

COLÓN EN EL CINE ESPAÑOL: TRES MIRADAS EN EL TIEMPO

María del Carmen Pasán García
y Gustavo Adolfo Luis Cedrés

RESUMEN

El descubrimiento de América es uno de los episodios más importantes y controvertidos en la historia de nuestro país, es por ello que el cine español ha intentado reflejar esta hazaña en varias ocasiones. Tres de ellas son los ejemplos en que nos basaremos para elaborar este artículo: «La Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América» (Émile Bourgeois, 1916), «Alba de América» (Juan de Orduña, 1951) y «1492, la Conquista del Paraíso» (Ridley Scott, 1992). A partir de aquí analizaremos las diferentes maneras en que estos tres filmes abordan este episodio, teniendo en cuenta el periodo histórico en que cada uno de ellos se produjo: una monarquía, una dictadura y una democracia.

PALABRAS CLAVE: descubrimiento de América, Cristóbal Colón, Émile Bourgeois, Juan de Orduña, Ridley Scott, cine histórico, Isabel la Católica, indígena.

ABSTRACT

The Discovery of America is a very important and controversial episode of our national history. This achievement has been presented some times by the Spanish cinematography. This paper is based on three films which present in an extensive manner this episode: La Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América by Émile Bourgeois (1916); Alba de América by Juan de Orduña (1951) and 1492, la Conquista del Paraíso (1992, the Conquest of Paradise) by Ridley Scott (1992). The different ways to deal with this episode in the three films are analyzed taking in mind the historical time of each film: a monarchy, a dictatorial state and a democracy.

KEY WORDS: Discovery of America, Christopher Columbus, Émile Bourgeois, Juan de Orduña, Ridley Scott, Cinema & History, Queen Isabella of Spain, Indigenous.

INTRODUCCIÓN

El cine histórico se caracteriza por la reelaboración que ofrece de los hechos históricos, pero como reelaboración o lectura contemporánea de un suceso del pasado, no se pretende ni precisa ni verídica. Aunque de género histórico se trate, el director crea en todo caso una ficción, por ello puede manejar a su antojo las fuentes documentales e historiográficas sobre el hecho en sí, y desvirtuarlas según lo crea

pertinente. De esto dependerá el grado de aproximación o similitud que tenga su película con la realidad que pretende reflejar.

El cine histórico, como cine, tampoco deja de ser susceptible a lo que como medio de comunicación ofrece. Debido a eso podemos encontrarnos connotaciones propagandísticas a lo largo de su discurso filmico y, mucho más patente, cuando el filme está sometido a las directrices de una determinada ideología de poder. Por el alto coste de producción en la creación cinematográfica, esta dependencia, creada a partir de subvenciones, es muchas veces insalvable. Por lo que si queremos entender en mayor grado una película, debemos atender al contexto histórico en que ésta se produce.

El descubrimiento de América supone para España uno de los acontecimientos más memorables de su historia, y diversos son los filmes que lo han representado. Para la elaboración del artículo hemos escogido tres películas que, aunque tratan el mismo hecho, lo hacen desde perspectivas totalmente diferentes. La visión que se ofrece del acontecimiento en cada una de ellas depende, en mayor o menor medida, de los móviles sociales, políticos, religiosos... de la época que las vio nacer. De este modo, contrastando los tres filmes, analizaremos aquellos componentes del relato que se alteran en cada película, y aquellos componentes que se mantienen invariables en las tres.

CONTEXTO HISTÓRICO

«La Vida de Cristóbal Colón y su Descubrimiento de América», de Émile Bourgeois, es una coproducción hispano-francesa del año 1916. Ante la Primera Guerra Mundial, España va a configurar bajo la monarquía de Alfonso XIII uno de sus periodos fundamentales para la resurrección de la industria cinematográfica nacional. Antes de la Gran Guerra diversos motivos —el aumento del metraje de la película, la compra de los derechos para las adaptaciones literarias, la posición desdénosa de la Iglesia, el desinterés de los gobiernos de la nación o el establecimiento de productoras extranjeras en España— habían hecho entrar al cine nacional en una aletargada crisis. Los países implicados en la guerra van a verse obligados a parar sus producciones ya que sus presupuestos no podrán cubrir estos gastos; de este modo España, como país neutral, se va a ver libre de competencia para distribuir sus productos, con bastantes posibilidades de penetrar en el mercado cinematográfico internacional.

En estos años, el cine español, aunque debiéramos decir Barcelona como foco cinematográfico más relevante, llevará a cabo numerosas producciones, entre ellas la ya citada sobre la vida de Cristóbal Colón, producción de *Films Cinematographiques* y *Argos Films*, estrenada en Barcelona el 17 de mayo y en Madrid el 12 de octubre de 1917. Este filme se concibió a modo de «serial», género que se había consolidado en esa época, junto a los filmes dramáticos al estilo italiano o al francés —*films d'Art*—, y contaba con cinco capítulos: «La inspiración de una Reina», «Hacia lo desconocido», «La obra brilla inmortal», «El apogeo de la gloria» y «La triste recompensa». El costo de la producción se elevó a un millón de pesetas,



cifra casi insólita para esos años, que sufragó los gastos de la construcción de las tres carabelas, figuración, decorados y ambientación en general. El gobierno español fue quien subvencionó esta empresa, pero la mayoría de los participantes, tanto en la parte técnica como artística, fueron de origen francés.

Julio Pérez Perucha nos habla así de este filme: «...esta ruidosa baratija es uno de los mamotretos más insufribles y mediocres que ha vomitado nuestro cine mudo, y radicalmente obsoleto respecto a sus modelos franceses de origen»¹. Si atendemos a lo que expresa este autor, se nos hace evidente la contraposición que existía con la crítica cinematográfica del momento; así, en la revista de cine *Arte y Cinematografía*, en mayo de 1917, se podía leer: «Resulta, pues, que 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»².

A pesar de los numerosos filmes que se produjeron en estos años, su escasa calidad hará que los resultados económicos también sean escasos. España debiera haber contado con productoras más emprendedoras, así nuestro cine hubiera aprovechado mejor la situación que se le brindaba; pero, bien al contrario, salvo algunas productoras ligeramente más sólidas, con lo que contábamos en España era con una gran dispersión de pequeñas empresas. Éstas no solían producir más de cuatro películas al año, con el agravante de que si alguna fracasara les haría cerrar sus puertas de inmediato. Las productoras no invirtieron en infraestructura y, cuando acabó la guerra, España no había conseguido penetrar en el mercado internacional, ni tan siquiera conseguir una posición hegemónica en el mercado nacional, con lo que la industria cinematográfica española acabó hundiéndose tan rápidamente como se había levantado.

Las circunstancias que rodearon a «Alba de América», obra de Juan de Orduña estrenada en 1951, son muy distintas a la anterior puesto que España se encontraba sumida en la dictadura franquista, marcada ésta por el aislamiento político, por la autarquía y por la intervención del Estado en la producción y distribución de bienes, y por tanto, en la industria cinematográfica.

Así, en el cine español, se produce un intenso y ambicioso ciclo histórico que tiene como buque insignia la producción de CIFESA. La filmografía nacional se verá inmersa en una corriente de producción que, según Sánchez Biosca, funciona como «una alegoría intemporal del perdido imperio español»³ y que tiende a un sentimiento de exaltación nacionalista.

¹ VV.AA. (1998): *Historia General del cine, Volumen III, Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, p. 209.

² GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (1985): *Historia Ilustrada del Cine Español*, Planeta, Madrid, p. 12.

³ HEREDERO, Carlos F. (1993): *Las huellas del Tiempo. Cine Español 1951-1961*, Ediciones Filmoteca, Colección Documentos núm. 5, Valencia, p. 171.



Estas películas denominadas macroespectáculos buscan la clasificación estatal denominada «De Interés Nacional», de este modo se veían beneficiadas en su distribución y exhibición, a la vez que se convertían en un mecanismo de poder ante la necesidad de una orgullosa afirmación frente al bloqueo exterior. Pero las pretensiones artísticas de CIFESA fueron tan elevadas que no se vieron recompensadas de manera efectiva, lo que la llevaría prontamente a su debacle posterior, no sólo por las producciones que en esos años realizaría sino por su continua tozudez hacia un género y un modelo de espectáculo que, siendo tan próspero en los años de la autarquía, tocaba a su fin por el progresivo aperturismo del Estado. Esta apertura se debió, en parte, a que Estados Unidos vio en España una ubicación estratégica a nivel militar para su lucha contra el comunismo; lo que llevará a que la OTAN concediese préstamos al gobierno español, que la ONU anulara su aislamiento diplomático y que, en 1952, fuera admitida en la UNESCO.

«Alba de América», aparte de la evidente búsqueda de alabanza del país, se convertirá en un costoso proyecto paraestatal concebido como respuesta al filme británico «Christopher Columbus» de 1949, interpretado por Frederic March y dirigido por David MacDonald, que en su momento fue juzgada «antiespañola» y jamás exhibida en nuestro país⁴.

El guión de «Alba de América» se concibió bajo la inspiración de Luis Carrero Blanco, que había entrado en el Ministerio de la Presidencia en julio de 1951, en el que participó Alfredo Sánchez Bella como representante del Instituto de Cultura Hispánica. Fue un intento de revisar el descubrimiento de América bajo la doctrina nacionalista, denunciando lo que el Régimen denominaba la conspiración judaico-internacional⁵ mediante las intrigas del banquero judío Isaac con el francés Armagnac y el rey de Portugal para hacerse con el secreto de Colón. Se presenta también un Almirante patriota, católico y predestinado a ser un héroe, y una Reina cuyo ideal es el de ganar almas para el cielo y de llevar a las nuevas tierras sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas⁶. A este guión contribuiría Juan de Orduña con su afán por subrayar la trascendencia y la historia de los hechos bajo las composiciones tipo de los actores, mediante los diálogos, los encuadres fotográficos, la planificación y la estructura narrativa.

El coste del filme fue significativo, superó los diez millones de pesetas, que en primera instancia no se vería recompensado al no serle concedida la clasificación «De Interés Nacional» por parte de José María García Escudero, quien llevaba las riendas de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Esto creará una situación conflictiva con la todavía poderosa CIFESA, a la cual se sumaría la Iglesia, aliada en esos momentos con los intereses del aparato industrial dominante y con

⁴ ROMÁN GUBERN (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, pp. 127-128.

⁵ HEREDERO, Carlos F.: *op. cit.*, p. 175.

⁶ *Ibidem*, p. 175.

los sectores más integristas del Régimen. Estos problemas acabarían por liquidar la efímera gestión del director general y, posteriormente, llevaría a la nueva Junta de Clasificación a ceder a las presiones y otorgar los privilegios «De Interés Nacional» a la película de Orduña.

«1492, la Conquista del Paraíso» fue una coproducción entre tres estados: Gran Bretaña, Francia y España. Se realizó durante el gobierno socialista, que mantendría una mayoría absoluta entre 1982 y 1993, intentando llevar al país hacia la modernización de la economía, de las administraciones públicas, de las estructuras del estado, y a nivel internacional, a la integración en la Alianza Atlántica, la OTAN.

El cine nacional se dejará influir por las leyes gestadas por Pilar Miró, al frente de la Dirección General de Cinematografía desde 1982, organismo que poco después iba a dar paso al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA). Entre 1986 y 1988 continuaría al frente del Instituto el también cineasta y crítico Fernando Méndez Leite, que aportaría un estatuto de colaboración entre las productoras y Televisión Española, y nuevas formas de promoción internacional que implicarían una apertura del mercado natural. Mientras tanto se llevará a cabo la regularización de las salas X y de «arte y ensayo», la conversión de la Filmoteca Española en un organismo autónomo, y la eliminación de la categoría «S» —clasificado de auténtica lumpen-producción—⁷. Todo ello producto de varias circunstancias que se gestaron a comienzos de los 80, caso de la irrupción del vídeo como forma alternativa de ocio, la televisión, la liberalización del mercado cinematográfico en sus apartados de distribución y exhibición, y la atenta mirada de cómo en los países desarrollados la asistencia al cine se hacía cada vez menor.

Ante ese contexto se creó la conocida «ley Miró»⁸ —decreto 3304/1983, junto a las órdenes ministeriales para su desarrollo de febrero y mayo de 1984—, que, basada en la legislación francesa, venía a favorecer al cine español mediante las subvenciones anticipadas, que como señalaría Benavent, los efectos positivos fueron al comienzo por medio del incremento en las subvenciones previas al rodaje con la intención de acabar con el cine mediocre y el fomento de la creatividad con la nueva figura del director-productor⁹. A esto se sumarían otras medidas importantes, como la cuota de distribución de cuatro películas dobladas por una española o la ampliación en la cuota de exhibición de tres películas extranjeras por una española.

No obstante, como indica el refrán: «hecha la ley, hecha la trampa», pronto se vio que el decreto favorecía a personas influyentes dentro de la creada Comisión

⁷ MONTERDE, José Enrique (2002): «Panorama desde el siglo XXI. La industria cinematográfica de los años 90», *Semillas de Futuro. Cine Español 1990-2001*, Ed. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Barcelona, p. 90.

⁸ MONTERDE, José Enrique (1993): *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, p. 102.

⁹ BENAVENT, Francisco María (2000): *Cine Español de los noventa. Diccionario de películas, directores y temático*, Ediciones Mensajero, S.A., Bilbao, p. 17.



de Calificación de filmes, incluso la Junta de Clasificación otorgó subvenciones a películas que no se llegan a realizar o de escasa calidad. Un dato importante que debemos tener en cuenta es que entre 1986-1992 existieron 32 filmes subvencionados por el Ministerio de Cultura que aún no habían sido estrenados en 1994, según informe remitido al Congreso¹⁰.

Cabe señalar que existen modificaciones tanto en el decreto como en los dirigentes al frente del cine español. Eco de estas modificaciones fue la sentencia del Tribunal Supremo de octubre de 1987 que anulaba la orden que instauró el funcionamiento de la Comisión de Valoración¹¹, lo que llevaría a Méndez Leite a modificar el decreto Miró el 8 de marzo de 1988. Pero esto no es todo, habría más modificaciones con el posterior decreto Semprún, bautizado de esta forma en honor al ministro de Cultura que lo promovió¹². Jorge Semprún, novelista y guionista, plantearía «favorecer el desarrollo de empresarios independientes y fomentar la inversión privada en la realización de películas, con la finalidad de reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector»¹³. A ello habría que sumar el ICAA, que trabajará a su favor con Enrique Balmaseda a la cabeza y cuya acción más significativa sería modificar el sistema de apoyo a la producción, al obligar a los productores a elegir entre la subvención a posteriori sobre recaudación en taquilla, o la subvención anticipada, curiosamente perfeccionada algo más tarde. En 1991, Balmaseda sería sustituido por el productor y guionista Juan Miguel Lamet. Es el momento de la aparición de otro decreto-ley que refuerza la protección a la producción, reintroduciendo el guión como factor clave¹⁴.

No obstante la política errónea de Solé-Tura, en el cargo desde 1991, quedó patente en la coproducción que nos ocupa y que venía a coincidir con la celebración del v Centenario del Descubrimiento de América. El ministro de Cultura ofreció las tres carabelas creadas para la película «La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América» a un filme estadounidense «Christopher Columbus, The Discovery», dirigida por John Glen y encasillada más en el género de aventuras que en el histórico. Para contrarrestar este error subvencionaría con doscientos millones de pesetas a la película de Ridley Scott, hecho que produjo las protestas de los directores españoles que sufrieron la desconfianza del gobierno al no poner el proyecto en manos nacionales.

Esta película se había presentado como un panfleto «antiespañol», según el socialista Yáñez¹⁵, por ser contrario al objetivo de la celebración del v Centenario, lo que a la postre implicará que el filme se presente en el festival de Sitges en vez de

¹⁰ PÉREZ BASTÍAS, Luis y ALONSO BARAHONA, Fernando (1995): *Las mentiras sobre el cine español*, Editorial Royal Books, S.L. Barcelona, p. 228.

¹¹ MONTERDE, José Enrique (2002): *op. cit.*, p. 99.

¹² BENAVENT, Francisco María: *op. cit.*, p. 17.

¹³ MONTERDE, José Enrique (2002): *op. cit.*, p. 99.

¹⁴ MONTERDE, José Enrique (2002): *op. cit.*, p. 100.

¹⁵ PÉREZ BASTÍAS, Luis y ALONSO BARAHONA, Fernando: *op. cit.*, p. 230.

hacerlo en la ceremonia de clausura de la Expo-92 de Sevilla, como en un principio estaba previsto¹⁶.

TRATAMIENTO DE LOS TEMAS

En estas tres películas históricas sobre Cristóbal Colón y el descubrimiento de América se contrastan los diferentes modos de representar algunos de los temas que tratan. Así, por ejemplo, existen diferencias en el modo en que Cristóbal Colón se caracteriza en cada una de ellas; pero también hay que señalar otros temas de igual importancia, como serían: el título de cada obra, la figura de Beatriz Enríquez, la figura de la Reina Isabel, la figura del Indio y la llegada al Nuevo Mundo, así como la puesta en escena que se realiza de cada uno de ellos.

EL TIEMPO FÍLMICO. LOS TÍTULOS DE LOS FILMES

En «La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América», el hilo conductor es la vida del Almirante, que se seguirá paso a paso. Se nos muestra la vida de Colón desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por los varios viajes que realizó a América. No pretende enfatizar ninguna actitud o debate moral, sino contarnos la historia de este personaje como una concatenación de los hechos más importantes de su vida. En este sentido, el título del filme tiene mucho que ver con esta intención de reflejar cronológicamente la historia de un hombre y su hazaña. De manera diáfana, éste nos despeja toda duda sobre lo que va a narrar la película.

«Alba de América» se centra solamente en la estancia de Colón en Castilla y su posterior descubrimiento, finalizando el filme poco después de haber llegado al Nuevo Mundo. La película comienza en plena travesía hacia las Indias cuando se produce la rebelión de los marineros contra su Almirante. Desde este punto retrocede siete años atrás mediante un flash-back, que constituye el grueso de la película, donde se narran todos los obstáculos que tuvo el navegante hasta que le conceden el permiso para atravesar el Océano. Este filme pretende aportar grandeza y alabanza a la España del momento, al imperialismo franquista y a su componente religioso (el nacional-catolicismo), lo que se verá reflejado en el título del filme: «Alba de América», que se podría interpretar como «luz» a América (luz entendida como fe católica) o como la «verdad» que llegaría a aquellas tierras que fueron educadas bajo las órdenes de España.

«1492, la Conquista del Paraíso» comienza con la concesión del proyecto de Cristóbal Colón y finaliza con el dictado de sus memorias a su hijo Fernando.

¹⁶ DELGADO, Francisco (1992): «1492: La Conquista del Paraíso». *Todos los Estrenos de 1992*, Ediciones JC. Madrid, p. 111.

Esta película no representa solamente el descubrimiento sino que trata de inmiscuirse en la conquista espiritual del Nuevo Mundo. El título de la película indica que Scott ahonda sobre todo en la proyección de la cultura castellana sobre el indígena, veremos la degradación de estas tierras con el paso del tiempo y la mezquindad de algunos nobles castellanos. La idea global del filme da a entender que Colón no creó un mundo nuevo sino que llevó a estas tierras la continuidad del mundo conocido, acabando con el Paraíso que habían encontrado.

LA FIGURA DE CRISTÓBAL COLÓN

La película de 1916 está protagonizada por Georges Wagne, un profesor de mímica que teatraliza y dramatiza muchas de las acciones, que terminan resultando de ambigua comprensión para el espectador. En su elevada gesticulación, el personaje desprende un halo de demencia no del todo intencionado.

De pelo rizado, algo bajo y un poco grueso en la primera versión, la figura de Colón aparece en «Alba de América» alto, fornido y con impecable peinado; corresponde esta segunda al modelo tipo de los galanes del Hollywood clásico. El Almirante, Antonio Vilar, se nos presenta como un enviado de Dios, como el elegido para llevar a cabo una tarea de vital importancia en la Tierra, incluso nos atreveríamos a comentar que quizá se deje entrever un cierto paralelismo entre su figura y la de Jesucristo: ambos sienten que deben llevar a cabo una tarea encomendada por Dios, ambos siguen fieles a la divinidad para superar duros obstáculos y ambos sufren la incompreensión del pueblo. Como se puede observar toda esta caracterización está muy acorde con los años en que se realiza la película, son años de exaltación del catolicismo más obsoleto, que se lleva a cabo también desde el poder político. Esta película está en la línea del Ideario del Régimen, y deja bien claro el favor que le hicieron los españoles a aquellas gentes primitivas.

La cámara se complace en Colón con numerosos contrapicados que engrandecen todavía más su figura, al tiempo que la música acompaña en muchas ocasiones sus palabras, que parecen ponerse en boca de un profeta; son frases grandilocuentes y barrocas que a menudo recita con la mirada perdida hacia el infinito o hacia el cielo, pareciendo estar por encima del bien y del mal, cuyo único destino es realizar la tarea que se le ha encomendado y que, en esta película, dista muchísimo de los verdaderos objetivos históricos del descubrimiento: abrir una vía más rápida para llegar a Las Indias.

En la película de 1992, el personaje de Cristóbal Colón está interpretado por el actor francés Gérard Depardieu. El director nos presenta una figura mucho más carismática y más humana, menos endiosada que en las anteriores, al contemplarlo en escenas como el ataque de ira al ser rechazado por la Junta o cuando más tarde confiesa que ha mentido. También presenta una relación mucho más intensa entre el Almirante y los indígenas de las nuevas tierras, al profundizar en la conquista y no quedarse solamente en el primer contacto con el descubrimiento. En este caso, Colón actúa de salvaguarda de los indígenas ante la osadía de algunos españoles; si bien es cierto que el resultado será el imponer la cultura que procede de Castilla.



Tras morir la esposa de Colón en Portugal, éste se traslada a Castilla. En uno de sus viajes a Andalucía conoce a una joven cordobesa de nombre Beatriz Enríquez, también llamada Beatriz de Herena. Parece ser que esta mujer convivió algún tiempo con Colón y fruto del amor nació su segundo hijo, de nombre Fernando. La representación de esta mujer resulta bastante controvertida en los filmes, por la relación extramatrimonial que tuvo con el Almirante y el hijo nacido de ambos.

En la película de 1916, el personaje de Beatriz Enríquez, Nadette Darson, tiene un papel menos relevante que en las posteriores, siendo ésta la única que la describe, en un intertítulo, como la esposa de Colón. Este error no parece intencionado y es muy posible que responda a una falta de documentación de los guionistas del filme. Su aparición, de todas formas, se reduce a varias escenas, en las que tampoco se hará constar la presencia de su hijo Fernando.

En «Alba de América», Beatriz, María Martín, aparece con un mayor protagonismo. Cristóbal Colón la va a conocer en una fiesta típica andaluza de la que surgirá un triángulo amoroso entre el Almirante, Beatriz y Gastón, un marinero antiguo compañero del primero. Antes se citaba al Hollywood clásico en el que se puso de moda que en todas las películas hubiera una pequeña historia de amor, como no podía ser menos, el director Juan de Orduña aprovechó el personaje de Beatriz para enfatizar este aspecto amoroso en el film. Aparte de la escena romántica que culmina con un beso al estilo clásico americano, Beatriz también va a participar de manera activa en las intrigas de la acción.

La película ni deja claro que no están casados ni hace mención al hijo de ambos, pues el director moraliza las cosas en consonancia a los preceptos del Régimen franquista. En este sentido la productora CIFESA siempre resalta los valores propiciados por el Estado y busca que sus productos sean catalogados como «De Interés Nacional», título que permite a la película estar más tiempo en pantalla y elevar los beneficios de la distribución.

En el filme de 1992 es Ángela Molina quien da vida a Beatriz. Su aspecto físico es muy diferente de la rubia y candorosa actriz de 1951, ya que ahora se acude al tipo latino de mujer, la andaluza morena, de ojos oscuros y de personalidad ardiente. Quizás nos encontramos ante un ejemplo de «tipismo», algo romántico, una reelaboración matizada del modelo de Carmen, aunque carente de las connotaciones negativas de ésta.

Esta película deja claro que no están casados y que es Colón quien no quiere contraer nupcias, ya que el propio Almirante insta a Beatriz a que se case con otro hombre, dado que él tiene que pasar largas temporadas fuera de casa, queriendo evitar que su amada espere sola.

Beatriz no va a tener un papel muy relevante en este filme aunque sí lo tendrá su hijo Fernando, quien apoyará a su padre cuando éste acabe en los calabozos, siendo quien se disponga a escribir las memorias del Almirante; finalizando el filme con el epílogo: «La biografía que Fernando escribió sobre su padre contribuyó a devolver a Colón su lugar en la Historia».



La Reina Isabel ofrece, sin duda, uno de los personajes más carismáticos de esta historia. Es una de las figuras en las que se hace muy difícil separar lo que posee de sustancia mítica y lo que tiene de verdadero; pero si en algo parecen coincidir las fuentes, es en que era una mujer autoritaria y decidida y que tenía una marcada preocupación religiosa. Prácticamente es de esta manera como se nos va a presentar en las tres películas, además de mostrarse profundamente seducida por las ideas de Colón. Tampoco se deja de lado el tema de la conquista de Granada que en los tres casos trasladará la escena hasta esta ciudad, mostrándonos abundantes interiores de La Alhambra. Los tres filmes coinciden en mostrar la toma de Granada como un suceso preliminar a lo que va a significar, posteriormente, la conquista de América, y la reafirmación del poder de los Reyes de Castilla para llevar a cabo sus empresas.

En «La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América», Leontine Massart es quien da vida a Isabel la Católica. Hay que destacar de este filme el vestuario y la puesta en escena tan elaborada, sobre todo cuando aparecen los Reyes; y es que junto con las carabelas, la mayor parte del costo de la película se lo llevó la ambientación artística.

Uno de los episodios en los que se divide la película está dedicado completamente a la Reina Isabel y lleva por título «La inspiración de una Reina». En este capítulo se hace referencia a la fe que puso la monarca en las ideas de Colón, no dándose por vencida aun cuando la Junta desaprobó el proyecto del Almirante. Al término de la película se representa a la Reina llorando por lo acaecido con Colón (en las otras dos versiones no se muestra a la Reina en tan humano comportamiento), que es encarcelado injustamente, poniéndose en evidencia el afecto que se tenían y la protección que le brindaba al Almirante genovés.

En «Alba de América» es Amparo Rivelles quien interpreta a Isabel la Católica. Desde un principio se muestra esa armonía que surge entre ella y Colón, ambos se estremecen al pensar en el Océano y ella está completamente convencida de que debe llevar a la práctica el proyecto del navegante. La Reina no deja entrever ninguna pretensión de riqueza con el descubrimiento de las nuevas tierras, sino un deseo religioso de recopilar almas para la fe católica, en sintonía con las directrices del nacional-catolicismo.

En «1492, la Conquista del Paraíso», Isabel la Católica será interpretada por la actriz estadounidense Sigourney Weaver, de quien nos llama la atención, en principio, la recreación que se ha hecho de los vestuarios propios de la nobleza española de finales del siglo xv, respondiendo más a una concesión imaginativa que a una copia histórica estricta de dichos modelos, y que alcanzan lo cómico en algunos casos. El papel del Rey Fernando va a remitirse a una pequeña aparición sin importancia, recalcando la autonomía de la Reina en los asuntos de poder.

Este filme es el único que presenta un acercamiento más íntimo entre Isabel y el Almirante. Santiago Sánchez González hablará así en relación a este aspecto: «El propio Scott esboza con gran elegancia la posible historia de amor entre Colón y la Reina, de la que no hay constancia histórica y que más bien parece un deseo



romántico de que las cosas no sean como en realidad han sido, sino más bien como nos hubiera gustado que fuesen»¹⁷.

LA FIGURA DEL INDIO Y LA VISIÓN DEL NUEVO MUNDO

El filme de 1916 es el que menos profundiza en la secuencia de la partida hacia lo desconocido ya que es la película más pragmática. La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América es eso, la vida del Almirante y su descubrimiento; todo ello contado como una sucesión de hechos históricos con escasa profundidad moral. Se trata de generar un relato lineal con los diferentes sucesos que lo componen, más que un intento de que el espectador tome conciencia de lo que ocurrió.

En los siguientes dos filmes hay una mayor solemnidad en la partida; en «Alba de América» se celebra una misa antes de zarpar y en «1492, la Conquista del Paraíso» se ve un gran encuentro de gentes en el puerto y se abre un nuevo hilo conductor de la intriga: Colón ha mentado a sus marineros, el viaje será mucho más largo de lo que les ha dicho. Si la primera versión contaba simplemente los hechos como se supone que ocurrieron sin trascender más allá de lo que se representa, la película de 1992 va a intentar siempre hacernos partícipes de lo que acontece en la pantalla, como por ejemplo, el antes citado secreto de Colón, que va a servir para crear cierto suspense que favorece la acción. Esto hace que la película no se parezca a un libro de historia, como quizás se nos presenta el filme de 1916. Scott es más realista y se hace partícipe de los problemas reales que pudieron acontecer en la travesía, como, por ejemplo, el problema de los marineros para llegar a América cuando apenas conocían la brújula.

El momento en que ven tierra es otra de las acciones que se subrayan durante el viaje hacia el Nuevo Mundo, pudiendo observar que según avanzamos en el tiempo, se le va dando más énfasis y suspense a este hecho. Así en el filme de 1916 prácticamente no se va a anunciar a la tripulación que se encuentra cerca de llegar a tierra, al contrario que en «Alba de América» donde se hace más hincapié en los sucesos premonitorios. Según el diario de a bordo del navegante, reelaborado posteriormente por su hijo Fernando, el día 11 de octubre lo que realmente pasó es que vieron pardelas y un junco verde junto a la nao y también los indicios de costa por parte del Almirante al percibir como una luz a lo lejos en plena noche. Se puede observar en el filme de 1951 cómo van encontrando maderos, aves o plantas acuáticas, que va dando al espectador las pistas para saber que vamos a llegar al gran momento de la película. En la tercera, esto se hace mucho más patente: aparte de aparecer mosquitos o de oírse aves, el director también enfatiza este hecho añadién-

¹⁷ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago (1996): *Ridley Scott*, Cine Selección, Barcelona, pp. 113-114.



do una banda sonora a la acción, que mezcla las notas de una guitarra española con sonidos de flauta y voces indígenas.

Con respecto a la representación física de los indios, las tres versiones coinciden en caracterizarlos con la piel muy morena, de larga cabellera y portadores de lanzas. Cristóbal Colón, en su diario de a bordo, nos cuenta lo siguiente: «...llegaron a una isleta de los Lucayos, que se llamaba en lengua de indios Guanahaní (que Cristóbal Colón llamó San Salvador). Luego vieron gente desnuda, y el Almirante salió a tierra en la barca armada...». Aunque el genovés hablaba de que aquellas gentes estuvieran desnudas, quizás fuera posible que hicieran uso de algún tipo de tela para salvaguardar sus partes íntimas. Lo que parece más evidente es que aquellas gentes, con su peculiar vestuario, estuvieran desnudas a los ojos de una persona del siglo xv. En cualquier caso, la caracterización de estos pueblos no podía ser de otra manera por simple cuestión de decoro. En la película de 1916 se va a recurrir a la falda corta, seguramente más propio de los indígenas que los pantalones cortos usados en la película de 1951, donde claramente, siguiendo los valores moralizantes del franquismo, optaron finalmente por usar una indumentaria mucho más recatada. El filme de 1992 optará por vestir a los indígenas con el recurrido «taparrabos» tarzaniano. Aparte de lo antes citado sobre la desnudez o no de los indígenas, Scott tampoco quiere entrar en el debate moral que supondría mostrar a estos personajes como dios los trajo al mundo, si bien es cierto que más adelante, en la película, Colón le comentará a la Reina Isabel que él se encontró a estas gentes desnudas.

De todas formas, el director, utilizando comparativos etnográficos, opta por caracterizar a los indígenas de manera similar a las tribus actuales que todavía pueblan la selva virgen del Amazonas, que tendrían, sin duda, cierto parecido con los tainos —habitantes originarios de las Antillas caribeñas, donde habría desembarcado la flota española—, y que «la mayoría de las descripciones nos los presentan como de estatura media, nariz plana y pelo lacio y negro, que llevaban recortado en torno a la cabeza, con flequillo sobre la frente. Para recortarlo con piedras afiladas, colocaban sobre la cabeza media cáscara de un fruto grande...»¹⁸. Es significativo el interés documental de Scott frente a la realización de «Alba de América», en que no dudan en escoger a todos los toreros mejicanos que había en ese momento en España y caracterizarlos como indígenas.

Uno de los temas más importantes es el primer encuentro de los españoles con los indios, aunque no es el tema de máxima profundidad en todos los filmes. En «La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América», el director no se detiene mucho en este primer contacto. La cámara se coloca en el punto de vista de los indios, con lo que vemos la bahía y las tres carabelas atracando. De esta secuencia se pasa a otra en que los indígenas montan en sus canoas y se acercan poco a poco a los navíos. Los indios le entregan a Colón multitud de presentes que, según

¹⁸ BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel (1992): «Etnohistoria III. Canoeros, flecheros y caníbales del Caribe», *Las Américas 15*, Ed. Akal, S.A. Madrid.

dice el intertítulo, son de parte del jefe Guacanagari para que vaya a visitarlos. A la llegada de Colón a este pueblo los indios se arrodillan ante él; y es que no son pocos los textos que hablan de que los indígenas veían a los hombres venidos de Occidente como verdaderos dioses. Esta película no nos ofrece una visión moral del acontecimiento y, seguramente, ni siquiera el director lo pretendía. No existe, desde nuestro modo de ver, ninguna pretensión emotiva que cargue un poco de dramatismo a la obra, y quizás sea esto lo que pudo llevar a que la película, con el paso del tiempo, solamente sea recordada por la construcción de las tres carabelas.

La película de 1951, «Alba de América», surge como contrapartida a una película anterior que ponía de relevancia la posible «Leyenda Negra» de lo acaecido en el descubrimiento del Nuevo Mundo. La obra de Orduña, sencillamente, no quiso entrar en este peligroso punto ya que estaba en juego la reputación de España como noble madre de las Américas. Se representa en la película a los indígenas divisoando el atraque de los barcos en la playa y luego retirándose selva adentro, y cómo los marineros al llegar a tierra firme la besan y clavan las banderas de la patria. Acto seguido se dirigen hacia el interior de la isla pero no se precisa ningún tipo de contacto entre el viejo y el nuevo mundo porque inmediatamente la acción se traslada, utilizando una elipsis, a la Corte de Castilla. Colón va enseñando a la Reina todo aquello que ha encontrado en lejanas tierras, incluida una muestra de indígenas. Es significativo el hecho de que la película termine con el bautizo de éstos y los neófitos rezando el Padre Nuestro; lo que de alguna forma, vendría a presagiar la futura conquista espiritual de América. Los indígenas no se rebelan ante este allanamiento psíquico sino que lo asumen de buen grado, quedando a su vez intensificado con las últimas palabras de la Reina, que citamos textualmente: «Por encima del bien y del mal, una sola fe, una sola lengua». Se podría discutir por qué tuvo que ser el Catolicismo y el español, la fe y la lengua que estuvieran por encima del bien y del mal. Como resulta evidente, en los años 50 y bajo la dictadura, España vivió continuamente encorsetada en los deberes tanto políticos para el bien de la Patria, como los católicos para el bien de la Iglesia; por tanto, salvar almas del paganismo sólo reportaría consecuencias positivas para todos los implicados. Y así, teniendo la fe católica como estandarte y la Patria como escudo, es como se excusan en esta película todos los hechos históricos implicados en el descubrimiento de América y su posterior colonización.

El último filme, «1492, la Conquista del Paraíso» es el que más y mejor se introduce en este aspecto, en el encuentro con el «otro». El momento cúlmen del Descubrimiento es sin duda cuando Colón salta de su barca para caminar al fin, y tras muchos y duros días de navegación, por la playa de la nueva tierra. Esta acción se desarrolla a ralenti, siendo significativo el momento en que vemos los pies de Colón pisando la tierra, que el director introduce con un primer plano. Al respecto, hemos querido señalar un párrafo de Santiago Sánchez González¹⁹ que describe

¹⁹ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago: *op. cit.*, p. 110.

muy bien esta escena: «El planteamiento del descubrimiento lo estructura Scott como si fuese la llegada a un Nuevo Mundo, efectivamente, pero entendido casi en sentido interplanetario. Es decir, que la mirada que se lanza sobre él es exactamente la misma que podría volcarse sobre el descubrimiento de Marte o Venus, en tanto en cuanto un terrestre posase su planta sobre ellos, es más, cuando Colón salta desde la barcaza de desembarco a la playa de San Salvador, la forma en que lo hace es muy similar, como ya han señalado quienes se han ocupado del tema, a como lo hizo, en su tiempo, la televisión a los espectadores en directo cuando el primer hombre puso el pie en la luna».

Después de este momento todos los marineros desembarcan y se disponen a introducirse en las tierras ajenas. Se representa cómo van abriéndose paso por la tupida selva en profundidad de campo, cuando en primer plano se nos muestra una serpiente enrollada en un árbol y con la cabeza erguida; ni siquiera nos deja claro que los navegantes la hayan visto, es un mensaje único y exclusivo para los espectadores. La serpiente que nos muestra Scott es la serpiente del árbol de la ciencia del Paraíso, indicando que esos hombres han llegado a un paraíso terrenal, paraíso entendido como origen de un mundo nuevo, pero desde luego, es también una forma de anunciar el peligro inminente que les acecha.

El primer encuentro entre ambos pueblos se parece mucho a cuando a un niño pequeño se le entrega un objeto que no ha visto nunca. Los indígenas se acercan a los españoles, los miran, los tocan y los llevan a su poblado. Colón resalta que los han tomado como dioses; de esto también hace referencia el diario de a bordo: «...crédulos y conocedores que hay Dios en el cielo, y firmes que nosotros habemos venido del cielo...».

En esta tercera versión se pone de manifiesto la dimensión moral que antes citábamos como elemento ausente de las primeras películas, en este sentido hay un diálogo que nos interesa resaltar por su gran pragmatismo. Es la escena en que Colón habla al jefe de una tribu y le comenta que va a regresar a su tierra de origen para volver con muchos otros hombres, y el jefe indio le pregunta que por qué va a hacer eso:

- *Colón*: «para traer la palabra de Dios»
- *Jefe*: «Ya tenemos un Dios»
- *Colón*: «Para traer medicinas»
- *Jefe*: «ya tenemos medicinas. Sabemos que os gustan nuestras mujeres y nuestro oro».

Este diálogo nos da a entender que no se trata de pueblos tan diferentes, ambos tienen sus creencias y sus costumbres, ¿por qué tiene que imperar uno sobre otro? Colón responderá a la pregunta del siguiente modo: «veo en este paraíso inexplorado las posibilidades de un nuevo comienzo». Sería el intento de los españoles por crear una nueva civilización diferente a la que habían dejado en Castilla. Esa civilización partiría de las riquezas encontradas en esas tierras y del exterminio progresivo de los nativos, debido al trabajo forzoso al que eran sometidos.

Entonces... ¿se trató de un nuevo comienzo para los españoles o de un triste final para los indígenas?



El descubrimiento de América es para España una hazaña de la que aún no sabemos muy bien si debemos sentirnos orgullosos o no. Tal vez por ello, el cine español siempre ha querido representarla de forma amable, resaltando lo heroico de la acción, y pasando por alto, en mayor o menor grado, los matices peyorativos que siempre implica la conquista sobre un pueblo.



Foto 1: 1916. La caracterización de los personajes y la ambientación artística es lo más sobresaliente de esta película.



Foto 2: 1951. El director dota a Colón de un gran misticismo, favorecido por numerosas frases grandilocuentes.



Foto 3: 1992. Una de las ocasiones en que el director deja entrever una relación más íntima entre el Almirante y la Reina.





Foto 4: Ridley permite una reelaboración más imaginativa que histórica en el vestuario de la Reina.



Foto 5: Pintura del siglo xv donde se retrata a Isabel la Católica.



Foto 6: Representación iconográfica del indígena en la película de Orduña.



Foto 7: Es evidente el interés etnográfico de Scott en la caracterización de los indígenas. Aquí se representa el primer contacto entre éstos y los españoles.

