

Las dificultades de la investigación en historia social del cine: *Alba de América* (Orduña, 1951)

Fátima Gil Gascón

Universidad de Burgos 

Mar Chicharro Merayo

Universidad de Burgos 

Manuel Gómez Segarra

Universidad Internacional de La Rioja 

<https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.92799>

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar los problemas a los que se enfrenta una investigación en historia social del cine a través del estudio de la película *Alba de América* (Orduña, 1951). El filme, que narra el descubrimiento de América, se considera una de las principales obras de propaganda histórica del régimen. La literatura académica afirma que fue producida como respuesta a la película inglesa *Christopher Columbus* (McDonald, 1949) y que en su realización intervinieron importantes figuras como Carrero Blanco. Con el fin de corroborar estas afirmaciones y descubrir las lagunas que existen en torno a la obra, se ha procedido a la consulta de documentación relativa a su producción. Esto ha permitido detectar algunos de los desafíos que todo investigador de esta materia debe afrontar: la asunción de planteamientos considerados históricamente ciertos, pero no confirmados, la divergencia de interés en los descriptores temáticos de los archivos o la dificultad de acceder a determinados fondos. Aunque la investigación está incompleta, ya que no se ha podido acceder a parte de la documentación, la información encontrada ha corroborado la necesidad de un mejor y mayor acceso a los archivos, así como de una mirada más ecuánime sobre la cinematografía franquista.

Palabras clave: Cine; Franquismo; *Alba de América*; historia social del cine; tópicos; archivos.

ENG The difficulties of research in the social history of cinema: *Alba de América* (Orduña, 1951)

Abstract: The purpose of this article is to analyze the problems with which research into the social history of cinema must contend by studying the film *Alba de América* (*Dawn of America*) (Orduña, 1951). This movie, which narrates the discovery of America, is considered one of the Regime's leading works of historical propaganda. The academic literature states that it was produced in response to the English film *Christopher Columbus* (McDonald, 1949) and that important characters such as Carrero Blanco were involved in its production. In order to corroborate these statements and discover omissions existing in terms of the film, we reviewed documentation related to its production. This led to detection of some of the challenges with which all researchers on this topic must grapple: assumption of approaches historically considered to be true, but not confirmed, diverging interests in thematic descriptors of archives, and difficulty in accessing certain collections. Although the research is incomplete, since we were unable to access part of the documentation, the information we found corroborates the need for better and greater access to archives, as well as a more impartial look at Francoist cinematography.

Keywords: Cinema; Francoist time; *Alba de América*; social history of cinema; archives; cliché

Sumario: 1. El cine como objeto de estudio en España: historia y dificultades. 2. Metodología y fuentes. 3. Las lagunas y los prejuicios: *Alba de América* (Orduña, 1951). 4. La búsqueda y el vacío: los problemas de la documentación. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

Cómo citar: Gil Gascón, F.; Chicharro Merayo, M.; Gómez Segarra, M. (2024). Las dificultades de la investigación en historia social del cine: *Alba de América* (Orduña, 1951). *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 34, e92799, <https://dx.doi.org/10.5209/cdmu.92799>

1. El cine como objeto de estudio en España: historia y dificultades

La consideración del cine como objeto de estudio siguió en España el mismo proceso que en el resto de Occidente. Primero fueron los cronistas quienes narraron lo que acontecía en las pantallas. Luego los críticos los que comenzaron a analizar determinados aspectos de los filmes y, finalmente, con la incorporación del medio a las instituciones culturales y educativas, fueron los académicos quienes comenzaron a investigar la materia (Aumont y Marie, 1990, p. 11). Esta evolución, unida a la propia naturaleza del medio, han sido fundamentales para definir tanto las temáticas más tratadas como las formas de análisis de esta disciplina.

Durante la primera década del siglo XX el cine se englobó en el genérico término “variedades”, junto al teatro, la revista o el género chico (Mendoza, 2018, p. 213-236). Esto propició que fueran los periodistas culturales quienes realizaran las primeras crónicas cinematográficas adoptando el estilo de las teatrales que incluían un resumen del argumento y una definición de la obra en torno al tema, la historia y la acción (Ribas Morente, 2017, p. 63-87). Posteriormente surgieron gacetillas y publicaciones sobre cine y, a partir de los años treinta, los magazines especializados que no solo enjuiciaban y calificaban las obras sino, también, reflexionaban sobre el desarrollo y el funcionamiento de la industria.

Desde otra perspectiva, personalidades de la talla de Pío Baroja o Ramón Gómez de la Serna iniciaron la crítica cinematográfica en revistas como *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente* o *España* (Gutiérrez Sánchez, 2020). Un género que, influido por la literatura, se centró en cuestiones artísticas y estética. A partir de los sesenta se desarrolló una nueva forma de apreciación cinematográfica más madura y analítica que puso el foco en otro tipo de obras y consumos (Ramos, 2017) y que culminó, una década después, en una teorización de la crítica alejada de las opiniones y juicios de valor y con un cierto rigor científico (Aranzubia y Nieto, 2013).

Fue, pues, la prensa quien recogió, desde una perspectiva informativa, cinéfila o crítica, las primeras noticias y reflexiones sobre el cine y, a través de la cuál, se guardará el recuerdo de muchos filmes perdidos. Los someros resúmenes, las notas de prensa o las valoraciones de periodistas y literatos no solo actuaron como memoria de las películas, también colaboraron en la creación de una cultura cinematográfica popular y generaron las primeras impresiones, veraces o no, sobre la industria y los formatos nacionales.

Lo cierto es que, hasta bien entrado el siglo XX, la naturaleza fugaz de las películas dificultaba sustancialmente su análisis. La imposibilidad de poder consultarlas de forma reiterada, limitándose su estudio al tiempo que duraba la proyección, casi imposibilitaba su uso como fuente primaria (Jackson, 1973). Esto plantea uno de los principales problemas del estudio de esta materia, señalado por Sadoul en su inconclusa *Historia del cine* (Sadoul, 1972). La ingente cantidad de material que debía visionarse, la complejidad del acceso a las fuentes, el extravío, la existencia de varias copias o su rodaje en muy distintos idiomas, hicieron que se acudiera a la memoria o a las notas de personas que afirmaban haber visto estas películas (Bachy, 1971).

Junto a las publicaciones periódicas también se editaron libros sobre la materia. De esta manera, el cine se convirtió en objeto de interés por parte de autores entusiastas cuyos conocimientos se fueron conformando a la vez que el lenguaje cinematográfico. Aunque la creación, algunos años después, de centros de estudios específicos generó un tipo de investigador más especializado, en muchas de estas obras prevaleció la opinión sobre el dato y la crítica urgente sobre el análisis (Galán, 1989). Esta cuestión es especialmente importante teniendo en cuenta que sobre muchos de estos textos “clásicos” se sustentarán sus predecesores.

El interés suscitado por el séptimo arte generó la formación de centros de estudios públicos como el Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas en los años 40. En los años 70 los estudios de cine se incorporaron a la universidad en las facultades de letras, periodismo y/o comunicación (Rodríguez Merchán, 2007) lo que provocó un aumento de los textos relativos a esta materia que exigió una nueva conceptualización de lo que debía ser preservado (Devesa, 1981). Poco después se crearía el Centre d'Investigacions Film-Història un institución pionera en España en el estudio de las relaciones del séptimo arte con la historia (Rosich, 2022).

Uno de los mayores problemas de la industria española durante sus primeras cinco décadas fue la destrucción de su patrimonio (Gubern, 1989). Por ello, en 1953 se creó Fílmoteca española con el fin de evitar que desaparecieran las obras “una vez cumplidos el primer objetivo a que se les destina” (Soria, 2005, p. 21). En los años ochenta, la institución amplió sus prerrogativas extendiendo su actividad no solo a los fondos filmicos sino, también, a la documentación, catalogación, descripción y difusión del patrimonio (García Casado y Alberich Pascual, 2014).

Junto a la dificultad de la consulta o la falta de rigurosidad de textos considerados clásicos otro de los principales problemas a los que se enfrenta el investigador de cualquier filme son los prejuicios. Tanto los propios como los socialmente establecidos. En el caso español esta cuestión es especialmente importante si la obra se ha realizado durante la dictadura y responde a los principios del régimen. Tal y cómo señala Galán, al cine del pasado “se le negaba el pan y la sal” y es condenado —o tratado con cierta condescendencia— prácticamente en su totalidad incluso hoy en día (Galán, 1989).

Esto ha hecho que, durante décadas, se repitieran datos erróneos persistiendo conceptos equivocados. Sirva de ejemplo el caso de la película *Rojo y negro*, (Arévalo, 1942), ambientada en la Guerra Civil y centrada en el enfrentamiento entre los dos bandos, de la que durante años se afirmó que había sido prohibida por el régimen especulándose, incluso, los motivos o los responsables en algunas publicaciones. En 1997, el historiador Alberto Elena publicó en la revista *Secuencias* el artículo “¿Quién prohibió Rojo y negro?” en el que demostraba que la obra no solo fue estrenada, sino que se mantuvo unas tres semanas en cartel, un tiempo aceptable para una película de carácter político. El autor señala en un texto publicado en 1950 el origen del error —la extendida idea de que la obra había sido vetada por motivos ideológicos— mantenido y transmitido

por diversos académicos (Elena, 1997). Una falta de rigor y de metodología que no es infrecuente en la historia del cine español (Ansola, 1998).

Este artículo pretende ahondar en uno de estos casos, la película *Alba de América* (Orduña, 1951). Dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por Antonio Vilar, narra en *flashback*, la llegada de Colón al convento de la Rábida, su encuentro con los Reyes Católicos y la travesía por el Atlántico hasta llegar a las costas del nuevo mundo. Sobre el filme se suele destacar que el gobierno ordenó su realización como réplica hispánica al metraje inglés *Christopher Columbus* (McDonald, 1949) considerado ofensivo para España. Para su producción, impulsada por el Instituto del Cultura Hispánica, se llevó a cabo un concurso público. El organismo facilitó el guion a las productoras participantes quienes plantearon sus propuestas a una comisión conformada por prohombres del régimen (Fanés, 1989, p. 252). La película constituye una de las últimas obras del ciclo histórico caracterizado por la elección de épocas y personajes “gloriosos” para España, una gran ampulosidad y un estilo visual pictórico y muy poco realista (Monterde, 2004).

2. Metodología y fuentes

Este artículo tiene como objetivo analizar las dificultades a las que se enfrenta una investigación sobre la historia social del cine a través de un caso práctico, el estudio de la película *Alba de América* (Orduña, 1951).

La presente investigación pretende corroborar las siguientes hipótesis:

- H1. *Alba de América* (Orduña, 1951) es considerada —como el resto de los filmes históricos del franquismo— una obra exclusivamente de propaganda cuyo interés radica, principalmente, en el discurso pseudo histórico del régimen. La pervivencia de prejuicios sobre este tipo de cine, a menudo descalificado por la literatura académica (Castro de Paz, 2002, p. 136), y la ausencia de un análisis pormenorizado de su forma de producción hace que su dimensión social y política no sea suficientemente valorada.
- H2. La consulta de los documentos originales sobre *Alba de América* (Orduña, 1951) permite poner en tela de juicio algunas de las afirmaciones realizadas sobre el filme. En primer lugar, que su origen se debiera a una respuesta furibunda del Estado ante la ofensa de la película inglesa *Christopher Columbus* (McDonald, 1949) y, en segundo lugar, la autoría del guion, atribuido erróneamente, entre otros, a Carrero Blanco.
- H3. El desarrollo de nuevas disciplinas, como es la historia social del cine, que exige una búsqueda exhaustiva de fuentes de naturaleza diversa plantea la necesidad de esbozar nuevos descriptores o un acceso más directo del investigador a la documentación de los archivos.

En las páginas iniciales de su obra *Historia del cine*, Jean Mitry (1974, p. 10) señalaba la necesidad de una revisión total de la historia de este arte con un mayor y más preciso conocimiento de las obras. Siguiendo este planteamiento, este estudio parte de la premisa de la existencia de prejuicios sobre algunas películas en diversos textos divulgativos y académicos. Considerados como certezas, estos tópicos no han sido contrastados con las fuentes primarias y contribuyen a perpetuar una imagen distorsionada de estos filmes. Esto hace imprescindible la consulta de las fuentes con el fin de contextualizar la obra y comprobar la veracidad de los datos conocidos hasta el momento.

No obstante, la consulta de los documentos originales plantea otras dificultades que, en ocasiones, impiden desentrañar la realidad de la obra. Por ello, este estudio pretende descubrir, a partir de la investigación de un caso concreto, cuáles son los problemas que debe afrontar una investigación que pretende descubrir la veracidad —o no— de enunciados no refrendados pero aceptados socialmente.

La investigación se sitúa en la línea de trabajo de la historia social del cine. Esta disciplina plantea cuestiones como quién hace, consume y evalúa los filmes y cómo estos agentes hacen esas acciones así como sus razones para hacerlo (Jarvie, 1974, p. 14). Por ello se han utilizado distintos tipos de fuentes. En primer lugar, para analizar el proceso de producción y exhibición del filme y los tópicos que predominan se han consultado las obras académicas relativas al objeto de estudio. Una vez detectadas algunas irregulares y/o lagunas en las ideas planteadas se procedió a la consulta de las fuentes primarias.

En segundo lugar, se han visitado diversos archivos, algunos ajenos a la práctica cinematográfica, con la esperanza de encontrar material que pudiera arrojar luz al estudio.

Presencialmente se han consultado las colecciones de las siguientes instituciones:

Archivos públicos:

- Filmoteca Española (Madrid): se consultó el guion de la película, la transcripción de los diálogos y los folletos de promoción del filme. También se revisó el archivo de Juan de Orduña, director de la película.
- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares): Expedientes de censura y material disponible sobre las diversas personas que participaron en la producción.
- Archivo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (Madrid): donde se encuentra el archivo del Instituto de cultura hispánica, promotor del filme.
- Biblioteca de la Agencia española de Cooperación Internacional (Madrid): consulta del guion original de la película.
- Archivo del Palacio Real (Madrid): Consulta de la documentación de la Casa Civil de Jefe del Estado.

Archivos privados:

- Archivo de la Universidad de Navarra (Navarra): Consulta del archivo personal de Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica.
- Archivo del Banco Bilbao Vizcaya (Bilbao): Memorias económicas de las productoras activas en las décadas de los 40 y 50.
- Archivo de la Fundación Francisco Franco (Madrid): consulta material sobre cine. A través de internet se ha contactado con las siguientes instituciones:
- PARES: con el fin de dilucidar en qué instituciones podía haber material de estudio
- Filmoteca de Cataluña: solicitud de material hemerográfico.

Las consultas, en todos los casos, se hicieron utilizando, en primer lugar, el término “Alba de América” y posteriormente buscando por personas relacionadas con la película: “José Rodolfo Boeta” (autor del guion), “Luis Ortiz Muñoz”, “Luis Carrero Blanco”, “Alfredo Sánchez Bella” o instituciones responsables: “Instituto de Cultura Hispánica”, “Cifesa”. También se realizaron consultas genéricas en los archivos señalados con términos como “Cine”, “Concurso” o “Cristóbal Colón”.

No obstante, no en todos los archivos —por ejemplo, en el Archivo de la Agencia Española de Cooperación Internacional— se pudo acceder a la base de datos, siendo filtradas las entradas por los archiveros responsables. Esto limitó sustancialmente los parámetros de búsqueda.

Finalmente, para conocer la opinión sobre la película y su trascendencia se han examinado los artículos publicados en revistas especializadas —*Primer Plano*, *Radiocinema*, *Cámara*— entre los años 1949 y 1951. De igual manera se ha procedido al estudio del periódico *Arriba*, donde se publicaron artículos de Carrero Blanco y Franco (Sánchez Illán y Lumbreras Martínez, 2016), durante los meses del estreno de *Christopher Columbus*; la publicación del concurso para realizar la película, el inicio de la publicidad de *Alba de América* (Orduña, 1951); o el estreno de la película. Todo ello fue consultado en la Hemeroteca Municipal de Madrid.

3. Las lagunas y los prejuicios: *Alba de América* (Orduña, 1951)

Una de las primeras cuestiones que llama la atención sobre la película *Alba de América* (Orduña, 1951) es la uniformidad de enfoques a la hora de abordar su estudio en la literatura académica. La mayor parte de los textos se centran en el análisis de la película y reiteran las mismas ideas cuando abordan el estudio de las cuestiones que rodearon a la producción del filme. Por ello, el análisis de las lagunas y/o tópicos sobre *Alba de América* (Orduña, 1951) se ha vertebrado conforme a tres cuestiones que se repiten en la mayor parte de los textos: su origen, la forma de producción y la autoría de la película.

Casi todas las obras que abordan el estudio del filme lo hacen poniendo el acento en la cerrazón de un régimen empeñado en resarcirse de la ofensa provocada por la película *Christopher Columbus*, una obra inglesa estrenada en 1949 (Bessas, 1985, p. 30; Juan-Navarro, 2008; Caparrós Lera y Crusells, 2018, p. 134). En una de las escenas, Colón agrade al rey Fernando cuando está intentado besar a una mujer. Aunque se disculpa inmediatamente cuando descubre quién es, la imagen del monarca queda resentida. Debido a esta secuencia, el gobierno habría considerado la necesidad de transmitir su propia versión y combatir, de esta manera, la leyenda negra española. La pregunta que no se plantea es quién, más allá del genérico régimen, se sintió ofendido y de donde procede la idea —en caso de ser cierta— de producir una respuesta patria.

Los primeros comentarios sobre la película inglesa en las revistas especializadas son positivos. La mayor parte de los artículos alababa la obra y la consideraban digna y convincente (¡Tierra!, 1949) aunque algunas aludan a un escaso rigor histórico (Un Cristóbal Colón... 1949, p. 54). En el verano de 1949 José Félix de Lequerica, embajador español en EEUU, comentaba en un telegrama enviado al ministro de Asuntos Exteriores Martín Artajo la falta de seriedad y de “atmósfera española” de la película pero no señalaba, en ningún caso, que contuviera elementos ofensivos para el país (AGA, telegrama del 30 de agosto de 1949, cifrado nº 407).

¿Qué sucedió para que cambiara la apreciación de la obra? A partir del noviembre de 1949, las publicaciones comienzan a tacharla de anacrónica, ingenua y malintencionada. La causa, probablemente, es una fotografía en cuyo pie de página se alude a la citada agresión del almirante al monarca: “Colón (Fedric March) se horroriza al darse cuenta de que en su impulsiva defensa de su adorable Beatriz de Peraza (Linden Travers) ha derribado a Fernando, rey de España (Francis Lister)” (Los realizadores españoles... 1949, p. 10-11).

Sin duda, las críticas más beligerantes fueron las de la Institución Fernando el Católico, que estaba preparando los festejos de celebración de la figura del monarca. En diciembre de 1949 elevó una queja formal al régimen sobre el trato recibido por el rey en el filme a la que se unieron más de cuatrocientas adhesiones (Alares, 2018). No obstante, ninguno de los firmantes había visto la película ya que no se llegó a estrenar en España. Aunque sí consta su proyección para prohombres del régimen el 22 de diciembre de 1949 en los estudios cine arte a instancias del Instituto de Cultura hispánica (Archivo de la Universidad de Navarra, Fondo Sánchez Bella 015/006/214) y una proyección en el Pardo para el Caudillo el 5 de febrero de 1950 (Caparrós Lera y Crusells, 2018, p. 134).

¿Fue el estreno de *Cristóbal Colón* (Mc Donald, 1949) el origen de la película *Alba de América* (Orduña, 1951)? Según un documento custodiado en el Archivo General de la Administración, en 1946, el ministro de Asuntos Exteriores, Martín Artajo, propuso hacer una película sobre Cristóbal Colón con fines propagandísticos cuya propiedad sería de este organismo. El ministerio nombraría un comité directivo encargado de hacer la película y de conseguir la financiación y el equipo (AGA, caja 82/6218, antes legajo 2105 expediente 129). En dicho

texto, Fernando Luca de Tena, propone al ministro un guion de José María Pemán propiedad de Sevilla Films, y sustanciales rebajas en el precio de los trabajadores de este estudio (AGA, caja 82/6218, antes legajo 2105 expediente 129).¹ Unos años más tarde, a principios de febrero de 1950 Luca de Tena ofrece las instalaciones de los Estudios Chamartín al ministro para la película “como ya te indiqué cuando se trató de ello en tu casa” (Archivo de la Fundación Francisco Franco, carta del director gerente de Chamartín del 8 de febrero de 1950 sobre la película de Colón. Documento número 6196). Estos documentos permiten inferir que ya existía, antes del estreno de la película inglesa, no solo la idea de realizar un filme que contara la gesta de Colón desde una perspectiva española sino, también de vincular su producción a alguna institución pública.

De igual manera, la cronología de los acontecimientos parece señalar la existencia de un proyecto anterior que la obra inglesa pudo acelerar. El guion que dará origen a la película terminó de escribirse el día 17 diciembre de 1949 (guion original, biblioteca de de la Agencia española de Cooperación Internacional), apenas mes y medio después de la publicación del fotograma señalado. Unas semanas más tarde, el 19 de enero se llevó a cabo la lectura del texto de “la película que se proyecta sobre los Reyes Católicos y el descubrimiento de América” (Archivo de la Universidad de Navarra, Fondo Sánchez Bella 15/17/557) en el Instituto de Cultura Hispánica.

Pese a ello, la gran campaña publicitaria orquestada para narrar todos los detalles relacionados con *Alba de América* (Orduña, 1951) iniciada a partir de mayo de 1950 incidió en que la obra era una “Defensa contra quienes siempre habían querido empañar la gloria invencible de España y Colón” (Se acabó de rodar... 1951). Carteles, fotos y curiosidades fueron divulgados para generar interés y expectación en el público (AGA, caja 36/04724, expediente 56). Lo que muestra que, aunque el germen no fuera exclusivamente la película inglesa, esta sí fue considerada inadecuada por autoridades del régimen.

Otra cuestión importante es la forma y modo de producción de la película. Es el único caso en todo el período franquista en el que, de forma oficial, se convoca un concurso público, cuyas bases se publicaron en el BOE del 19 de abril de 1950, para elegir la productora que se encargaría del proyecto. El guion fue aportado por el Instituto de Cultura Hispánica, antiguo Consejo de la Hispanidad, promotor de la otra única película financiada por el régimen: *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941).

La respuesta a porqué el régimen impulsó la realización de esta película no ha sido convenientemente explicada y está plagada de prejuicios. Esta cuestión, nuclear para entender la relevancia de la obra, se ha minimizado considerándola una prueba más de unas relaciones entre el Estado y el cine (Mira Nouselles, 1999) que no existían, al menos a este nivel.

El interés del Gobierno —al menos del Ministerio de Asuntos Exteriores y del Instituto de Cultura Hispánica— era manifiesto (García Escudero, 1978, p. 25). Debido a la participación de diversos departamentos del Estado español, la delegación encargada de elegir la productora actuó como una especie de comisión interministerial (Archivo la Universidad de Navarra, fondo Sánchez Bella, 15/18/081). De igual manera, es el único caso en el que, desde las subsecretarías de educación popular de las distintas provincias, se redactaron informes sobre la acogida de la película por el público (AGA, caja 36/04724, expediente 56).

Posiblemente esta cuestión deba relacionarse con la vinculación de diversos agentes de la producción con Acción Nacional Católica de Propagandistas (ACN de P). Una relación que requiere una investigación pormenorizada. No en vano, de los cuatro miembros del jurado del concurso —Luis Carrero Blanco, subsecretario de presidencia, Tomás Suñer Ferrer, subsecretario de economía exterior y comercio, Luis Ortiz Muñoz, subsecretario de educación popular y Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica— dos, los últimos señalados, pertenecían a esta familiar del régimen, al igual que el guionista o el propio Martín Artajo, por entonces, ministro de Asuntos Exteriores. Un político con un proyecto tradicionalista católico con un claro concepto de la Hispanidad (Canellas, 2014).

Algunas fuentes señalan —o dejan entrever— que el verdadero guionista fue Carrero Blanco, miembro del comité asesor de la película. Es el caso de autores como Félix Fanés (1989), Carlos F. Heredero (1993) o Muñoz García y Jiménez Pablo (2021). Rafael De España (1992, 2010) plantea que “algunos” se lo atribuyen sin especificar quién o quiénes y Juan Santiago Navarro (2008), por su parte, lo considera el principal promotor del proyecto.

Pese a lo extendido de la idea —hasta el año 2021 en la base de datos de la filmoteca se le atribuía el texto, entre otros, a Carrero Blanco— no existen pruebas documentales que corroboren tales afirmaciones (Niето, 2012, p. 529). Por otro lado, en 1951 Carrero Blanco ocupaba la subsecretaría de presidencia, puesto de cierta importancia, pero no de la magnitud del que detentaba en el momento de su muerte. La redacción, pues, de un guion no sería tan relevante en esa época ni tendría el mismo sentido de Estado que veinte años después.

El texto fue firmado por José Rodulfo Boeta coautor, junto a Vicente Escrivá, del guion de la película *La mies es mucha* (Sáez de Heredia, 1948), primer largometraje de ficción vinculado a la productora de Acción Católica Magister S.A. Boeta, escritor, locutor y guionista, publicó diversos libros sobre música y temas religiosos junto a Luis Ortiz Muñoz, subsecretario de educación popular y uno de los propulsores de *Alba de América* (Orduña, 1951).

Sorprendentemente el guion escogido no fue del agrado de casi nadie. Los miembros de la junta de calificación lo consideran malísimo, simplista, poco logrado, teatro retratado o pueril (AGA, caja 36/03416, expediente 34417). Su escasa calidad provocó que García Escudero, por entonces director general de Cinematografía, recibiera presiones para que el metraje obtuviera la calificación de “Interés

¹ El mismo documento aparece en la Casa civil de jefe del estado, Archivo del Palacio real, legajo 472.

Nacional”. Tal y cómo se desprende de una nota que el director de cinematografía envía al subsecretario de dicha institución en la que García Escudero le solicita que, aun siendo consciente de que eso puede ser una “posible fuente de dificultades”, no incite a votar a los miembros de la comisión a favor de la película y permita que decidan con libertad (AGA, caja 36/03416, expediente 34417). La comisión votó en contra. Un mes después la película era declarada de Interés Nacional y García Escudero era forzado a dimitir de su cargo.

4. La búsqueda y el vacío: los problemas de la documentación

Christian Metz diferenció dos planteamientos a la hora de acometer el estudio del cine. Por un lado, el hecho fílmico, que remite a un discurso significativo localizable que incide en el metraje y, por otro, el cinematográfico, observado como un acontecimiento social (Metz, 1993). Este último hace referencia a los asuntos que rodean y afectan a la producción, más allá de la naturaleza del formato (Smith, 1976, p. 7-8).

Estudiar la película como algo más que una obra aislada, inserta en un contexto complejo, obliga a conocer las circunstancias que rodean su creación, preservación e incluso accesibilidad por parte del público. Así como su relación con otras obras y, sobre todo, con otros archivos (Roads, 1966). Por ello, los fondos que deben consultarse no son, en la mayor parte de los casos, fílmicos, sino que se relacionan con otros aspectos sociales, políticos o económicos (Allen y Gomery, 1995, p. 60-65) donde lo cinematográfico es una cuestión casi anecdótica.

Esto hace que el principal desafío para el investigador sea encontrar y conocer los lugares donde se custodia la documentación que pretende estudiar, generalmente poco conocidos y, en ocasiones, de complicado acceso. La dispersión geográfica, unida a necesidad de trasladarse pese a la incertidumbre de que el material adecuado para el estudio se encuentre en la institución que se visita, son otras de las cuestiones que dificultan enormemente la tarea.

No obstante y a pesar de estos inconvenientes, en esta investigación se ha constatado la utilidad de acudir a los archivos aún cuando no se tenga la certeza de que se va a encontrar información. No solo porque ha permitido confirmar y comprobar los problemas a los que se enfrentan este tipo de estudios. También se han podido conocer textos muy interesantes para futuras investigaciones.

En este sentido, el artículo se centrará en los dos archivos más relevantes para la investigación que, además, engloban buena parte de la problemática encontrada: la falta de catalogación de las fuentes y la búsqueda de los descriptores adecuados. Uno es el Instituto de Cultura Hispánica, órgano productor e impulsor de la película y el otro el Archivo General de la Administración que custodia la documentación del período franquista.

Los cambios políticos y sociales inciden directamente en lo que se considera perdurable. En el caso de España, la reestructuración de las instituciones y su conversión tras la llegada de la democracia hicieron que mucha de esta documentación no fuera considerada relevante. Especialmente si el organismo continúa vigente, pero ha variado sus intereses como el Instituto de Cultura Hispánica, actualmente en la sede de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID). La documentación custodiada en este archivo relativa a la institución franquista está, en su mayor parte, sin catalogar o descrita de forma general. Los factores que influyen en la recuperación de los documentos suelen responder a cuestiones relativas al propio organismo —recursos humanos, económicos, función del archivo, tamaño—, al tipo y/o cantidad de usuarios y a la propia naturaleza del documento, organización de la información, facilidad para ser indizado de forma automática... (Martín Suquía, 2001). En el caso concreto de este organismo, el interés de los documentos y la gran cantidad de material existente, entre otras cuestiones, hacen poco viable la próxima catalogación completa del fondo, fundamental para esta investigación. No en vano, el archivo no suele recibir muchos investigadores por lo que el personal debe hacer un esfuerzo para poder atender las demandas de las consultas.

Al no estar el fondo organizado, el estudioso no pueda examinar la base de datos completa, siendo la documentación filtrada por los trabajadores de la institución. Uno de los retos más complejos a los que se enfrentan los documentalistas es decidir qué será valioso en el futuro, especialmente teniendo en cuenta la diversidad de intereses de los investigadores (Hidalgo y Marcos, 2019). Son, por tanto, los archiveros quienes conocen cómo se han clasificado los documentos, lo que es de gran ayuda para encontrarlos. Sin embargo es el investigador, al estudiar la temática completa, quien puede descubrir conexiones o relaciones entre autoridades, documentos, fechas si puede navegar en las bases de datos de los fondos.

La imposibilidad de acceder al corpus completo inevitablemente limita y ralentiza los criterios de búsqueda y la posibilidad de encontrar la información necesaria. En este caso, se solicitó que se buscara la información relativa a la película y, al no encontrarse en los instrumentos de catalogación y bases de datos ninguna referencia, se pidió el acceso, en general, a los fondos relativos a los años 1949 y 1950.

El material encontrado en esta institución no es muy relevante más allá de algunas invitaciones a la lectura del guion, el estreno de la obra o pagos por asesorías. No se ha hallado la documentación relativa al concurso para elegir productora, la elección de la comisión o cualquier otro texto que vincule el proyecto con el organismo.

Por el contrario, el principal escollo que existe en el Archivo General de la Administración es el exceso de información. A pesar de ser un archivo intermedio, la recepción de los fondos acumulados en distintos ministerios, su tardía política de expurgo y la saturación del archivo histórico nacional han hecho que el AGA tenga también funciones de archivo histórico custodiando documentos incluso del siglo XVIII (Mendo Carmona y Villaseñor Rodríguez, 2021).

La documentación que se custodia es tan extensa y tan heterogénea que resulta casi inabarcable. La gran cantidad de bases de datos, apenas descritas, junto a la documentación que se puede consultar en PARES o las fichas manuscritas que se encuentran en los ficheros del edificio genera la sensación de estar buscando “una aguja en un pajar”.

En este caso, el principal problema es saber dónde buscar lo que obliga a comprobar mucha documentación muy distinta, simplemente para corroborar que no está la información que se está buscando. La limitación del número de consultas —quince solicitudes por día— ralentiza sustancialmente el trabajo.

En el AGA se consultaron las dos cajas relativas a los expedientes de censura de la película que contienen, además, los documentos de la junta de clasificación, muchos recortes de prensa, informes de los inspectores de la vicesecretaría de educación y otros materiales. Se consultó también, con escasos resultados, la información relativa a Luis Ortiz Muñoz, José Rodolfo Boeta o Sánchez Bella en el fichero de autoridades, así como alguna documentación del ministerio de educación y de asuntos exteriores originada durante el período de estudio.

La investigación realizada en torno a la producción, autoría y origen de *Alba de América* (Orduña, 1951) está, todavía, incompleta. No se ha encontrado información importante como la documentación —correspondencia, textos institucionales, notas...—relativa a la decisión de hacer la película, información sobre quién participaría en el proyecto o los expedientes de las productoras que se presentaron al concurso. No obstante, la consulta de las fuentes ha generado una serie de dudas que, aunque no se han resuelto satisfactoriamente, sí invalidan las ideas preconcebidas existentes sobre la película y plantean nuevas líneas de investigación. Cuestiones que deben ser refrendadas con la búsqueda de nuevos documentos.

5. Conclusiones

El primer asunto al que debe atender toda investigación es detectar los lugares comunes en torno al tema a tratar. En este sentido, se impone la revisión de los acuerdos tácitos socialmente establecidos. Es papel del investigador ahondar en los sobreentendidos y descubrir qué se oculta en su reiteración, especialmente en películas llevadas a cabo en contextos muy específicos como es el caso de la dictadura franquista. Un período que muchas veces no ha sido juzgado desde la equidad sino desde el apego o la disidencia (Monterde, 2020, p. 78).

La predisposición a acometer el estudio de un formato desde una postura concreta —ya sea a favor o en contra— hace que todas las circunstancias que rodean sean leídas en esa clave, sin percibir las posibles incoherencias o vacíos que existen en el discurso. Según señala Nancy Berthier, las “películas acontecimiento” son aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse estrechamente con un contexto político concreto (Berthier, 2007). Es decir, son las peculiaridades de su realización, producción y recepción las que dotan de verdadera relevancia a la película más allá de su calidad filmica. El principal exponente de este concepto en España es *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941). Además de la autoría de su guion, su forma de producción, impulsada por el Consejo de la Hispanidad, y su adhesión inevitable a los principios del régimen convierten a esta película en importante objeto de estudio. Solo otra película, *Alba de América* (Orduña, 1951), en los treinta y seis años de dictadura fue generada por un organismo similar —su sucesor— y contó con tanto apoyo estatal y con una orquestada campaña publicitaria. Sin embargo, mientras una es considerada un acontecimiento histórico, aunque artísticamente cuestionable, la otra es considerada una “revancha patrioteril” (Mira, 1999).

El estudio de *Alba de América* (Orduña, 1951) plantea la necesidad de una mirada ecuánime en torno a la cinematografía franquista. Un planteamiento más científico que, lejos de los juicios de valor que infravaloran las obras, atiende al valor de estas películas a través de un análisis riguroso y del acceso a las fuentes de inspiración de los filmes (Hernández Ruiz, 2001).

La consulta de archivos con diferentes características ha evidenciado la importancia de discernir el origen y la finalidad de los documentos. Una fuente hemerográfica dará una información —dirigida en caso de existir censura— diferente de un documento institucional o de textos de carácter personal. Es, por ello, necesario analizar textos de distinta naturaleza con el fin de poder abarcar diferentes aspectos de la temática a tratar.

No obstante, en ocasiones es casi imposible disponer de los documentos originales. Las fuentes pueden ser inaccesibles porque son difíciles de encontrar o no están catalogadas y por tanto no están disponibles para su estudio. De igual manera, el desconocimiento de la existencia de determinados archivos, que no suelen publicitar sus catálogos, invisibiliza su contenido. Por ello, el consejo y la opinión de los archiveros, quienes conocen no solo sus fondos sino, muchas veces, lo que contienen otras instituciones, resulta fundamental para completar algunas lagunas insalvables.

Aunque la búsqueda no pueda completarse, como sucede en este artículo, en muchas ocasiones sí se permite intuir que hay cuestiones que deben ser revisadas. Y, presumiblemente, serán convenientemente analizadas en un futuro. Aunque todavía sea necesario desarrollar inventarios más dinámicos y comprensibles orientados a los usuarios, así como mejorar en aspectos metodológicos y técnicos (Perpinyà Morera y Cid Leal, 2018), la digitalización del material y su consulta de forma directa por el investigador han permitido profundizar y acelerar las investigaciones para intentar desentrañar determinados temas. O al menos intentarlo.

6. Referencias

Alares, G. (2018). “Experiencias de nación”: Christopher Columbus y la movilización emocional del pasado en la España franquista. *Historia Contemporánea*, 58, 713-746. <https://doi.org/10.1387/hc.18573>

Alberto E. (1997). ¿Quién prohibió rojo y negro? *Secuencias*, 7, 61-78. <http://hdl.handle.net/10486/3838>

- Allen, R. C y Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós.
- Ansola, T. (1998). Notas sobre algunos lugares comunes de la historiografía española. *Banda aparte*, 12, 83-88. <http://hdl.handle.net/10251/42294>
- Aranzúbia, A. y Nieto J. (2013). Un idilio efímero o de cómo el influjo de una teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70. *Secuencia*, 37 (1), 62-82. <http://hdl.handle.net/10016/30092>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del filme*. Paidós.
- Bachy, V. (1971). Crítica histórica y cine. *Revista española de opinión pública*, 24, 25-52. <https://doi.org/40181609>
- Berthier, N. (2007). Raza, de José Luis Sáenz de Heredia, una "película acontecimiento". En V. Sánchez Biosca (coord.), *España en armas: el cine de la guerra civil española* (pp. 53-61). Diputación de Valencia.
- Bessas, P. (1985). *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Arden Press.
- Canellas, A. (2014). Las políticas del instituto de cultura hispánica, 1947-1953. *Historia actual on line*, 33, 77-92. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i33.970>
- Caparrós Lera, J. M. y Crusells, M. (2018). *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar)*. Cine en El Pardo, 1946-1975. Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (2002). *Un cine herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*. Paidós.
- De España, R. (1992). España y América. 500 años de Historia a través de cine. *Film historia on line*, 2 (3), 189-219. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12166>
- De España, R. (2010). El franquismo combate la "leyenda negra": *Alba de América* (1951). En D. Romero (ed.), *La Historia a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra* (pp. 65-89). Universidad del País Vasco.
- Devesa D. (1981). Un Centro de documentación cinematográfica: Realidades y esperanzas de la Filmoteca Nacional. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 5, 269. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN8181110269A>
- Fanés, F. (1989). *El cas cifesa, vint anys de cine espanyol*. Generalitat Valenciana
- Galán, D. (1989). La historia (casi) imposible del cine español. *Archivos de la Filmoteca*. 1, 28-31. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/355/355>
- García Casado P. y Alberich Pascual J. (2014). Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital. *Historia y Comunicación Social*, 19, 279-289. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.44957
- García Escudero, J. M. (1978). *La primera apertura. Diario de un director general*. Planeta.
- Gubern, R. (1989). Claves de la atipicidad europea del cine español. *Archivos de la Filmoteca*, 1, 18-28. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/355/355>
- Gutiérrez Sánchez, J. S. (2020). El cine en las revistas literarias (primer tercio del siglo XX). *Epos: revista de filología*, 36, 75-90. <https://doi.org/10.5944/epos.36.2020.27366>
- Herederó, C. (1993). *Cine Español 1951-1961: Las Huellas Del Tiempo*. Generalitat valenciana.
- Hernández Ruiz, J. (2001). Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio? En L. Fernández Colorad y P. Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 127-136). Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Hidalgo Goyanes, P. y Marcos Recio, J. C. (2019). El valor social del patrimonio documental en los medios de comunicación: retos y oportunidades. *Revista Iberoamericana da Ciências da Informaçao*, 12, (2), pp. 405-418
- Jackson, M., A. (1973). Film as a source material: some preliminary notes towards a methodology. *Journal of interdisciplinary history* IV (1), 73-80. <https://doi.org/10.2307/202358>
- Jarvie I. (1974). *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.
- Juan Navarro, S. (2008). De los orígenes del Estado español al Nuevo Estado: la construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña. *Anales de la literatura española contemporánea*, 33 (1), 70-104.
- Los realizadores españoles comentan dos fotogramas de la película inglesa. (1 noviembre 1949). *Cámara*, 164.
- Martín Suquía, R. (2001). Sistemas de recuperación de la información en los archivos: un análisis de situación y perspectivas. *Lligall: Revista Catalana d'Arxivística*, 17, 42-72.
- Mendo Carmona C. y Villaseñor Rodríguez, I. (2021). El estudio de los usuarios de los archivos de la Administración general y del archivo histórico nacional. En J.J. Calva González (ed.), *Usuarios y archivos: hacia la investigación sobre usuarios de archivo*. (pp. 33-54). Universidad nacional autónoma de México.
- Mira Nouselles, A. (1999). Al cine por razón de Estado: Estética y política en *Alba de América*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 76:1, 123-138. <https://doi.org/10.1080/00074909960003102>
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Editorial Fernando Torres
- Monterde, J., E. (2004). El cine de la autarquía (1939-1950). En V.V.A.A. *Historia del cine español*. Cátedra
- Monterde, J., E. (2020). Sobre el canon cinematográfico (y español). *Cuadernos de la Filmoteca*, 78, 19-34. <http://hdl.handle.net/2445/178959>
- Muñoz García, G. y Jiménez Pablo, E. (2021). El cine histórico en el ámbito educativo: discursos culturales ante el encuentro con América. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 21 (1), 9-24, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.73277>
- Nieto, R. (2012). *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

- Perpinyà Morera, R. y Cil Leal P. (2018). Los portales de archivos españoles: transparencia, interoperabilidad y orientación a los usuarios. *Revista española de documentación científica*, 41(3). <https://doi.org/10.3989/redc.2018.3.1507pp>
- Ramos, F. (2017). Un cine leído. Cultura cinematográfica, censura y especulaciones en la España de la década de los sesenta. *Journal of Spanish cultural studies*, 18 (3), 239-253 <https://doi.org/10.1080/14636204.2017.1335507>
- Ribas Morente, V. (2017). Periodistas y cine en Madrid (1907-1913). Aproximación a una recepción del cine de los primeros tiempos en la prensa. *Historia y Comunicación social*, 22 (1), 63-87. <https://doi.org/10.5209/HICS.55900>
- Roads, C. H. (1966). Film as historical evidence. *Journal of the society of archivists*, 3 (4). <https://doi.org/10.1080/00379816509513842>
- Rosich, R. (2022). Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado. *Filmhistoria on line*, 32, 2, 285-310. <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.286-310>
- Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Silgo XXI.
- Sánchez Illán, J. C. y Lumbreras Martínez, D. (2016). Francisco Franco, articulista de incógnito (1945-1960). *Historia y comunicación social*, 21 (1), 39-74. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2016.v21.n1.52684
- Smith P. H. (1976). The historian and film. En P. H. Smith (ed.). *Introduction* (pp. 1-14). Universidad de Cambridge.
- Soria, F. (2005). Los primeros treinta años: una larga carrera de obstáculos. En A. Santamarina (ed.). *Filmoteca Española. Cincuenta años de historia* (pp. 21-57). Madrid: Instituto de la Cinematografía de las Artes Audiovisuales (ICAA) y Ministerio de Cultura.
- Se acabó de rodar *Alba de América*. (24 octubre 1951). *Triunfo*, VI, 297.
- ¡Tierra! (31 agosto 1949). *Triunfo*, IV, 185.
- Un Cristóbal Colón a la inglesa. (1 julio 1949). *Mundo hispánico*, II, 16.

