

La frontera en la memoria cinematográfica española: mitos, utopías y quimeras

Enrique GARCÍA BALLESTEROS

Universidad Complutense de Madrid
egballes@yahoo.es

RESUMEN

El presente artículo define y analiza dos tipos principales de frontera correspondientes con el vocablo inglés *frontier*: una frontera generada por el avance territorial de un pueblo y que conlleva intercambios sociales, políticos, económicos y culturales y otra frontera espacial en la que destaca el componente psicológico del enfrentamiento a lo desconocido. A partir de estas premisas se define el “cine de frontera” como género cinematográfico y se estudian los ejemplos que ofrece la producción cinematográfica española así como las preferencias argumentales a partir de diferentes mitos, utopías o quimeras, la intencionalidad política y las influencias ideológicas de los diferentes contextos históricos.

Palabras clave: Cine español, cine de frontera, historia, ficción, *frontier*, frontera, frontera espacial, territorio, mito, utopía, quimera, idea de España, Reconquista, Descubrimiento de América, Conquista de América, nacionalcatolicismo, representación, propaganda.

The Frontier in the Spanish Cinematographic Memory: Myths, Utopias and Chimeras

ABSTRACT

This article defines and analyses two models of frontier. There two concepts assimilate to the two meanings of frontier in English. The first one is related to the territorial advancement of a given people and imply social, political, economic and cultural interchanges. The second one is the spatial frontier, in which the psychological effects of facing the unknown constitute its leading feature. From this point of view, ‘frontier cinema’ is defined here as a unique filmic genre. This article examines the Spanish production of this particular genre and the way in which myths, utopias, chimeras accounting to political interests and ideological influences in different historical contexts have shaped it’s the plot.

Keywords: Spanish cinema, frontier cinema, History, fiction, frontier, spatial frontier, country, myth, utopia, chimera, idea of Spain, Reconquista, Discovery of America, Conquest of America, Nationalcatholicism, propaganda, representation.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. La representación de la frontera en el cine español. 2.1. Mitos. 2.2. Utopías. 2.3. Quimeras. 3. Las fronteras entre historia y ficción. 4. Conclusión. 5. Fuentes Fílmicas. 6. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando uno piensa en las distintas fronteras que el cine puede representar vienen a la memoria directores tan dispares como Pedro Almodóvar, Luis Buñuel, John Ford, Alfred Hitchcock, John Huston, Krzysztof Kieslowski, Stanley Kubrick, Akira Kurosawa, David Lean, Ken Loach, David Lynch, John Milius, Yasujiro Ozu, John Sayles, Ettore Scola, Ridley Scott y muchos otros. Hay grandes películas que representan fronteras (si éstas se entienden en el sentido más amplio, es decir, metafórico). No es casualidad. En la búsqueda de la representación de los límites se halla el conflicto que enriquece un argumento.

En ocasiones se tratan las fronteras entre la fantasía y la realidad, entre la vigilia y el sueño, entre la consciencia y el subconsciente, entre la verdad y la mentira, entre la vida y la muerte, entre la riqueza y la pobreza, entre el mundo conocido y lo desconocido, entre una generación y otra, entre la tradición y la modernidad. Hay fronteras temporales, históricas, sociales, económicas, sexuales, territoriales, nacionales, estatales, religiosas, etcétera.

Para poner coto en este artículo a esta dispersión casi infinita se intentó, inicialmente, circunscribir el cine de ficción al ámbito de lo territorial e incluir las implicaciones sociales, culturales, religiosas, económicas, institucionales o psicológicas que conllevan estos contextos fronterizos, estas fronteras territoriales. En realidad, lo correcto es denominarlas *fronteras espaciales*, si se me permite acuñar este término para la definición que trataremos de consolidar aquí. Existen muchas similitudes en el modo de enfrentarse a ciertos espacios fronterizos tratados en el cine y no todos son estrictamente territoriales: la selva, el océano, las profundidades del mar, las áreas polares, las profundidades de la tierra, el desierto, el espacio exterior... incluso podrían incluirse, en algunos casos, los viajes en el tiempo, con lo que podríamos hablar de *fronteras espacio-temporales*. Era posible, por tanto, establecer diferencias entre las fronteras espaciales que se representan en películas tan distintas como *Abyss*, *Apocalypse Now*, *Bailando con Lobos*, *Centauros del Desierto*, *El Cid*, *Conan el Bárbaro*, *Congo*, *La cosa*, *Dersu Uzala*, *2001. Una odisea del espacio*, *Dune*, *Estación polar Cebrá*, *La guerra de las galaxias*, *El hombre que pudo reinar*, *Jeremiah Johnson*, *Lawrence de Arabia*, *Lone Star*, *La misión*, *Sed de mal*, *El señor de los anillos*, *Tres lanceros bengalíes* o *Uno, dos, tres*, por poner algunos ejemplos¹. No sólo hay diferencias entre los diversos modelos de frontera territorial o espacial que aparecen en cada una de estas películas, también varía el tratamiento que reciben y las distintas implicaciones que conllevan.

¹ *The Abyss*, James Cameron, 1989; *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979; *Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990; *The Searchers*, John Ford, 1956; *El Cid*, Anthony Mann, 1961; *Conan the Barbarian*, John Milius, 1982; *Congo*, Frank Marshall, 1995; *The Thing*, John Carpenter, 1982; *Dersu Uzala*, Akira Kurosawa, 1975; *2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968; *Dune*, David Lynch, 1985; *Ice Station Zebra*, John Sturges, 1968; *Star Wars*, George Lucas, 1977; *The Man Who Would Be King*, John Huston, 1975; *Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972; *Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962; *Lone Star*, John Sayles, 1996; *The Mission*, Roland Joffé, 1986; *Touch of Evil*, Orson Welles, 1958; *Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003; *The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935; *One Two Three*, Billy Wilder, 1961.

¿En qué consisten esos entrenamientos y capacidades especiales que al parecer se necesitan para lo que los lanceros bengalíes llaman «la guerra de frontera»?².

La bibliografía especializada ha tratado, fundamentalmente, un tema fronterizo: el que hace referencia al concepto de frontera como *border*, como límite, y más específicamente como *boundary*, es decir, la frontera política que separa unos estados-nación de otros. Hay diversos estudios que profundizan en el ejemplo de la frontera entre Estados Unidos y México, así como en las películas que fundamentan su argumento en este tema.

Sin embargo, existen menos trabajos que estudien las fronteras entendidas como *frontier*, lo que equivale a decir como espacio abierto, como línea territorial provisional en el avance expansivo de un pueblo o, según trataremos de aclarar aquí, como línea provisional que separa lo conocido de lo desconocido y cuyo significado espacial se ve muy influido por una serie de categorías mentales. La mayor parte de la bibliografía no estudia la frontera, sino la obra de Turner, el teórico de la frontera por antonomasia³.

Ante el interés que suscitaba un campo más inédito, se podía centrar el esfuerzo en otro subconjunto fílmico: el de las producciones cinematográficas que trataran el tema de la frontera entendida como *frontier*. Con las películas más conocidas en mente, resultó sumamente práctico, para las dimensiones de este artículo, reducir la filmografía a los ejemplos del cine español.

El tema en cuestión suele estar presente en ciertas producciones de entre todas las que componen algunas denominaciones de género habitualmente utilizadas: las películas históricas, las de aventuras, las de ciencia ficción, las de historia ficción y las fantásticas. No fue una sorpresa descubrir que no abundaba ninguno de estos géneros en la historia del cine español. Al final, todos los ejemplos seleccionados se podían calificar como históricos, de aventuras o dramas de ambientación histórica.

Se han seleccionado todas las películas de ficción comercializadas o disponibles en la Filmoteca Nacional de producción española (total o parcial) en las que este espacio fronterizo era protagonista. En primer lugar, se obviaron las películas que podían catalogarse dentro del género *western* o «spaghetti western», porque tenían una serie de características que las hace susceptibles de otros estudios más específicos. Lo mismo ocurría con las películas de romanos o «péplum». Luego, se tomó el total de las producciones que trataban el tema de la frontera o que se desarrollaban en un contexto fronterizo. De entre todas ellas, se descartaron las películas cuya temática era primordialmente cómica o dramática y en las que la época sólo suponía una excusa para el desarrollo de otro tipo de historia en la que no interesaba el hecho fronterizo. No se incluyeron, por fin, algunas pocas producciones de aventuras que podían tratar ciertas fronteras no hispánicas (como las películas de Sandokán o sobre piratas ingleses) pero que desviaban la concentración del núcleo de estudio que comenzaba a dibujarse con mayor nitidez. Las películas restantes son prácticamente las que se han usado como fuentes para la presente investigación.

² *The Lives of a Bengal Lancer*, Henry Hathaway, 1935.

³ Principalmente, TURNER, Frederick Jackson, *The significance of the frontier in America History*, 1893, referida a la historia de Estados Unidos.

De entre la variedad de fronteras espaciales, reales o ficticias, el interés del cine español se centraba básicamente en dos contextos fronterizos concretos: la frontera peninsular medieval desde la invasión árabe hasta el primer viaje de Cristóbal Colón y distintos aspectos de la conquista y colonización de América. Además, el mayor interés por una u otra de estas dos formas fronterizas dependía, en gran parte, del propio contexto histórico en el que se realizaba la película. Este punto requería ser analizado.

De entre las películas finalmente estudiadas, sólo una es anterior al período franquista. Ninguna se produjo durante la Segunda República ni durante la Guerra Civil. El resto de las producciones cinematográficas seleccionadas se puede dividir, casi al cincuenta por ciento, entre la época del franquismo y el último cuarto del siglo xx. La mitad de las películas que tratan el tema durante la época franquista se realizaron en pleno período de construcción y consolidación del régimen, entre los años 1942 y 1952, la otra mitad en el último período, entre 1961 y 1970. De las películas seleccionadas que se realizaron después de la muerte de Franco, ninguna lo fue durante la Transición, todas se produjeron entre 1986 y 1999, y hay que destacar un claro impulso del tema americano en coincidencia con la proximidad de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América (1988-1992).

Para introducir la representación cinematográfica de esa frontera territorial o espacial en las películas españolas seleccionadas y el grueso de las manifestaciones que implica dicha frontera, se ha convenido comenzar con la contextualización histórica de las épocas a las que nos trasladan las películas y con el análisis y la comparación de las distintas interpretaciones cinematográficas de dichos contextos históricos. Se trata de buscar las fronteras entre la historia y la ficción a través de los temas seleccionados por el cine para contar la historia. Las fronteras históricas y su imagen cinematográfica están íntimamente relacionadas con las mitologías pasadas y presentes, y con la conformación de mitos presentes a partir de la manipulación o de la creación de los mitos del pasado.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA FRONTERA EN EL CINE ESPAÑOL

Los mitos pueden ser sólo narraciones maravillosas, pero también pueden hacer referencia a historias o personajes de significación universal, o a los que se les atribuyen características de las que carecen (entre las que se encuentra, con frecuencia, la de su existencia real).

Casi todas las utopías y las quimeras beben de una o de varias fuentes míticas.

De las utopías rebosa un optimismo que las suele hacer parecer irrealizables, sobre todo por parte de los contemporáneos a cada utopía; sin embargo, en principio, son potencialmente factibles.

Las quimeras son irrealizables, aunque en el pasado se presupuso que las quimeras eran posibles y ciertas, en vez de fábulas y cuentos maravillosos no verdaderos.

En definitiva, lo utópico es un sueño realizable y la quimera, un sueño imposible.

Sin embargo, existen mitos que, hundiendo las raíces en diversas tradiciones, tienen parte de utopía y parte de quimera, como ocurre con el complejo mito de Eldorado, según veremos después.

2.1. MITOS

La invasión peninsular de varios pueblos árabes en el año 711, con la ayuda de los musulmanes del norte de África, dio lugar a un proceso de recuperación de nexos territoriales y culturales heredados de la época romana y sirvió de catalizador para las nuevas identificaciones patrias que habrían de culminar en la unidad política y religiosa de un ente denominado España, cuyo significado se iría transformando con el paso del tiempo mediante un recorrido histórico e ideológico que, por el momento, resulta imposible dar por finalizado.

En esta etapa de ebullición del cristianismo, casi trescientos años antes de la explosión que supuso el comienzo de la época de las Cruzadas contra el infiel en Tierra Santa, la Europa altomedieval sufrió la conmoción de un frente islámico que dibujó el cuarto creciente occidental de la media luna: Al-Ándalus, que era una provincia, o parte de una de las provincias, de un vasto imperio que se extendía desde la península Ibérica y Marruecos hasta Asia central y el Punjab.

Europa no era, ni mucho menos, una comunidad cristiana y homogénea. Era una constelación de pueblos y comunidades en medio del fragor de un proceso reactivo que conmovió la variedad de tradiciones, creencias y culturas que se mezclaban, combinaban y fagocitaban desde la expansión del Imperio Romano. Tanto la Cristiandad como el Islam eran dos mundos de frontera que en algunos territorios se frenaban mutuamente la expansión. Infinidad de pueblos avanzaban o retrocedían generando tierras de nadie en las marcas fronterizas.

Esa herencia común que supusieron para Europa la política y la cultura del Imperio Romano se puso de manifiesto en el reconocimiento implícito y explícito de una serie de *naciones* que conservaban trazas o elementos (de mayor o menor envergadura e influencia) de los pueblos autóctonos prerromanos, y a los que se han de superponer, de un modo necesario, las identidades específicas de los pueblos invasores centroeuropeos.

Por los ríos europeos viajaron las influencias que acabaron desembocando en un amplio conjunto de idiosincrasias *nacionales*, cada una de las cuales aportó sus propios conjuntos de creencias míticas. Muchas de éstas convergieron y generaron nuevos mitos, similares o comunes, en constante evolución (aunque fuera a partir de la recuperación interpretada de las viejas tradiciones).

Los pueblos hispánicos del período de la denominada «Reconquista»⁴ se alzaron en guerra justa⁵ a la conquista y restauración de un orden perturbado por los pueblos

⁴ El término «Reconquista» no lo usaban los cristianos de la época, pero sí los árabes, para referirse a la recuperación de las tierras que tomaron los cristianos después de 1212. Cf. MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, «La Cristiandad medieval y las formulaciones fronterizas», en *Fronteras y fronterizos en la historia*, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas, Universidad de Valladolid, 1997, págs. 7-62.

⁵ Se emplea el término “guerra justa” en un sentido medieval, no justificativo. Se sabe que en torno al problema de las causas de la guerra existen dos líneas interpretativas clásicas: la que considera la guerra como resultado de la avaricia humana y obra del diablo, y la que considera la guerra como voluntad de Dios. Dentro de esta última interpretación se admite una guerra defensiva, en especial contra los paganos. La mayoría de los autores medievales, entre ellos Isidoro de Sevilla, son partidarios de la segunda postura, pues consideran que la guerra puede ser justa en determinadas circunstancias. Dichas circunstancias son para Isidoro y otros tratadistas, resumiendo: el objetivo de restablecer la paz, la defensa, la declaración por una

que no aceptaban someterse al poder de la Iglesia ni del Imperio Romano, lo que en otras etapas históricas alimentaría el mito de la recuperación de una *terra gothorum* o tierra de los antepasados godos. Esta conformación territorial se iría consolidando según la concepción histórica del antiguo territorio romano de Hispania y a partir de unos límites naturales clave que, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, sirvieron de marco poco elástico a la definición de un territorio y, más tarde, a las aspiraciones de la España cristiana.

Hasta 1492 se mantuvo vivo el mito de esa «recuperación» territorial y mística que respondía a poderosas razones político-religiosas. La capitalización de la lucha contra el Islam sirvió para reclamar títulos, derechos y prerrogativas a las coronas de la península Ibérica. El título de «Católica» que concedió Alejandro VI (el papa Borghia) a la reina Isabel de Castilla y la creación del Santo Oficio de la Inquisición, autónomo del control papal, son un claro ejemplo de lo que, a su vez, serviría más adelante como modelo y demostración justificativa de una particular trayectoria de lo puramente hispano.

Este mito sirvió de aval a una gran parte de las «aspiraciones imperiales» que, hasta bien entrado el siglo xx, buscaron en la tradición real o en una ficticia adaptada a las circunstancias, la justificación que fuera necesaria. En España, por ejemplo, fue usado por muchos de los propagandistas políticos durante los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV en el siglo xvii. A esto se unían otros argumentos cualitativos y cuantitativos (las antigüedades, los santos, la proliferación de reliquias, etcétera) que respaldasen los intentos de estar en posesión de la más antigua tradición católica, unitaria, de santidad, cultural, militar, territorial y expansiva, para competir con otros reinos extranjeros por las dignidades de lo que se consideraba una más que justificada condición imperial: España como «imperio respecto de sí misma»⁶.

En el siglo xix también se recuperaron esas autocalificaciones durante los orígenes de los nuevos estados-nación. Formaron parte de la afirmación nacional frente al otro y de la búsqueda de la propia identidad a partir, entre otras cosas, del estudio y de la recuperación de lo que se considera la historia nacional.

En este artículo nos interesan especialmente los 21 primeros años de la etapa franquista (1936-1957), en los que el nuevo régimen consolidó su autoridad y su autoritarismo. Trató de legitimar sus pretensiones políticas acudiendo a la tradición y «fabri-

autoridad competente, el respeto a los derechos divinos, la disposición de ánimo acorde a los principios evangélicos, la laicidad de los combatientes. Serían injustas las guerras tiránicas, que se emprenden con ánimo de dominación o exclusivamente de conquista, etc. *Vid.* SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, *Guerra y guerreros en España según las fuentes canónicas de la Edad Media*, Servicio de publicaciones del EME, Madrid, 1990.

⁶ Hay toda una literatura referente a un concepto imperial propio que alcanzará su cenit con la *iuspublicística* existente bajo los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Una idea imperial propia o de «España como imperio respecto de sí misma», que permanecerá viva y no sólo no se dejará arrastrar por la orientación imperial del reinado de Carlos V, sino que se alimentará de las tendencias universales. Un ejemplo en GARCÍA BALLESTEROS, Enrique y MARTÍNEZ TORRES, José Antonio: «Una historiografía en tiempos de Felipe II: Las *Excelencias de la Monarquía y Reyno de España*», comunicación en las Actas del Congreso Internacional *Felipe II (1598-1998) Europa dividida: La Monarquía Católica de Felipe II*, UAM, 20-23 de abril de 1998, Madrid, Parteluz, 1998, t. 4, págs. 149-169. La bibliografía esencial sigue siendo: FRANKL, Victor: «Imperio particular e imperio universal en las cartas de relación de Hernán Cortés», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165 (1963), págs. 443-482 y FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo: *Fragmentos de Monarquía. Trabajos de historia política*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, págs. 168-184.

cando» y rescatando una historia de España a la medida de quienes intentaban superar la supuesta etapa de decadencia espiritual que habían traído consigo las revoluciones filosóficas, políticas y culturales desde mediados del siglo XIX, vinculadas a la modernidad, y que, en España, se sumarían después a la renuncia del pasado imperial tras la pérdida de los últimos territorios ultramarinos, a la victoria política de la izquierda, al fin de la monarquía y a la invención de un nuevo modelo específico de nación española. Dicho modelo habría de ser contrarrestado con la invención de otro que recuperase, a partir del historicismo decimonónico, los símbolos de una España intemporal de origen prehistórico, ligada de un modo místico a unos márgenes territoriales y a un pueblo con unas características idiosincráticas supuestamente permanentes, cuyo destino estaba determinado hacia la consecución de las mayores y más gloriosas metas de la humanidad: ser cabeza del cristianismo y paradigma del catolicismo (entonces nacionalcatolicismo), vencer a los infieles y herejes (a los que se sumarían los masones y los comunistas), descubrir y conquistar el Nuevo Mundo y mantener la herencia del legado espiritual e imperial con ánimo expansionista (como atestigua la recuperación del lema *plus ultra*). Para ello se rescatan y reinventan los mitos medievales y los triunfos de la etapa del poderoso «imperio español», y se asimilan al espíritu de la prosecución de ese destino por intermediación del caudillo «por la gracia de Dios», que no duda en ser uno de esos héroes o grandes hombres de la mano de quienes la Providencia ha llevado a España hasta su destino manifiesto.

Probablemente, resulta más fácil encontrar ese espíritu de construcción nacional en los ejemplos de la cinematografía histórica que narran lo que para el régimen de Franco fueron los hechos más destacables de los siglos XIX y XX.

Lo cierto es que no abundan los ejemplos de cine histórico español que narren hechos del período comprendido entre los siglos VIII y XVIII. Pero al menos durante el franquismo se llevaron al cine dos de los mitos que servían de excusa para exponer el tema del origen de la unidad de España: *Amaya*⁷ y *El valle de las espadas*⁸. En estas películas, España aparece como la unidad de destino de una serie de pueblos que conviven por separado en el solar patrio; un solar que, además de ser la tierra de sus antepasados, conserva un significado mítico de unidad, de Hispania, de *terra gothorum*, que les conduce a salvar sus diferencias y a seguir los dictados de una Providencia que conseguirá unir a todos esos pueblos en la lucha contra el invasor de su patria (*el otro*: el Islam). Es el prolegómeno de lo que supondrá la victoria final mediante la conquista de Granada en 1492 y la definitiva unidad de España con el reinado conjunto de los Reyes Católicos y la herencia de todos los territorios peninsulares en unas solas manos (las de Carlos I, además emperador del Sacro Imperio Romano Germánico).

Pero la patria no podía ser sólo territorio. La patria española era algo más que esa *terra gothorum*. La patria se expresaba, fundamentalmente, en la conocida «unidad de destino en lo Universal», que es una predestinación expansionista sustentada en sólidas columnas de fe y de esperanza comunes. Y nada lo demuestra mejor que las palabras de Cristóbal Colón en *Alba de América*⁹, cuando el judío Isaac le pregunta

⁷ *Amaya*, Luis Marquina, 1952.

⁸ *El valle de las espadas*, Javier Setó, 1962.

⁹ *Alba de América*, Juan de Orduña, 1951.

sobre el porqué de ese afán por conseguir algo de lo que no obtendrán beneficios ni él ni su patria: «Mi patria está donde arraiga mi esperanza. No se es de donde se nace a la vida, sino de donde se nace al destino. Aquí afincarán mi nombre y mi linaje. Aquí y al otro lado del mar.»

Amaya es la historia de la hija del príncipe godo Radimiro y de Paula (la descendiente y heredera del patriarca vasco Aitor). A Amaya le corresponde guardar el brazalete que simboliza la tradición de los vascos, y que sirve como custodio del lugar secreto donde se oculta el tesoro de Vasconia, porque es la legítima heredera de su reino.

En el siglo VIII los godos y los vascos están enemistados y en guerra, porque estos últimos culpan a Radimiro del incendio del palacio en el que pierden la vida Paula y el marido de Amagoya (la hermana de Paula). Sin embargo, al final se descubre toda la verdad: el incendio lo provocó el marido de Amagoya, que era judío y quería la joya de Aitor.

La hebrea no es la única creencia que convive con la de los cristianos godos. Aunque la religión cristiana se extiende entre los vascos, muchos continúan siendo paganos. Se trata del preciso momento en el que vuela por el territorio peninsular la noticia de que el Islam invade lo que se denomina «imperio» godo: las «tierras de España». Se supone, por tanto, una unidad territorial y casi mística, de alcance mítico, y que es compartida, en forma de un sentimiento inexplicable, por todos los habitantes de esas tierras; excepto por los judíos y por los invasores extranjeros, que convierten en interna una frontera que hasta ese momento era externa. Es decir, se produce la violación de un sobrentendido límite territorial peninsular, de una frontera (*border*) natural, que traerá consigo la generación de un territorio de frontera (*frontier*) a lo largo de la franja o *marca* de ocupación que en cada momento conlleven los movimientos de avance y retroceso militar. Esto, que en *Amaya* sólo se intuye, está muy presente en *Los cien caballeros*¹⁰, un «spaghetti western» medieval en el que los protagonistas son los habitantes de una población cristiana en tierra de nadie, acosados por una partida de moros que hacen las veces tanto de antagonistas civilizados como de indios.

Amaya refleja, por lo tanto, una sociedad compleja en la que las fronteras interiores no son sólo territoriales y políticas (diversos reyes, duques, condes y caudillos que comparten un territorio por cuyo control se enfrentan), sino también étnicas (conflicto entre godos y vascos); y, por encima de todo, religiosas: el cristianismo triunfa en el solar peninsular frente a un paganismo primigenio (prerromano) que da sus últimas bocanadas. A la vez, ambos se enfrentan a un enemigo común (aparte del Islam): los judíos, que se dibujan avariciosos, traicioneros y carentes de principios, cuya única motivación es la de anteponer su interés personal o el de su religión hebrea al compromiso místico que unirá a los cristianos godos y a los vascos en defensa de la patria amenazada. El personaje de Eudón, un judío godo al que Rodrigo nombra duque de Cantabria en su lecho de muerte, esconde, como todos, su religión y actúa en la sombra conspirando para aprovechar la debilidad de los reinos godos ante la guerra contra el Islam y la muerte del rey Rodrigo en la batalla. También en *Alba de América* hará su aparición la figura del judío avaro y traicionero.

¹⁰ *Los cien caballeros o la pequeña guerra de don Gonzalo*, Vittorio Cottafavi, 1964.

Pero a pesar de las pequeñas diferencias, los vascos y los godos se unirán bajo una misma bandera: la de la cruz. El cristianismo es el cemento; la tierra como patria y un mismo concepto compartido de algo llamado «España» serán los ladrillos. Así se comienza a construir esa realidad como algo que no es meramente territorial o místico, sino político y real tanto en su unidad lograda como en su posibilidad de control. Éste será uno de los comienzos de lo que se dará por finalizado en 1492, tal y como le dice un cardenal a Cristóbal Colón en *Alba de América*: «España está ya completa». Y que al mismo tiempo supondrá un nuevo comienzo, porque Colón le responde: «Pero el mundo no...».

Se trata de uno de los comienzos, porque habrá otros posteriores hasta la expulsión del Islam. Por ejemplo, el que encontramos en *El valle de las espadas*, donde se dramatiza el poema de Fernán González.

En el siglo x, «España —según el texto introductorio de la película— es una tierra fraccionada en minúsculos condados, en innumerables señoríos cuya supremacía vienen disputándose los unos a los otros». Además, «por ser el último eslabón de Europa», es la tierra que sirve de «puente de asalto a los invasores africanos», para los que «ya no tiene fronteras. Únicamente, los reinos cristianos de León y Navarra oponen, como avanzada frente a sus continuas invasiones, unas franjas de tierra que, poco a poco, van erizándose de castillos hasta que un día puedan acuñar el nombre comunal de Castilla. La casa de Lara la gobierna, pero lo hace a costa de una dependencia servil a León y de vergonzosos tributos a los califas de Córdoba». Cuando muere su hermano, Fernán González pasa a ser juez de Lara y decide acabar con el tributo de las cien doncellas al que obliga el califa de Córdoba. La disposición para un enfrentamiento contra los musulmanes y para la solicitud de mayor independencia al reino de León le convierten en juez y alcaide de Castilla. Al final conseguirá «reunir» (es decir, volver a unir algo que antes fue un todo) a «toda la familia», a «todas las Españas» (esa misma «noble familia de las Españas» que menciona la reina Isabel a Colón en *Alba de América*): leoneses, navarros, aragoneses, levantinos, pirenaicos, catalanes y castellanos contra el Islam («Dios nos ha reunido a todos»). «Hoy, mañana y siempre España será esto: el valle de las espadas» (una familia de distintas comunidades, de distintas «Españas» con costumbres o leyes distintas, pero con una unidad de destino en lo universal, que forman un todo mítico llamado España, siempre dispuesto a luchar por la «liberación» con la ayuda de Dios). Y, además, Fernán González consigue la independencia de Castilla mientras lucha por la «liberación». Porque «está escrito —dice Abderramán III—: esta tierra nunca será nuestra; éste es el principio de nuestro fin».

Curiosamente, la parte más fronteriza de esta «España [que ya] no tiene fronteras» (entendidas como límites), es decir, Castilla, se convierte en un gran territorio de frontera (entendida como *frontier*), en «un gran árbol que crece en tierra de nadie». Porque dice Fernán González: «no se es nada cuando se está en tierra de frontera». Y Castilla, cuyo origen son «unas franjas de tierra que, poco a poco, van erizándose de castillos», quiere ser algo, quiere ser reino y ser independiente de Navarra y de León, pero por medios pacíficos, porque su mayor deseo es «su amistad fraternal», para juntos luchar contra el enemigo del sur. Así, Fernán ofrece frenar el avance del moro en tierras castellanas a cambio de la independencia de Castilla. Y la tierra castellana sólo se «ensanchará si es a costa del moro [...] y la frontera se pondrá adonde llegue Fernán».

En este caso, a diferencia de *Amaya*, la unidad de los pueblos de España no se produce de manera espontánea ante una invasión extranjera, sino que una serie de reinos cómodamente establecidos ha olvidado los sufrimientos y las necesidades de su pueblo, la importancia de la religión y la obligación de recuperar los territorios de su patria. Y tiene que llegar un héroe, porque «Castilla necesita un hombre que la guíe, un hombre que sea capaz de ser libre, que haga libre a Castilla, que nos dé su independencia». Ese hombre líder-héroe habrá de ser Fernán González: «el hombre que un día puede hacer el milagro [...] el único hombre capaz de alzarse contra esta cobardía»; un «desterrado», un autoexiliado de la política y de los círculos de poder que, como Jesucristo, ejerce un oficio cortando la madera y un día llega la hora en que ha de predicar la liberación de su pueblo; un mesías que para el rey de León resulta ser «el mejor guerrero que tiene en la frontera»; un elegido: «El Creador quiere guiar tus pasos. Te esperan grandes batallas. Mucho habrás de sacrificar [...] pero no eludas tu destino»; alguien que es ayudado por Yago de Jerusalén y Millán de la Cogolla. Y, con gran valor, se enfrentará al enemigo y conseguirá que los reinos cristianos salven sus diferencias, concedan la independencia a Castilla y luchen unidos por la liberación de España.

En esta película se narra cómo la violación de los límites territoriales genera un territorio de frontera del que nace un nuevo pueblo fronterizo. El enfrentamiento a sus problemas propiamente fronterizos da lugar a que se despierte una identidad dormida y a la vez renovada. Esto será posible gracias a que la lucha se personifica en una figura individual y heroica en forma de caudillo-mesías, que conseguirá que la idea de España, de una España cristiana, renazca identificada con un reino en particular, con el nacimiento del reino de Castilla. Fernán González decide la suerte no sólo de Castilla, sino de toda España; porque Fernán González es Castilla y Castilla es España, y la lengua de este reino es el «buen castellano, que un día [...] será la lengua de España».

La unidad contra un enemigo externo dará lugar a una gradación espontánea de fronteras. Se consigue minusvalorar los problemas provocados por los conflictos y las fronteras interiores ante la amenaza exógena. Lo cual trata de demostrar que lo que une es más fuerte que lo que separa y que España puede que sea muchas Españas, pero siempre es una. Hasta el punto de que en la primera década del siglo XIX, en la que se desarrolla la historia de *Correo de Indias*¹¹, América ya no es sólo América, porque al ser producto (exclusivamente) del «esfuerzo» y del «heroísmo español», de la exportación de «nuestra cultura» y de la «religión de Cristo», América es España: «Y esto también es España, ¿verdad?» —pregunta un pasajero mirando hacia las costas de la Patagonia—. «También es España. Todo es España» —le responde otro—. Lo cual, comparado con fragmentos del guión de *Cabeza de Vaca*¹², nos ofrece una idea significativa del cambio de impresión que se ha producido al respecto cincuenta años después: «Aquí se acabó España» —dice uno de los naufragos al comienzo de la película gritando desde una balsa hacia la otra—. Y, en especial, cuando Álvarez Núñez se encuentra con los soldados españoles, después de haber estado perdido durante ocho años, cuando ya ha relativizado todo lo que opi-

¹¹ *Correo de Indias*, Edgar Neville, 1942.

¹² *Cabeza de Vaca*, Nicolás Echevarría, 1990.

naba de la vida y se dirige al capitán de los soldados para decirle en un tono abiertamente irónico: «Tú eres España. Esto es España. Aquello, capitán, es España».

Vemos, no obstante, que, con el fin del franquismo, estos temas pierden todo el interés y los mitos de recuperación y expansión patria dejan paso a otro tipo de concepciones, también mitificadas, de convivencia pacífica y mutua comprensión. Una especie de acercamiento social al individuo como persona con pretensiones de realismo, pero que se aleja de los anteriores mitos políticos para caer con frecuencia en el absurdo. Se pasa al otro extremo: lo que antes era ineludible, es decir, hacer referencia a una comunidad global llamada España, que se superpone al resto de comunidades tratadas con mayor o menor interés, desaparece en las producciones estudiadas de las décadas de 1980 y 1990; desaparece España y sólo permanece alguna comunidad que suele coincidir con la homónima actual que financia la película.

Tanto en *Daniya, jardín del harén*¹³, como en *Tramontana*¹⁴, el concepto de España desaparece, no ya como construcción mítica o política con una unidad de destino, sino como idea histórica o como mero vocablo.

Daniya, jardín del harén desarrolla una historia a mediados del siglo XI. Los condes de Barcelona, excomulgados por el Papa de Roma, están buscando el perdón y acumulando poder en todos y cada uno de los ámbitos, incluido el religioso. El emir de Denia ofrece a los condes y a la diócesis de Barcelona la autoridad eclesial sobre todas las iglesias mozárabes del reino de Denia. Los condes envían al hermano de la condesa en embajada al reino musulmán y el emir manda a Daniya, su más apreciada esclava, para que les guíe y les acompañe durante el camino. Daniya y el embajador de Barcelona se enamoran.

Esta película ofrece una dicotomía interesante entre el condado de Barcelona y el reino de Denia con un estudiado maniqueísmo que se manifiesta en la narración, en los decorados, en los comportamientos y hasta en el uso de la luz. Las secuencias en el condado de Barcelona son siempre oscuras, con personajes que maquinan a la luz de una lucerna entre hipócritas y conspiradores. Las secuencias que se desarrollan en el reino de Denia tienen un ambiente cálido, alegre, afectuoso y luminoso. Sin embargo, a pesar de las diferencias, no parecen existir fronteras de ninguna clase. Ambos se consideran extranjeros mutuamente, todos aceptan la situación y no hay ningún imperio perdido que recuperar. No existe ninguna línea real o imaginaria que separe un territorio del otro; los comportamientos de unos y de otros no demuestran ninguna frontera racial, de edad, de estatus social o de religión. Incluso se menciona la «tolerancia religiosa».

En *Tramontana*, un caballero —enviado como emisario en busca de colonos por el rey de Aragón Jaime I durante la década de 1230— acompaña a algunos habitantes de una aldea pirenaica hasta la recién conquistada Burriana para que se instalen allí. El grupo tendrá que atravesar a pie el reino de Aragón desde los Pirineos hasta Valencia. Este viaje supone una aventura a través de un territorio inhóspito y lleno de peligros. El interior del reino es un territorio fronterizo en sí mismo. Cada lugar tiene un señor y unas leyes, y al mismo tiempo linda con la franja de guerra contra el Islam donde las poblaciones de ambas religiones son empujadas y expulsadas en

¹³ *Daniya, jardín del harén*, Carles Mira, 1987.

¹⁴ *Tramuntana*, Carlos Pérez Ferré, 1991.

función de los resultados de las campañas militares. Es un mundo de guerra y emigración, de supervivencia. Pero no existe referencia alguna a cualquier tipo de vinculación mítica con una patria común entre cristianos de distintos reinos. En esta producción, que trata de la conquista y colonización de Valencia, subvencionada, entre otros, por la Generalitat Valenciana y Canal 9, sólo aparecen personajes aragoneses. Lo que sí existe es una frontera religiosa difícil de salvar, como demuestra el personaje de Zaida.

De forma excepcional, en la película *La marrana*¹⁵ existe España, la de 1492; España existe como frontera, como cruce de caminos y como mezcla de culturas, de formas de vida, de estatus, de necesidades y de ilusiones. Un cristiano pobre atraviesa Castilla para conseguir llegar al puerto de Palos junto a un joven que posee una cerda. Caminan por una tierra dura en la que se cruzan gentes cuyo único afán es la supervivencia: judíos expulsados, soldadesca, delincuentes, cautivos, miembros del clero, acusadas de hechicería, prostitutas, etcétera. Su intención es poder llegar al mar y emprender un viaje (el primero de Colón) que les ayude a mejorar su situación. La marrana preñada que poseen (y que les servirá de aval para embarcar) y el viaje a lo desconocido son las metáforas de la esperanza, de la posibilidad de conseguir un futuro mejor y de la oportunidad de salir de la miseria y de la sociedad decadente, violenta y peligrosa del mundo de frontera en el que viven los protagonistas. El mar y las Indias son la nueva frontera como utopía, son la frontera como huida, como prolongación de la frontera presente.

En la producción filomusulmana *Al-Ándalus*¹⁶, titulada *El camino del sol*, se nos narra el supuesto punto de vista mítico del pueblo islámico. Abderramán (más tarde Abderramán I) debe partir hacia el sol para cumplir la profecía de su destino según la voluntad de Dios: ser «emir de Córdoba y monarca de toda Al-Ándalus», llevando consigo la paz entre musulmanes y el perdón a los vencidos; es decir, la convivencia pacífica (incluso evita que Carlomagno invada más territorios peninsulares). Y fundar «una nueva dinastía Omeya en España, cuya cultura contribuyó a la civilización de toda Europa e hizo posible el descubrimiento de América».

Porque el destino de los omeyas fue el de crear una gran «cultura» que «contribuyó a la civilización de toda Europa». Se cumplía así la profecía mítica de «seguir el camino del sol»; porque también «el pueblo que conquistará habrá un día en el que tendrá que seguir el camino del sol hacia occidente». Es decir, el destino de los omeyas también fue contribuir al destino de la España cristiana de expandir su frontera hacia occidente en busca de las Indias y de hacer «posible el descubrimiento de América». Así, la unidad de destino se desliga del factor de la fe y hace pensar en una unidad de destino occidental, en una unidad de destino de los pueblos del Mediterráneo.

De esta manera, la utopía de descubrir nuevas tierras, de alcanzar un paraíso en el que exista lo que en las tierras conocidas ya se ha perdido, forma parte del mito de un destino predeterminado. «Somos manezuelas del que todo lo puede» —dice la reina Isabel en *Alba de América*—. Y Colón tiene claro que la conquista de Granada no es el fin, sino «el principio otra vez», porque «España ya está comple-

¹⁵ *La marrana*, José Luis Cuerda, 1992.

¹⁶ *Al-Ándalus. El camino del sol*, Antonio Tarruella y Jaime Oriol, 1988.

ta», pero «el mundo no; y esperó demasiado. Esperaba a unos reyes, a un pueblo, a una bandera. Y eran éstos» los que habrían de ayudar a descubrir lo que hay detrás del mar, de ese mar que es tan azul porque «es del color de los sueños»: «Unas tierras que nos esperan desde hace siglos, con islas maravillosas llenas de oro, de perlas y de especias.»

2.2. UTOPIÁS

Cristóbal Colón es uno de los símbolos de la historia de la expansión europea, pero un símbolo con nombre y apellidos. Representa la lucha personal por alcanzar un sueño: superar las distancias de un océano desconocido y convertir en realidad la posibilidad teórica de llegar al mercado oriental de las Indias por el camino de occidente.

La confirmación de que, a medio camino, se ha topado con un nuevo continente, cuya vegetación es exuberante, cuya fauna es misteriosa y desconocida, y cuyos habitantes mantienen modos de vida primitivos, despertará en el Viejo Mundo la imaginación de un universo fabuloso y maravilloso. Los mitos y las leyendas antiguos y medievales, tan presentes en la Edad Moderna, se convertirán en utopías ante la esperanza de que existan posibilidades de hacerse efectivos. Aunque muchas de estas utopías no dejarán nunca de ser simples quimeras.

Como hemos visto, la línea expansiva de frontera no acaba para España ni para Europa con la rendición de Granada y la expulsión de los árabes. Por un lado, la frontera con África continúa siendo imprescindible para comprender el período posterior. Ese Mediterráneo braudeliano es un espacio en permanente conflicto con el turco berberisco. La amenaza oriental está más presente que nunca y los propios territorios europeos son objeto de disputas dinásticas y religiosas que, en la gran época de la navegación, se trasladan con frecuencia al océano, la gran frontera entre los siglos XVI y XVIII. Por otro lado, ese mismo océano abrirá otros frentes fronterizos: la conquista de América y el contacto con el Lejano Oriente.

América, como se acaba de decir (su descubrimiento, su conquista, su colonización), forma parte de las etapas de superación de esa frontera natural que supone el océano. El nuevo continente está necesariamente unido a la navegación de una forma implícita o explícita. Con la superación de muchos de los miedos míticos a los peligros de la mar desconocida, se alcanzarán las tierras americanas en las que los europeos habrán de enfrentarse a la *terra ignota*.

Y allí, más allá del mar, se alzarán las tierras que podrán servir de escenario para el nacimiento de un Nuevo Mundo. Se hallará el Paraíso que se consideraba perdido y al hombre incorrupto en estado de naturaleza. Con una mirada casi infantil, los hombres del Viejo Mundo verán en esas nuevas tierras la oportunidad de realizar sus ideas utópicas respecto de una sociedad mejor y más cercana a Dios. El Nuevo Mundo supone una esperanza.

El «destino de unidad en lo Universal» de las primeras épocas de la dictadura de Franco se sustenta con fuerza, según hemos mencionado, en el pilar de la fe. Como dice el monje de La Rábida a Cristóbal Colón en *Alba de América*: «El Camino de Santiago sigue y sigue sobre las olas».

Castilla y Europa necesitaban metales preciosos y una posibilidad de encontrarlos era en otro mundo: «Todos los libros hablan de esas tierras que están por descubrir». Y Colón no duda en afirmar que «esta parte de la Tierra está llena de oro. En aquellos confines hay eso: oro, golfos con perlas, riquezas infinitas...». Pero, en la película de Orduña, Colón representa la ambición personal en un sentido positivo, la lucha de un hombre cuyo destino está ligado a Castilla, a España, al mar y a las tierras de ultramar. Es un elegido cuya misión consiste en ofrecer al mundo conocido, ahora en crisis, una salida: «El universo debe medirse por un orden, una razón: es forzoso. Lo contrario es el caos donde todo se tambalea como nos pasa ahora» (un «ahora» inquietante, por otro lado, y que parece hacer referencia al presente real además de al histórico). Colón es el elegido para conseguir lo material, «las tierras que hay ultra», y ofrecérselo a quien estaba predestinada a ser su dueña, Isabel de Castilla, para su reino: «las tierras que yo quiero daros, señora». Porque Castilla estaba necesitada y era pobre comparada, por ejemplo, con Francia: «ése sí es un país [...] y no esta miseria». Pero la reina tenía la clarividencia de que la idea de Colón era «la gran ocasión que nos reserva el destino».

En Orduña hay dos elegidos para cumplir esa «unidad de destino en lo Universal». Uno es Colón, que representa la utopía de lo material y la quimera de lo maravilloso, las tierras por descubrir, las riquezas, el oro, «las islas de maravilla y casas con tejados de oro» de las que habla Pinzón y que pisan efectivamente, aunque no encuentren todo lo que buscan: «Aquí está la Tierra Prometida, la que como hermanos vinimos a señorear». Colón es el instrumento de Dios para que Castilla consiga lo material que necesita; y para ello se sirve de un extranjero cuyo destino y cuya esperanza nacen en España para este hombre de patria universal. Se necesita lo material y él lo expone sin pudor, pero también es él quien se pierde en ilusiones: «Allá en el postrer confín de Occidente existen imperios inviolados que ocultan tesoros fabulosos, fuentes de eterna juventud, prodigios increíbles. Veo montañas que centellean al sol como volcanes de oro, ciudades de nácar y cristal que refulgen como joyas; árboles más fecundos que los del Paraíso, con flores y especias incontables [...] y el imperio del Gran Kan, poblado de urbes opulentas. Como Kinsai, con doce mil puentes de mármol. Y Cipango, que reluce cual ascua de diamantes, señora. Yo incrustaré en vuestra corona todos esos mundos remotos. Millones de almas nos esperan.»

Pero, para Orduña, también Isabel la Católica es una elegida, es quien abandera el destino de España. Ella es quien puede y debe recordar que por encima de lo material está lo espiritual y que España tiene una misión para con Dios, la de evangelizar el Mundo: «No son esas ganancias las que hemos de desear, señores. Hay otras más valiosas que Dios espera: almas para el cielo, pueblos para nuestra santa fe». Isabel es la voz de la Iglesia y por eso coincide con la observación que el fraile de La Rábida hace a Colón respecto a su interés por las riquezas infinitas: «... y aunque no las hubiera. A veces no es el oro lo más valioso». Isabel confía en Colón porque sabe que es el elegido para cumplir con el destino de Castilla y por eso no duda en que «sea almirante en buena hora quien ha de llevar a tierras extrañas la luz de la verdad». Y que así se cumpla la máxima de Cristo según san Marcos: «Id por todo el mundo y predicad el Evangelio a toda criatura». Porque no debemos olvidar que lo católico es lo universal.

Esta película, por tanto, presenta una relación mística entre Cristóbal Colón e Isabel de Castilla. Una relación muy alejada de las insinuaciones de complicidad amorosa de las otras dos grandes producciones (ambas coproducciones y coincidentes en muchos aspectos) sobre este tema: *La vida de Cristóbal Colón*¹⁷ y *1492. La conquista del Paraíso*¹⁸; con una reina Isabel, en esta última, que se viste y se comporta más como una cortesana francesa del siglo XVII que como la reina católica de Castilla en el siglo XV.

En *La vida de Cristóbal Colón*, los amigos de la reina son quienes la convencen de que «la grandeza de España estaba unida a los proyectos de Colón». Sin el eficaz apremio de aquéllos, Colón no habría tenido ningún reparo en ofrecer sus proyectos al rey de Francia. Pero lo detienen a tiempo, cuando aún iba de camino. En la película de Orduña, en cambio, hay dos antagonistas: el judío Isaac y el francés Gastón. El último trata de convencer a Colón de que vaya a Francia, sin conseguirlo. Sin embargo, en la obra de la década de 1910, que para algunos es la primera superproducción del cine español (de coproducción francesa), la misión religiosa de Colón carece de relevancia. Esa «grandeza de España» se entiende en términos territoriales, en términos imperialistas, en términos históricos, pero no místicos o religiosos.

También resulta interesante la comparación entre *Alba de América* y *La manigua sin Dios*¹⁹; sobre todo, habida cuenta de que la segunda es cuatro años anterior. Es bastante indicativo que la película de Arturo Ruiz-Castillo elija el tema de las reducciones jesuíticas en la selva amazónica. Podría haber volcado el mismo entusiasmo en el destino evangelizador de España, pero ése no es el tema que trata (ni siquiera lo menciona). Es obvio que se evangeliza, pero lo que en realidad interesa es mostrar a los españoles como portadores de «civilización» que, además, no da lugar a una réplica de nuestra civilización sino a una *nueva civilización*. La película de Ruiz-Castillo habría tenido cabida en una España no franquista; la de Orduña probablemente no, como trataremos de justificar más adelante.

La búsqueda de riquezas utópicas es un tema recurrente que vemos en varias películas. Tanto en *Correo de Indias* como en *La nao capitana*²⁰ existen secuencias iniciales en las que se embarcan una serie de personajes que, en la mayor parte de los casos, tienen la esperanza de encontrar un futuro mejor en América, de hacer fortuna en el nuevo continente. Así mismo ocurre con los personajes de Hernán y Gil de Cepeda en *Rosa de Lima*²¹, quizá dos fugitivos o ex presidiarios que verán truncadas sus esperanzas de hacer fortuna con facilidad y cuyo protagonista masculino hallará un cambio, pero no en lo material, sino en lo espiritual, cuando entre en contacto con la que luego sería santa y patrona de América. Esas mismas esperanzas de un futuro mejor en las nuevas tierras del otro lado del océano están presentes en *La marrana*, pero son esperanzas privadas de toda predestinación o carga religiosa; se trata de la esperanza de tener una oportunidad para salir de una vida y un mundo de miseria.

¹⁷ *La vida de Cristóbal y su descubrimiento de América*, Émile Bourgeois, 1916.

¹⁸ *1492: Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992.

¹⁹ *La manigua sin Dios*, Arturo Ruiz-Castillo, 1947.

²⁰ *La nao capitana*, Florián Rey, 1947.

²¹ *Rosa de Lima*, José María Elorrieta, 1961.

También aparece esa esperanza en *El Dorado*²² o en *Cabeza de Vaca*, pero como esperanza truncada. Son crónicas del fracaso de las utopías ante la crudeza de la realidad de un mundo desconocido, peligroso y hostil. Significan la admisión de que las utopías sólo son quimeras. Como dice Alonso de Esteban (el borracho que representa al mismo tiempo la defensa de la fantasía más absoluta y el mayor grado de cordura y consciencia de la realidad) en la película de Saura: «Sabemos más, Aguirre, sabemos mucho más. Y el sueño de ayer se va desvaneciendo». Hasta el punto de que en la película de Nicolás Echevarría, el océano pasa de ser la esperanza hacia un mundo nuevo a ser la esperanza para la recuperación de lo que se ha perdido y se ha dejado en España: el mar es la esperanza... pero de retorno. Es la crónica del fracaso de las ideas preconcebidas respecto al Nuevo Mundo; es la crónica del fracaso ante el Nuevo Mundo.

En la filmografía que trata el tema americano son frecuentes las referencias a un Paraíso perdido, a un hombre en estado de naturaleza. También a las utopías políticas, sociales y culturales además de religiosas o míticas. Es obligatorio recordar la importancia que tuvieron los viajes de Amerigo Vespucci en la obra *Utopía* de Thomas More. América, como ya hemos visto, ha sido tratada como el terreno perfecto donde germinarían nuevas sociedades. Los territorios de frontera tienen esa fuerza generatriz. Son zonas hostiles donde la destrucción forma parte de la cotidianidad, pero donde esa misma capacidad de destrucción unida a la falta de estabilidad, a la indeterminación legal, política, religiosa, étnica y cultural, puede servir de catalizador para la generación de algo nuevo. Pensemos, además, que América no era sólo un territorio de frontera, sino que era considerado un territorio virgen, en el que las riquezas naturales abundaban por doquier, donde el europeo podía sentirse superior a sus enemigos. ¿Qué mejor lugar que ése para empezar una nueva vida, para crear una sociedad nueva, un mundo nuevo?

En *Alba de América*, donde la historia finaliza con la llegada de Colón a las Indias (es decir, el argumento llega a su fin con la culminación del éxito, antes de que empiecen los fracasos), el almirante dice desembarcar en la «Tierra Prometida» y llegar a ella para «señorearla», pero «como hermanos». Es decir, la dependencia política fraternal o, dicho de otro modo, el paternalismo político impuesto sobre una tierra prometida determinada por Dios a estar atada a España en «una sola fe», en «una sola lengua» y en «un solo destino», a ser una posesión de la nación en la que Dios se ha fijado: España.

En *La nao capitana* viaja una representación prototípica de todas las Españas peninsulares, una «torre de Babel» de lenguas, acentos y culturas que el viaje a América convertirá en un solo pueblo «con un mismo idioma y un mismo sentir» que «hará grandes cosas en las Indias»: llevarán a las Indias su saber y harán «rica esta tierra para bien de España». Y, con el paso de los años, los habitantes anclados en esa nueva tierra adentro, «nietos de los tripulantes de hoy, sentirán España, hablarán español y rezarán en el idioma de la madre patria». Vemos que las utopías nacionalcatólicas son una interpretación nostálgica de lo que habrían deseado que fuera una eterna relación de dependencia de esa parte de las Españas engrandecida con la «sangre generosa» de los españoles (como dice Isabel en la película de Orduña), de

²² *El Dorado*, Carlos Saura, 1988.

una «tierra abonada por el esfuerzo, por el heroísmo y también por una riqueza espiritual» en proceso de germinación. Una tierra en la que se ha quedado la mejor gente de España y en la que se han fundado universidades, erigido iglesias y transmitido «la religión de Cristo en lugar de la cultura del alcohol» (*Correo de Indias*).

Como se ha citado anteriormente, existe un ejemplo cinematográfico en la primera época del franquismo (*La manigua sin Dios*) cuya utopía no es ésta, sino la del «fruto de una nueva Civilización» mediante el respeto a los indígenas por parte de los misioneros y de los colonos españoles. Una civilización que surge de la defensa y educación de los indios (agricultura, artesanía, música), y de la convivencia con ellos. La conquista de América mediante el amor y la paz para la creación de «una nueva raza de cristianos» surgida de la generosa mezcla de la sangre española con la indígena. Una visión que sigue considerando al indígena un menor de edad incivilizado y que no justifica la rebelión contra el gobernante injusto, pero que tiene un tono hasta cierto punto respetuoso y conciliador de base jesuítica y lascasiana. Discrepo de Jesús García Dueñas en lo de que Ruiz-Castillo hace en esta obra un «relato misionero más propio de un Juan de Orduña», creo que el contenido político y filosófico de una producción de Orduña habría sido muy distinto²³.

Los tiempos cambian, aunque algunos temas de interés permanezcan. En la década de 1960 se realiza esta película en coincidencia con el tricentenario de la muerte de la santa: *Rosa de Lima*. En ella se presenta una ciudad americana donde existe una perfecta convivencia multicultural entre españoles, incas y araucanos, en la que se insiste en «tratar a los indios como súbditos de España». La apariencia es alentadora, pero la realidad que se va entreverando es la de que esa comunidad domesticada vive aislada en un entorno indígena peligroso y hostil. Los españoles han reproducido, dentro del virreinato, una corte europea en toda regla; una reproducción de la sociedad española sin demasiadas ventajas, en la que una familia aparentemente acomodada (como el padre de Rosa, arcabucero del rey) vive en la pobreza, pero donde los indígenas están por debajo de los españoles en la escala social. A esta sociedad, sin embargo, siguen llegando hombres de fortuna que infravaloran la inteligencia de los indios y creen poder hacerse ricos en poco tiempo haciéndose pasar por caballeros y comerciantes en un lugar donde nadie les conoce. Sus intenciones son claras: América es el lugar donde buscar las oportunidades que ofrece esa laxitud fronteriza, pero el dinero que se consiga es para gastarlo en España. Rosa y los dominicos tratan de evangelizar mientras ayudan a los enfermos en un lugar donde «hay poca creencia y mucho sufrimiento» motivado por la peste, la sequía y el hambre. Una ciudad, en definitiva, a la que se ha intentado llevar las comodidades de las ciudades europeas, pero que no deja de ser una prisión a miles de kilómetros del verdadero hogar y sin las oportunidades que fueron buscando sus habitantes. Un fracaso, nuevamente, de las expectativas sociales, políticas y económicas de una vida mejor.

²³ Sería oportuno recordar, como lo hace el propio García Dueñas, que el director de esta película, Arturo Ruiz-Castillo, es considerado un intelectual de la Generación del 27: fue actor en *La Barraca* de Federico García Lorca, uno de los organizadores de la primera Feria del Libro de Madrid, hijo del fundador de la editorial Biblioteca Nueva y director artístico de la misma; además, dirigió varios cortometrajes propagandísticos para la República. En BORAU, José Luis (dir.): *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Alianza Editorial, 1998, págs. 773-774.

Tanto en *El Dorado* como en *Cabeza de Vaca*, se produce una pérdida de las esperanzas que se tenían puestas en América y en sus riquezas. En la película de Saura, cuando los hombres se ven abocados a un futuro incierto, a una lucha contra los elementos, contra los indios, contra el entorno y contra sí mismos, esa pérdida de esperanzas desemboca en una espiral de violencia por la toma de un poder simbólico que terminará por erigirse independiente de España. Se trata de una llamada de atención respecto de la situación de abandono y frustración que los españoles viven en esa «selva inhóspita» donde todo es «muerte y destrucción». Álvarez Núñez, en cambio, torna su desesperanza en lucha por la supervivencia y la adaptación al medio, que se convierten en identificación con los indígenas y relativización de los conocimientos, creencias y principios aprendidos en España. La expedición de Aguirre opta por generar una mentira motivada por el descubrimiento de la falsedad en la que se sustentan parte de sus principios. Cabeza de Vaca opta por la verdad, por convivir con la verdad, por asumir la verdad en la que vive, por integrarse y olvidarse de los sueños, de los mitos y de las quimeras que buscaban los demás españoles. Sin embargo, es difícil luchar contra la creencia generalizada, contra la fe y la esperanza de muchos hombres a los que no les queda nada. Por eso, cuando está todo perdido, Aguirre aún insiste sabiendo que no es verdad: «Marañones, son tiempos de violencia, amigos míos. De qué sirve la vida si no hay fin que la justifique. Conquistaremos El Dorado. Todos tendréis las manos llenas de oro, pero primero seremos dueños del Perú». Y, así mismo, los supervivientes de la expedición de Cabeza de Vaca cuentan a los soldados que los encuentran historias fabulosas sobre las ciudades de oro que han visto en Norteamérica y Álvarez reconoce indignado: «Tendremos que contar mentiras», aunque él haya asumido enfrentarse sin fantasías a su propia experiencia.

América ha sido, hasta bien entrado el siglo xx, un lugar mítico, de ensueño. Un paraíso natural y una tierra de oportunidades para los buscadores de fortuna. Pero la visión del cine español no folklórico ha mantenido una visión desesperanzada de la América actual. En *La ley de la frontera*²⁴ un bandolero con ideas comunistas, conocido como *El argentino*, que vive y hace sus fechorías en la frontera que separa Galicia de Portugal durante las primeras décadas del siglo xx, cuenta a los protagonistas el porqué de su apodo: nació en Orense, pero sus padres fueron a Argentina a buscar fortuna cuando él era pequeño; sin embargo, las cosas allí no cambiaron demasiado, los pobres eran explotados en Argentina igual que en España, porque el poder siempre lo tienen los mismos. Es la imposibilidad de alcanzar los sueños más elementales si no se cambian las cosas. Y las sociedades se suceden repitiendo los mismos errores.

Existe una producción que es excepcional en este sentido: *1492. La conquista del Paraíso*. Es excepcional porque en realidad no es una película española, aunque parte del dinero, de los escenarios o del reparto lo sean. Dirigida por Ridley Scott con motivo de los acontecimientos del quinto centenario del Descubrimiento, la película cuenta la vida de Cristóbal Colón desde un punto de vista estadounidense, es decir, americano, protestante y capitalista. Se ofrece una visión individualista de la figura de Colón en términos de lucha personal. Este descubridor quiere crear un verdadero nuevo mundo, un mundo que no es sólo una frontera territorial, sino que supone una frontera temporal: Colón representa el final de los privilegios de la

²⁴ *La ley de la frontera*, Adolfo Aristaráin, 1995.

sociedad feudovasallática y el comienzo de las libertades individuales. Representa el cambio de polaridad en el mundo: de la vieja Europa con sus ideas viejas a la nueva América con sus ideas nuevas. El suicidio de Mújica (el antagonista en América) es una metáfora de la caída de un supuesto antiguo régimen (que casi se quiere identificar con la caída del Antiguo Régimen, anticipando así las conquistas de las revoluciones norteamericana y francesa a la época del Descubrimiento), pero también significa la imposibilidad de acabar por completo con el Viejo Mundo. Este conflicto se compara en paralelo con el conflicto entre quienes construyen y quienes destruyen: entre quienes quieren crear un nuevo mundo y quienes pretenden aprovecharse de la dificultad de establecer un control regular de los usos en dicho mundo. Este Nuevo Mundo no es la utopía mítica de la progresión de la frontera peninsular, sino «la oportunidad para un nuevo comienzo» aparte del mundo conocido, una tierra a la que «hemos venido a quedarnos, no a comenzar una cruzada». La esperanza de crear algo nuevo y mejor fracasa²⁵: el almirante es arrestado y llevado a España, y la reina le increpa: «Ese nuevo mundo es un desastre»; a lo que Colón responde: «¿Acaso éste es un éxito?»

2.3. QUIMERAS

Las utopías son siempre sueños que pueden realizarse; es decir, en los que reside una esperanza. Sin embargo, existen mitos o sueños imposibles: las quimeras.

Influidos por las lecturas de la época, quienes alcanzaban las tierras misteriosas del Nuevo Mundo conseguían ver a todos los animales y personajes mitológicos de la tradición narrativa fantástica europea. Muchos de los actuales topónimos americanos, desde Estados Unidos hasta la Patagonia, son el testimonio de semejantes visiones y esperanzas: California (según el mito medieval de la isla de las amazonas negras gobernada por la reina Califia), Amazonas (en honor al nombre mitológico de las mujeres guerreras con el torso desnudo), Patagonia (como el monstruo con cabeza de perro que aparece en el *Palmerín de Grecia*)...

Muchos son los que vieron, y hasta persiguieron, lo maravilloso, las quimeras que pasaron a ser americanas. Los cronistas buscaban reflejar las novedades del Nuevo Mundo sin poder abstraerse de la influencia del peso de su propia tradición cultural. Los grifos, los unicornios, las amazonas, las sirenas, los tritones, los hiperbóreos, los panotios, los caudatos, los parositas, los cinocéfalos o los blemmyas fueron vistos, dibujados y difundidos junto con los distintos grupos indígenas y las nuevas especies animales y vegetales. Se buscaron el Paraíso perdido, las Siete Ciudades de Cíbola, el país de las Amazonas... y nuevos lugares míticos como Eldorado.

Con el tiempo se fueron olvidando la mayor parte de las quimeras. La experiencia científica descartó la existencia de los seres mitológicos, y las expediciones fallidas y el avance de la frontera relegaron la búsqueda de lo inexistente ante la urgencia de lo material: primero las riquezas naturales minerales y agrícolas, después el comercio.

²⁵ Colón incluso llevaba planos de una ciudad ideal dibujada por Leonardo da Vinci, pero que resultan desastrosos en los terrenos tropicales.

Sin embargo, algunos mitos pervivieron con el paso de los años. La búsqueda de Eldorado es el mejor ejemplo de ello. La combinación de realidad y ficción en la generación del mito convirtió éste en una mezcla de utopía y quimera. El mito de Eldorado parte de dos leyendas distintas. En primer lugar hacía referencia a un lago enorme en el que los indios arrojaban todos los años sus más preciadas joyas de oro como tributo a sus dioses y en recuerdo de la esposa y la hija (que se suicidaron) de un cacique que cubría su cuerpo con polvo de oro: la leyenda indígena del Príncipe Dorado. Y, en segundo lugar, atiende a la existencia de un lugar donde abundaba el oro o donde se escondió con la llegada de los españoles. Las expediciones en busca de Eldorado no cesaron hasta entrado el siglo xx. Algunas encontraron, incluso, indicios serios de la veracidad de ciertas leyendas sobre este mito, pero las ganancias no parecían compensar el esfuerzo. Muchas de las primeras expediciones sirvieron para explorar grandes áreas de la selva amazónica; durante su transcurso se descubrieron los ríos más importantes del norte de Sudamérica y se fundaron ciudades de la importancia de Santa Fe de Bogotá.

La película *El Dorado*, de Carlos Saura, narra, entre otras cosas, las desventuras de una de estas expediciones fallidas (y no una de las más importantes): la de Pedro de Ursúa en la década de 1560, nombrado gobernador de Eldorado por el virrey del Perú, en la que Lope de Aguirre era uno de los capitanes²⁶.

Pero esta búsqueda perpetua de las riquezas fáciles acumuladas en un Eldorado, asequibles para las personas con el suficiente arrojo, alentaba a muchos aventureros a viajar hasta las tierras del nuevo continente. Ciudades de oro es lo que buscaban los soldados españoles engañados con los relatos del otro superviviente de la expedición de Cabeza de Vaca. Oro buscaban los soldados de Hernán Cortés en *Hijos del viento*²⁷. También buscaban oro los dos hidalgos desertores a los que Catalina de Erauso se encuentra en los Andes (*La monja alférez*²⁸) cuando tienen la intención de seguir los pasos de Lope de Aguirre, quien encontró Eldorado y luego «desapareció hace mucho tiempo [...] llevándose su secreto a la tumba». Oro buscaban algunos de *Los conquistadores del Pacífico*²⁹, como Enciso, que llegará a maltratar a un anciano «por su avaricia por el oro». O los españoles que esperan ansiosos el oro que traiga Colón en 1492. *La conquista del Paraíso*, el que tanto prometía y ansiaba el propio Colón en *Alba de América*, y que resulta ser poco y de mala calidad. Oro, por fin, que es asimilable a una riqueza mítica que todos esperaban encontrar cuando embarcaron en *La nao capitana* o en el *Correo de Indias* rumbo a una tierra de oportunidades, un Eldorado simbólico y real que ha formado parte de la imaginación de los europeos hasta mediados del siglo xx.

3. LAS FRONTERAS ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN

El descubrimiento y la conquista de América suponen, en gran medida, abrir la caja de Pandora de la contraposición entre historia y ficción.

²⁶ También fue llevada al cine por Herzog con Klaus Kinski como protagonista: *Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1973.

²⁷ *Hijos del viento*, José Miguel Juárez, 1999.

²⁸ *La monja alférez*, Javier Aguirre, 1986.

²⁹ *Los conquistadores del Pacífico*, José María Elorrieta, 1963.

Todo el equipaje mitológico, utópico y quimérico con el que los hombres de frontera europeos y americanos se enfrentaron a ese nuevo mundo, que supuso para ambos tipos de sociedad una pieza fundamental en el desarrollo de los posteriores quinientos años de acontecimientos, hubo de pasar grandes pruebas de fuego. Las bofetadas de la realidad americana pusieron en su sitio a los narradores de la fantasía y a los de la historia. Las búsquedas mitológicas no dieron los frutos esperados. Las crónicas del fracaso provocaron que muchos de esos mitos pasaran a convertirse en quimeras para un mundo en el que comenzaban a quedar pocos espacios ocultos o desconocidos.

Las utopías que trataban de construir un mundo más perfecto, en cambio, vieron la oportunidad de buscar su propio lugar, intentando romper esa frontera entre historia y ficción, pero dentro de los límites de la realidad potencial y del desarrollo de los acontecimientos históricos.

Las fronteras narrativas entre historia y ficción se tornaron si cabe mucho más sutiles para lograr una invención histórica apropiada para cada momento, con el fin de servir a los intereses políticos y religiosos de cada grupo de poder.

4. CONCLUSIÓN

Cuando Gabriel Jackson definió la España medieval como «miniature wild West», es probable que tuviera en mente la teoría de la frontera que Turner había aplicado a la historia de los Estados Unidos.

La cinematografía española no ha prestado demasiado interés a las posibilidades narrativas que ofrecen los escenarios fronterizos de la Historia de España entre los siglos VIII y XVIII. De hecho, el grueso de las producciones españolas que desarrollan sus argumentos en el pasado eligió el «Lejano Oeste» norteamericano como contexto. Parece ser que el *western* era más comercial que el cine histórico. Sin embargo, existe una serie de películas dentro de los géneros histórico, de aventuras, fantástico, de ciencia ficción y de historia ficción, que tienen un denominador común: el protagonismo de la frontera. Se podría hablar, por tanto, de un *cine de frontera*.

En este estudio se ha tratado de exponer dos conceptos de frontera distintos dentro de un mismo significante común: el que se corresponde con el término inglés *frontier*. Por un lado, existe un tipo de frontera activa desde el punto de vista socio-económico y cultural, en la que un pueblo avanza a través de un territorio, al tiempo que toma contacto con uno o varios pueblos e interactúa con ellos. Por otro lado, existe una *frontera espacial* inactiva o prácticamente inactiva en lo socio-económico y en lo cultural, pero muy activa en lo psicológico, donde los contactos con otros pueblos son mínimos o nulos y donde lo verdaderamente importante es el límite que marca un espacio geográfico inexplorado y hostil.

En el cine español existen ejemplos de ambos tipos de frontera. El primer modelo se observa, fundamentalmente, en las representaciones de las distintas etapas de conquista de territorios peninsulares durante la Edad Media y en la conformación de una unidad territorial y política peninsular. El segundo modelo suele prevalecer, aunque en ocasiones conviva con el anterior, en las producciones cinematográficas

en las que el protagonista se enfrenta a la inmensidad de un océano desconocido o a la inhabitabilidad, impenetrabilidad y hostilidad de las selvas americanas.

El cine de frontera nacionalcatólico de las décadas de 1940 y 1950 eligió mayoritariamente los territorios peninsulares medievales o el descubrimiento de América, en cuanto prolongación de la expansión medieval, para crear sus argumentos. Esos escenarios proporcionan lo necesario para desarrollar los mitos de la construcción nacional, de la reconstrucción imperial y de la unidad de destino en lo universal. El mundo de frontera, gobernado por la provisionalidad, por la inestabilidad, por la marginalidad, por el peligro constante, por la guerra continua y por la laxitud de las normas morales y legales, ofrece la posibilidad de la construcción o de la destrucción. En las primeras etapas del franquismo interesaban las oportunidades de construcción de unas instituciones que servían de justificación histórica al propio régimen. Y en relación con América, más presente en la década de 1960, importaban las interacciones culturales que ofrece el primer modelo de frontera expresadas en términos de mestizaje en el que sólo se destaca la aportación de la noble sangre española, de la religión católica y de un modelo de civilización a los aborígenes ignorantes, salvajes y paganos que son presentados como el «otro».

El cine a partir de la década de 1960, pero sobre todo a partir de la consolidación democrática, encuentra más posibilidades expresivas en el segundo modelo de frontera. Las películas que se desarrollan en escenarios medievales fijan su interés en el entorno hostil, profundizan en la psicología de los personajes y en su relación con el medio, o se limitan a ofrecer una visión conciliadora y en ocasiones localista de la frontera.

Cada modelo de frontera se resuelve de un modo distinto. Lo que se pretende durante el franquismo es realizar *crónicas del éxito*: el héroe aprovecha el conflicto para la construcción de una nueva realidad. Lo que se obtiene de las luchas de los personajes que se enfrentan a un mundo ajeno, peligroso y hostil, a partir de la década de 1960, son las *crónicas del fracaso de las utopías*, del fracaso de las esperanzas que se habían puesto en el Nuevo Mundo.

5. FUENTES FÍLMICAS

Al-Ándalus. El camino del sol, Antonio Tarruella y Jaime Oriol, España, 1988.

Alba de América, Juan de Orduña, España, 1951.

Amaya, Luis Marquina, España, 1952.

Cabeza de Vaca, Nicolás Echevarría, España, México, 1990.

Cien caballeros o La pequeña guerra de D. Gonzalo, Los, Vittorio Cottafavi, España, Italia, RFA. 1964.

Conquistadores del Pacífico, Los, José María Elorrieta, España, 1963.

Correo de Indias, Edgar Neville, España, 1942.

Daniya, jardín del harén, Carles Mira, España, 1987.

Dorado, El, Carlos Saura, España, Italia, Francia, 1988.

Hijos del viento, José Miguel Juárez, España, México, 1999.

Ley de la frontera, La, Adolfo Aristarain, España, 1995.

Manigua sin Dios, La, Arturo Ruiz-Castillo, España, 1947.

- Marrana, La, José Luis Cuerda, España, 1992.
 1492: *The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, España, Estados Unidos, Reino Unido, 1992.
 Monja alférez, La, Javier Aguirre, España, 1986.
 Nao capitana, La, Florián Rey, España, 1947.
 Rosa de Lima, José María Elorrieta, España, 1961.
 Tramuntana, Carlos Pérez Ferré, España, 1991.
 Valle de las espadas, El, Javier Setó, España, Estados Unidos, 1962.
 Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América, Émile Bourgeois, Francia, España, 1916.
 Archivo: Filmoteca Española. Madrid.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Ficciones históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, *Cuadernos de la Academia*, 6, septiembre 1999.
- AA. VV.: *Fronteras y fronterizos en la historia*, Valladolid, Instituto Universitario de Historia Simancas y Universidad de Valladolid, 1997.
- ÁLVAREZ MAURÍN, José María, BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel y CHAMOSA GONZÁLEZ, José Luis, coords.: *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, Actas del congreso celebrado en la Universidad de León los días 13 a 17 de septiembre de 1993, León, Universidad de León, 1994.
- BORAU, José Luis (dir.): *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Alianza Editorial, 1998.
- BRONCANO, Manuel: «De cautivos y cautiverios», en la obra de José María Álvarez Maurín, Manuel Broncano Rodríguez y José Luis Chamosa González, coords., *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, León, Universidad de León, 1994, págs. 167-181.
- CALVO PONTÓN, Beatriz: «La frontera desde una óptica histórico-cultural», en Border pact, Reporte pacto fronterizo, Cuaderno de trabajo n.º 6, AA. VV., *Regiones en Transición: Educación superior en la frontera México-Estados Unidos –versión preliminar–*, 1997-2003. Fecha de consulta: 15 de abril de 2003.
- CHAMOSA, José Luis: «Utopía y realidad en el descubrimiento de América», en la obra de José María Álvarez Maurín, Manuel Broncano Rodríguez y José Luis Chamosa González, coords., *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, León, Universidad de León, 1994, págs. 51-64.
- ELLIOTT, John H.: *El Viejo Mundo y el Nuevo, 1492-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1997 (1972).
- ESCAMILLA, Francisco: «El significado del término frontera», en *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 140, Universidad de Barcelona, 2 de marzo de 1999. Fecha de consulta: 21 de marzo de 2003.
- ESPAÑA, Rafael de: «España y América: 500 años de Historia a través del Cine», en *Film Historia*, vol. II, n.º 3 (1992), págs. 189-219.

- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo: *Fragmentos de Monarquía. Trabajos de historia política*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- FRANKL, Victor: «Imperio particular e imperio universal en las cartas de relación de Hernán Cortés», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165 (1963), págs. 443-482.
- GARCÍA BALLESTEROS, Enrique y MARTÍNEZ TORRES, José Antonio: «Una historiografía en tiempos de Felipe II: Las *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*», comunicación en las Actas del Congreso Internacional *Felipe II (1598-1998) Europa dividida: La Monarquía Católica de Felipe II*, UAM, 20-23 de abril de 1998, Madrid, Parteluz, 1998, t. 4, págs. 149-169.
- GÓMEZ-TABANERA, José Manuel: «Presentación» en *El mito de El Dorado*, Madrid, Colegio Universitario Ediciones Istmo, 1988 (1956, 1973), págs. V-XXVII.
- HANNERZ, Ulf: «Fronteras», en *International Social Science Journal*, 154, diciembre 1997. Fecha de consulta: 21 de marzo de 2003.
- HEVILLA, María Cristina: «El estudio de la frontera en América. Una aproximación bibliográfica», en *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 125, Universidad de Barcelona, 24 de noviembre de 1998. Fecha de consulta: 5 de febrero de 2003.
- ISTIFAN, Jamil: «El Dorado en la literatura y el cine. Colón y la visión providencialista y mesiánica del descubrimiento», Florida, s. f. Fecha de consulta: 20 de marzo de 2003.
- «La Utopía, América y El Dorado de Lope de Aguirre en base a la teoría de Fernando Aínsa», Florida, s. f. Fecha de consulta: 20 de marzo de 2003.
- *El Dorado en la literatura y el cine*, Universidad Internacional de Florida, últ. act. 22 de marzo de 2000. Fecha de consulta: 15 de abril de 2003.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio: «La Cristiandad Medieval y las formulaciones fronterizas», en la obra AA. VV., *Fronteras y fronterizos en la historia*, Instituto Universitario de Historia Simancas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, págs. 7-62.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvaro: *Naufragios y Comentarios*, edición, apéndice y notas de Vicente Muñoz Puelles, Madrid, Anaya, 1992.
- RAMOS, Demetrio: *El mito de El Dorado*, Madrid, Colegio Universitario de Ediciones Istmo, 1988.
- REYERO, Carlos: *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. *Roget's II: The New Thesaurus*, 1995³.
- TAZÓN, Juan E.: «La frontera en la literatura inglesa de promoción del Nuevo Mundo», en la obra de José María Álvarez Maurín, Manuel Broncano Rodríguez y José Luis Chamosa González, coords., *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, León, Universidad de León, 1994, págs. 309-320.
- The American Heritage. Dictionary of the English Language*, 2000⁴.
- The Columbia Encyclopedia*, 2001⁶.
- TORREIRO, Casimiro: «Por el imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía», en AA. VV., *Ficciones históricas. El cine histórico español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, *Cuadernos de la Academia*, 6, septiembre 1999, pp. 53-66.
- TURNER, Frederick Jackson: «The problem of the west» (septiembre 1896), *The Atlantic on line*, septiembre 1995. Fecha de consulta: 14 de enero de 2003.

- VESPUCIO, Américo: *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, Madrid, Akal, 1985.
- WEBBER, David: «Spain's North American frontier: transformations», en la obra de José María Álvarez Maurín, Manuel Broncano Rodríguez y José Luis Chamosa González, coords., *La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo*, León, Universidad de León, 1994, págs. 353-362.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona 1996.
- ZUSMAN, Perla: «Representaciones, imaginarios y conceptos en torno a la producción material de las fronteras. Reflexiones a partir del debate Hevilla-Escamilla», en *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 149, Universidad de Barcelona, 25 de marzo de 1999. Fecha de consulta: 5 de febrero de 2003.

