración: 77 min. Estreno: 9 de abril.

Intérpretes: Wallace Beery, Barbara Stanwyck, John Boles, Alan Hale, Herbert Mundin, Mona Barrie, Enrique Acosta, Juan Torena, Martín Garralaga, Blanca Vischer, José Luis Tortosa, Lucio Villegas, Frederick Vogeding, Pat Moriarty, Octavio Giraud, Warren Hymer, André Cuyás, Juan Duval, Agustín Guzmán, Count Stefanelli, Pedro Viñas, Fred Goday, Art Dupuis, Sam Appel, Manuel Peluffo, Manuel París, Alberto Ganderó,

Romualdo Tirado, Yorke Sherwood, David Clyde, Carlos Montalbán, Guillermo Arcos, Miguel de Zárraga, José Peña, George Irving, Davison Clark, Dell Henderson, Philip Morris.

### **Santa Rosa de Lima — 1938**

Producción: Cóndor Pacífico Films (Perú). Dirección y guión: Pepe Muñoz. Colaboración en el guión: PP. Domingo Vargas, Manuel Inocencio Fernández, Teófilo Arana, Luis Alonso. Fotografía: Pedro Burbach. Música: selección de temas religiosos por el P. José de Aycua. Estreno: 11 de enero 1939.

Intérpretes: «Actuación de distinguidas srtas. y caballeros» [entre ellos, Olga Rodríguez Gutiérrez, Visitación Álvarez, Leoncio Castro].

### **El capitán aventurero — 1939**

Producción: Cinematográfica Internacional S.A. (México). Dirección: Arcady Boytler. Guión: Salvador Novo, José Benavides Jr, Arcady Boytler (zarzuela *Don Gil de Alcalá* de Manuel Penella). Fotografía: Alex Phillips. Música: Eduardo Vigil y Robles, Manuel Castro Padilla (temas del maestro Penella). Escenografía: José Rodríguez Granada. Vestuario: Jesús Enríquez, Paquita. Montaje: José M. Noriega. Duración: 106 min. Estreno: 24 de febrero.

Intérpretes: José Mojica, Manolita Saval, Margarita Mora, Carlos Orellana, Sara García, Alberto Martí, Eduardo Arozamena, Margarita Cortés, Galdino Samperio, Arturo Soto Rangel, Alfonso Bedoya, ballet «Miss Carroll».

### **Nuestra tierra de paz — 1939**

Producción: Henri Martinent / Cinematografía Julio Joly (Argentina). Dirección: Arturo S. Mom. Guión: Henri Martinent. Fotografía: Roque Funes. Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio. Escenografía: Juan M. Concado. Montaje: José Cardella. Duración: 76 min. Estreno: 4 de julio.

Intérpretes: Pedro Tocci, Elsa Martínez, Emperatriz Carvajal, Juan José Piñeiro, Darío Cossier, Miguel Frontaura, Francisco Audenino, Antonio Medoya, Fernando Campos, Manuel Ochoa, Fausto Fornani, Henri Martinent, Ángel Prío, Ernesto Ochoa, Alberto Gugal, Enrique Vico, Pedro Bibé, Enrique Méndez, Warly Cerliani, Alberto Campos, José De Angelis, Salvador Arcella, Enrique Núñez, López Figueroa.

### **La Reina de México (Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe) — 1939**

Producción: Iracheta y Elvira (México). Dirección y guión: Fernando Méndez. Fotografía: Agustín Jiménez. Música: Pedro Galindo. Escenografía: Mariano Rodríguez Granada. Duración: 40 min. Estreno: 12 de diciembre en Guadalajara (México D.F.: 12 de diciembre 1940).

Intérpretes: Maritza Nieto, Tito Junco, Pedro Galindo, Humberto Rodríguez, Paz Saleriz, Manuel Buendía, Víctor Navarro, Tito Novaro, Fabio Acevedo, Víctor Junco.

### **The Sea Hawk — 1940**

Producción: Warner Bros.-First National (Estados Unidos). Dirección: Michael Curtiz. Guión: Howard Koch, Seton I. Miller (novela de Rafael Sabatini). Fotografía: Sol Polito. Música: Erich Wolfgang Korngold. Escenografía: Anton Grot. Vestuario: Orry-Kelly. Montaje: George Amy. Duración: 127 min. Estreno: 10 de agosto.

Intérpretes: Errol Flynn, Brenda Marshall, Claude Rains, Flora Robson, Donald Crisp, Alan Hale, Henry Daniell, Una O'Connor, James Stephenson, Gilbert Roland, William Lundigan, Julien Mitchell, Montagu Love, J. M. Kerrigan, David Bruce, Clifford Brooke, Clyde Cook, Fritz Leiber, Ellis Irving, Francis McDonald, Pedro de Córdoba, Ian Keith, Jack LaRue, Haliwell Hobbes, Alec Craig, Victor Varconi, Robert Warwick, Harry Cording, Frank Wilcox, Herbert Anderson, Charles Irwin, Edgar Buchanan, Frank Lackteen.

### **El secreto de la monja — 1940**

Producción: Rex Films (México). Dirección: Raphael J. Sevilla. Guión: Íñigo de Martino; diálogos, Eduardo Ugarte (argumento de Jorge M. Dada). Fotografía: Víctor Herrera. Música: Raúl Lavista (canciones por Rodolfo Halffter). Escenografía: Manuel Fontanals. Vestuario: Vicente Tostado. Duración: 86 min. Estreno: 31 de octubre.

Intérpretes: Lupita Gallardo, José Crespo, René Cardona, Elena D'Orgaz, Carlos Orellana, Mimí Derba, Julio Villarreal, María Calvo, Manuel Arvide, Arturo Soto Rangel, Conchita Gentil Arcos, Elisa Asperó.

### **Raza — 1941**

Producción: Cancillería del Consejo de la Hispanidad (España). Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. Guión: José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román (argumento de Jaime de Andrade). Fotografía: Enrique Guerner. Música: Manuel Parada. Escenografía: Sigfrido Burmann, Luis M. Feduchi. Vestuario: Manuel Comba, Pedro Rodríguez. Montaje: Eduardo G. Maroto, Bienvenida Sanz. Duración original: 113 min. Estreno: 5 de enero 1942.

Intérpretes: Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos, Rosina Mendía, Julio Rey de las Heras, Raúl Cancio, Luis Arroyo, Pilar Soler, Manuel Arbó, Juan Calvo, Vicente Soler, Fernando Fresno, Antonio Armet, Pablo Álvarez Rubio, Fulgencio Noguerras, Domingo Ribas, Manuel Soto, Pablo Hidalgo, Ignacio Mateo, Antonio Zaballos, Santiago Rivero, Luis Latorre, Horacio Socías, Erasmo Pascual, Joaquín Regúlez, María Saco, Carmen Trejo, José Luis Sáenz de Heredia, Mercedes Llofriu, Consuelito Loygorri, José Crevillent, Paquito Camoiras, Eduardo González, Ángel Martínez.

### **Simón Bolívar — 1942**

Producción: Hispano Continental Films / Producciones Grovas (México). Dirección y guión: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Jack Draper. Música: Federico Ruiz. Escenografía: Manuel Fontanals. Vestuario: Aberto Vázquez Chardy, Vicente Tostado. Montaje: Mario González. Duración: 160 min.

Estreno: 15 de julio.

Intérpretes: Julián Soler, Marina Tamayo, Carlos Orellana, Margarita Mora, Domingo Soler, Anita Blanch, Francisco Jambrina, Carlos López Moctezuma, Julio Villarreal, Pedro Armendáriz, Carmen Molina, Consuelo de Alba, Tito Junco, Víctor Urruchúa, Alberto Galán, Luis G. Barreiro, Conchita Gentil Arcos, Eduardo Arozamena, Alfonso Bedoya, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Arturo Soto Rangel, Manuel Noriega, Felipe Montoya, José Pidal, Florencio Castelló, Francisco Laborie, Ramón G. Larrea, Victorio Blanco, Clifford Carr, Jesús Melgarejo, Miguel Tamayo, Eduardo González Pliego.

### **The Black Swan — 1942**

En España: *El cisne negro*

Producción: 20th Century-Fox (Estados Unidos). Dirección: Henry King. Guión: Ben Hecht, Seton I. Miller (novela de Rafael Sabatini). Fotografía: Leon Shamroy (color). Música: Alfred Newman. Escenografía: Richard Day, James Basevi. Vestuario: Earl Luick. Montaje: Barbara McLean. Duración: 85 min. Estreno: 16 de octubre.

Intérpretes: Tyrone Power, Maureen O'Hara, Laird Cregar, George Sanders, Thomas Mitchell, Anthony Quinn, George Zucco, Edward Ashley, Fortunio Bonanova, Stuart Robertson, Charles McNaughton, Frederick Worlock, Charles Francis, Arthur Shields, Keith Hitchcock, John Burton, Cyril McLaglen, Clarence Muse, Willie Fung, Olaf Hutten, David Thursby, Charles Irwin, Frank Leigh, Rita Christiani.

### **La Virgen morena — 1942**

Producción: Alberto Santander / Gabriel Soria / Alejandro A. Abularach (México). Dirección: Gabriel Soria. Guión: Carlos María de Heredia, S.J., Gabriel Soria. Fotografía: Agustín Martínez Solares. Música: Jorge Pérez (temas especiales de Julián Carrillo). Escenografía: Manuel Fontanals. Montaje: Charles L. Kimball. Duración: 98 min. Estreno: 11 de noviembre.

Intérpretes: José Luis Jiménez, Amparo Morillo, Antonio Bravo, Arturo Soto Rangel, Abel Salazar, Luis Alcoriza, Aurora Cortés, Agustín Sen, Tito Junco, María Luisa Zea, Francisco Llopis, Luis Mussot, Alfonso Bedoya, Carolina Barret.

### **La guerra gaucha — 1942**

Producción: Artistas Argentinos Asociados (Argentina). Dirección: Lucas Demare. Guión: Ulises Petit de Murat y Homero Manzi (relatos de Leopoldo Lugones). Fotografía: Bob Roberts. Música: Lucio Demare; arreglos, Juan Ehlert; canciones y bailables, Hermanos Ávalos. Escenografía: Ralph Pappier. Vestuario: Machado. Montaje: Carlos Rinaldi. Duración: 95 min. Estreno: 20 de noviembre.

Intérpretes: Enrique Muiño, Francisco Petrone, Amelia Bence, Ángel Magaña, Sebastián Chiola, Elvira Quiroga, Ricardo Galache, Carlos Campagnale, Dorita Ferreyro, Juan Pérez Bilbao, René Mugica, Jacinta Diana, Raúl Merlo, Laura Moreno, Aquiles Guerrero, Roberto Combi,

Amílcar Leveratto, Antonio Cytro, Carlos Enzo, Roberto Prause, Ricardo Reynaldi, Alberto Contreras hijo, Antonia Rojas, José López, Leticia Escuri.

### **La Virgen que forjó una patria — 1942**

Producción: Films Mundiales (México). Dirección: Julio Bracho. Guión: René Capistrán Garza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Miguel Bernal Jiménez. Escenografía: Carlos González, Jorge Fernández. Vestuario: Emma Roldán. Montaje: Jorge Bustos. Duración: 110 min. Estreno: 11 de diciembre. Intérpretes: Ramón Novarro, Domingo Soler, Julio Villarreal, Gloria Marín, Paco Fuentes, Felipe Montoya, Alberto Galán, Ernesto Alonso, Víctor Urruchúa, Manuel Pozos, José Morcillo, Octavio Martínez, Jesús Valero, Fanny Schiller, Margarita Cortés, Mario Gil, José Elías Moreno, Armando Velasco, Humberto Rodríguez, Alfredo Varela padre, Paco Martínez, Mercedes Ferriz, Joaquín Cosa, Salvador Quiroz, Amalia Ferriz, Manuel Arvide, Edmundo Espino, Manuel Dondé, Mariano Requena.

### **El padre Morelos — 1943**

Producción: Hispano Continental Films (México). Dirección y guión: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Alex Phillips. Música: Miguel Bernal Giménez. Escenografía: Luis Moya. Vestuario: Aberto Vázquez Chardy, Vicente Tostado. Montaje: Juan José Marino. Duración: 108 min. Estreno: 22 de abril. Intérpretes: Domingo Soler, Consuelo Frank, Narciso Busquets, Dolores Camarillo, Gloria Morel, Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Raúl Guerrero, Carlos Villarías, Ricardo Mutio, Socorro Astol, Manuel Noriega, Paco Martínez, Arturo Soto Rangel, Paco Astol, Juan José Laboriel, Ricardo Carti, David Valle González, Lupe Inclán.

### **Cristóbal Colón (La grandeza de América) — 1943**

Producción: Columbus Films (México). Dirección y guión: José Díaz Morales. Fotografía: Jack Draper. Música: Rodolfo Halffter. Escenografía: Manuel Fontanals. Vestuario: Ramón Peinador. Montaje: Mario del Río. Duración: 135 min. Estreno: 24 de junio. Intérpretes: Julio Villarreal, Consuelo Frank, Lina Montes, José Baviera, Carlos López Moctezuma, Andrés Novo, Manuel Arvide, Jesús Valero, Rafael M. de Labra, Edmundo Espino, Daniel Pastor, Manuel Noriega, Alejandro Cobo, Roberto Cañedo, José Ortiz de Zárate, Ángel T. Sala, Roberto Corell.

### **El rayo del sur — 1943**

Producción: Hispano Continental Films (México). Dirección y guión: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Alex Phillips. Música: Miguel Bernal Giménez. Escenografía: Luis Moya. Vestuario: Aberto Vázquez Chardy, Vicente Tostado. Montaje: Juan José Marino. Duración original: 200 min. Estreno: 30 de setiembre.

Intérpretes: Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Dolores Camarillo, Stella Inda, Consuelo Frank, Miguel Arenas, Ramón Vallarino, Víctor Urruchúa, Antonio R. Frausto, Arturo Soto Rangel, Francisco Jambrina,

José Baviera, Mario Tenorio, Antonio Bravo, Miguel Inclán, Luis Mussot, Luis Alcoriza.

### **The Bridge of San Luis Rey — 1944**

En España: *El puente de San Luis Rey*

Producción: Benedict Bogeaus / Rowland V. Lee (Estados Unidos). Dirección: Rowland V. Lee. Guión: Howard Estabrook, Herman Weissman (novela de Thornton Wilder). Fotografía: John W. Boyle. Música: Dimitri Tiomkin. Escenografía: Charles Odds. Vestuario: Reynaldo Luza. Montaje: Harvey Manger. Duración: 106 min. Estreno: 5 de febrero.

Intérpretes: Lynn Bari, Akim Tamiroff, Francis Lederer, Nazimova, Louis Calhern, Donald Woods, Blanche Yurka, Barton Hepburn, Joan Loring, Emma Dunn, Abner Biberman, Antonio Triana y su cuerpo de baile.

### **Antonia Santos — 1944**

Producción: Patria Films (Colombia). Dirección: Gabriel Martínez, Miguel Joseph Mayol. Guión: Elio Flavio Echeverry, Gabriel Martínez. Fotografía: Salvador Castelló, Domingo Torres. Escenografía: Renato Martínez. Duración: c60 min. Estreno: 15 de junio.

Intérpretes: Lily Álvarez, Maruja Yepes, Raúl Otto Burgos, Guillermo Beltrán, Carlos Emilio Campos *Campitos*, Carlota Uribe, Alberto Ríos, Humberto Onetto, Soledad Sierra, Clara Lozano.

### **La monja alférez — 1944**

Producción: CLASA (México). Dirección: Emilio Gómez Muriel. Guión: Max Aub, Eduardo Ugarte (argumento de Marco Aurelio Galindo). Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Luis Hernández Bretón. Escenografía: Jorge Fernández. Vestuario: Armando Valdés Peza. Montaje: Jorge Bustos. Duración: 87 min. Estreno: 27 de julio.

Intérpretes: María Félix, Ángel Garasa, José Cibrián, José Pidal, Delia Magaña, Consuelo Guerrero de Luna, Fanny Schiller, Paco Fuentes, Ester Luquín, Maruja Grifell, José Goula, Jesús Valero, Manuel Sánchez Navarro, Lauro Benítez, Enrique García Álvarez.

### **Villa Rica del Espíritu Santo — 1945**

En España: *La carabela de la ilusión*

Producción: Pampa Films (Argentina). Dirección: Benito Perojo. Guión: Hugo MacDougall. Fotografía: Pablo Tabernero. Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio; canciones, Eduardo Ortega Mayo, Fernando Alvarenza, Mauricio Cardoso Ocampo. Escenografía: Gregorio López Naguil. Vestuario: Federico Ribas. Montaje: Kurt Land. Duración: 93 min. Estreno: 2 de agosto.

Intérpretes: Silvana Roth, Esteban Serrador, Ernesto Vilches, Homero Carpena, Pilar Muñoz, Armando Bo, Fernando Lamas, Horacio Priani, Stella Río, Manuel Perales, Antonio Martiánez, Nelly Daren, Ricardo Galache, Alberto Contreras hijo.

### **Bambú — 1945**

Producción: Suevia Films (España). Dirección: José Luis Sáenz de Heredia. Guión: Joaquín Goyanes de Osés (diálogos adicionales: Adolfo Torrado). Fotografía: Michel Kelber. Música: Ernesto Halffter. Escenografía: Sigfrido Burmann. Vestuario: Vicente Viudes, con la colaboración de Marbel, Encarnación Gutiérrez; vestidos de Imperio Argentina por Julio Lafitte. Montaje: Sara Ontañón. Duración: 111 min. Estreno: 15 de octubre. Intérpretes: Imperio Argentina, Luis Peña, Fernando Fernán Gómez, Sara Montiel, Mary Lamar, Alberto Romea, Julia Lajos, José María Lado, Félix Fernández, Fernando Fernández de Córdoba, María Vicent, Félix Fernández, Nicolás Díaz Perchicot, Manuel Arbó, Gabriel Algara, Emilio García Ruiz, cuerpo de baile «Lope de Rueda».

### **The Spanish Main — 1945**

Producción: RKO-Radio (Estados Unidos). Dirección: Frank Borzage. Dirección 2ª Unidad: B. Reeves Eason. Guión: George Worthing Yates, Herman J. Mankiewicz (argumento de Aeneas MacKenzie). Fotografía: George Barnes (color). Música: Hanns Eisler. Escenografía: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark. Vestuario: Edward Stevenson. Montaje: Ralph Dawson. Duración: 110 min. Estreno: 6 de noviembre. Intérpretes: Paul Henreid, Maureen O'Hara, Walter Slezak, Binnie Barnes, John Emery, Barton MacLane, Antonio Moreno, J. M. Kerrigan, Fritz Leiber, Nancy Gates, Jack LaRue, Mike Mazurki, Ian Keith, Victor Kilian, Curt Bois, Alfredo Sabato, Brandon Hurst, Bob O'Connor, Tom Kennedy, Marcelle Corday, Norma Drury, Abe Dinovich, Max Wagner, Ray Spiker, Juan de la Cruz, Leo White, Cosmo Sardo, Leo Schlesinger, Jack Wise, Dan Seymour, Ray Cooper, Jamiel Hasson, Alf Haugan, Al Haskell, George Bruggeman, Chuck Hamilton, Jean Valjean, Demetrius Alexis, Carl Deloro, Don Avalier.

### **Rosa de América — 1946**

Producción: Estudios San Miguel (Argentina). Dirección: Alberto de Zavalía. Guión: Ulises Petit de Murat, Homero Manzi. Fotografía: José María Beltrán. Música: Alberto Ginastera. Escenografía: Gori Muñoz. Montaje: Oscar Carchano. Duración: 105 min. Estreno: 16 de mayo. Intérpretes: Delia Garcés, Orestes Caviglia, Enrique A. Diosdado, Elsa O'Connor, Antonia Herrero, Ernesto Vilches, Josefina Díaz, Angélica Pagano, Aída Alberti, Domingo Sapelli, Leticia Scury, Rafael Frontaura, Alberto Contreras, Lydia Quintana, Francisco López Silva, Domingo Márquez, Ricardo Canales.

### **La Lunareja — 1946**

Producción: Asociación de Artistas Aficionados / Nacional Films del Perú (Perú). Dirección y guión: Bernardo Roca Rey (*Una moza de rompe y raja*, en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma). Fotografía: Pedro Valdivieso. Música: Luis Pacheco de Céspedes. Escenografía: Santiago Ontañón. Vestuario: Mocha Graña. Duración: 80 min. Estreno: 5 de julio. Intérpretes: María Rivera, Ricardo Roca Rey, Pablo Fernández, Matilde

Urrutia, Tonón Flores Estrada, Carlos Roca Rey, Rosita Serdio Velarde, Enrique García, Paquita Rododero, Rodolfo Ledgard, Roberto Roca Rey, Rosa Ego Aquirre.

### **El doncel de la Reina — 1946**

Producción: Onuba S.L. (España). Dirección: Eusebio Fernández Ardavín. Guión: Jorge y José de la Cueva. Fotografía: Michel Kelber, Enzo Riccioni; fot. adicional, Enrique Guerner. Música: Modesto Romero. Escenografía: Sigfrido Burman (maquetas: Enrique Salvá). Vestuario: Manuel Comba. Montaje: Antonio Martínez. Estreno: 9 de diciembre.

Intérpretes: Manuel Luna, Carlos Muñoz, Mary Carrillo, Conchita de Lara, Paquita Vives, Nicolás D. Perchicot, José Bruguera, Ana de Siria, Mario Berriatúa, Xan das Bolas, Ángel Falquina, Antonio Casas, César de Nueda, Manuel Kayser, Emilio Segura, Matilde Moro, Julia Samperio, Fernando Tomás Ares.

### **Héroes del 95 — 1947**

Producción: Faro, S.A. (España). Dirección: Raúl Alfonso. Supervisión: Arthur Duarte. Guión: Raúl Alfonso y Ramón Vaccaro (argumento de Ramón Vaccaro). Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Juan Durán Alemany. Escenografía: Francisco Escriña. Vestuario: Cornejo. Montaje: Juan Doria. Duración: 88 min. Estreno: 27 de febrero.

Intérpretes: Alfredo Mayo, María Eugénia, Eduardo Fajardo, Rafael Calvo, Jorge Mistral, José Jaspe, Fernando Sancho, Rufino Inglés, Casimiro Hurtado, José Ramón Giner, Santiago Rivero, Fred Galiana, Xan das Bolas, Félix Fernández, José Miguel Rupert, Ángel Martínez de la Fuente, Fernando Fresno, Emilio Ruiz de Córdoba, José María Martín, José Telmo, María Vinent, Alfonso de Córdoba, Agustín Leguilhoat, Volusiano Hernández, Carmen Alcázar, el trío Moreno.

### **La nao capitana — 1947**

Producción: Suevia Films (España). Dirección: Florián Rey. Guión: Manuel Tamayo (novela de Ricardo Baroja). Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Conrado del Campo, Guadalupe Martínez del Castillo. Escenografía: Sigfrido Burmann. Vestuario: Peris. Montaje: Bienvenida Sanz. Duración: 91 min. Estreno: 29 de setiembre.

Intérpretes: Paola Barbara, Manuel Luna, José Nieto, Jorge Mistral, Raquel Rodrigo, Rafael Calvo, Lolita Valcárcel, Jesús Tordesillas, Fernando Fernández de Córdoba, Nicolás D. Perchicot, José María Lado, Manuel Dicenta, José Jaspe, Nati Mistral, Manuel Requena, José Prada, Fernando Aguirre, Santiago Rivero, Pablo Álvarez Rubio, Francisco Cejuela, Mariano Alcón.

### **Captain from Castile — 1947**

Producción: 20th. Century-Fox (Estados Unidos). Dirección: Henry King. Dirección 2ª Unidad: Robert D. Webb. Guión: Lamar Trotti (novela de Samuel Shellabarger). Fotografía: Charles Clarke, Arthur E. Arling (color).

Música: Alfred Newman. Escenografía: Richard Day, James Basevi. Vestuario: Charles LeMaire. Montaje: Barbara McLean. Duración: 140 min. Estreno: 26 de noviembre.

Intérpretes: Tyrone Power, Jean Peters, César Romero, Lee J. Cobb, John Sutton, Antonio Moreno, Thomas Gómez, Alan Mowbray, Barbara Lawrence, George Zucco, Roy Roberts, Marc Lawrence, Robert Karnes, Fred Libby, Virginia Brissac, Jay Silverheels, John Laurenz, Dolly Arriaga, Stella Inda, Reed Hadley, Vicente Gómez, Edmund Mundy, Robert Adler, Gilberto González, Harry Carter, Mimí Aguglia, Ramón Sánchez, Willie Calles, Bud Wolfe, Julián Rivero, David Cato.

### **El tambor de Tacuarí — 1948**

Producción: Emelco (Argentina). Dirección: Carlos F. Borcosque. Guión: Hugo MacDougall. Fotografía: Humberto Peruzzi. Música: Juan Ehlert. Escenografía: Álvaro Durañona y Vedia. Montaje: José Cañizares. Duración: 78 min. Estreno: 6 de julio.

Intérpretes: Juan Carlos Barbieri, Francisco Martínez Allende, Ricardo Canales, Norma Giménez [después Aleandro], Leticia Scurry, Homero Cárpena, Mario Vanarelli, Manolo Díaz, José Luis Rodríguez, Héctor Rodríguez, Cirilo Etulain, Julián Bourgues, Jorge Villoldo, Félix Gil, Ada Cornaro, Raúl Miller, Francisco R. Gada, Ricardo Trigo, Miguel Albeledo, Omar Nardi, José Castro, Francisco Audenino, Carlos Castro Madero, Iván Grondona, Fernando Campos, Alberto H. Reynal, Antonio Cintro, D. Ballester, Domingo Marcote.

### **La manigua sin Dios — 1948**

Producción: Taurus Films (España). Dirección: Arturo Ruiz Castillo. Guión: Juan Antonio Cabezas y José Manuel Vega Picó. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Jesús García Leoz. Escenografía: Joaquín Vaquero y Arturo Ruiz Castillo. Vestuario: Cornejo. Montaje: Sara Ontañón. Duración: 94 min. Estreno: 16 de abril 1949.

Intérpretes: Luis Prendes, Nani Fernández, María Paz Molinero, Jorge Mistral, Nicolás Díaz Perchicot, Antonio Casas, Arturo Marín, Félix Fernández, Manuel Requena, Alfonso de Córdoba, Angel Terrón, Manuel Aguilera, Francisco Alonso, Rufino Inglés, José Jaspe, Joaquín Burgos, Conrado San Martín, Concepción López Silva.

### **Christopher Columbus — 1949**

Producción: Gainsborough / J. Arthur Rank (Gran Bretaña). Dirección: David MacDonald. Guión: Muriel & Sidney Box, Cyril Roberts. Fotografía: Stephen Dade (color). Música: Arthur Bliss. Escenografía: Maurice Carter. Vestuario: Elizabeth Haffenden. Montaje: V. Sagovsky. Duración: 104 min. Estreno: 14 de junio.

Intérpretes: Fredric March, Florence Eldridge, Francis L. Sullivan, Linden Travers, Derek Bond, Nora Swinbourne, Felix Aylmer, James Robertson Justice, Edward Rigby, Francis Lister, Niall McGinnis, Abraham Sofaer, Kathleen Ryan, Dennis Vance, Richard Aherne, Edward Rigby, Ralph Truman, David Cole.

### **Felipe de Jesús — 1949**

Producción: CLASA Films Mundiales (México). Dirección: Julio Bracho. Guión: Salvador Elizondo, Julio Bracho (argumento de Rafael M. Saavedra); diálogos, Xavier Villaurrutia. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Raúl Lavista. Escenografía: Jesús Bracho. Montaje: Jorge Bustos. Duración: 107 min. Estreno: 5 de agosto.

Intérpretes: Ernesto Alonso, Rita Macedo, Julio Villarreal, José Baviera, Rodolfo Acosta, Francisco Jambrina, José Morcillo, Luis Aceves Castañeda, Maruja Grifell, Dolores Camarillo, Antonio Bravo, Eugenia Galindo, Humberto Rodríguez, Ramón Gay, Ernesto Finance, Jesús Valero, Pablo Larumbe, Juan Orraca, Héctor Mateos.

### **La forza del destino — 1949**

Producción: Produzioni Gallone / Union Film (Italia). Dirección: Carmine Gallone. Guión: Mario Corsi, Ottavio Poggi, Lionello De Felice (ópera de Giuseppe Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en la obra teatral *Don Álvaro o la fuerza del Sino* del Duque de Rivas). Fotografía: Aldo Giordani. Música: Giuseppe Verdi. Escenografía: Gastone Medin, Ernest Kromberg. Vestuario: Mario Vigolo. Montaje: Niccolò Lazzari. Duración: 87 min. Estreno: 25 de enero 1950.

Intérpretes: Nelly Corradi [voz de Caterina Mancini], Tito Gobbi, Gino Sininberghi [voz de Galliano Masini], Giulio Neri, Vito De Taranto, Mira Vargas [voz de Cleo Elmo], John Kitzmiller, Fausto Tommei, Giuseppe Varni, Nerio Bernardi, Paola Dalgas, Pina Piovani, Giovanni Onorato.

### **Alba de América — 1951**

Producción: CIFESA (España). Dirección: Juan de Orduña. Guión: José Rodolfo Boeta. Fotografía: Alfredo Fraile. Música: Juan Quintero. Escenografía: Sigfrido Burmann. Vestuario: Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente. Montaje: Petra de Nieva. Duración: 108 min. Estreno: 20 de diciembre.

Intérpretes: Antónío Vilar, Amparo Rivelles, Mery Martín, José Suárez, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, José Marco Davó, Jesús Tordesillas, Virgílio Teixeira, Ana María Custodio, Juan Espantaleón, Nicolás D. Perchicot, Ernesto Vilches, Alberto Romea, Fernando Sancho, Arturo Marín, Francisco Pierrá, Antonio Casas, José Jaspe, Faustino Bretaño, Vicente Soler, Félix Dafaue, Luis S. Torrecilla, Jacinto San Emeterio, Carlos Díaz de Mendoza, Francisco Arenzana, Joaquín Puyol, Antonio Casas, Alfonso de Córdoba, Arturo Marín, Domingo Rivas, Alfonso Candel, José María Lavernie, Francsico Bernal, Rafael Arcos, María Moreno.

### **The Golden Coach / La carrozza d'oro / Le Carrosse d'or — 1952**

Producción: Francesco Alliata, Delphinus-Panaria (Italia) / Hoche Productions (Francia). Dirección: Jean Renoir. Guión: Jack Kirkland, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Ginette Doynel, Jean Renoir (novela *Le carrosse du Saint-Sacrament* de Prosper Mérimée). Fotografía: Claude Renoir (color).

Música: Gino Marinuzzi Jr (temas de Vivaldi). Escenografía: Mario Chiari, Gianni Polidori. Vestuario: Maria De Matteis. Montaje: David Hawkins (versión italiana: Mario Serandrei). Duración: 100 min. Estreno: 3 de diciembre.

Intérpretes: Anna Magnani, Duncan Lamont, Paul Campbell, Riccardo Rioli, Nada Fiorelli, George Higgins, Gisella Matthews, Odoardo Spadaro, Ralph Truman, Jean Debucoart, Dante, Rino, Lina Marengo, Elena Altieri, Renato Chiantoni, William Tubbs, Giulio Tedeschi, Alfredo Kolner, Alfredo Medini, Maria-Lucia-Alfredo-Giulio Medini, John Pasetti, Cecil Matthews, Fedo Kelling, Elena Altieri, Lina Marengo, Luciana Vedovelli, Raf de la Terre, Manuel Serrano, Raymond Lowell, Amina Pirani Maggi, Olmsted Remington, Michael Tor, Enzo Musumeci Greco, Vittoria Febbi, Rossana Montesi, Marisa Vernati.

### **La muerte en las calles — 1952/57**

Producción: Electra Films (Argentina). Dirección: Leo Fleider. Guión: Abel Santa Cruz (novela de Manuel Gálvez). Fotografía: Ricardo Younis. Música: Tito Ribero. Escenografía: Saulo Benavente. Montaje: Gerardo Rinaldi, Antonio Ripoll. Duración: 83 min. Estreno: 30 de agosto 1957.

Intérpretes: Zoe Ducós, Jorge Rigaud, Carlos Cores, Manolo Perales, Antonia Herrero, Roberto Airaldi, Norma Giménez [después Aleandro], Paquita Muñoz, Francisco López Silva, Gerardo Rodríguez, José María Pedroza, Margarita Corona, Cayetano Biondo, Héctor Armendariz, Armando de Vicente, Lita Soriano, Arsenio Perdiguero, Ricardo de Rosas, Antonio Martiánez, Humberto de la Rosa, Pedro Aleandro, Óscar Llompart, Roberto Bordoni, Selva Montijo, Jaime Wallfish, Ricardo Torre Mauré, Miguel Dante, Juan Alberti, Alfredo Mileo, Gonzalo Palomero, Miguel Gurrupide, Alberto Quiles, Félix Tortorelli, Rodolfo Nova, Gerardo Rodríguez hijo, Raúl Luar, Hugo Mugica, Alfonso Pisano, Ramón Noglé.

### **El grito sagrado — 1953**

Producción: Artistas Argentinos Asociados (Argentina). Dirección: Luis César Amadori. Guión: Pedro Miguel Obligado. Fotografía: Francis Boeniger. Música: Tito Ribero. Escenografía y vestuario: Germén Gelpi, Mario Vanarelli. Montaje: Attilio Rinaldi, Ricardo Rodríguez Nistal. Duración: 116 min. Estreno: 24 de mayo 1954.

Intérpretes: Fanny Navarro, Carlos Cores, Aida Luz, Eduardo Cutiño, Antonia Herrero, Nina Brian, Mario Lozano, Alfredo Santa Cruz, Alba Castellanos, Antonio Martiánez, Fernando Salas, Julián Pérez Ávila, Rita Montero, Jorge de la Riestra, Francisco López Silva, Blanca Tapia, Francisco Iriarte, Orestes Sorian, Pablo Cumo.

### **Aventuras del barbero de Sevilla / L'Aventurier de Séville — 1954**

Producción: Producciones Benito Perojo (España) / Les Productions Cinématographiques Film Mars (Francia). Dirección: Ladislao Vajda. Guión: Jesús María de Arozamena (versión francesa: Alex Joffé y Jean Marsan). Fotografía: Antonio L. Ballesteros (color). Música: Francis López, Juan Quintero. Escenografía: Sigfrido Burmann. Vestuario: Emilio Burgos.

Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa (versión francesa: Henri Taverna). Duración: 92 min. Estreno: 7 de mayo en París; Madrid, 3 de setiembre. Intérpretes: Luis Mariano, Lolita Sevilla, Danielle Godet, José Isbert, Emma Penella, Miguel Gila, Juan Calvo, José María Roderó, Jean Galland, Fernando Sancho, Pierre Cour, Antonio Riquelme, Mariano Asquerino, Raúl Cancio, Carmen Sánchez, Joaquín Roa, Carlos Díaz de Mendoza, Antonio Padilla, José Gómiz, Pilar de Oro, Alfredo Gil, Ángel Álvarez, Juana Azores, Emilio Santiago, Luis Rivera.

### **La rosa blanca (Momentos de la vida de José Martí) — 1954**

Producción: Películas Antillas / Comisión Nacional del Centenario de José Martí (Cuba). Con la colaboración de Peli-Mex. Dirección: Emilio Fernández. Guión: Mauricio Magdaleno, Íñigo de Martino, Emilio Fernández. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Antonio Díaz Conde. Escenografía: Manuel Fontanals. Vestuario: Diana Subervielle de Fontanals. Montaje: Jorge Bustos. Duración original: 121 min. Estreno: 11 de agosto (México: 25 de marzo 1955).

Intérpretes: Roberto Cañedo, Gina Cabrera, Julio Capote, Alicia Caro, Raquel Revuelta, Julio Villarreal, Dalia Íñiguez, Andrés Soler, Rebeca Iturbide, Juan José Martínez Casado, Rodolfo Landa, Jorge Casanova, Gaspar Pombo, Celestino San Gil, Rafael Alcayde, Miguel Inclán, Arturo Soto Rangel, Manuel Riera, Rodolfo Landa, Manuel Arvide, Paul Díaz, Juan Pulido, Agustín Campos, Santiago Ríos, Rudy Suárez, José Pidal, Antonio Bravo, Armando Martínez, Enrique Medina, Jorge Marx, Jorge Solar, P. Martín Planas, Arturo Robles, Palma de Rivera, Manuel Noriega, Felipe de Flores, Rafael Icardo, César Pomar, Fausto Pinelo, Margarito Luna, Nicolás Rodríguez, Juan José Laboriel.

### **Las últimas banderas — 1954**

Producción: Velázquez Films (España). Dirección: Luis Marquina. Guión: Enrique Llovet, Antonio Román, Pedro de Juan. Fotografía: Enrique Guerner. Música: Salvador Ruíz de Luna. Escenografía: Antonio Simont. Vestuario: Manuel Comba. Montaje: Magdalena Pulido. Duración: 87 min. Estreno: 16 de setiembre 1957.

Intérpretes: Eduardo Fajardo, Fernando Rey, Rita Macedo, Elisa Montes, Pilar Lorengar, Manolo Morán, Ángel Picazo, Félix Dafauce, Fernando Fernández de Córdoba, Fernando Noguerras, Mario Berriatúa, Francisco Pierrá, Ramón Elías, Manuel Kayser.

### **La Quintrala — 1955**

Producción: Hugo del Carril (Argentina). Dirección: Hugo del Carril. Guión: Eduardo Borrás (novela de Magdalena Petit y obras históricas de Vicuña Mackenna). Fotografía: Pablo Taberneró. Música: Tito Ribero. Escenografía: Gori Muñoz. Montaje: Vicente Castagno. Duración: 99 min. Estreno: 26 de mayo.

Intérpretes: Ana María Lynch, António Vilar, Francisco de Paula, Milagros de la Vega, Manuel Perales, Andrés Mejuto, José Comellas, Francisco López Silva, Iván Grondona, Ricardo Mendoza, Antonio Martiánez, María Esther

Alvarado, Félix y Fulvio Galimi, Osvaldo Tempone, Antonio Pascual, José San Miguel, Fernando Salas, Osvaldo Bruzzi.

### **Seven Cities of Gold — 1955**

Producción: 20th. Century-Fox (Estados Unidos). Dirección: Robert D. Webb. Director adjunto (México): René Cardona. Guión: Richard L. Breen, John C. Higgins, [sin crédito] Frank Fenton (novela *The Nine Days of Father Serra* de Isabelle Gibson Ziegler); diálogo adicional, Joseph Petracca. Fotografía: Lucien Ballard (scope, color). Música: Hugo Friedhofer; canciones, Ken Darby. Escenografía: Lyle R. Wheeler, Jack Martin Smith. Vestuario: Adele Balkan, Charles LeMaire. Montaje: Hugh S. Fowler. Duración: 103 min. Estreno: 8 de setiembre.

Intérpretes: Richard Egan, Anthony Quinn, Michael Rennie, Jeffrey Hunter, Rita Moreno, Eduardo Noriega, Leslie Bradley, John Doucette, Víctor Junco, Julio Villarreal, Miguel Inclán, Carlos Múzquiz, Pedro Galván, Angelo De Stiffney, Ricardo Adalid Black, Fernando Wagner, Guillermo Calles, Eduardo González, Yerye Beirute, Ana María Gómez, Jaime González Quiñones, Luciel Nieto, Olga Gutiérrez, Juan José Hurtado, Jack Mower, Kathleen Crowley, Gilda Fontana, Daniel Núñez, John Gusick, José Vázquez Silva, Fernando Chehuán, Jorge Treviño.

### **Kiss of Fire — 1955**

Producción: Universal-International (Estados Unidos). Dirección: Joseph M. Newman. Guión: Franklin Coen, Richard Collins (novela *The Rose and the Flame* de Jonreed Lauritzen). Fotografía: Carl Guthrie (color). Música: Joseph Gershenson. Escenografía: Alexander Golitzen, Robert Boyle. Vestuario: Jay A. Morley Jr. Montaje: Arthur H. Nadel. Duración: 87 min. Estreno: 23 de setiembre.

Intérpretes: Jack Palance, Barbara Rush, Rex Reason, Martha Hyer, Leslie Bradley, Alan Reed, Lawrence Dobkin, Joseph Waring, Pat Hogan, Karen Kadler, Steven Geray, Henry Rowland, Bernie Gozier, Dave Kashner, John Mansfield, David Alpert, Charles Horvath, Shooting Star, Robert Hoy, Paul Marion.

### **Santiago — 1956**

Producción: Warner Bros. (Estados Unidos). Dirección: Gordon Douglas. Guión: Martin Rackin, John Twist (novela *The Great Courage* de Martin Rackin). Fotografía: John Seitz (color). Música: David Buttolph. Escenografía: Edward Carrere. Vestuario: Marjorie Best, Moss Mabry. Montaje: Owen Marks. Duración: 92 min. Estreno: 7 de julio.

Intérpretes: Alan Ladd, Rossana Podestà, Lloyd Nolan, Chill Wills, Paul Fix, L. Q. Jones, Frank de Kova, George J. Lewis, Royal Dano, Don Blackman, Francisco Ruiz, Clegg Hoyt, Ernest Sarracino, Natalie Martens, Willard Willingham, Russ M. Saunders, Edward Colmans, Rico Alaniz.

### **Chilam Balam — 1956**

Producción: CLASA Films Mundiales (México). Dirección: Íñigo de Martino.

Guión: Adolfo López Portillo, Íñigo de Martino (obra teatral *Conquista y fundación* de Carlos Buendía Lara). Fotografía: Alex Phillips (color). Música: Raúl Lavista. Escenografía: Manuel Fontanals. Vestuario: Ramón Valdiosera. Montaje: Jorge Bustos. Duración: 94 min. Estreno: 13 de febrero 1957.

Intérpretes: Carlos López Moctezuma, Lucy González, Ignacio López Tarso, Carlos Baena, Julio Aldama, José Baviera, Francisco Jambrina, José Luis Caro, Silvia Carrillo, Miguel Arenas, Pepe Loza, Hortensia Santoveña, Berta Cervera, María de la Paz Ceballos, Ernesto Finance, Iris Jiménez Pons, Luis Mussot hijo, Manolo García, Salvador Terroba.

### **The Story of Mankind — 1957**

Producción: Cambridge / Warner Bros. (Estados Unidos). Dirección: Irwin Allen. Guión: Charles Bennett (libro de Hendrik van Loon). Fotografía: Nicholas Musuraca. Música: Paul Sawtell. Escenografía: Art Loel. Vestuario: Marjorie Best. Montaje: Gene Palmer. Duración: 100 min. Estreno: 9 de noviembre.

Intérpretes: Ronald Colman, Vincent Price, Hedy Lamarr, Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Virginia Mayo, Peter Lorre, Charles Coburn, Cedric Hardwicke, César Romero, John Carradine, Dennis Hopper, Marie Wilson, Helmut Dantine, Edward Everett Horton, Reginald Gardiner, Marie Windsor, Cathy O'Donnell, Franklin Pangborn, Melville Cooper, Francis X. Bushman, Henry Daniell, Jim Ameche, Dani Crayne, Anthony Dexter, Austin Green, Bobby Watson, Reginald Sheffield, Nick Cravat, Alexander Lockwood, Melinda Marx, Bart Mattson, Don Megowan, Marvin Miller, Nancy Miller, Leonard Mudie, Sam Harris, Abraham Sofaer.

### **Habanera — 1958**

Producción: Aldebarán Films (España). Dirección: José María Elorrieta. Guión: Manuel Sebares, José María Elorrieta (letras de las canciones y libreto del ballet *La fiesta de Toti*, Georges Roos). Fotografía: Alfonso Nieva (color). Música: Gonzalo Lauret, Rafael Ibarbia. Escenografía y vestuario: Teddy Villalba. Montaje: Antonio Gimeno. Duración: 88 min. Estreno: 22 de octubre 1959 en Palma de Mallorca; Madrid, 4 de diciembre 1972.

Intérpretes: Lolita Sevilla, Virgílio Teixeira, Antonio Casas, Félix de Pomés, Antonio Almorós, Pastor Serrador, Eulalia Tenorio, Israel Rivero, José Villasante, José Toledano, Amalia Ariño, Koko Fernández, Los Xey.

### **Las rosas del milagro — 1959**

Producción: Productora Fílmica Mexicana (México). Dirección: Julián Soler. Guión: Alfonso Patiño Gómez. Fotografía: Raúl Martínez Solares (color). Música: Antonio Díaz Conde. Escenografía: Jorge Fernández. Montaje: Alfredo Rosas Priego. Duración: 90 min. Estreno: 7 de abril 1960.

Intérpretes: (episodio azteca) Magda Arvizu, Crox Alvarado, Jaime Fernández, Andrés Soler; (episodio 1531) Jorge Martínez de Hoyos, Armando Silvestre, Francisco Jambrina, Arturo Soto Rangel, Manolo Calvo, León Barroso, Enrique García Álvarez, Lilia del Carmen Camacho.

### **Macario — 1959**

Producción: CLASA Films Mundiales (México). Dirección: Roberto Gavaldón. Guión: Emilio Carballido, Roberto Gavaldón (cuento de B. Traven). Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Raúl Lavista. Escenografía: Manuel Fontanals. Vestuario: Anita Sores. Montaje: Gloria Schoemann. Duración: 91 min. Estreno: 9 de junio 1960.

Intérpretes: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero, Mario Alberto Rodríguez, Enrique García Álvarez, Eduardo Fajardo, Consuelo Frank, José Gálvez, José Luis Jiménez, Wally Barron, Sonia Infante, Manuel Dondé, Miguel Arenas.

### **La primera fundación de Buenos Aires — 1959**

Producción: Producciones del Sur (Argentina). Dirección y guión: Fernando Birri (texto de Ulrich Schmidl). Fotografía: Enrique Walfisch (color). Música: Virtù Maragno. Montaje: Antonio Ripoll. Locutor: Raúl de Lange. Duración: 35 min.

Experimento de animación.

### **Morgan el pirata — 1960**

Producción: Lux Film / Adelfia Cinematografica (Italia) / Lux Cie. Cinématographique de France (Francia). Con la colaboración de Joseph E. Levine / Metro-Goldwyn-Mayer. Dirección: André De Toth. Director adjunto (versión italiana): Primo Zeglio. Guión: Filippo Sanjust, Attilio Riccio, Primo Zeglio. Fotografía: Tonino Delli Colli (Scope, color). Música: Franco Mannino. Escenografía: Gianni Polidori. Vestuario: Filippo Sanjust. Montaje: Maurizio Lucidi. Duración: 95 min. Estreno: 17 de noviembre.

Intérpretes: Steve Reeves, Valerie Lagrange, Chelo Alonso, Armand Mestral, Ivo Garrani, Giulio Bosetti, Lydia Alfonsi. Giorgio Ardisson, Angelo Zanolli, Dino Malacrida, Anita Todesco.

### **Fray Escoba — 1961**

Producción: Copercines (España). Dirección: Ramón Torrado. Guión: Jaime G. Herranz. Fotografía: Ricardo Torres. Música: Manuel Parada. Escenografía: Santiago Ontañón. Vestuario: Cornejo. Montaje: Gaby Peñalba. Duración: 98 min. Estreno: 18 de diciembre.

Intérpretes: René Muñoz, Juan Calvo, Jesús Tordesillas, Félix Dafauce, Alfredo Mayo, Esther Zulema, Juan Luis González, Marta Dúrcal, Inmaculada Pérez, Domingo Paz, Mariano Azaña, Roberto Rey, Asunción Mateos, Rosario Royo, Irán Eory, José Álvarez «Lepe», Juan Cazalilla, Xan das Bolas, Barta Barry, Miguel del Castillo, Alfonso Rojas, Antonio Queipo, José Riesgo, Antonio Giménez Escribano, Carmen Porcel, Blanquita Suárez, Luis Domínguez Luna, Pedro R. Quevedo, Rodolfo del Campo, José A. Dorronsoro, Javier Ribera, Pedro Besari.

### **Rosa de Lima — 1962**

Producción: C. C. Unión (España). Dirección: José María Elorrieta. Guión: Manuel Sebares, Juan Antonio Verdugo. Colaboración en los diálogos: César

González Ruano. Fotografía: Alfonso Nieva (color). Música: Federico Contreras. Escenografía: Teddy Villalba. Vestuario: Martín Zerolo. Montaje: Gaby Peñalba. Duración: 98 min. Estreno: 10 de junio 1963.

Intérpretes: María Mahor, Frank Latimore, Virgílio Teixeira, Antonio Almorós, Lina Yegros, Paula Martel, Pastor Serrador, Félix Dafauce, Rafael Luis Calvo, Aníbal Vela, Isa Paz, Tota Alba, María Luisa Lamata, Antonio Hyman, Teófilo Palou, Antonio Giménez Escribano, Rafael Cores, Ricardo Lillo, Rafael Vaquero, Rosario Royo, Manolita Navarro, Beni Deus, José Villasante, José Riesgo, Juan Cazalilla, Rufino Inglés, Manuel Medina, Francisco Bernal, Marina Mier, Félix Navarro, Angelito Díaz, Manolito Menéndez, Pablito Sáenz, Pedro R. Quevedo, A. Molino Rojo, Guillermo Méndez, Marina G. Ruano, Humberto Semper, Carlos Schuller, Hilda Nathe, Luis Hernández.

### **Seven Seas to Calais / Il dominatore dei sette mari — 1962**

Producción: Adelfia Compagnia Cinematografica (Italia). Con la colaboración de Metro-Goldwyn Mayer. Dirección: Rudolph Maté. Director adjunto (versión italiana): Primo Zeglio. Guión: George St. George, Lindsay Galloway, Filippo Sanjust, Sabatino Ciuffini (argumento de Filippo Sanjust). Fotografía: Giulio Gianini (scope, color). Música: Franco Mannino. Escenografía: Nicola Cantatore. Vestuario: Filippo Sanjust. Montaje: Franco Fraticelli. Duración: 101 min. Estreno: 15 de agosto.

Intérpretes: Rod Taylor, Hedy Vessel, Keith Mitchell, Irene Worth, Basil Dignam, Mario Girotti, Anthony Dawson, Gianni Cajafa, Esmeralda Ruspoli, Marco Guglielmi, Arturo Dominici, Gianni Solaro, Umberto Raho, Adriano Vitale, Jacopo Tecchio, Luciano Melani, Giulio Bosetti, Rosella D'Aquino, Aldo Bufi-Landi, Bruno Ukmar, Giuseppe Abrescia, Anna Santasiero, Wanda Brizio.

### **Los conquistadores del Pacífico — 1963**

Producción: C. C. Unión (España). Dirección: José María Elorrieta. Guión: Manuel Sebares, José María Elorrieta. Fotografía: Alfonso Nieva (color). Música: Federico Contreras. Escenografía: Teddy Villalba. Montaje: Antonio Gimeno. Duración: 83 min. Estreno: 27 de diciembre 1967.

Intérpretes: Frank Latimore, Pilar Cansino, Carlos Casaravilla, Jesús Puente, Pastor Serrador, Jorge Martín, Mario Morales, Alberto Berco, Ángel Ortiz, Juan Barbará, Vicente Ávila, Juan Cortés, Francisco Camoiras, Rufino Inglés, Santiago Alvero, Guillermo Carmona, Antonio Moreno, José Villasante, Alfonso de la Vega, Aníbal Vela, Juan Cazalilla, Rafaela Aparicio.

### **Cristoforo Colombo / Cristóbal Colón — 1968**

[serie televisiva]

Producción: RAI (Italia) / TVE (España). Dirección: Vittorio Cottafavi. Guión: Dante Guardamagna, Lucio Mandarà. Fotografía: Mario Pacheco. Música: Antonio Pérez Olea. Escenografía: Giancarlo Bartolini-Salimbeni. Vestuario: Mischa Escandella. Montaje: Rosa G. Salgado. 4 capítulos de 55 min. Estreno: 22 de setiembre.

Intérpretes: Francisco Rabal, Aurora Bautista, Paola Pitagora, Antonio Casas,

Roldano Lupi, José Suárez, Julieta Serrano, Carlos Lemos, Andrea Checchi, Paolo Graziosi, Guido Alberti, Alfredo Mayo.

### **Lucía — 1968**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Humberto Solás. Guión: Humberto Solás, Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez. Fotografía: Jorge Herrera. Música: Leo Brouwer (*Guantanamera* de Joseíto Fernández). Escenografía: Pedro García Espinosa. Vestuario: María Elena Molinet. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración total: 160 min. Estreno: 5 de octubre.

Intérpretes: (episodio 1895) Raquel Revuelta, Eduardo Moure, Idalia Anreus, Silvia Planas; (en los otros episodios) Eslinda Núñez, Adela Legrá, Ramón Brito, Adolfo Llauradó, Flora Lauten, Rogelio Blain, Teté Vergara, Aramis Delgado, Flavio Calderín.

### **Hombres de Maltiempo — 1968**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Alejandro Saderman. Guión: Miguel Barnet. Fotografía: Rodolfo López. Música: Carlos Fariñas. Montaje: Roberto Bravo. Duración: 38 min.

Intérpretes no profesionales (ex combatientes de la guerra de 1895).

### **La primera carga al machete — 1969**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Manuel Octavio Gómez. Guión: Manuel Octavio Gómez, Alfredo del Cueto, Jorge Herrera, Julio García Espinosa. Fotografía: Jorge Herrera. Música: Leo Brouwer (canciones por Pablo Milanés). Escenografía: Luis Lacosta. Vestuario: María Elena Molinet. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración: 84 min. Estreno: 14 de abril.

Intérpretes: José Antonio Rodríguez, Adolfo Llauradó, Idalia Anreus, Carlos Bermúdez, Julián Martínez, Omar Valdés, Eduardo Moure, Raúl Pomares, Ana Viñas, Felipe Santos, Alfredo Perojo, Eslinda Núñez, Eugenio Hernández, Miguel Benavides, Rigoberto Águila, Aramis Delgado.

### **Simón Bolívar — 1969**

Producción: PEFSA (España) / Juppiter Generale Cinematografica / Finarco SpA (Italia) / Tamanaco Films.(Venezuela). Dirección: Alessandro Blasetti. Dirección segunda unidad: Lionello De Felice. Guión: José Luis Dibildos, Enrique Llovet, Rafael Mateo, John Melson, Alessandro Blasetti (argumento de José Luis Dibildos). Fotografía: Manuel Berenguer (scope, color). Música: Aldemaro Romero, Carlo Savina. Escenografía y vestuario: Eduardo Torre de la Fuente. Montaje: Antonio Ramírez (versión italiana: Tatiana Morigi-Casini). Duración: 104 min. Estreno: 12 de setiembre en Roma; Madrid, 28 de octubre.

Intérpretes: Maximilian Schell, Rosanna Schiaffino, Francisco Rabal, Luis Dávila, Manuel Gil, Julio Peña, Manuel Otero, Sancho Gracia, Fernando Sancho, Ángel del Pozo, Conrado San Martín, Elisa Cegani, Tomás Enríquez, Mirella Panphili.

### **The Royal Hunt of the Sun — 1969**

Producción: Security Pictures / Royal Films / Benmar (Gran Bretaña). Dirección: Irving Lerner. Guión: Philip Yordan (obra teatral de Peter Shaffer). Fotografía: Roger Barlow (scope, color). Música: Marc Wilkinson. Escenografía: Eugene Lourié. Vestuario: Anthony Powell. Montaje: Peter Parasheles. Duración: 121 min. Estreno: octubre.

Intérpretes: Robert Shaw, Christopher Plummer, Michael Craig, Nigel Davenport, Leonard Whiting, Andrew Keir, James Donald, William Marlowe, Percy Herbert, Alexander Davion, Sam Krauss, David Bauer, Danny Yordan.

### **Burn! / Queimada — 1969**

Producción: PEA (Italia). Dirección: Gillo Pontecorvo. Guión: Franco Solinas, Giorgio Arlorio. Fotografía: Giuseppe Ruzzolini, Marcello Gatti (color). Música: Ennio Morricone. Escenografía: Piero Gherardi, Sergio Canevari. Vestuario: Marilù Carteny. Montaje: Mario Morra. Duración: 111 min. Estreno: 21 de diciembre.

Intérpretes: Marlon Brando, Evaristo Marques, Renato Salvatori, Giampiero Albertini, Dana Ghia, Valeria Ferran Wanani, Carlo Palmucci, Norman Hill, Thomas Lyons, Joseph Persaud, Alejandro Obregón, Cicely Browne, Mauricio Rodríguez, Alberto Vivas, Álvaro Medrano, Enrico Cesaretti.

### **El Cronicón — 1969**

Producción: Mota films / Procinsa / Nova Cinematográfica (España). Dirección: Antonio Giménez Rico. Guión: Ángel Llorente, José Luis Garci, Luis-Mamerto López Tapia, Antonio Giménez Rico. Fotografía: José Luis Alcaine (scope, color). Música: Carmelo Bernaola. Escenografía: Wolfgang Burmann, Ángel Arzuaga. Montaje: Rosa G. Salgado. Duración: 94 min. Estreno: 4 de junio 1970 en Barcelona (Madrid: 11 de enero 1971).

Intérpretes: Cassen, Esperanza Roy, Manolo Gómez Bur, Antonio Casal, Rossana Yanni, Luis Sánchez Polack «Tip», Venancio Muro, José Orjas, José Franco, Manuel Andrés. Emiliano Redondo, Mercedes Borque, María Elena Flores, Rafael Borque, Sergio Mendizábal.

### **El santo de la espada — 1970**

En España: *Estirpe de raza (General José de San Martín)*

Producción: Producciones Maipú / Contracuerdo (Argentina). Dirección: Leopoldo Torre Nilsson. Guión: Ulises Petit de Murat, Luis Pico Estrada, Beatriz Guido. Fotografía: Aníbal Di Salvo (color). Música: Ariel Ramírez. Escenografía: Ponchi Morpurgo. Montaje: Antonio Ripoll. Duración: 121 min. Estreno: 25 de marzo.

Intérpretes: Alfredo Alcón, Evangelina Salazar, Lautaro Murúa, Ana María Picchio, Alfredo Iglesias, Héctor Alterio, Héctor Pellegrini, Walter Soubrié, Eduardo Pawlovsky, Leonor Benedetto, Juan Carlos Lamas, Miguel Bermúdez. Onofre Lovero, Óscar Brizuela, Alberto Drago, Aldo Barbero, Fernando Lewis, Carlos Luccini, Mario Casado, Diego Varzi, Rodolfo Brindisi, Miguel Herrera, Ramón Ces, Horacio Flavio, Jorge Sassi, José E.

Felicetti, Héctor De Buono, Marcelo Miró, Rubén E. Green, Eduardo Nobili, Romualdo Alvas, Ismael Ibáñez, Roberto Landres, Hugo Arana, Luis Bacigalupo, Carlos Davis, Daniel Barbieri, Alejandro Duncan, Enrique Millio, Osvaldo del Marco, Carmen Platero, Bettina Aguirre, Socorro González Guerrico, Aldo Marzoratti, Miguel Martínez, Nelly Ortiz, Blanca Álvarez de Toledo, Leonor Manso, Óscar Lanoura, Néstor Navas, Nina Pontier, Alfonso Estela, Mónica Escudero, Sandra Vázquez, Julio Cernuda, Carlos Weber, Julio Usendo.

### **Güemes (La tierra en armas) — 1971**

Producción: P. C. Cerrillos / Contracuadro (Argentina). Dirección: Leopoldo Torre Nilsson. Guión: Ulises Petit de Murat, Luis Pico Estrada, Beatriz Guido. Fotografía: Aníbal Di Salvo (color). Música: Ariel Ramírez. Escenografía: Nazario Pugliese. Montaje: Antonio Ripoll. Duración: 100 min. Estreno: 7 de abril.

Intérpretes: Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Gabriela Gili, José Slavin, Mercedes Sosa, Alfredo Duarte, Luis Mathé, Alfredo Iglesias, Tito Rinaldi, José Oronó, Roberto Ibáñez, Rodolfo Brindisi, Teresa Montenegro, Óscar del Valle, José O. Bautista, Julio Bellot, José María Labernié, Armando Yapur, Adela Vargas, Jorge Cabrera, José Lagos, Dora Amarilla, Carlos Lise, Víctor Stefani, Teresa Castillo, Armando Sotalaway, Ángel Trepalla, Claudio García Bes, Santiago Bordón, Manuel de Mozes, Alberto Ruiz, Sergio Mosqueira, Manuel Novoa Dalan, José Luis Aramayo, Elías Anda, José Rojas, Mario Guayar, Miguel López, Alfredo Martínez.

### **Bajo el signo de la Patria — 1971**

En España: *Fibra de valientes*

Producción: Mundialcine S.R.L. (Argentina). Dirección: René Mugica. Guión: Ismael Montaña. Fotografía: Aníbal González Paz (color). Música: Eduardo Falú. Escenografía y vestuario: Germén Gelpi. Montaje: Gerardo Rinaldi. Duración: 110 min. Estreno: 20 de mayo.

Intérpretes: Ignacio Quirós, Enrique Liporace, Héctor Pellegrini, Leonor Benedetto, Roberto Airaldi, Mario Lozano, Ricardo Passano, Juan Carlos Lamas, Hugo Mugica, Néstor Zebrini, Reynaldo Mompel, Ariel Absalón, Aldo Mayo, Gloria Leyland, Alberto Drago, Jesús Paupin, Alfonso Stela.

### **La Araucana (Conquista de gigantes) / L'Araucana, massacro degli dei — 1971**

Producción: Paraguas Films (España) / MGB srl (Italia) / Lautaro Film (Chile). Dirección: Julio Coll. Guión: Enrique Llovet, Enrique Campos Menéndez, Julio Coll (poema épico de Alonso de Ercilla). Fotografía: Mario Pacheco, Tonino Macoppi (Scope,color). Música: Carlo Savina. Escenografía: Eduardo Torre de la Fuente. Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa. Duración: 106 min. Estreno: 23 de agosto en Barcelona; Madrid, 1 de octubre.

Intérpretes: Venantino Venantini, Elsa Martinelli, Víctor Alcázar, Elisa Montes, Julio Peña, Manuel Otero, José Martín, Erika López, Eduardo Fajardo, Ricardo Palacios, Beni Deus, Alberto Dalbes, Joaquín Pamplona,

Roberto Cruz, Luis Rico, Tomás Torres, Juan Pérez Berrocal, Antonio Alfonso, Emiliano Redondo.

### **Una pelea cubana contra los demonios — 1971**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Guión: Tomás Gutiérrez Alea, José Triana, Vicente Revuelta, Miguel Barnet (novela de Fernando Ortiz). Fotografía: Mario García Joya. Música: Leo Brouwer. Escenografía: Vittorio Caratti, Pedro García Espinosa, Roberto Larrabure. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración: 130 min. Estreno: 23 de febrero 1972. Intérpretes: José Antonio Rodríguez, Reynaldo Miravalles, Raúl Pomares, Silvana Rey, Marés González, Olivia Belizaire, Verónica Lynn, Arnaldo Bianchi, Ada Nocetti, Elio Mesa, Luis Alberto García, Donato Figueral, Vicente Revuelta.

### **El jardín de tía Isabel — 1971**

Producción: Alpha-Centauri (México). Dirección: Felipe Cazals. Guión: Julio Alejandro, Jaime Casillas (argumento de Jaime Casillas). Fotografía: Jorge Stahl Jr (scope, color). Música: Joaquín Gutiérrez Heras, Bernardo Segall. Escenografía: Fernando Ramírez, Manuel Fontanals. Vestuario: Georgette Somohano. Montaje: Rafael Ceballos, Peter Parasheles. Duración: 104 min. Estreno: 6 de abril 1972.

Intérpretes: Claudio Brook, Jorge Martínez de Hoyos, Ofelia Guilmain, Javier Esponda, Alfonso Arau, Jorge Luke, Gregorio Casal, Augusto Benedico, Julián Pastor, Germán Robles, Dunia Saldívar, Carlos Cardán, Héctor Ortega, Jorge Bado, Carlos Fernández, Pilar Sen, Marta Navarro, Lilia Aragón, Gastón Melo, Juan Peláez, Héctor Ortega, Claudio Obregón, Javier Esponda, Roberto Dumont, Jorge Radó, Max Kerlow, Mario Castellón Bracho, Carlos Agosti, Farnesio de Bernal, Carlos Jordán, Nathanael León *Frankenstein*, Luis del Río, Carlos Nieto, Roberto Rivero, Ramón Menéndez, José Vidal.

### **Aguirre der Zorn Gottes — 1972**

En España: *Aguirre, la cólera de Dios*

Producción: Werner Herzog Filmproduktion / Hessischer Rundfunk (RFA). Dirección y guión: Werner Herzog. Fotografía: Thomas Mauch (color). Música: Popol Vuh. Montaje: Beate Mainka-Jellinghaus. Duración: 93 min. Estreno: 29 de diciembre.

Intérpretes: Klaus Kinski, Helena Rojo, Ruy Guerra, Cecilia Rivera, Peter Berling, Del Negro, Daniel Ades, Armando Polanah, Edward Roland, Daniel Farfán, Alejandro Chávez, Antonia Márquez, Julio Martínez, Alejandro Repullés.

### **La revolución — 1973**

Producción: Producciones Raúl de la Torre (Argentina). Dirección y guión: Raúl de la Torre. Fotografía: Juan Carlos Desanzo (color). Música: Ariel Ramírez. Escenografía y vestuario: Tita Tamames, Rosa Zemborain (vestidos de la srta. Borges: Manuel Lamarca). Montaje: Óscar Souto. Duración: 105

min. Estreno: 26 de abril.

Intérpretes: Graciela Borges, Federico Luppi, Lautaro Murúa, Óscar Ferrigno, Osvaldo Terranova, Adrián Ghio, Luis Corradi, Gastón Milli, María Luz Arriague, Socorro González Guerrico, Claudio Lucero, Carlos Cotto, Francisco Rullán, Leal Rey, Isabel Rodríguez, Guerino Marchessi, María Irene de Rodríguez, Ernesto Ascher, Josefina Faustín, Juan Ridell, Guillermo Carrizo.

### **El juicio de Martín Cortés — 1973**

Producción: Estudios Churubusco / TUCSA./ Conacine (México). Dirección y guión: Alejandro Galindo. Fotografía: Luis Medina (color). Música: Raúl Lavista. Escenografía: José Rodríguez Granada. Montaje: Carlos Savage. Duración: 115 min. Estreno: 14 de noviembre 1974.

Intérpretes: David Reynoso, Pili Bayona, Claudio Obregón, Gonzalo Vega, Mercedes Pascual, Soledad Acosta, Antonio Passy, Juan Peláez, Silvia Suárez, Alejandro Aura, Jorge Fegan, Guillermo Álvarez Bianchi, Miguel Ángel Sanromán, Pedro de Aguillón, Armando Acosta, José Chávez, Fabián, Jesús Gómez, Manuel Zozaya, Lina Montes, Alfonso Castaño, Francisco Meneses, Jaime Luna, Roy de la Serna, Juan Garza.

### **El Santo Oficio — 1974**

Producción: Conacine / Cinematográfica Marco Polo (México). Dirección: Arturo Ripstein. Guión: José Emilio Pacheco, Arturo Ripstein. Fotografía: Jorge Stahl, Jr (color). Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Escenografía: Lucero Isaac, José Rodríguez Granada. Vestuario: Pandora, Edith Suárez. Montaje: Rafael Castanedo. Duración: 130 min. Estreno: 12 de setiembre.

Intérpretes: Jorge Luke, Diana Bracho, Claudio Brook, Ana Mérida, Silvia Mariscal, Marta Navarro, Arturo Beristáin, Antonio Bravo, Peter González, Mario Castellón Bracho, Carlos Nieto, Farnesio de Bernal, Rafael Banquells, Juan José Martínez, Jorge Fegan, Martín Lasalle, Florencio Castelló, Virgilio Hernández, Ramón G. Larrea, Eduardo Cassab, Arturo Rangel, Carlos Pouliat, Rubén Calderón, Ramón Menéndez, María Barber, Rafael Septién, Fernando Wenceslao, Jaime Monterola, Arturo Aguilera, Alejandro César Tamayo, Jorge Alberto Castillo, Enrique Hagany, Fernando Pinkus, Jesús Gómez, Ángel Di Stefani, Nathanael León, Rafael Castanedo, Regino Herrera, Armando Coria, Jorge Humberto Robles, Juan Ángel Martínez, César Castro, Miguel Di Stefani, Rodolfo Vélez.

### **El otro Francisco — 1975**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Sergio Giral. Guión: Sergio Giral, Tomás Gutiérrez Alea, Héctor Veitía, Julio García Espinosa (novela *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero). Fotografía: Livio Delgado. Música: Leo Brouwer. Escenografía: Carlos Arditti. Vestuario: Miriam Dueñas. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración: 100 min. Estreno: 10 de julio.

Intérpretes: Miguel Benavides, Ramoncito Veloz, Alina Sánchez, Adolfo Llauradó, Margarita Balboa, Alden Knight, Omar Valdés, Samuel Claxton, Gerardo Riverón, Armando Bianchi, Ildefonso Tamayo, Ángel Torafío, Julio Hernández, Patricio Manns, Gaspar González, Ángel Más, Frank González,

Roberto Machado, Marcelino Charles, Pilar Vior, Juana Baró, Liduvina Lima, Cira Linares, Leo Toural, Fermín Varona, Orlando González, Orlando Mendaro, Jorge Navarro, Mario Pérez, Pablo Menéndez. Voz narrador: Héctor Quintero.

### **San Martín de Porres / Un mulato llamado Martín — 1975**

Producción: Filmadora Peruana S.A. (Perú) / CLASA Films Mundiales (México). Dirección: Tito Davison. Guión: Eduardo Báez, Tito Davison. Fotografía: Miguel Arana (color). Música: Leopoldo La Rosa. Escenografía: Luis Rizzo, Efraín Aguilar. Vestuario: Ernesto Sarmiento. Montaje: Carlos Savage Jr. Duración: 94 min. Estreno. 25 de setiembre (México: 18 de diciembre).

Intérpretes: René Muñoz, Gloria María Ureta, Julio Alemán, Nerón Rojas, Luis Álvarez, Berta Rosen, Rony Campos, Mario Velázquez, Pablo Fernández, Juan Bautista Font, José Velázquez, Ricardo Fernández, Carmen Escardo, Carlos Velázquez, Luis Cabrera, Reynaldo Arenas, Carlos Soto. Ramón García Ribeyro, Benjamín Arce.

### **La Virgen de Guadalupe — 1976**

Producción: Cinematográfica Calderón (México). Dirección y guión: Alfredo Salazar (argumento original del padre Heredia para la película *La Virgen Morena* de 1942). Fotografía: José Ortiz Ramos (color). Música: Gustavo César Carrión. Escenografía: Javier Torres Torija. Montaje: Jorge Bustos. Duración: 105 min. Estreno: 14 de octubre.

Intérpretes: Fernando Allende, Valentín Trujillo, Rogelia Chain, Dacia González, Enrique Lucero, Diana Torres, Carlos Agosti, Viola Trigo, Ramón E. Larrea, Julio Alejandro Lobato, Viola Trigo, Leandro Espinosa, Carlos Pérez, Carlos Suárez, Jorge Mondragón, Olivia Pazos, Jaime Manterola.

### **Rancheador — 1976**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Sergio Giral. Guión: Sergio Giral, Jorge Sotolongo (novela *Diario de un rancheador* de Cirilo Villaverde). Fotografía: Raúl Rodríguez (color). Música: Leo Brouwer. Escenografía: Carlos Arditti. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración: 95 min. Estreno: 27 de enero 1977.

Intérpretes: Reynaldo Miravalles, Adolfo Llauradó, Samuel Claxton, Omar Valdés, Salvador Wood, Carlos Bermúdez, Luis Rielo, Heriberto Velázquez, Eduardo Macías, Argelio Sosa, Daniel Jordán, Elio Mesa, Armando Borroto, Alejandro Díaz, Ana Viña, Adela Legrá.

### **Mina, viento de libertad — 1976**

Producción: Conacite Uno (México) / ICAIC (Cuba). Dirección: Antonio Eceiza. Guión: Antonio Eceiza, Tomás Pérez Turrent; asesor del ICAIC, Jesús Díaz. Fotografía: Jorge Stahl, Jr (color). Música: Leo Brouwer (*Corrido de Pedro Moreno* por Óscar Chavez). Escenografía: José Rodríguez Granada, Luis Márquez. Vestuario: Lucina Donay, Antonia Cortés, María Elena Molinet. Montaje: Mirita Loes. Duración: 126 min. Estreno: 18 de setiembre

1977.

Intérpretes: José Alonso, Pedro Armendáriz, Héctor Bonilla, Rosaura Revueltas, Eslinda Núñez, Sergio Corrieri, Fernando Balzaretta, Héctor Cruz, Roger Cudney, César Castro, Miguel Mora, Eduardo Cassab, Jorge Fegan, Gastón Melo, Julio Monterde, Miguel Gómez Checa, Marcos Román, César Sobrevals, Armando Pacheco, Antonio Bravo, Justo Martínez, Roberto Lois, Marcos Román, Juan Verduzco.

### **La última cena — 1976**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Tomás Gutiérrez Alea. Guión: Tomás González, María Eugenia Haya, Tomás Gutiérrez Alea. Fotografía: Mario García Joya (color). Música: Leo Brouwer. Escenografía: Carlos Arditti, Guillermo Mediavilla. Vestuario: Jesús Ruiz. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración: 120 min. Estreno: 22 de diciembre 1977.

Intérpretes: Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis Alberto García, José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Ildefonso Tamayo, Julio Hernández, Tito Junco, Andrés Cortina, Mirta Ibarra, Manuel Puig, Elio Mesa, Luis Salvador Romero, Alfredo O'Farril, Mario Acea.

### **Nuevo Mundo — 1976**

Producción: Conacine / S.T.P.C. de la R.M. (México). Dirección: Gabriel Retes. Guión: Pedro Miret. Fotografía: Daniel López (scope, color). Música: Raúl Lavista. Escenografía: Xavier Rodríguez. Montaje: Eufemio Rivera. Duración: 113 min. Estreno: 10 de agosto 1978.

Intérpretes: Aarón Hernán, Tito Junco, Juan Manuel Martínez, Elpidia Carrillo, Ignacio Retes, Jorge Humberto Robles, Jorge Santoyo, Bruno Rey, Carlos Chávez, Abel Woolrich, María Rojo, Guillermo Gil, Luis Couturier, Jaime Ramos, Evaristo Liceaga, Alejandro Tamayo, Fernando Ferrer, Enrique Gilabert, Alfredo Rubalcaba, Ángel Aragón, Lucila Balzaretta, Enrique Oliveros, Alfredo Dávila, Raúl Boxer, Roberto Brando, Héctor Ávila, César Izaguirre, Alejandro Perucho, Baltasar Oviedo, Francisco Llopis, Salvador Giménez, Enrique Iglesias, Héctor Campos, Ramiro Ramírez, Armando Duarte, Rubén Monterrubio, Miguel Rodarte, Jesús Pantoja.

### **Constelaciones — 1979**

Producción: Nova Films (México). Dirección y guión: Alfredo Joskowicz (textos de Belarmino, Kepler, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos Sigüenza y Góngora, Marguerite Yourcenar). Fotografía: Luc-Toni Kuhn (16 mm., color). Música: temas de Buxtehude, Bach, Cabezón, Tartini; canción sefardita por Rohana. Montaje: Ramón Aupart. Duración. 80 min.

Intérpretes: Ana Ofelia Murguía, Sergio Jiménez, Jorge Humberto Robles, Patricia Bernal, Rohana.

### **Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos — 1979**

Producción: Gilberto Macedo / Flamingo Films / UNAM (México). Dirección: Gilberto Macedo. Guión: Eduardo Santos, Gilberto Macedo (nove-

la *O Guarany* de José de Alencar). Fotografía: Mariano Sánchez Ventura (16 mm., color). Música: Antonio Zepeda, Antonio Cruz, Taumbo Bate. Escenografía y vestuario: Lisskulla Moltke-Hoff. Montaje: Lilia Zúñiga. Duración: 90 min.

Intérpretes: Claudio Obregón, Blanca Baldó, Paloma Woolrich, Alfredo Ponce, Jaime Guerra, Patricia Luke, Udolina Sánchez, Alberto López, Julián Adame.

### **Elpidio Valdés — 1979**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Juan Padrón. Guión: Juan Padrón, Jorge Oliver, Ernesto Padrón, Manuel Pérez. Fotografía: Pepín Rodríguez, Santiago Peñate, Adalberto Alfaro Hernández, Leonardo Bueno, Alberto Valdés Dones, Alfredo Rodríguez, Pedro Velázquez (color). Música: Lucas de la Guardia. Duración: 70 min.

Dibujos animados.

### **Bolívar, sinfonía tropical — 1980**

Producción: Producciones Guakamaya (Venezuela). Dirección: Diego Rísquez. Guión: Gastón Barbou, Diego Rísquez. Fotografía: José Antonio Pantin (color). Música: Alejandro Blanco Uribe. Montaje: Ricardo Jabardo. Duración: 74 min.

Intérpretes: Temístocles López, Antonio Eduardo Dagnino, Hugo Márquez, Lisandro Castro, María Adelina Vera, Nelson Varela, Gilberto Rodríguez Berleche, Luis Alejandro González, Carlos Castillo, María Elena Roque, Diego Rísquez.

### **De la misteriosa Buenos Aires — 1981**

Producción: Alberto Fischerman (Argentina). Dirección: [El hambre] Alberto Fischerman; [La pulsera de cascabeles] Ricardo Wulicher; [El salón dorado] Óscar Barney Finn. Guión: Ernesto Shoo (cuentos de Manuel Múgica Laínez). Fotografía: Alberto Basail, Miguel Rodríguez (color). Música: Luis María Serra. Escenografía y vestuario: María Julia Bertotto. Montaje: Julio Di Risio. Duración: 93 min. Estreno: 10 de setiembre.

Intérpretes: [El hambre] José María Gutiérrez, Óscar Cruz, Patricio Contreras, Pablo Brichta, Edda Bustamante, Ana María Castel, Jorge Mayor; [La pulsera de cascabeles] Walter Santa Ana, Augusto Kretschmar, Iván Grey, Eduardo Amaro, Claude Bajazet, Alenice Mimura; [El salón dorado] Eva Franco, Julia von Grolman, Graciela Dufau, Aldo Barbero.

### **Cecilia — 1982**

Producción: ICAIC (Cuba) / Impala (España). Dirección: Humberto Solás. Supervisión artística: Pedro García Espinosa. Guión: Humberto Solás, Nelson Rodríguez, Jorge Ramos, Norma Torrado. Fotografía: Livio Delgado (color). Música: Leo Brouwer. Escenografía: Pedro García Espinosa, José Manuel Villa, Enrique Tamarit. Vestuario: María Elena Molinet, Diana Fernández, Derubín Jacomé. Montaje y dirección del doblaje: Nelson Rodríguez. Duración versión cinematográfica original, en dos partes: 147 y

100 min. Estreno 1 y 8 de julio.

Intérpretes: Daisy Granados, Imanol Arias, Raquel Revuelta, José Antonio Rodríguez, Eslinda Núñez, Nelson Villagra, Miguel Benavides, Gerardo Riverón, Alfredo Mayo, Ángel Toraño, Linda Mirabal, Alejandro Lugo, Enrique Almirante, Antonia Valdés, Alicia Bustamante, Omara Portuondo, María Regla Gutiérrez, Mayda Limonta, Hilda Oates.

### **Cristóbal Colón, de oficio ...descubridor — 1982**

Producción: Constan Films / José Frade (España). Dirección: Mariano Ozores. Guión: Juan José Alonso Millán. Fotografía: Alejandro Ulloa (color). Música: Teddy Bautista, Pepe Robles. Escenografía: Antonio Cortés. Montaje: Antonio Ramírez de Loaysa. Duración: 83 min. Estreno: 8 de setiembre.

Intérpretes: Andrés Pajares, Fiorella Faltoyano, Luis Varela, Zori y Santos, Quique Camoiras, Antonio Ozores, Ángel de Andrés, Manolo Gómez Bur, María Kosty, José Carabias, Roberto Camardiel, Adrián Ortega, Juan Carlos Naya, Antonio Garisa, Emiliano Redondo, Alfredo Mayo, Alfonso del Real, Alberto Fernández, Pedro Valentín, Beatriz Elorrieta, Luis Lorenzo, José Jaime Espinosa, Valentín Paredes, Blaky, Adriana Ozores, León Klimovsky, Víctor Israel, María Isbert.

### **Melgar, el poeta insurgente — 1982**

Producción: Empresa Cinematográfica Kausachún / Cinematográfica Kuntur (Perú) / ICAIC (Cuba). Dirección y guión: Federico García. Fotografía: Rodolfo López (color). Música: Benigno Ballón Farfán, Estenio Vargas, Leo Brouwer. Escenografía: Boris Miskuli, Antonieta Figueroa, Arnaldo Pérez. Vestuario: Nyurka de Carpio. Montaje: Gloria Argüelles. Duración: 114 min. Estreno: 18 de noviembre.

Intérpretes: Óscar Romero, Elvira Travesi, Pablo Fernández, Linda Guzmán, Omar Valdés, Natalia Torres, Diana Puente, Domingo Piga, Mishari García, Mary Ann Franco, Alberto Wiese, Elena Palacios, César Salas.

### **Elpidio Valdés contra dólar y cañón — 1983**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Juan Padrón. Guión: Juan Padrón, Ernesto Padrón, Manuel Pérez. Fotografía: Adalberto Hernández (color). Música: Daniel Lungres. Montaje: Rosa Carreras. Duración: 80 min. Dibujos animados (2º largometraje de la serie «Elpidio Valdés»).

### **Orinoko, nuevo mundo — 1984**

Producción: Producciones Guakamaya (Venezuela). Dirección: Diego Rísquez. Guión: Luis Ángel Duque, Diego Rísquez. Fotografía: Marieta Pérez, Andrés Agusti (color). Música: Alejandro Blanco Uribe. Escenografía: Marcos Salazar Delfino. Montaje: Leonardo Henríquez. Duración: 103 min. Intérpretes: Kosiregue, Roland Peña, Hugo Márquez, Carlos Castillo, Diego Rísquez, Alejandro Alcega, Nelson Varela, Blanca Baldo, Ángel Bartoli.

### **Túpac Amaru — 1984**

Producción: Empresa Cinematográfica Kausachún / Cinematográfica

Kuntur (Perú) / ICAIC (Cuba). Dirección y guión: Federico García (asesoramiento dramático: Ambrosio Fornet). Fotografía: Rodolfo López (color). Música: Juan Márquez. Escenografía: Pilar Roca, Víctor Calvo, Luis Lacosta. Vestuario: Elsa Mustelier. Montaje: Roberto Bravo. Duración: 100 min. Estreno: 27 de setiembre.

Intérpretes: Reynaldo Arenas, Zully Azurín, Enrique Almirante, Hilmo Hernández, Pablo Fernández, César Viueta, Daniel Mina, Frank González, Francisco León, Luis Castro, Guido Guevara, Hugo Bonet, José Calvo, Jennifer Vázquez, Domingo Piga, César Salas, Teófilo Cárdenas, Osvaldo Sivirichi, Sayri García, Rubén Ascue, Alexander Chávez, Cecilia Granadino, Zulema Arriola, Adelino Vivanco, Eduardo Guevara, Carlos Cisneros, Alejandro Escalante, Jaime Galdós, Carlos Acosta.

### **Non ci resta che piangere — 1984**

Producción: Yarno Cinematografica srl / Best International Films srl (Italia). Dirección y argumento: Massimo Troisi, Roberto Benigni. Guión: Massimo Troisi, Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci. Fotografía: Giuseppe Rotunno (color). Música: Pino Donaggio. Escenografía: Francesco Frigerio. Vestuario: Ezio Altieri. Montaje: Nino Baragli. Duración: 109 min. Estreno: 20 de diciembre.

Intérpretes: Massimo Troisi, Roberto Benigni, Iris Peynado, Paolo Bonacelli, Amanda Sandrelli, Carlo Monni, Livia Venturini, Elisabetta Pozzi, Iole Silvani, Loris Bazocchi, Nicola Morelli, Mario Diano, Peter Boom, Fiorenzo Serra, Stefano Gragnani, Galliano Mariani, Ronaldo Bonacchi.

### **Christopher Columbus / Cristoforo Colombo — 1985**

[serie televisiva]

Producción: Clesi Cinematografica / RAI Rete 2 (Italia) / Lorimar (Estados Unidos) / Antenne 2 (Francia) / Bavaria Atelier (RFA). Dirección: Alberto Lattuada. Guión: Laurence Heath (argumento de Adriano Bolzoni, Tullio Pinnelli, Alberto Lattuada). Fotografía: Franco Di Giacomo (color). Música: Riz Ortolani. Escenografía: Mario Chiari, Francesco Frigeri. Vestuario: Maria De Matteis, Enrico Luzzi. Montaje: Russell Lloyd. Duración: 360 min.

Intérpretes: Gabriel Byrne, Faye Dunaway, Oliver Reed, Eli Wallach, Max Von Sydow, Nicol Williamson, Larry Lamb, Audrey Matson, Virna Lisi, Keith Buckley, Raf Vallone, Rossano Brazzi, Murray Melvin, Anne Cánovas, Jack Watson, Stefano Madia, Elpidia Carrillo, Alexander López, William Berger, Mark Buffery, Massimo Girotti, Michel Auclair, Hal Yamanouchi, Antonio Marsina, Patrick Longhi, Iris Peynado, Jean-François Poron.

### **The Mission — 1986**

En España: *La Misión*

Producción: Enigma / Goldcrest / Kingsmere (Gran Bretaña). Dirección: Roland Joffe. Guión: Robert Bolt. Fotografía: Chris Menges (70 mm., color). Música: Ennio Morricone. Escenografía: Stuart Craig. Vestuario: Enrico Sabbatini. Montaje: Jim Clark. Duración: 125 mm. Estreno: octubre.

Intérpretes: Robert DeNiro, Jeremy Irons, Ray McAnally, Liam Neeson, Ronald Pickup, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Chuck Low, Berceio Moya, Sigfredo Ismare, Asunción Ontiveros, Alejandrino Moya, Daniel Berrigan, Rolf Gray, Álvaro Guerrero, Tony Lawn, Joe Daly, Carlos Duplat, Rafael Camerano, Monirak Sisowath, Silvestre Chiripua, Luis Carlos González, María Teresa Ripoll, Enrique Llamas, Antonio Segovia, Harlan Venner, Alberto Borja, Jacques des Grottes.

### **La monja alférez — 1986**

Producción: Goya Films / Actual Films (España). Dirección: Javier Aguirre. Guión: Alberto S. Insúa, Javier Aguirre (memorias de Catalina de Erauso). Fotografía: Domingo Solano (color). Música: Antxon Larrauri. Duración: 115 min. Estreno: 4 de junio 1987.

Intérpretes: Esperanza Roy, Blanca Marsillach, Isabel Luque, Conrado San Martín, Luis Iriondo, Paula Molina, María Silva, Andrés Mejuto, Elena Irureta, José Manuel Cervino, Pepita James, Rafael Mendizábal, Conchita Leza.

### **Cubagua — 1986**

Producción: Departamento de Cine de la Universidad de los Andes / Cubagua Cinematográfica (Venezuela) / ICAIC (Cuba) / GECU (Panamá). Dirección: Michael New. Guión: Ednodio Quinteros, Luis Rogelio Nogueras, Michael New (novela de Enrique Bernardo Núñez). Fotografía: Andrés Agusti (color). Música: Gilberto Márquez. Escenografía: Pedro García Espinosa, Gabriela Lasagni, José Gregorio Acuña. Montaje: Justo Vega. Duración: 80 min.

Intérpretes: Herbert Gavaldón, Sonia López, Reynaldo Miravalles, Héctor Myerston, Julio Mota.

### **Plácido — 1986**

Producción: ICAIC (Cuba). Dirección: Sergio Giral. Guión: Sergio Giral, Gerardo Fullea (obra teatral de Gerardo Fullea). Fotografía: Raúl Rodríguez (color). Música: Sergio Vitier. Escenografía: José M. Villa. Montaje: Nelson Rodríguez. Duración: 96 min. Estreno: 9 de octubre.

Intérpretes: Jorge Villazón, Mirtha Ibarra, Rosita Fornés, Miguel Benavides, Ramón Veloz jr, Miguel Gutiérrez, Orlando Casín.

### **El Dorado — 1987**

Producción: Iberoamericana (España) / Chrysalide Films (Francia). Con la colaboración de Sociedad Estatal Quinto Centenario. Dirección y guión: Carlos Saura. Fotografía: Teo Escamilla (scope, color). Música: Alejandro Massó. Escenografía: Terry Pritchard. Vestuario: Gerardo Vera, Maritza González. Montaje: Pedro del Rey. Duración [versión cine]: 151 min. Estreno: 21 de abril 1988.

Intérpretes: Omero Antonutti, Lambert Wilson, Eusebio Poncela, Gabriela Roel, Inés Sastre, José Sancho, Patxi Bisquert, Feodor Atkine, Francisco Algora, Abel Vitón, Paco Merino, Mariano González, Gladys Catania, David

González, Alfredo Catania, Luis Fernando Gómez, Rodolfo Cisneros, Gerardo Arce, Manuel Ruiz, Adrián Díaz, José Solano, Gustavo Rojas, Aidée de Lev, Franklin Hueso, Rubén Pagura, Wilson Morera.

### **Amerika terra incognita — 1988**

Producción: Producciones Guakamaya / Fondo de Fomento Cinematográfico (Venezuela). Con la colaboración de los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Cultura de Francia. Dirección: Diego Rísquez. Guión: Luis Ángel Duque, Diego Rísquez. Fotografía: Andrés Agusti (color). Música: Alejandro Blanco Uribe. Escenografía: Óscar Armitano, Nelson Varela. Vestuario: María Adelina Vera, Hugo Márquez. Montaje: Leonardo Henríquez. Duración: 90 min.

Intérpretes: María Luisa Mosquera, Alberto Martín, Hugo Márquez, Luis M. Trujillo, John Phelps, Valentina Maduro, Amapola Rísquez, Boris Izaguirre, Nelson Varela, María C. Penzini, Alfredo Carnevalli, Diego Rísquez.

### **Barroco — 1989**

Producción: Ópalo Films / TVE (España) / ICAIC (Cuba). Con la colaboración de Sociedad Estatal Quinto Centenario. Director: Paul Leduc. Guión: José Joaquín Blanco, Jesús Díaz, Paul Leduc (novela de Alejo Carpentier). Fotografía: Ángel Goded (color). Música: seleccionada por Paul Leduc. Escenografía: Julio Esteban. Vestuario: Tolita Figueroa. Montaje: Rafael Castanedo. Duración [versión cine]: 115 min.

Intérpretes: Francisco Rabal, Ernesto Gómez Cruz, Ángela Molina, Roberto Sosa, Alberto Pedro; colaboraciones de Juan Peña «el Lebrijano», Grupo Andalusí de Tánger, Enrique Bonne y sus tamboreros, Silvio Rodríguez, Elena Burke, José Antonio Méndez, Pablo Milanés, Omara Portuondo, Grupo Xochipiltzahuatl, Grupo Tempore.

### **Yo, la peor de todas — 1990**

Producción: GEA Cinematográfica (Argentina). Dirección: María Luisa Bemberg. Guión: Enrique Larreta, María Luisa Bemberg (el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe* de Octavio Paz). Fotografía: Félix Monti (color). Música: Luis María Serra. Escenografía: Voytek [prod.design], Esmeralda Almonacid. Vestuario: Graciela Galán. Montaje: Juan Carlos Macías. Duración: 100 min. Estreno: 9 de agosto.

Intérpretes: Assumpta Serna, Dominique Sanda, Héctor Alterio, Lautaro Murúa, Graciela Araujo, Alberto Segado, Gerardo Romano, Franklin Calcedo, Hugo Soto, Mágara Alonso, Lidia Catalano, Fernando Noy, Margarita Padín.

### **Cabeza de Vaca — 1990**

Producción: Producciones Iguana (México) / Televisión Española (España). Con la colaboración de Sociedad Estatal Quinto Centenario / Instituto Mexicano de Cinematografía / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Channel Four / American Playhouse Theatrical / Grupo Alica / Cooperativa José Revueltas. Dirección: Nicolás Echevarría. Guión:

Guillermo Sheridan, Nicolás Echevarría (*Naufragios y comentarios* de Álar Núñez Cabeza de Vaca). Fotografía: Guillermo Navarro (color). Música: Mario Lavista. Escenografía: José Luis Aguilar Gil (asesor artístico Alejandro Luna). Vestuario: Tolita Figueroa. Montaje: Rafael Castanedo. Duración: 107 min. Estreno: 17 de octubre 1991.

Intérpretes: Juan Diego, Daniel Giménez Cacho, Roberto Sosa, Carlos Castañón, Gerardo Villarreal, José Flores, Eli Machuca «Chupadora», Roberto Cobo, Farnesio de Bernal, Josefina Echanove, Max Kerlow, Óscar Yoldi, Ramón Barragán.

### **Jericó — 1991**

Producción: Thalia Producciones / Foncine (Venezuela). Dirección y guión: Luis Alberto Lamata. Fotografía: Andrés Agustí (color). Música: Federico Gattorno. Escenografía: Marietta Perroni, Aureliano Alfonso. Montaje: Mario Nazoa. Duración: 88 min.

Intérpretes: Cosme Cortázar, Francis Rueda, Alexander Malic, Doris Díaz, Luis Pardi, Yajaira Salazar, Amílcar Marcano, Wilfredo Cisneros, Fanny Díaz, Luis Alberto de Mozos, Armando Gotta, Gonzalo Cubero, Xenay Santana, Héctor Clotet, Diego Sadot, Alfredo Gerardi.

### **Christopher Columbus (The Discovery) — 1992**

En España: *Cristóbal Colón (El descubrimiento)*

Producción: Peel Enterprises / Christopher Columbus Productions / Warner Bros. (Estados Unidos). Con la colaboración de Sociedad Estatal Quinto Centenario. Dirección: John Glen. Dirección y fotografía 2ª Unidad: Arthur Wooster. Guión: John Briley, Cary Bates, Mario Puzo (argumento de Mario Puzo). Fotografía: Alec Mills (scope, color). Música: Cliff Eidelman. Escenografía: Gil Parrondo [*prod.design*], Terry Pritchard, Luis Koldo, José María Alarcón. Vestuario: John Bloomfield. Montaje: Matthew Glen. Duración: 121 min. Estreno: 21 de agosto.

Intérpretes: George Corraface, Robert Davi, Rachel Ward, Catherine Zeta Jones, Oliver Cotton, Marlon Brando, Tom Selleck, Benicio del Toro, Mathieu Carriere, Manuel de Blas, Nigel Terry, Glyn Grain, Peter Guinness, Nitzan Sharron, Steven Hartley, Hugo Blick, Nigel Harrison, Chris Hunter, Simon Dormandy, Christopher Chaplin, Michael Gothard, Clive Arrindell, Richard Cubison, Mark Long, Nicholas Selby, John Grillo, Serge Malik, Joseph Long, Branscombe Richmond, Tailinh Forest Flower, Anthony Sarda, Gerard Langlais, Michael Halphie, Genevieve Allenbury, Michael Gunn, Vincent Pickering, Trevor Sellers, Caleb Lloyd, Andrew Dicks, Georgi Fisher, Steven Fletcher, Iván de Bono.

### **Carry On Columbus -1992**

En España: *La loca pandilla de Chris Columbus*

Producción: Island World Productions / Comedy House / Peter Rogers Productions (Gran Bretaña). Dirección: Gerald Thomas. Guión: Dave Freeman. Fotografía: Alan Hume (color). Música: John DuPrez (canción de Malcolm McLaren y Lee Gorman). Escenografía: Harry Pottle [*prod.design*],

Peter Childs. Vestuario: Phoebe De Gaye. Montaje: Chris Blunden. Duración: 91 min. Estreno: 2 de octubre.

Intérpretes: Jim Dale, Bernard Cribbins, Sara Crowe, Peter Richardson, Alexei Sayle, Maureen Lipman, Julian Clary, Richard Wilson, Leslie Philips, June Whitfield, Charles Fleischer, Larry Miller, Rik Mayall, Nigel Planer, James Faulkner, Holly Aird, Rebecca Lacey, Keith Allen, Danny Peacock, Jack Douglas, Martin Clunes, Burt Kwouk, Tony Slattery, Allan Corduner, Jon Pertwee, Chris Langham, Peter Gorden, Su Douglas, Andrew Bailey, Philip Herbert, David Boyce, Sara Stockbridge, Dave Freeman, Duncan Duff, Jonathan Taffer, James Pertwee, Toby Dale, Michael Hobbs, Don MacLean, John Anthobus, Lynda Baron, Nejdeth Salih, Mark Arden, Silvestre Tobias, Harold Berens, Peter Gilmore, Marc Sinden, Reed Martin, Prudence Solomon.

### **1492, Conquest of Paradise —1992**

En España: *1492, La conquista del Paraíso*

Producción: Légende (Francia) / Due West (Gran Bretaña) / Cyrk (España). Con la colaboración de Ministerio de Cultura de España / Ministerio de Cultura de Francia / Canal +. Dirección: Ridley Scott. Dirección 2ª Unidad: Hugh Johnson. Guión: Roselyne Bosch. Fotografía: Adrian Biddle (70 mm., color). Música: Vangelis. Escenografía: Norris Spencer [*prod.design*], Benjamín Fernández. Vestuario: Charles Knode, Barbara Rutter. Montaje: William Anderson, Françoise Bonnot. Duración: 155 min. Estreno: 12 de octubre.

Intérpretes: Gérard Depardieu, Armand Assante, Sigourney Weaver, Ángela Molina, Fernando Rey, Michael Wincott, Frank Langella, Tcheky Karyo, Kevin Dunn, Fernando Guillén Cuervo, Achero Mañas, Mark Margolis, Billy Sullivan, Loren Dean, Kario Salem, John Heffernan, Arnold Vosloo, Steven Waddington, José Luis Ferrer, Berceño Moya, Juan Diego Botto, Albert Vidal, Jack Taylor, Fernando García Rimada, Isabel Prinz, Ángela Rosal.

### **La marrana — 1992**

Producción: Central de Producciones Audiovisuales / Antea Film (España). Dirección y guión: José Luis Cuerda. Fotografía: Hans Burmann (color). Música: Javier Arias, David del Puerto, Jesús Rueda. Escenografía: Rafael Palmero. Vestuario: Javier Artiñano. Montaje: Juan Ignacio San Mateo. Duración: 102 min. Estreno: 6 de noviembre.

Intérpretes: Alfredo Landa, Antonio Resines, Fernando Rey, Manuel Aleixandre, Agustín González, Cayetana Guillén Cuervo, El Gran Wyoming, Antonio Gamero, Marta Dualde, Antonio Dechent, Gabriel Latorre, Cristina Collado, Francisco Maestre, Julio César Acera, mario Gallego, Juan Manuel Chiapella, Enrique Martínez, Raquel Tudela, Maite Jiménez, Ángel Plana «el bolas», Raúl de la Morera, José Luis Cuerda, Alfredo Alcain, Hans Burmann, Rafael Palmero, Javier Artiñano, Rafael Díaz Salgado, Rafael Díaz (hijo), Joaquín Collantes, Fernando Amela, Fernando Huici, Cayetano Olaizola, Rodolfo Montero, Jesús del Olmo, Fernando Menor, Fernando Serrano.

### **La Cruz del Sur — 1992**

Producción: Quasar Films S.A. / TVE, S.A. (España). Dirección y guión: Patricio Guzmán. Dirección 2ª Unidad: Hernán Castro. Fotografía: Antonio Ríos (color). Música: José Antonio Quintano (*Bachiana Brasileira n.º 6* de Villalobos). Escenografía: Carlos Gutiérrez, Eduardo Garduño. Vestuario: Angela Dobson (México), Fredy Figueroa, Ana María Félix (Perú). Montaje: Marcelo Navarro F. Duración [versión cine]: 80 min.

Intérpretes: Ameyaltzin Fuentes, Rafael Cortés, Martín Lasalle, Eduardo Cassab, Rogelio Hermosillo, Siro Basila, Faustino Espinosa, José Baldivia, Jorge Araoz, Teodoro Possi, Alberto Ávila, Juan C. Murillo, Jorge Caballero; narrador, Alejandro Ulloa.

### **Kino — 1992**

Producción: CinEclipse / Imcine (México). Con la colaboración del Gobierno del Estado de Sonora / George Schlatter Productions. Dirección: Felipe Cazals. Guión: Gerardo de la Torre, Tomás Pérez Turrent, Felipe Cazals. Fotografía: Ángel Goded (scope, color). Música: Amparo Rubín. Escenografía: Patricia Martín. Vestuario: Rosario Candela. Montaje: Carlos Savage. Duración: 109 min. Estreno: marzo 1993.

Intérpretes: Enrique Rocha, Rodolfo de Anda, Fernando Balzaretti, Ignacio Guadalupe, Leonardo Daniel, Adyani Cházaro, Carlos Cardán, Manuel Ojeda, Jorge Fegan, Ernesto Yáñez, Aarón Hernán, Julián Pastor, Álvaro Carcaño, Jorge Hernández, Federica Armendáriz, Max Kerlow, Blanca Guerra, Tina Romero, Pilar Medina.

### **Bartolomé de las Casas (La Leyenda Negra) — 1992**

Producción: Cooperativa Silvestre Revueltas / Gecisa Internacional / Producciones Rosas Priego / Imcine / FFCC / STPC (México). Dirección: Sergio Olhovich. Guión: Sergio Molina, Sergio Olhovich (obra teatral *Las Casas —Una hoguera al amanecer* de Jaime Salom). Fotografía: Alex Phillips, Arturo de la Rosa (color). Música: Leonardo Velázquez. Escenografía: Gabriela Robles. Montaje: Carlos Savage. Duración: 117 min. Estreno: marzo 1993.

Intérpretes: José Alonso, Germán Robles, Rafael Montalvo, José Luis Padilla, Rolando de Castro, Claudette Maille, Blanca Torres, Elizabeth Arciniega, Rafael Cortés, Claudio Brook, Juan Carlos Serrán, Héctor Ortega, Juan Carlos Colombo, Amelia Zapata, Julián Pastor.

### **Havanera / Havanera 1820 — 1993**

Producción: Imatco (España). Con la colaboración de ICAIC / TV3 / ICAA / Comissió Amèrica-Catalunya 92. Dirección: Antoni Verdaguer. Guión: Jaume Cabré, Jaume Fuster, Antoni Verdaguer, Vicenç Villatoro. Fotografía: Macari Golferichs (color). Música: Carles Cases. Escenografía: Josep Maria Espada. Vestuario: Gràcia Bondia, León Revuelta. Montaje: Ernest Blasi. Duración [versión cine]: 150 min. Estreno: 21 de mayo.

Intérpretes: Aitana Sánchez-Gijón, Fernando Guillén Cuervo, Abel Folk,

Jordi Dauder, Patrick Bauchau, Fernando Guillén, Ikai Romay, Arístides Brinques, Assumpta Serna, Xabier Elorriaga, Patxi Bisquert, Àngels Moll, Teresa Cunillé, Josep M. Domènech, Aramís Delgado, Max Álvarez, Nelson Rodríguez, Julio Rodríguez, Joan Dalmau, Luis Marrero, Jorge Trinchet, Tania Ceballos, Elvira Cervera, Jaume Comas, Miquel Gorriz, Quim Lecina, Pep Sais, Ramón Ponce, Roberto Delgado, Josep Antoni Vilasaló, Agustí Estadella.

### **El siglo de las luces — 1993**

Producción: ICAIC (Cuba) / SFP (Francia) / Yalta Films (Bulgaria) / TVE (España). Dirección: Humberto Solás. Guión: Alba de Céspedes, Jean Cassies, Humberto Solás (novela de Alejo Carpentier). Fotografía: Livio Delgado (color). Música: José María Vitier. Escenografía: Guillermo Mediavilla, Calixto Manzanares, Boris Komajakov. Vestuario: Manuel Tortosa. Montaje: Nicole Dedieu, Jean-Pierre Roques; supervisión versión cinematográfica, Nelson Rodríguez. Duración (versión cine): 133 min. Estreno: diciembre.

Intérpretes: Rustam Urazaev, Jacqueline Arenal, François Dunoyer, Frédéric Pierrot, Alexis Valdés, Miguel Gutiérrez, Philippe Caroit, Jean Franval, Omar Valdés, Eric Deshors, Elvira Valdés, Tito Junco, André Julien, Françoise Audollent, Patrick Massiah, Mireya Chapman, Dagoberto Gainza, Carlos Padrón, Vicente Revuelta, Bernardo Menéndez, Nicolás Silberg, Omar Ali, María Magdalena, Jean-Yves Martínez.

### **Mambí — 1997**

Producción: Ríos TV / Cartel (España) / ICAIC (Cuba). Con la colaboración de TVE / Vía Digital. Dirección y argumento: Teodoro Ríos, Santiago Ríos. Guión: Ambrosio Fornet, con la colaboración de Víctor Mato, Pedro Molina y Rolando Díaz. Fotografía: Adriano Moreno (color). Música: Mario de Benito. Escenografía: Raúl Oliva (La Palma: Carlos Sáenz). Vestuario: Cristina Rodríguez, Miriam Dueñas. Montaje: Luis Manuel del Valle. Duración: 109 min. Estreno: 21 de abril 1998 en La Habana; Madrid, 21 de mayo.

Intérpretes: Carlos Fuentes, Gretel Pequeño, Álvaro de Luna, Aitor Merino, Luis Alberto García, Rubén Breñas, Carlos Quintana, Héctor Eduardo Suárez, Gustavo Salmerón, Raúl Pomares, Raúl Eguren, Eslinda Núñez, Miriam Lerra, Ildelfonso Tamayo, Carlos Padrón, René de la Cruz, Aramís Delgado, Samuel Claxton, Héctor Echemendía, Patricio Wood, Elio Martín, Manolín Álvarez, Nelson González, José Antonio Espinosa.

# **Bibliografía**

## 1) Bibliografía sobre historia de América

No hemos pretendido establecer una bibliografía americanista exhaustiva, ya que ello excede con mucho la finalidad de esta tesis. Por ello nos limitamos a citar aquellos títulos que nos han sido de mayor utilidad para el desarrollo de nuestra investigación.

AGUILAR DE LA PARRA, Octavio. La sombra de Cortés en los muros mexicanos. México: Edamex, 1984.

«Aquella guerra nuestra con los Estados Unidos...». Prensa y opinión en 1898. Catálogo de exposición, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1999.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. La novedad indiana. Madrid: Alhambra, 1987.

BENNASSAR, Bartolomé. La América española y la América portuguesa (siglos XVI-XVIII). Madrid: Akal, 1975.

BRADING, David. Los orígenes del nacionalismo mexicano. México: ERA, 1980.

BUSTO, José Antonio del. Compendio de historia del Perú. Lima: Librería Studium, 1988.

CASTERÁS, Ramón. La independencia de los Estados Unidos de Norteamérica. Barcelona: Ariel, 1990.

Catalans a Amèrica. Nadala de la Fundació Jaume I, Barcelona 1986

CHAUNU, Pierre. Conquista y explotación de los nuevos mundos (siglo XVI). Barcelona: Labor, 1973.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953. Madrid: CSIC, 1988.

ELLIOTT, John H. La España imperial. Barcelona: Vicens Vives, 1965.

ELLIOTT, John H. El viejo mundo y el nuevo, 1492-1650. Madrid: Alianza. 1972.

ELLIOTT, John H. (ed.). América/España, 1492/1992: la Historia revisada. Madrid: El País, 1992.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar. La destrucción del imperio de los incas. Lima: Amaru Editores, 1973.

ESTEVE BARBA, Francisco. La historiografía indiana. Madrid: Gredos, 1964.

- FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe. Colón. Barcelona: Crítica, 1992.
- FUENTES, Carlos. El espejo enterrado. México: FCE, 1992.
- GARCÍA, Sebastián. La Rábida, pórtico del nuevo mundo. Huelva: Convento de Santa María de la Rábida, 1992.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. La leyenda negra. Historia y opinión. Madrid: Alianza, 1992.
- JAVIERRE, José María (ed.). Gran Enciclopedia de España y América. Madrid. Espasa-Calpe / Argantonio, 1983-87 (10 tomos).
- Guía colombina. Madrid: Junta del (IV) Centenario, 1892 (ed. facsímil: Comunidad de Madrid, 1992)
- INNES, Howard. Los conquistadores españoles. Barcelona: Noguer, 1969.
- IRVING, Washington. Vida y viajes de Cristóbal Colón. Barcelona: Mateu, 961.
- JUDERÍAS, Julián. La leyenda negra. Madrid: Swan, 1986.
- KIRPATRICK, Frederick A. Los conquistadores españoles. Madrid: Rialp, 1999.
- LEVENE, Gustavo Gabriel. Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: STE, 1964.
- LEVENE, Ricardo. Las Indias no eran colonias. Madrid: Espasa-Calpe (col. Austral), 1951.
- LOSADA, Ángel. Fray Bartolomé de las Casas, a la luz de la moderna crítica histórica. Madrid: Tecnos, 1970.
- LUGONES, Leopoldo. El imperio jesuítico. Barcelona: Orbis, 1987.
- MADARIAGA, Salvador de. El auge y el ocaso del Imperio español en América. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- MADARIAGA, Salvador de. Hernán Cortés. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- MADARIAGA, Salvador de. Vida del muy magnifico señor don Cristóbal Colón. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- MANZANO, Juan. Cristóbal Colón, 1485-1492. Siete años decisivos. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1964.
- MANZANO, Juan. Colón y su secreto. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1976.
- MARTÍNEZ HIDALGO, José María. A bordo de la Santa María. Barcelona: Museo

Marítimo, 1976.

Mestizaje americano, el. Catálogo de la exposición, Madrid: Museo de América, 1985.

MITRE, Bartolomé. Historia de Belgrano y de la Independencia argentina. Buenos Aires: Biblioteca La Nación, 1902. 2 vols.

MORRISON, Samuel E. El Almirante de la Mar Océano. Vida de Cristóbal Colón. Buenos Aires: Hachette, 1945.

O'GORMAN, Edmundo. La idea del descubrimiento de América. México: UNAM, 1976.

O'GORMAN, Edmundo. La invención de América. México: FCE, 1986.

ORTIZ, Fernando. Los negros esclavos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

Paradís perdut, un: les reduccions del jesuïtes al Paraguay (s. XVII-XVIII). Catálogo de la exposición, Barcelona: Comissió Amèrica i Catalunya, 1992.

PEREYRA, Carlos. Las huellas de los conquistadores. México: Porrúa, 1986.

PEREYRA, Carlos. La conquista de las rutas oceánicas; La obra de España en América. México: Porrúa, 1986.

PÉREZ, Joseph. La emancipación en Hispanoamérica. Madrid: Sarpe, 1986.

PIETSCHMANN, Horst; SÁNCHEZ BELLA, Ismael; SÁNCHEZ MARCOS, Fernando; CAPMANY, Josep. Cicle entorn al Cinquè Centenari del Descobriment d'Amèrica. Barcelona: Col·legi Major Monterols, 1989.

PRESCOTT, William H. History of the Conquest of Mexico; History of the Conquest of Peru. Nueva York: The Modern Library, s/d.

PRIETO, Carlos. El Océano Pacífico: navegantes españoles del siglo XVI. Madrid: Alianza, 1975.

ROSENBLAT, Ángel. Los conquistadores y la lengua. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1977.

SALE, Kirpatrick. The Conquest of Paradise: Christopher Columbus and the Columbian Legacy. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1990.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (ed.). Historia de América Latina. Madrid: Alianza, 1985.

SÁNCHEZ MARCOS, Fernando. Invitación a la Historia. De Heródoto a Voltaire.

Barcelona: Labor, 1993.

SARMIENTO DONATE, Alberto. De las Leyes de Indias: antología de las recopilaciones de 1681. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.

TAVIANI, Paolo Emilio. Cristóbal Colón. Génesis del gran descubrimiento. Barcelona: De Agostini / Teide, 1977.

TEJA ZABRE, Alfonso. Morelos, caudillo de la Independencia mexicana. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.

VALLS MONTES, Rafael. La interpretación de la Historia de España, y sus orígenes ideológicos, en el bachillerato franquista, 1938-1953. Valencia: Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Literaria de Valencia, 1984.

VILLALOBOS, Sergio. Breve historia de Chile. Santiago: Editorial Universitaria, 1983.

WIESENTHAL, Simon. Operación Nuevo Mundo: la misión secreta de Cristóbal Colón. Barcelona: Aymà, 1973.

## 2) Bibliografía sobre cine

Se citan los libros más directamente relacionados con nuestra investigación. Las referencias aisladas a otros títulos, al igual que los artículos de revistas, aparecen en las notas a pie de página.

ABAJO DE PABLOS, Juan Julio de. Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia. Valladolid: Quirón, 1996.

ALMOINA, Helena (ed.). Bibliografía del cine mexicano. México: Filmoteca de la UNAM, 1985.

BARNARD, Timothy ; RIST, Peter (eds.). South American Cinema. A Critical Filmography, 1915-1994. Nueva York: Garland Publishing, 1996.

BEDOYA, Ricardo. 100 años de cine en el Perú. Una historia crítica. Lima: Universidad de Lima / Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.

BEDOYA, Ricardo: Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial, Universidad de Lima, 1997.

BERG, Charles Ramírez. Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983. Austin, TX: University of Texas Press, 1992.

BIRRI, Fernando. Fernando Birri: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano, 1956-1991. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1996.

BURTON, Julianne. The New Latin American Cinema: An Annotated Bibliography of Sources in English, Spanish and Portuguese, 1960-1980. Nueva York: Smyrna Press, 1983.

BUSTILLO ORO, Juan. Vida cinematográfica. México DF: Cineteca Nacional, 1984.

CALDERÓN, Eligio; GAJÁ, Servando; MÁRQUEZ, Alicia; MAZZOTTI PABELLO, Giovanna; MILLÁN, Mágara, ROMÁN, Ernesto. Los mundos del Nuevo Mundo. México DF: Cineteca Nacional / IMCINE, 1994.

CALISTRO, Mariano; CETRÁNGOLO, Óscar; ESPAÑA, Claudio; INSAURRALDE, Andrés; LANDINI, Carlos. Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro. Buenos Aires: América Norildis Editores, 1978.

CANETO, Guillermo; CASSINELLI, Marcelo; GONZÁLEZ BERGEROT, Héctor; MARRANGHELLO, César; NAVARRO, Elda; PORTELA, Alejandro; STRUGO, Susana. Historia de los primeros años del cine en la Argentina, 1895-1910. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

CAPARRÓS LERA, José María. El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983.

CAPARRÓS LERA, José María (ed.). 6 anys d'Història i Cinema a la Universitat de Barcelona. Barcelona: Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1987.

CAPARRÓS LERA, José María. El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista, 1975-1989. Barcelona: Anthropos, 1992.

CAPARRÓS LERA, José María; ESPAÑA, Rafael de. The Spanish Cinema. An Historical Approach. Barcelona: Film-Historia, 1987.

CARBONE, Giancarlo. El cine en el Perú: Testimonios, 1897-1950. Lima: Universidad, 1992.

CEBOLLADA, Pascual. Fernando Rey. Barcelona: CILEH, 1992.

CHANAN, Michael. The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba. Londres: British Film Institute, 1985.

COSULICH, Callisto. Alberto Lattuada. Roma: Gremese Editore, 1985.

COUSELO, Jorge Miguel. Breve historia del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

COUSELO, Jorge Miguel (ed.). Torre-Nilsson por Torre-Nilsson. Buenos Aires: Fraterna, 1985.

CUEVAS PUENTE, Antonio (ed.). Anuario Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.

DÁVALOS OROZCO, Federico; VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza. Filmografía general del cine mexicano, 1906-1931. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

DI NÚBILA, Domingo. Historia del cine argentino. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.

DOUGLAS, María Eulalia (ed.). Filmografía del cine cubano, 1959 - junio 1980. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1980.

DOUGLAS, María Eulalia (ed.). Guía temática del cine cubano (producción ICAIC). La Habana: Cinemateca de Cuba, 1983.

ELENA, Alberto. El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores. Madrid: Turfan, 1993.

ELENA, Alberto; DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.). Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas. Madrid: Alianza, 1999.

- ESPAÑA, Claudio. Medio siglo de cine: Argentina Sono Film. Buenos Aires: Editorial Abril, 1984.
- ESPAÑA, Claudio. Luis César Amadori. Buenos Aires: CEAL, 1993 (serie «Los directores argentinos»).
- ESPAÑA, Rafael de. A Directory of Spanish and Portuguese Filmmakers and Films. Trowbridge: Flicks Books / Westport: Greenwood Press, 1994.
- FANÉS, Félix (Ibáñez). CIFESA, la antorcha de los éxitos. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.
- Filmoteca Nacional de España. Vittorio Cottafavi. Barcelona: Semana Internacional de Cine, 1980.
- FONTANA, Clara. María Luisa Bemberg. Buenos Aires: CEAL, 1994 (serie «Los directores argentinos»).
- FORNET, Ambrosio (ed.). Alea. Una retrospectiva crítica. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.
- FRASER, George MacDonald. The Hollywood History of the World. Londres: Michael Joseph, 1988.
- GANCE, Abel. Christophe Colomb. París: Éd. Jacques Bertoin, 1991.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. La primera apertura. Barcelona: Planeta, 1978.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. Historia ilustrada del cine español. Barcelona: Planeta, 1985.
- GARCÍA MESA, Héctor (ed.). Catálogo general del cine cubano, 1897-1975. La Habana: Instituto del Libro / Cinemateca de Cuba, 1977. 2 vols.
- GARCÍA RIERA, Emilio. Historia documental del cine mexicano. México DF: Ediciones ERA, 1969-1978. 9 vols.
- GARCÍA RIERA, Emilio. Julio Bracho (1909-1978). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1986.
- GARCÍA RIERA, Emilio. Emilio Fernández (1904-1986). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara / Cineteca Nacional, 1987.
- GARCÍA RIERA, Emilio (ed.). Arturo Ripstein habla de su cine. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara / Cineteca Nacional, 1988.
- GARCÍA RIERA, Emilio. México visto por el cine extranjero. México DF / Guadalajara: Ediciones ERA / Universidad de Guadalajara, 1990. 6 vols.

GARCÍA RIERA, Emilio. Historia documental del cine mexicano (edición corregida y aumentada). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1992-1997. 18 vols.

GARCÍA RIERA, Emilio; MACOTELA, Fernando. La guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión, 1919-1984. México: Editorial Patria, 1984.

GARCÍA TSAO, Leonardo (ed.). Felipe Cazals habla de su cine. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1994.

GONZÁLEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T. (eds.). Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930. Madrid: Fimoteca Española, 1993.

GUARNER, José Luis. Fernando Rey. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1987.

GUBERN, Román. Cine español en el exilio, 1936-1939. Barcelona: Lumen, 1976.

GUBERN, Román. Raza (Un ensueño del general Franco). Madrid: Ediciones 99, 1977.

GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso. Historia del cine en Bolivia. Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro, 1982.

HENNEBELLE, Guy; GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso (eds.). Les cinémas de l'Amérique Latine. París: L'Herminier, 1981.

HIDALGO, Manuel. Francisco Rabal... un caso bastante excepcional. Valladolid: Semana de Cine, 1985.

HUESO, Ángel Luis. Los géneros cinematográficos. Bilbao: Mensajero, 1983.

HUESO, Ángel Luis (ed.). Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950. Madrid: Cátedra / Fimoteca Española, 1998.

ICART, Roger. Abel Gance. Lausana: L'Âge d'homme, 1983.

IZAGUIRRE, Rodolfo. Cine venezolano: largometrajes. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional / Fondo de Fomento Cinematográfico, 1983.

JARA DONOSO, Eliana. Cine mudo chileno. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes / Ministerio de Educación / CENECA / TEVEC-ORP, 1994.

KRAMER, Steven Philip; WELSH, James Michael. Abel Gance. Boston: Twayne Publishers, 1978.

LACOLLA, Enrique. Cine épico e historia. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1970.

- LEÓN FRÍAS, Isaac. Los años de la conmoción. México DF: UNAM, 1979.
- MAHIEU, José Agustín. Breve historia del cine argentino. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- MARANGHELLO, César. Hugo del Carril. Buenos Aires: CEAL, 1994 (serie «Los directores argentinos»).
- MARTÍNEZ PARDO, Hernando. Historia del cine colombiano. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.
- MÉNDEZ LEITE, Fernando. Historia del cine español. Madrid: Rialp, 1965.
- MORA, Carl J. Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1980. Berkeley: University of California Press, 1982.
- NÚÑEZ GORRITI, Violeta. Pitas y alambre: la época de oro del cine peruano, 1936-1950. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1990.
- ORELLANA, Margarita de (ed.). Imágenes del pasado. Puebla: Premia Editora, 1983.
- OSSA COO, Carlos. Historia del cine chileno. Santiago de Chile: Grupo Editorial Quilmanú, 1971.
- PEÑA, Fernando. Leopoldo Torre Nilsson. Buenos Aires: CEAL, 1994 (serie «Los directores argentinos»).
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). Antología crítica del cine español, 1906-1995. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1997.
- POZO, Santiago. La industria del cine en España. Barcelona: Universidad, 1984.
- RAMÍREZ, Gabriel. Crónica del cine mudo mexicano. México DF: Cineteca Nacional, 1989.
- RAMÍREZ, Gabriel. Miguel Contreras Torres (1899-1981). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1994.
- REYES, Aurelio de los. Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920. México DF: Filmoteca de la UNAM, 1986.
- REYES, Aurelio de los. Filmografía del cine mudo mexicano, vol. II, 1820-1924. México DF: Filmoteca de la UNAM, 1994.
- RICHARDS, Jeffrey. Swordsmen of the Screen. From Douglas Fairbanks to Michael York. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977.
- RIPSTEIN, Arturo; PACHECO, José Emilio. El Santo Oficio. Culiacán: Universidad

Autónoma de Sinaloa, 1980.

ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve (eds.). *La Historia y el Cine*. Barcelona: Fontamara, 1983.

SALCEDO SILVA, Hernando. *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

SUSZ K., Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica, 1904-1990*. La Paz: Ediciones Cinemateca Boliviana, 1991.

TAIBO, Paco Ignacio. *María Félix, 47 pasos por el cine*. México DF: Planeta, 1985.

STEVENS, Donald F. (ed.). *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Washington, DE: Scholarly Resources, 1997.

TOLEDO, Teresa (ed.). *10 años del nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Verdoux / Quinto Centenario / Cinemateca de Cuba, 1990.

TRELLES PLAZAOLA, Luis. *Imágenes cambiantes*. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1996.

UTRERA, Rafael. *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.

VEGA, Alicia. *Re-Visión del cine chileno*. Santiago: Editorial Aconcagua, 1979.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. *Gabriel Soria*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1992.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. *Arcady Boytler*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1992.

VIÑAS, Moisés. *Historia del cine mexicano*. México DF: UNAM, 1987.

VIÑAS, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992*. México DF: UNAM, 1992.

# **Apéndice iconográfico**



Georges Wague en  
**La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América**  
(1917)

**CHRISTOPHER COLUMBUS** | **CHRISTOPHE COLOMB**  
 MONUMENTAL FILM IN 4 ACTS | SUPERFILM EN 4 ACTES  
 THE DISCOVERY OF AMERICA | LA DÉCOUVERTE D'AMÉRIQUE



MANAGER, MARTIN GARAS | RÉGIE, MARTIN GARAS  
 PHOTOGRAPHERS: MITZBERGHAUM / KARL AYTENDORFER / EUGEN HANAU | PHOTOGRAPHERS: MITZBERGHAUM / KARL AYTENDORFER / EUGEN HANAU  
 DECORATORS: BELA MADLANY / FERDINAND ALFRED COLOMBUS | DECORATORS: BELA MADLANY / FERDINAND ALFRED COLOMBUS  
 MUSIC: MAX MARCUSZINSKI | MUSIC: MAX MARCUSZINSKI

**Principal performers**

Christopher Columbus	Albert Bassermann
His wife	Elle Bassermann
Diago, their son	Franz Seubert
The Duke of Malina-Calle	Emil-Nachbaur
Marin, the doctor	Guido Tschöke
King Ferdinand Had. the catholic	Emilck Polzer
Queen Isabella	Teresa Drona
The Prior La Rabida	Ludwig Rastner

**Acteurs principaux**

Christopher Colomb	Albert Bassermann
Sa femme	Elle Bassermann
Diago, leur fils	Franz Seubert
Le Duc de Malina-Calle	Emil-Nachbaur
Marin, le docteur	Guido Tschöke
Le Roi Ferdinand II, le catholique	Emilck Polzer
La Reine Isabelle	Teresa Drona
Le Prieur de la Rabida	Ludwig Rastner

**Christoph Columbus**  
(1922)



Mapas animados



Albert Bassermann como Colón

REY SORIA FILMS  
*presenta*

**CRISTÓBAL COLÓN**  
*La maravillosa epopeya del descubrimiento de América*



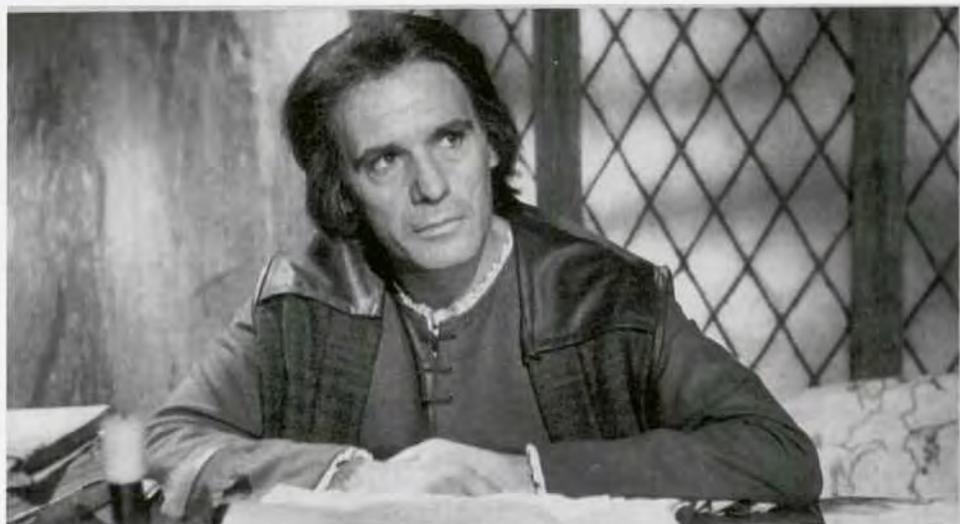
Julio Villarreal en  
**Cristóbal Colón**  
(1943)



Antonio Vilar en  
**Alba de América**  
(1951)

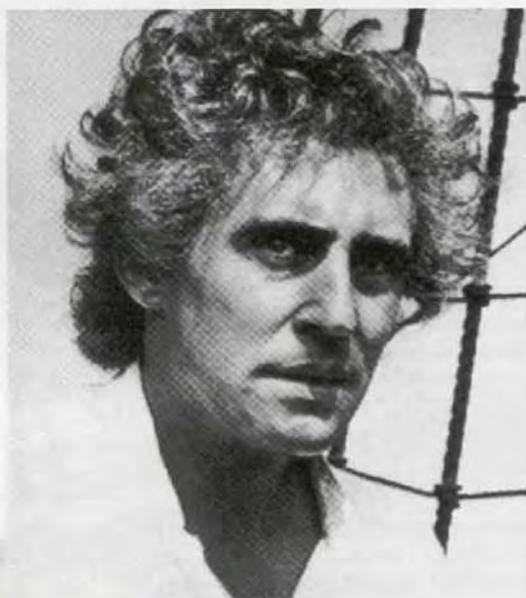


Fredric March en  
**Christopher Columbus**  
(1949)



Francisco Rabal en  
**Cristóbal Colón**  
(1968)

Gabriel Byrne en  
**Cristopher Columbus**  
(1985)



Andrés Pajares en  
**Cristóbal Colón,  
de oficio... descubridor**  
(1982)



Tom Selleck, Rachel Ward, George Corraface en  
**Cristóbal Colón. El Descubrimiento**  
(1992)



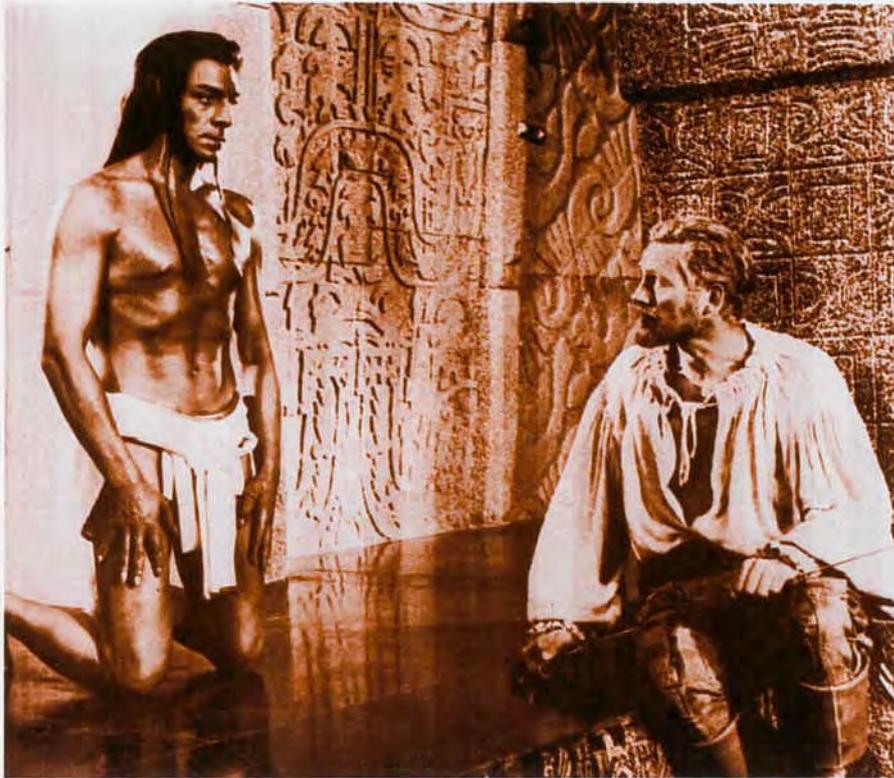
Sigourney Weaver, Gérard Depardieu, Ángela Molina en  
**1492. La conquista del Paraíso**  
(1992)



Geraldine Farrar como la hija de Moctezuma,  
Wallace Reid como Alvarado, Raymond Hatton  
como Moctezuma en  
**La olvidada de Dios** (1917)



César Romero como Cortés en  
**Captain from Castile**  
(1947)



Christopher Plummer como Atahualpa, Robert Shaw como Pizarro



Foto de rodaje

**The Royal Hunt of the Sun (1969)**



Venantino Venantini como Valdivia



Víctor Alcázar como Lautaro

**La Araucana**  
(1971)

Elsa Martinelli  
como Inés de Suárez



Frank Latimore como Núñez de Balboa en  
**Los conquistadores del Pacífico**  
(1963)

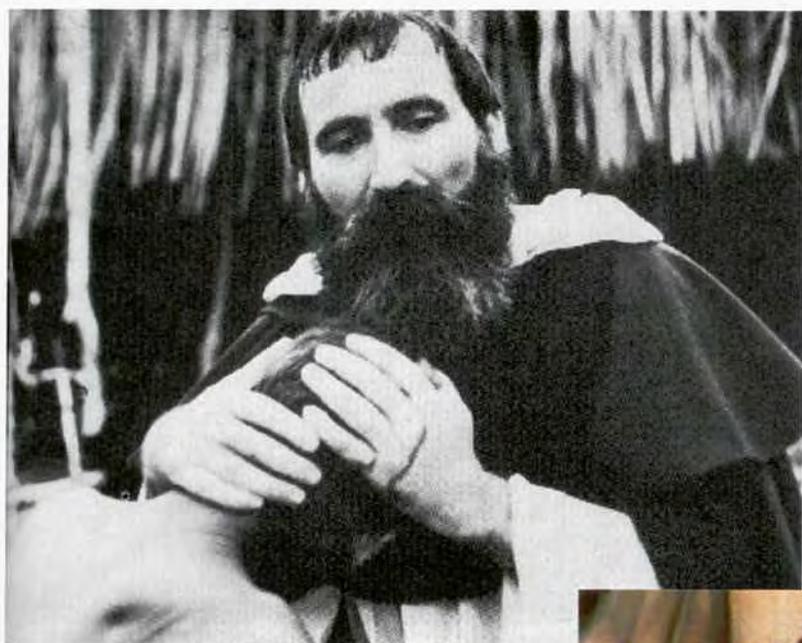


Klaus Kinski en  
**Aguirre, la cólera de Dios**  
(1972)



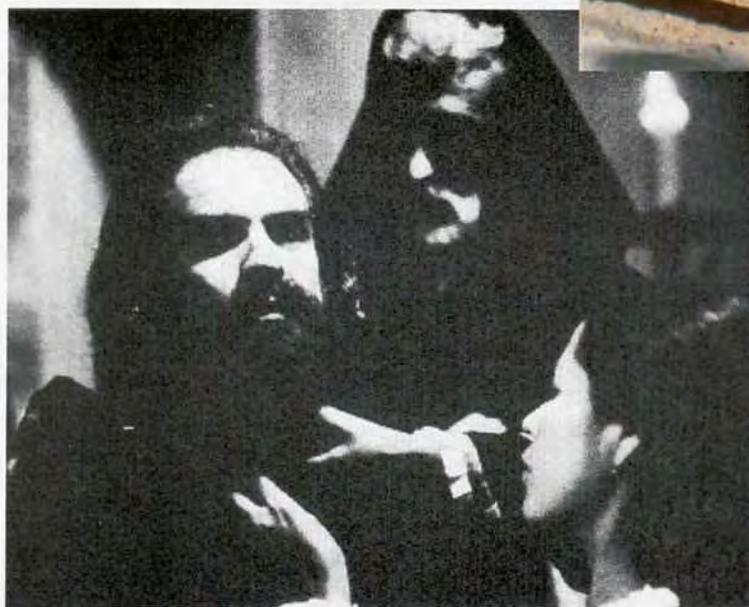
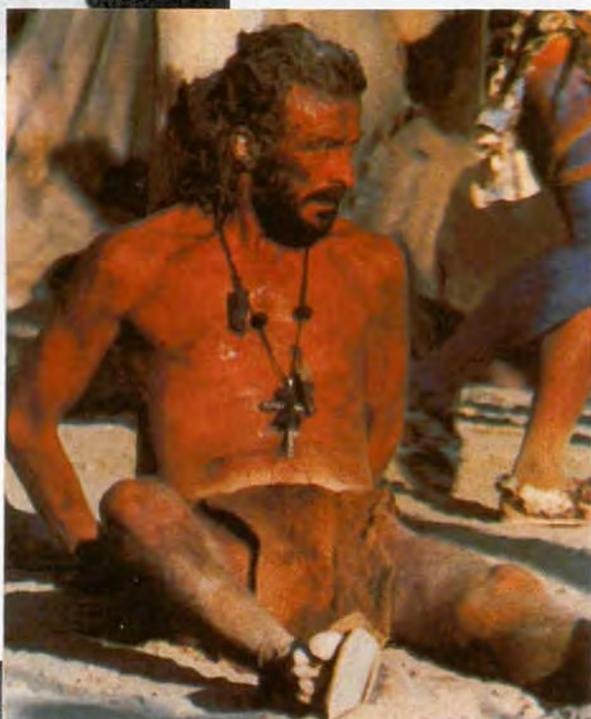
Omero Antonutti como Aguirre en  
**El Dorado**  
(1987)





Cosme Cortázar en  
**Jericó**  
(1991)

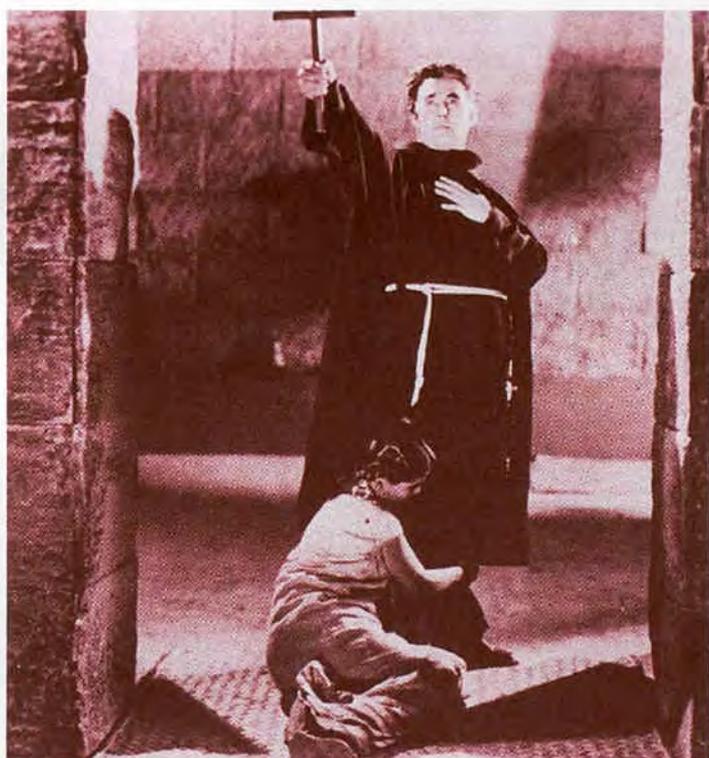
Juan Diego en  
**Cabeza de Vaca**  
(1990)



José Alonso en  
**Bartolomé de las Casas**  
(1992)



Ramón Novarro como Juan Diego



Domingo Soler como Fray Martín

**La Virgen que forjó una patria**  
(1942)



Silvana Roth, Esteban Serrador

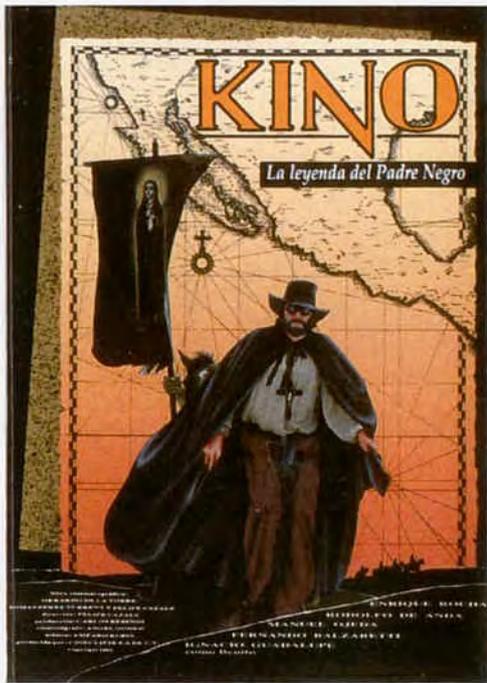


Silvana Roth, Pilar Muñoz

**Villa Rica del Espíritu Santo /  
La carabela de la ilusión  
(1945)**

José Nieto, Jorge Mistral en  
**La nao capitana**  
(1947)





Enrique Rocha en  
**Kino**  
(1992)



Michael Rennie como Fray Junípero  
Serra, Anthony Quinn como Gaspar  
de Portolà en  
**Seven Cities of Gold**  
(1955)



Delia Garcés en  
**Rosa de América**  
(1946)



María Mahor en  
**Rosa de Lima**  
(1962)

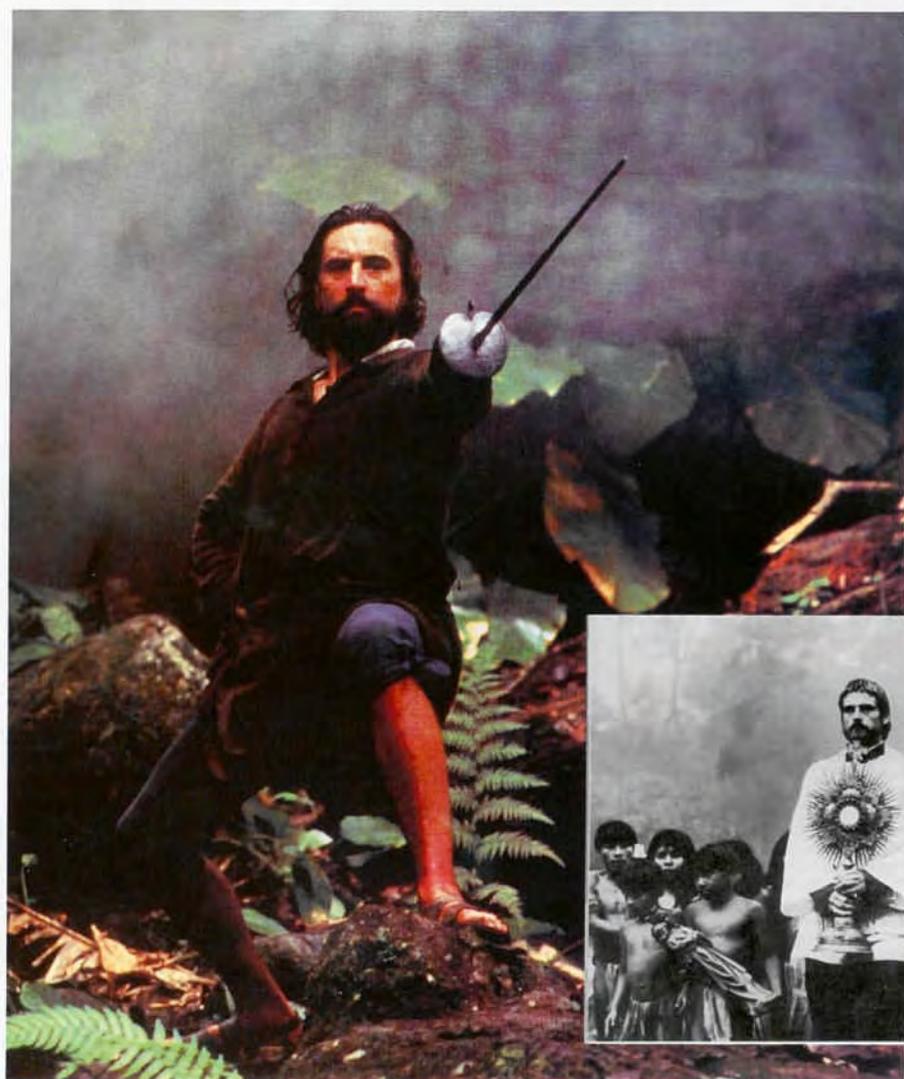




Ernesto Alonso en  
**Felipe de Jesús**  
(1949)



René Muñoz en **Fray Escoba** (1961)



Robert De Niro, Jeremy Irons en  
**La Misión**  
(1986)





**Martín Garatuza**  
(1935)



**El Santo Oficio**  
(1974)



Nelson Villagra en **La última cena** (1976)



**Andrea Palma en Sor Juana Inés de la Cruz (1935)**



**Lupita Gallardo en El secreto de la monja (1940)**



Assumpta Serna como Sor Juana Inés en *Yo, la peor de todas* (1990)



María Félix en *La monja alférez* (1944)



Esperanza Roy en *La monja alférez* (1986)

Anna Magnani en  
**The Golden Coach**  
(1952)



Ana María Lynch, Antonio Vilar en  
**La Quintrala**  
(1955)

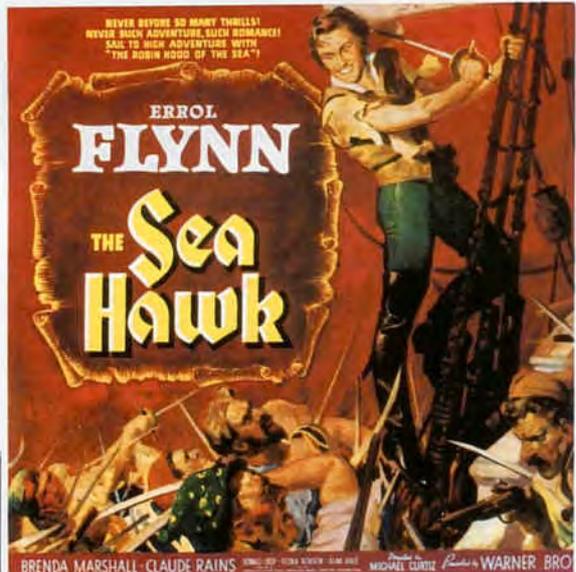




Rod Taylor como Sir Francis Drake en  
**Seven Seas to Calais** (1962)



Vicente Oroná (izq.) en  
**Cruz Diablo**  
(1934)



Errol Flynn en  
**The Sea Hawk** (1940).  
Los piratas juzgados por  
la Inquisición



**Ranheador**  
(1976)

Adolfo Llauradó, Reinaldo Miravalles



**El otro Francisco**  
(1975)

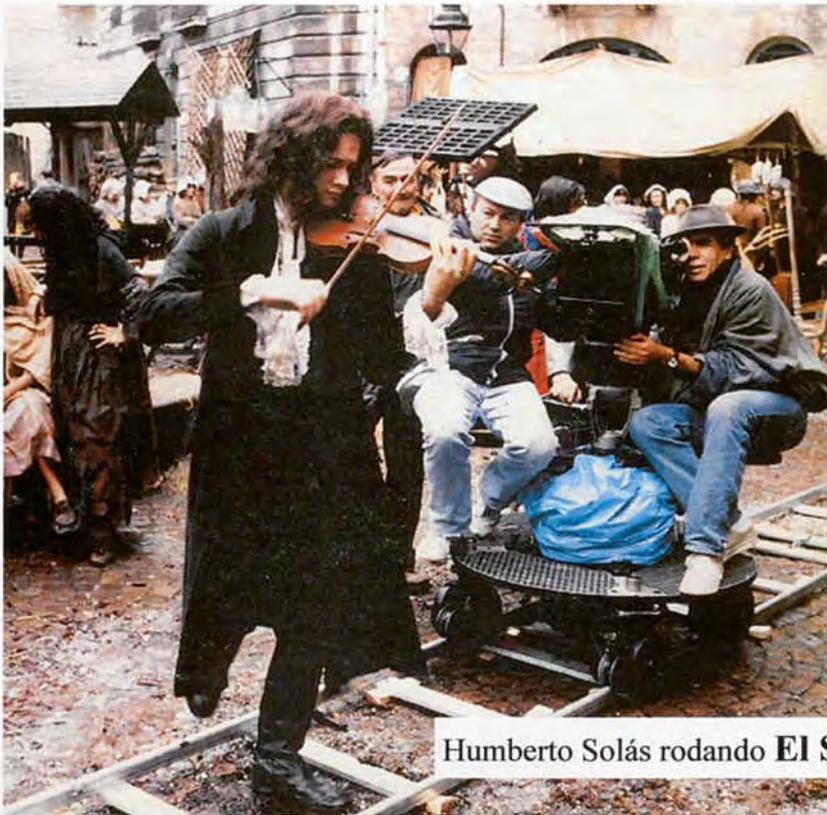


Raquel Revuelta, Nelson Villagra en **Cecilia** (1982)



**La muerte en las calles** (1952).  
El virrey Sobremonte recibe la noticia  
de la invasión inglesa.

Reynaldo Arenas en  
**Túpac Amaru**  
(1984)



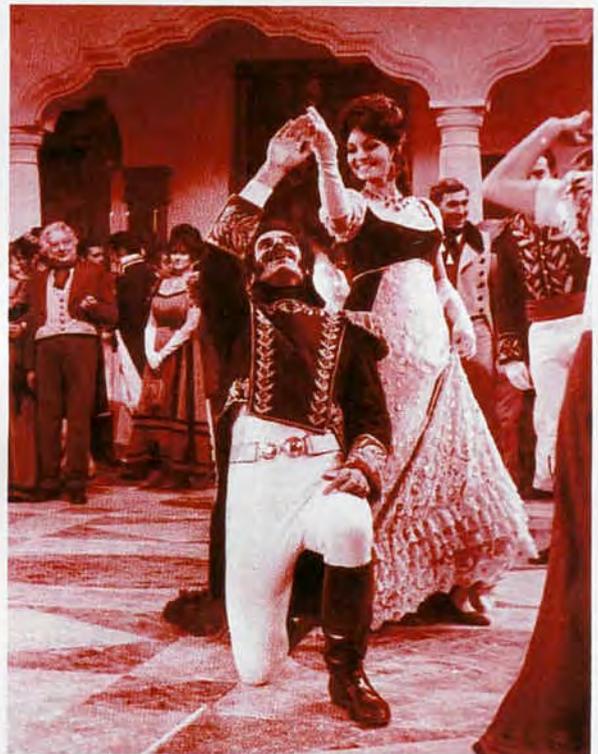
Humberto Solás rodando **El Siglo de las Luces** (1993)



Julián Soler como Bolívar,  
Francisco Jambrina como Sucre en  
**Simón Bolívar**  
(1942)

**Simón Bolívar**  
(1969)

Maximilian Schell, Francisco Rabal





El paso de los Andes



Alfredo Iglesias como Belgrano



Lautaro Murúa como O'Higgins



Evangelina Salazar como Doña Remedios



Héctor Alterio como Bolívar

Alfredo Alcón como San Martín en  
**El santo de la espada / Estirpe de raza**  
(1970)



Domingo Soler como Morelos,  
Paco Martínez como Hidalgo  
en  
**El padre Morelos**  
(1943)



Stella Inda , Domingo Soler en  
**El rayo del Sur**  
(1943)





Sebastián Chiola, Ángel Magaña



El campamento realista  
(decorado de Ralph Pappier)



La guerra gaucha  
(1942)



Roberto Cañedo como Martí en  
**La rosa blanca** (1954)



Los españoles honrando el féretro de Martí

Caricatura con motivo del estreno en México  
(1955)





Clara Werther, Pedro Sienna



Pedro Sienna en  
**El húsar de la muerte**  
(1925)

Alfredo Alcón en  
**Güemes,**  
**la tierra en armas**  
(1971)





Raquel Revuelta en **Lucía** (1968)



**La primera carga al machete**  
(1969)

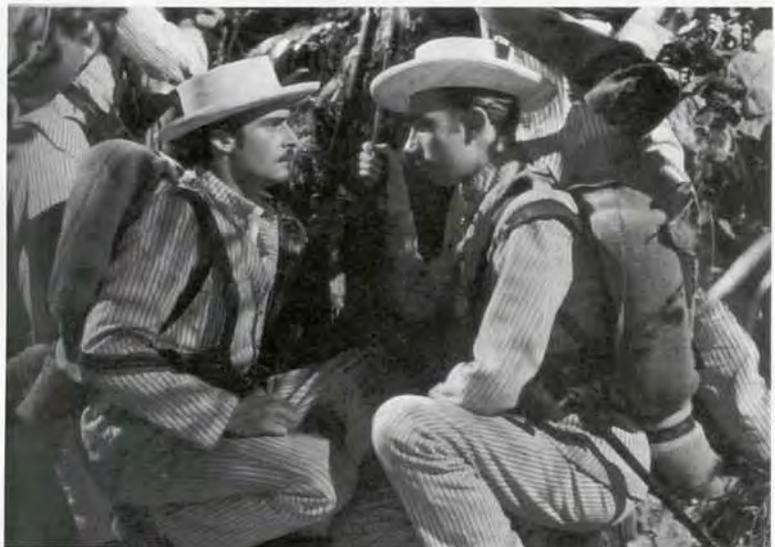




Amelia Muñoz, Faustino Bretaño, Javier de Rivera en  
**El héroe de Cascorro** (1929)



Decorado de Paulino Méndez



**Bambú**  
(1945)

Luis Peña, Fernando Fernán-Gómez



Imperio Argentina, Luis Peña

**Mambí**  
(1997)

Carlos Fuentes, Álvaro de Luna,  
Eslinda Núñez



Gretel Pequeño, Carlos Fuentes



Entrada del Maine en La Habana



Cuba cambia de dueños

