

# IMAGOLOGÍA DE COLÓN EN LA PANTALLA: UNA MIRADA TRANSATLÁNTICA

LUIS M. GONZÁLEZ

Connecticut College

[Imgon@conncoll.edu](mailto:Imgon@conncoll.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1083-6229>

Recibido: 22 de septiembre de 2022

Aceptado: 20 de octubre de 2022

## Resumen

Luego de explorar las relaciones entre imagen audiovisual e historia, este artículo analiza tres películas que giran en torno a la figura de Cristóbal Colón y su empresa ultramarina: *Cristóbal Colón o La grandeza de América* (1943), rodada en México bajo la dirección del exiliado republicano español José Díaz Morales; una película colombiana de animación, *Cristóbal Colón* (Fernando Laverde, 1983), que me permitirá hacer una cala en las representaciones cinematográficas latinoamericanas de Colón y su aventura transatlántica; y *También la lluvia* (2010), en la que la española Iciar Bollaín reflexiona sobre las implicaciones de la conquista.

**Palabras clave:** Cristóbal Colón, cine, historia.

## IMAGOLOGIA DE COLOM A LA PANTALLA: UNA MIRADA TRANSATLÀNTICA

## Resum

Després d'explorar les relacions entre imatge audiovisual i història, aquest article analitza tres pel·lícules que giren al voltant de la figura de Cristòfor Colom i la seva empresa ultramarina: *Cristóbal Colón o La grandeza de América* (1943), rodada a Mèxic sota la direcció de l'exiliat republicà espanyol José Díaz Morales; una pel·lícula colombiana d'animació, *Cristóbal Colón* (Fernando Laverde, 1983), que em permetrà fer una cala en les representacions cinematogràfiques llatinoamericanes de Colom i la seva aventura transatlàntica; i *También la lluvia* (2010), en la qual l'espanyola Iciar Bollaín reflexiona sobre les implicacions de la conquesta.

**Paraules clau:** Cristòfor Colom, cinema, història.

## THE IMAGE OF COLUMBUS ON THE SCREEN: A TRANSATLANTIC APPROACH

## Abstract

After exploring the relationship between cinema and history, this article analyzes three films that revolve around Christopher Columbus and his overseas enterprise: *Cristóbal Colón or La grandeza de América* (1943), shot in Mexico under the direction of exiled Spanish Republican José Díaz Morales; a Colombian animated film, *Cristóbal*

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.311-330>

*Colón* (Fernando Laverde, 1983), which will allow me to delve into the Latin American cinematographic representations of Columbus and his transatlantic adventure; and *También la lluvia* (2010), in which the Spanish director Iciar Bollaín reflects on today's consequences of the conquest.

**Key words:** Christopher Columbus, cinema, history.

## 1. INTRODUCCIÓN

En agosto de 2013, la entonces presidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner desató una fuerte polémica al sustituir la estatua de Cristóbal Colón ubicada en las proximidades de la Casa Rosada en Buenos Aires por la de Juana Azurduy, heroína de la independencia del Alto Perú en 1825. La lectura ideológica de tal decisión la ofreció la diputada kirchnerista Nancy Parrilli, para quien "dejar el Monumento a Colón [detrás de la Casa Rosada] hubiera sido una contradicción a nuestra historia, que desde 2003 venimos recuperando y que ubica a Colón en otro sitio. No es que queramos cambiar la historia, sino que estamos contándola desde otra perspectiva" (Néspolo, 2014). La polémica vivida en Argentina ponía de manifiesto el grado de manipulación ideológica del que puede ser objeto la historia, siempre sujeta a múltiples narrativas.

En las siguientes páginas, luego de explorar las relaciones entre imagen audiovisual e historia, me ocupo de tres películas que giran en torno a Cristóbal Colón y su empresa ultramarina<sup>1</sup>. Inicio este recorrido con el análisis de *Cristóbal Colón o La grandeza de América* (1943). Rodada en México bajo la dirección del exiliado republicano español José Díaz Morales, permite adentrarnos en la contradicción que

---

<sup>1</sup> La vida de Cristóbal Colón y su aventura americana ha sido puesta en imágenes en numerosas ocasiones. En 1904 Vincent Lorant-Helibron rodó en Francia *Christophe Colomb*. De 1910 es la también francesa cinta de Étienne Arnaud *Christophe Colomb* y dos años más tarde, en 1912, el director de origen escocés Colin Campbell será el encargado de dirigir *The Coming of Columbus*, la primera versión de las aventuras de Colón filmada en los Estados Unidos. De vuelta en Europa, en 1916 se estrena la coproducción hispano-francesa *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Gérard Bourgeois). En 1923 es el director de origen húngaro Marton Garas el encargado de rodar una nueva versión bajo el título *Christoph Columbus*. Ese mismo año, 1923, de nuevo en Estados Unidos, Edwin L. Hollywood rueda *Christopher Columbus*, para cerrar el extenso grupo de filmes que se ocupan de la aventura americana del navegante genovés antes de la llegada del cine sonoro. Tras *Cristóbal Colón o La grandeza de América* de 1943, se filma la película británica *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949), que provocará gran malestar en los círculos del franquismo, hasta el punto de financiar el proyecto de Juan de Orduña que daría como resultado en 1951 *Alba de América*. En 1968 Vittorio Cottafavi fue el encargado de dirigir una coproducción de la RTVE y de la RAI en la que el actor español Francisco Rabal se encargaba de dar vida al marino genovés. Por su parte, en 1985, el director italiano Alberto Lattuada estaba al frente de un extraordinario equipo internacional en el que destacaba Gabriel Byrne en el papel del navegante, para realizar para la televisión una nueva versión de la aventura americana de Cristóbal Colón. Con anterioridad, en 1982 se estrena en España *Cristóbal Colón...de oficio descubridor* (1982), dirigida por Mariano Ozores (hijo), un despropósito cinematográfico que utilizaba la historia como excusa para una comedia de humor de brocha gorda, con claro contenido reaccionario muy centrado en la situación política de la época. Finalmente, la celebración en 1992 del Quinto Centenario del denominado "descubrimiento" dará lugar a dos producciones en inglés. La primera, *Christopher Columbus: The Discovery*, del británico John Glenn, se vio pronto eclipsada por *1492. Conquest of Paradise*, del oscarizado Ridley Scott.

supone que sea en el exilio republicano español, imbuido de una larga tradición liberal, donde se filme la primera aportación cinematográfica española de la llegada de los españoles a las costas americanas. Tanto por su contenido ideológico, eurocéntrico y conservador, como por su estética ampulosa y teatral, el film de Díaz Morales puede leerse como un antecedente de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), la versión cinematográfica oficial del franquismo sobre la llegada de los españoles al continente americano. Una película colombiana de animación, *Cristóbal Colón* (Fernando Laverde, 1983), me permitirá hacer una cala en las representaciones cinematográficas latinoamericanas sobre Cristóbal Colón y su aventura transatlántica. El interés de esta cinta radica no sólo en su sugerente estética deudora del universo del títere y la marioneta, sino también en una mirada que, a pesar de generarse en la América Latina, privilegia otra vez lo europeo.

Tendrán que pasar casi treinta años para que una cinta española se ocupe de nuevo de las consecuencias del desembarco de Colón en las Antillas y el trauma colectivo que esto produjo. Iciar Bollaín retoma este tema y sus implicaciones en el conflictivo presente latinoamericano de una manera muy crítica en la aclamada *También la lluvia* (2010), para crear un film en el que, aunque finalmente prevalece una mirada eurocéntrica, se da voz a la población indígena.

En este trabajo no estoy interesado en buscar la relación entre estos textos audiovisuales y la verdad objetiva, pues coincido con Hayden White en la idea de que los relatos históricos se construyen a través de narrativas que tratan de dar sentido a los acontecimientos pretéritos y es en esta reconstrucción del pasado donde se pone de manifiesto el carácter ideológico de esta operación (Hayden White (1992a), (1992b), (2003). Comparto además la premisa teórica de que la ideología se difunde más efectivamente a través de los productos de la imaginación (Althusser (2001). En ellos, ésta se hace invisible y se naturaliza, absorbiendo la atmosfera ideológica en que han sido creados. Como señala George Custen basándose en trabajos de George Gerbner, algunos miembros de la Escuela de Frankfurt y otros teóricos más recientes, "la televisión, el cine y otros medios de comunicación de masa anteriores vehiculan las perspectivas sociopolíticas del orden social del que emanan" (1992: 17)<sup>2</sup>.

De este modo, es mi intención poner de manifiesto que las películas analizadas privilegian una visión eurocéntrica/conservadora de la conquista de América en fuerte sintonía con la visión hegemónica de la sociedad en que se produjeron. Estas narrativas incorporan la idea del "descubrimiento" y sancionan el carácter evangelizador/civilizador de la empresa con la misma intensidad que se minimizan o,

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones son del propio autor.

simplemente ignoran, las traumáticas consecuencias que para los pueblos indígenas tuvo el encuentro con los europeos a finales del siglo XV. Mención aparte merece la película *También la lluvia*, que problematiza la narrativa tradicional sobre el descubrimiento y la conquista aun manteniendo una visión eurocéntrica. Por tanto, estos filmes son paradigmáticos de ese proceso de invención de América señalado por Edmundo O'Gorman (1995), en el que el imaginario europeo tiende a describirla en base a sus propias expectativas e interés.

En cualquier caso, propongo revisar estas producciones buscando en ellas fisuras y contradicciones que posibiliten lecturas alternativas que socaven los presupuestos ideológicos desde los que fueron construidas, y nos permitan una reevaluación rica y rigurosa de unos productos que consiguieron en su momento gran aceptación de público y, a veces, también de la crítica especializada.

## 2. LA HISTORIA EN LA GRAN PANTALLA

La avalancha de productos de ficción histórica a la que nos enfrentamos desde inicios del siglo XXI no es ninguna novedad para un género que ha tenido tradicionalmente una gran aceptación. A pesar de que, como señala David K. Herzberger, "la Historia siempre resiste la narración" (1995: 2), la necesidad de organizar el pasado en un discurso coherente ha sido una constante de la historia cultural. En la introducción a *Tiempo y Narración*, Paul Ricoeur reconoce "la capacidad que tiene la ficción de re-figurar la experiencia temporal víctima de las aporías de la especulación filosófica" (1998: 34). Quizá sea esto lo que explique el permanente interés en productos -novelas, películas, series de televisión- que toman la historia como punto de partida para convertirse en un túnel del tiempo por el que el lector/espectador se desliza huyendo del problemático presente. Para Carmen Rasilla, el extraordinario éxito de la novela histórica en España en las últimas décadas, responde a las demandas de "un público en busca de un acceso al pasado más fácil y en general más ameno y complaciente con las perspectivas de su momento que el ofrecido por la historia académica, menos propensa a hacer concesiones a los caprichos de la imaginación o a las demandas creativas de la ficción" (2015:7). En esta tarea, los productos audiovisuales parecen no tener competencia. En *Visions of the Past*, Robert A. Rosenstone señala que:

el cine cambia las reglas del juego histórico, insistiendo en su propio tipo de verdades, verdades que emergen de un campo visual y auditivo difícil de capturar adecuadamente en palabras. Este nuevo pasado histórico en el cine es potencialmente mucho más complejo que cualquier texto escrito puesto

que, en la pantalla, varias cosas pueden ocurrir simultáneamente -imagen, sonido, lenguaje, incluso texto-elementos que se apoyan y se enfrentan para presentar un campo de significados tan diferente de la historia escrita como ésta fuera de la historia oral (1995: 15).

Es precisamente en esta capacidad que el cinematógrafo tiene para crear una ilusión de veracidad y transportar al espectador en el espacio y en el tiempo en la que la ficción audiovisual histórica basa su éxito. Hay, por otro lado, consenso en la idea de que la ficción histórica es más una herramienta para hablar del presente que del pasado (Sorlin, 2000: 35), y mientras los historiadores buscan en el pasado sus peculiaridades y lo que le distingue del presente, tanto los directores de cine como la audiencia buscan en la película lo actual y familiar (Stevens, 1997: 7).

Esto hace que en el análisis de los textos audiovisuales estudiados en este trabajo se preste tanta atención a la perspectiva ideológica con la que se enfrentan a la aventura americana de Cristóbal Colón como al momento histórico en que estos fueron producidos. No es casualidad que la primera película sonora que llevaba a la pantalla las vicisitudes de Colón hasta llegar a las costas americanas fuera un producto cargado de nostalgia nacionalista de un exiliado republicano español en México. Tampoco es casual que en los convulsos y violentos años ochenta colombianos se dirigiera una mirada inocente y naif hacia el momento en el que, desde el punto de vista del criollo Fernando Laverde, empezó todo, como si con este gesto se buscara un nuevo inicio, un volver a empezar quizá con la esperanza de que las cosas, para Latinoamérica, se desarrollaran de otra manera. Finalmente, tampoco es casualidad que la mirada más crítica hacia la conquista y sus consecuencias se produjese en los inicios de un nuevo siglo en los que el imperialismo occidental campaba con poca o nula resistencia en muchas partes del planeta.

En definitiva, como veremos en las siguientes páginas, pasado y presente van de la mano en estas producciones.

### 3. LA NOSTALGIA DEL EXILIADO: CRISTÓBAL COLÓN O LA GRANDEZA DE AMÉRICA (1943)<sup>3</sup>

*Cristóbal Colón o La grandeza de América* se estrena en México en 1943, tan sólo unos años después del final de la guerra civil que asoló España entre 1936 y 1939. La victoria final del general Franco tuvo entre otras consecuencias la emigración al país azteca de buena parte de la intelectualidad republicana. Es pues en un ambiente de cordialidad hacia los derrotados republicanos españoles en el que se rueda la cinta de José Díaz Morales<sup>4</sup>. El hecho de que Díaz Morales sea un emigrante español trabajando en México, además de poner de manifiesto el carácter transatlántico del film, cuestiona la idea de "cine nacional". Por otro lado, complica la lectura ideológica de una cinta marcada por la "nostalgia restauradora" del exiliado español, cuya visión conservadora de los acontecimientos sin duda perjudicó la recepción de crítica y público de la película en México<sup>5</sup>. Irónicamente, aunque por razones diametralmente opuestas, el film tampoco obtuvo el beneplácito de la crítica franquista, lo que demuestra la complejidad ideológica de este texto<sup>6</sup>. La cinta comparte muchas de las constantes ideológicas -nacionalismo, mitificación de la empresa colombina e hincapié en el carácter evangelizador de la misma- mostradas algunos años después por *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), film del que me he ocupado extensamente en otro lugar<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> *Cristóbal Colón o La grandeza de América*. Dir. José Díaz Morales. Act. Julio Villarreal, Consuelo Frank, Lina Montes y José Baviera. México. Columbus Film/Producciones Hormaechea. 1943 (35 mm).

<sup>4</sup> José Díaz Morales salió de España a finales de 1936 para asentarse en tierras mexicanas. En su trabajo sobre el exilio cinematográfico español en México, Rafael de España lo define como "escritor y periodista de ideas más o menos izquierdistas." (2002a: 230).

<sup>5</sup> En *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym distingue dos tipos o tendencias de nostalgia: la nostalgia restauradora (*restorative*) y la nostalgia reflexiva (*reflexive*). Para Boym, en la primera categoría, los nostálgicos no se consideran nostálgicos a sí mismos y piensan que su proyecto tiene que ver con la verdad. Este tipo de nostalgia caracteriza a los resurgimientos nacionales y nacionalistas en todo el mundo, los cuales se entregan a una construcción mítica de la historia antimoderna a través del retorno a símbolos y mitos nacionales y, ocasionalmente, a través de cambiantes teorías conspirativas (2001: 41).

<sup>6</sup> En su monumental historia del cine mexicano, Emilio García Riera, hablando del film de Díaz Morales, señala que en "[a]lgunas informaciones de prensa trataron de presentar como costosa y lujosa la realización de este himno a la «hispanidad» que bien pudo hacerse en la España de la época gobernada por Franco, y que pareció vetusto y apollado desde un principio" (1993: 16). Curiosamente, el estreno de la película en España que se produjo en el verano de 1946 tampoco generó mejores críticas. Como muestra sirva este pasaje de la crítica que Gómez Tello realizó de la película y que recoge Rafael de España en su libro *España y América: cuatro siglos de Historia del Cine*: "Basta ya de esta tolerancia en virtud de la cual se acerca a nuestras pantallas lo que no quisiéramos ver. Por si fuera poco, además de falsedades de bulto que los espectadores habrán ido apuntándose, se deja deslizar, bajo una pirotecnia verbal verdaderamente superficial, el veneno de aquella 'leyenda negra' que Díaz Morales, en días que no olvidamos, vertía en los periódicos españoles" (2002b: 79).

<sup>7</sup> Para un análisis detallado del film de Juan de Orduña véase mi trabajo: Luis M. González (2009: 113-133). En él sostengo que llevando a la pantalla los discursos teóricos falangistas que abogaban por la necesidad de hacer una lectura de la historia nacional acorde a las necesidades ideológicas del régimen, el cine español de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta se sirve del género histórico para reconstruir el pasado patrio. Además, y paralelamente a ésta re-invenición de la historia, el cine pondrá a disposición del sistema todo un universo de mitos, tomados de la historia patria: Cristóbal Colón, Isabel la Católica, María de Padilla, Agustina de Aragón, entre otros, que servirán de modelos en el imaginario nacional de la época.

Interpretada por Consuelo Frank y José Baviera en los papeles de los Reyes Católicos y por el español Julio Villarreal encarnando al marino genovés, este film insiste en la idea del "descubrimiento" y el carácter evangelizador de la empresa. Además, sorprende la incorporación del escurridizo concepto de "raza" al inicio de la película, habida cuenta de que dos años antes, en 1941, José Luis Sáenz de Heredia había filmado la película *Raza* basándose en un guión del propio general Franco. La relevancia dada en ambas producciones al concepto de "raza" sin duda contribuyó a asociar el film en México con la estética e ideología del franquismo español<sup>8</sup>. Así, sobre los títulos de crédito, en los que se ve la imagen de Colón dirigiendo su mirada a América, se puede leer la siguiente introducción en la que se sienta el tono ideológico del film: "Esta película es un homenaje a lo más hondo y sagrado que hay en cada uno de nosotros: la raza. Orgullosos de nuestro idioma, de nuestra religión y de nuestra sangre, presentamos este poema fílmico sobre uno de los más grandes acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América". El film de Díaz Morales hace una lectura del concepto de raza que quiere ser inclusiva y que se centra tanto en el idioma como en la religión católica como elementos unificadores. Por otro lado, para el nacionalismo español, éstas fueron las dos grandes aportaciones hispanas en el continente americano, y en sí mismas suficientes para justificar los excesos de la conquista.

La película se abre con la llegada de Colón y su hijo Diego a una venta pidiendo limosna. Allí se encuentran con Beatriz, que luego se convertirá en su esposa, y su hermano Pedro, que también será crucial en la aventura americana del navegante. De ahí partirán al monasterio franciscano de Santa María de La Rábida donde conocerá a Juan Pérez, antiguo confesor de la reina y hombre clave para la relación del navegante con la soberana. Es allí donde se verbalizan algunas de las constantes ideológicas del discurso de Colón. Éste, incomprendido e ignorado, se "siente predestinado por Dios para abrir nuevas rutas por el mar y nuevos caminos por el océano" porque sabe "que hay unos países cuyos habitantes necesitan ser convertidos a la verdadera religión". Sin embargo, "los reyes no quieren aceptar los imperios que les ofre[ce]". Estas ideas coinciden con la esbozo que del personaje hicieron los que le conocieron. En una reconocida biografía del navegante, Luis Arranz Márquez señala que "[l]os contemporáneos de Colón nos lo pintan con tres rasgos sobresalientes: misterioso, soberbio y convencido de ser instrumento divino" (2006: 26), y estas características se van a convertir en el *leitmotiv* de las sucesivas caracterizaciones

---

<sup>8</sup> Para un análisis ideológico en profundidad del concepto de "raza" en España, véase el trabajo de Joshua Goode (2009).

cinematográficas del navegante. En la entrevista con la reina, Colón insiste en las motivaciones evangelizadoras del proyecto: "Yo sé que hay en el medio del océano tierras habitadas por hombres que desconocen la verdadera religión"<sup>9</sup>. Una vez más, es interesante notar el énfasis puesto en el carácter religioso de la empresa. Para ganar tiempo, Fernando propone esperar a terminar la guerra de Granada e Isabel la creación de una Junta que estudie el proyecto<sup>10</sup>.

Aunque el film de Díaz Morales reconoce la diversidad racial y religiosa de la España del siglo XV, la representación de los judíos coincide con los estereotipos desarrollados en siglos de antisemitismo que habían servido de excusa para el exterminio que se estaba llevando a cabo en Europa precisamente en el momento de la filmación de la cinta. El personaje judío que aparece en el film, avaro y con rasgos físicos exagerados (la nariz), quiere comprar la cruz que le regalara Beatriz en su primer encuentro, a lo que Colón responde: "esta cruz no se vende. No se venderá nunca, aunque me muera de hambre". El judío se conmueve y lo lleva a casa de un amigo, quien resulta ser el mismo Pedro que conociera al inicio del film en la venta. Será este personaje el que compre las cartas de navegación de Colón y a la postre le ayude a llevar a cabo su empresa. El film reconoce explícitamente el concurso en la aventura colombina de toda la sociedad española de la época con su complejidad racial y religiosa.

En la junta de sabios reunida en Salamanca para estudiar el proyecto de Colón, éste reitera que "pretende descubrir un Mundo Nuevo" porque "Dios quiere hacer con mi descubrimiento un gran milagro". Señala que "[l]as cosas han de suceder como están escritas. El día marcado por Dios está ya cercano". Ante tales afirmaciones, los miembros de la Junta lo tildan de "loco, visionario y enfermo". Finalmente, Colón

---

<sup>9</sup> Mucho se ha discutido sobre la idea de que Colón hubiera llegado con anterioridad a 1492 al continente americano, y de ahí la convicción mostrada en el éxito de su empresa. Sobre este particular, Luis Arranz Márquez señala que "[l]a idea de que Colón conociera con anterioridad a 1492 las tierras que quería descubrir planeó sobre las Indias en forma de hablaturías y leyendas entre los primeros pobladores, y poco después se hicieron eco los primeros cronistas que nos las transmitieron" (2006: 142). Hoy en día, esta tesis ha ganado fuerza de la mano de los historiadores Juan Manzano y Manzano (1976) y Juan Pérez de Tudela y Hueso (1983).

<sup>10</sup> En la entrevista con los reyes se produce una imprecisión histórica que se repetirá más adelante. Se habla de las coronas de Castilla y de León en vez de Castilla y Aragón. Imagino que el error no es intencionado y nada tiene que ver con el deseo, puesto de manifiesto en más de una ocasión por parte de la tradición más conservadora, de hacer recaer la responsabilidad del proyecto en Castilla en detrimento de la corona de Aragón. Sin embargo, historiadores del prestigio de Luis Arranz señalan que "[l]a reina Isabel y su partido castellano no fueron, como ha pregonado cierta literatura, los únicos que decidieron el destino de Colón, y por ende, del descubrimiento de América. En honor a la verdad histórica, a Fernando el Católico y a sus hombres de confianza aragoneses (Santángel, Cabrera y Sánchez) les cupo buena parte del éxito" (2006: 183). Por su parte, Fernández-Armesto señala que fue el propio Colón el responsable del énfasis puesto en la participación de la reina en el proyecto: "Con frecuencia Colón hacía referencia a su deuda especial con la reina para situar los esfuerzos del monarca bajo una luz contrastante y desfavorable, pero los testimonios objetivos ponen de relieve que tras la muerte de la reina el rey fue tan generoso con la familia de Colón como lo había sido la pareja en vida de Isabel" (1992: 81).

señala que "[e]n estas tierras hay hombres y mujeres a los que hay que convertir a la religión católica". El film presenta a un mesiánico Colón que, como se puede observar en la Figura 1, viene a traer "la buena nueva".



Figura 1. *Cristóbal Colón o La grandeza de América* (1943).  
Fuente: Fotograma del filme. Cortesía de la Filmoteca Española.

Finalmente, Colón consigue la aprobación real y tras semanas de travesía sin avistar tierra estalla un motín en el que están a punto de asesinarle. Las primeras palabras del genovés<sup>11</sup>, de nuevo en clave cristológica, serán: "mi destino se ha cumplido". Una vez en tierra, la expedición española toma contacto con los nativos y Colón, dirigiéndose a uno de sus líderes, exclama: "[e]n nombre de los monarcas de Castilla (...) [o]s ofrezco la amistad de España y de sus hijos. Que este abrazo que te doy sea como el símbolo de la formación de una raza que marcará en día lejano nuevos caminos a la humanidad". Momentos después, Colón planta una cruz frente a la que, como se puede ver en la Figura 2, se arrodillan los indígenas que, ante la sorpresa del espectador, parecen haber entendido inmediatamente el mensaje redentor que portaba la expedición castellano-aragonesa.

---

<sup>11</sup> A pesar de numerosas teorías que defienden para el navegante un origen portugués, castellano, catalán, mallorquín, gallego o ibicenco, Fernández Armesto habla de la procedencia genovesa de Colón como "incuestionable desde una óptica racional" (1992: 11).



Figura 2. *Cristóbal Colón o La grandeza de América* (1943).  
Fuente: Fotograma del filme. Cortesía de la Filmoteca Española.

Algunos momentos después de esta emotiva escena que sirve de justificación para toda la empresa americana, se oye una voz en off que reconoce los conflictos en las tierras recién conquistadas y señala que: "Colón es un gran marino pero un mal gobernante (...) los nativos son tratados como esclavos y los españoles padecen una tiranía". Los desórdenes provocan que los reyes envíen a Francisco de Bobadilla, quien ordena la prisión y regreso del genovés a la península. Sin embargo, el film de Díaz Morales forzará un final feliz al reconocerse en la corte que: "España y sus reyes os conocen bastante para saber que os han calumniado". De este modo, se evita poner en escena los momentos finales en la vida del Almirante quien, tras ser forzado a regresar a Castilla, caerá en desgracia.

En definitiva, *Cristóbal Colón o La Grandeza de América* tiene el interés, no sólo de ser la primera película que sobre la empresa de Colón se rueda en Latinoamérica, sino de mostrar la perspectiva de un exiliado republicano español en tierras americanas. En contra de lo que cabría esperar, dadas las credenciales liberales del director y el lugar de producción de la película, el film de Díaz Morales vehicula un discurso conservador y eurocéntrico que justifica la conquista al poner por encima de las violencias que esta genera la aportación hispana en términos de lengua y religión.

#### 4. CRISTÓBAL COLÓN (FERNANDO LAVERDE, 1983)<sup>12</sup>

La película de animación del colombiano Fernando Laverde<sup>13</sup>, *Cristóbal Colón*, es uno de los productos fílmicos más interesantes de los rodados en torno a la figura del navegante italiano. Subvencionada por el Ministerio de Comunicaciones de Colombia, el film de Laverde se presenta como un producto pensado para el público infantil que, sin embargo, por su original manejo del arte de la marioneta puede llegar a despertar el interés de otros espectadores. Como ocurría en el caso de *Cristóbal Colón o La grandeza de América*, la nacionalidad del film tiene menos peso que el bagaje ideológico de sus responsables. Formado en España, no es difícil ver en Laverde a una parte de la élite intelectual latinoamericana que sigue teniendo fuertes conexiones ideológicas y culturales con la antigua metrópoli, de ahí la visión eurocéntrica que se desprende de su narrativa.

*Cristóbal Colón* se abre con una escena que recuerda los cuentos de hadas, género con el que la cinta se quiere emparentar para realzar el carácter aventurero y cuasi-mágico de la historia que va a contar. En la escena inicial se ve a Colón de niño con su padre hablando en italiano asistiendo a un espectáculo de circo y magia en su ciudad natal de Génova. El joven Colón se asombra de la habilidad de un funambulista. A continuación, escucha a Pierrot, otro de los personajes protagonistas de la película, quejándose en un espectáculo de marionetas: "¡Qué vida más regalada!, ¡pero aburrida!. Siempre lo mismo". La respuesta a las quejas de Pierrot viene de la mano de un joven diablo que le dice: "Te ayudaré a salir de este abatimiento. Hay cosas maravillosas que se pueden hacer en este mundo". Finalmente, un juglar retiene la atención del público con su relato de las aventuras de Marco Polo en el reino de Catai, que excitan la imaginación del futuro navegante. La narración del juglar pasa ahora al reino de Cipango, "donde las calles son de oro y las calles están empedradas con perlas". La cinta de Laverde presenta, de este modo, el ambiente de la Génova de la segunda mitad del siglo XV como impulsor del espíritu aventurero del futuro almirante.

---

<sup>12</sup> Quiero mostrar mi agradecimiento al Cine Club Universitario Cinemorfosis Udi (Colombia) y en especial a Andrés Parada que tan amablemente compartió conmigo el enlace a la cinta de Laverde. *Cristóbal Colón*. Dir. Fernando Laverde. Voces. Carlos de la Fuente, Luis Eduardo Arango y Manuel Cabral. Colombia. Ana María Laverde y Fernando Laverde. 1983 (Streaming).

<sup>13</sup> Nacido en Bogotá en 1933, su labor profesional ha girado siempre en torno al mundo del cine y de la televisión. Tras un breve paso por España en la década de los sesenta donde trabajó para la televisión pública española, Laverde se instala definitivamente en Colombia. Además de la película aquí analizada, destacan las obras de animación *La Maquinita* (1973), *Semillitas rojas* (1979) y, en 1989, una adaptación animada del poema épico de José Hernández, *Martín Fierro*.



Figura 3. Fernando Laverde sosteniendo uno de los modelos articulados usados en *Cristóbal Colón*.  
Fuente: Foto cortesía de Fernando Laverde.

Tras esta introducción, se produce un salto adelante que traslada la acción a las puertas del monasterio de la Rábida. Colón habla con los frailes de la redondez de la tierra y les explica su proyecto de llegar a las Indias navegando hacia el oeste. Tras algunas dudas iniciales, los frailes le animan y le aseguran que "aquí habréis de encontrar lo que se os ha negado en la corte de Portugal". Le envían a Sevilla con una carta de recomendación para buscar una entrevista con los reyes a través del duque de Medinaceli. El film de Laverde se ajusta, de este modo, a las narraciones más habituales que hacen de la visita de Colón al monasterio de la Rábida el punto de partida de su aventura. Además, al hacer recaer el protagonismo inicial en los frailes de la Rábida, se apuntala la idea de la evangelización como el motor fundamental de la empresa colombina.

Un nuevo salto temporal sitúa a Colón en Córdoba donde espera ser recibido por los reyes. Es en este momento en el que, a través de un *flashback*, se cuenta la entrevista del navegante con los reyes de Castilla y Aragón. En ella, el protagonismo recae en Fernando mientras que la reina se limita a pedir al navegante que tenga "confianza en Dios". Aquí, el film de Laverde se separa un poco de narraciones más convencionales que, con el fin de destacar la naturaleza castellana de la empresa, ponen el énfasis en el protagonismo de la reina castellana en detrimento de su

consorte aragonés. Finalmente, los reyes determinan avalar su proyecto siempre y cuando la junta de sabios de Salamanca emita un informe favorable. Para desencanto de Colón, las conclusiones de Salamanca son negativas.

Una voz en off se encarga de acelerar una narrativa siempre favorable a los intereses del genovés. De acuerdo con la narradora, durante cinco años Colón llevó "la insoportable vida llena de humillaciones de un extranjero en la corte, ofreciendo dominio y gloria a la corona, conquistas espirituales a la Iglesia y pidiendo para sí prerrogativas y riquezas inauditas". De regreso a la Rábida, el marinero relata a los frailes su fracaso así como su intención de dirigirse a Francia. Será uno de los frailes el que le convenza de regresar con los reyes porque el proyecto "debe ser una empresa española". Si el objetivo fundamental es la evangelización, corresponde que esta empresa esté destinada a la nación que, precisamente desde el siglo XV, se convertirá en sinónimo de Catolicismo.

Tras la caída de Granada, la reina Isabel retoma la propuesta del genovés aunque el rey tiene dudas. En las capitulaciones de Santa Fe, Colón amenaza de nuevo con irse a Francia y la soberana de Castilla se convierte en su principal defensora ajustándose ahora a las versiones más pro-castellanas de la historia. Finalmente, el judío converso encargado de las finanzas del reino de Aragón, Luis de Santángel, ofrece el dinero para la empresa "mediante un módico interés". De este modo, la cinta de Laverde se hace eco del importante papel de la comunidad judía en la financiación del viaje de Colón a la vez que pone de manifiesto el interés económico de ésta frente al espiritual tanto de los frailes de la Rábida como de la propia reina castellana. El film sin embargo obvia que tan sólo unos meses después el casi medio millón de judíos que desde la Edad Media habían convertido la península ibérica en su hogar se verá obligado a convertirse al cristianismo o a abandonar el país.

La voz en off avanza la narración hasta situar al espectador en el puerto de Palos donde Colón tendrá que superar nuevos obstáculos. Sólo la intervención de Martín Alonso de Pinzón hará posible que se venzan las reticencias de los marineros de Palos. Es, por tanto, el concurso del marinero español el que posibilita el inicio de la empresa americana, hecho éste en el que coinciden muchas versiones de la historia que quieren destacar el protagonismo castellano de la empresa frente al origen italiano de su promotor.

Consciente de la heterogeneidad del público al que está destinada la película, Laverde no duda en introducir elementos cómicos que la aligeran de su seriedad. Así, uno de los momentos más divertidos del film tiene como protagonista a un marino que se queja de que su mujer no le deja embarcar. Laverde humaniza la aventura

haciendo de sus protagonistas seres de carne y hueso. La aparición del popular personaje de los cuentos infantiles, Juan Sin Miedo -que, haciendo honor a su apellido, se embarca en la expedición-, corrobora la idea de que la cinta está mayormente destinada a un público infantil.

La salida del puerto de Palos está contada con majestuosidad. Para reforzar el carácter evangelizador de la empresa, vemos a Colón rezando cada noche, y para establecer lo personal de la aventura, se muestra a una tripulación conspiradora y carente de la fe del genovés. Serán pues sólo su fe, tesón y dedicación los que hagan posible la empresa, afianzando una narrativa que presenta a Colón como un personaje incansable, sabedor de su destino y dispuesto a forzar las ruedas de la historia para hacer posible su sueño.

Uno de los momentos climáticos en la historia de la llegada de los europeos a las islas del Caribe es su primer encuentro con los indígenas. Sin embargo, el film de Laverde evita pronunciarse en este sentido y la película, como se puede observar en la Figura 4, termina con la llegada de las tres naves a las costas americanas. La escena está filmada desde el punto de vista de los indígenas aunque, significativamente, estos no aparecen, metaforizando o adelantando la borradura de la historia de la que en muchas ocasiones ellos han sido objeto.



Figura 4. Llegada de las tres carabelas a las costas americanas.

Fuente: Fotograma *Cristóbal Colón* (1983).

En definitiva, el film de Laverde es una muestra de las posibilidades estéticas de la transposición del arte de la marioneta al cine. Sin embargo, a pesar de su origen latinoamericano, no es capaz de ofrecer una alternativa ideológica al discurso eurocéntrico hegemónico con el que, como hemos visto en estas páginas, su director parece sentirse cómodo. Habrá que esperar poco más de dos décadas para que se

ofrezca una mirada alternativa que coloque a los indígenas y las dificultades y violencias a las que se enfrentaron en el centro de la historia.

##### **5. LA MIRADA ALTERNATIVA: TAMBIÉN LA LLUVIA (Iciar Bollaín, 2010)<sup>14</sup>**

*También la lluvia*, dirigida por Iciar Bollaín, está dedicada a la memoria de Howard Zinn, historiador estadounidense que ha contado la historia de América desde el punto de vista del pueblo y no de las élites<sup>15</sup>. Esta dedicatoria subraya el marco ideológico en el que se mueve la cinta de Bollaín, que fija su lente en las consecuencias que para la población americana han tenido las políticas imperialistas, primero de España y, hoy en día, de las empresas multinacionales. Basándose en un guión de Paul Laverty, colaborador habitual del comprometido cineasta británico Ken Loach, *También la lluvia* mezcla dos historias. La primera de ellas narra las vicisitudes de un grupo de cineastas que están rodando una película sobre la conquista en la selva boliviana. Este film dentro del film gira en torno a la actuación de Cristóbal Colón en su segundo viaje a las Antillas y los conflictos que se produjeron entre los encomenderos, por un lado, y Bartolomé de las Casas y el padre Antonio de Montesinos, por otro. La segunda historia se centra en la lucha de los habitantes de Cochabamba, muchos de los cuales están trabajando como extras en la película, contra el intento de privatización del suministro de agua, finalmente paralizado ante la magnitud de las protestas de la población. De este modo, en lo que queda de este trabajo, me ocuparé de la representación en este film de los conquistadores para poner de manifiesto cómo la lente de Bollaín ofrece una mirada crítica con la actuación española en las Américas. La cinta amplía el campo de visión de lo narrado para dar voz a los conquistados, a los que retrata como víctimas de la avaricia y crueldad de los conquistadores contra las que poco pudieron hacer las continuas quejas de Bartolomé de las Casas y el predicador Antonio de Montesinos.

Refiriéndose a *También la lluvia*, Duncan Wheeler señala que "la película es una esperada re-evaluación del pasado imperial español que, al menos en términos cinematográficos, ha sido sistemáticamente evitada" (2013: 245). En efecto, desde *Alba de América* (1951), las únicas películas producidas en España que se ocupan de la conquista de América son *Cristóbal Colón...de oficio descubridor* (1982), dirigida por

---

<sup>14</sup> También la lluvia. Dir. Iciar Bollaín. Act. Gael García Bernal, Luis Tosar, Karra Elejalde y Raúl Arévalo. España/México/Francia. También la lluvia AIE/Morena Films/Vaca Films, / Alebrije Cine y Vídeo/Mandarin Cinema. 2009. (DVD).

<sup>15</sup> *A People's History of the United States* es su libro más influyente y desde su publicación en 1980 se ha convertido en un auténtico *best seller*.

Mariano Ozores (hijo) y *El Dorado* (1988), de Carlos Saura<sup>16</sup>. Esta escasez demuestra la dificultad para el imaginario nacional español de encarar uno de los acontecimientos fundamentales de su historia. Ofrecer una lectura crítica de la actuación de los españoles en el Nuevo Mundo es precisamente uno de los objetivos del film de Bollaín, como queda demostrado en la escena en la que el equipo que está rodando la película ensaya el momento en el que Colón pisa por primera vez suelo americano. La cámara, a diferencia de las otras dos producciones analizadas en este trabajo, se fijará no en las tres carabelas sino en la reacción de los asombrados habitantes de la isla de San Salvador:

Vemos los rostros sorprendidos de varios niños taínos ocultos entre la vegetación. *Desde su punto de vista* vemos a Colón y a sus hombres pisando por primera vez el nuevo mundo. Hay algunas embarcaciones pequeñas en la orilla. Los niños perciben un olor desagradable mientras las extrañas criaturas mojadas y sucias, unos barbudos, otros calvos, se acercan hacia ellos dando trapiés en la arena. Los chiquillos ocultos en los árboles se ríen y comentan sorprendidos intentando comprender quiénes son esos extraños. (El énfasis es mío)

En una operación cargada ideológicamente, es a través de la mirada inocente de los niños que imaginamos la llegada de los invasores. Estos aparecen a los ojos de los nativos como seres inferiores, feos y sucios. A continuación, el discurso de Colón, una vez éste ha tomado simbólicamente posesión de la isla, gira en torno a la necesidad de encontrar oro, apartándose de este modo de la narrativa evangelizadora dominante en la mayoría de productos que se encargan de llevar a la pantalla la aventura colombina. Este cambio de perspectiva se ve de nuevo cuando Colón, dirigiéndose a un líder indígena que cuestiona la autoridad de los recién llegados, señala al ser preguntado por las consecuencias de la desobediencia del edicto real: "Os haremos esclavos y dispondremos de vosotros a nuestra voluntad. Nos apropiaremos de vuestras posesiones y os causaremos tanto dolor como podamos". El discurso de Colón no deja lugar a dudas. Se aleja de la retórica evangelizadora para verbalizar la violencia del conquistador. Violencia que, por otro lado, la película de Iciar Bollaín se encarga de resaltar en tres escenas claves: la mutilación de un indígena por no haber conseguido el suficiente oro, la persecución de un grupo de nativos en la

---

<sup>16</sup> *El Dorado*, dirigida en 1988 por Carlos Saura, se encargaba de poner en imágenes el viaje de Lope de Aguirre en 1560 en busca de la legendaria ciudad homónima.

que las mujeres terminan ahogando a sus hijos en un río para que no caigan presa de los perros y, finalmente, como se puede observar en la Figura 5, la quema en la hoguera de varios indígenas como castigo tras una rebelión.



Figura 5. Quema en la hoguera de los rebeldes indígenas.

Fuente: Fotograma de *También la lluvia* (2011).

El único momento en el que se deconstruye la ideología liberal y revisionista de la cinta de Bollaín es al final de la misma cuando Costa, el productor del film que se está rodando en Bolivia, salva la vida de la hija del joven líder comunitario y principal actor de la película. La joven fue herida de gravedad en uno de los enfrentamientos por el tema de la privatización del agua entre la comunidad de Cochabamba y la policía. Finalmente, es la intervención "europea" la que termina salvando literalmente a la joven indígena. Al final, los europeos no sólo son buenos, sino necesarios, premisa ésta que de alguna manera socava los presupuestos ideológicos desde los que se había concebido la película.

En definitiva, aunque cae en el tópico del "salvador blanco", el film de Bollaín se aleja de la retórica eurocéntrica que signaba las dos películas aquí analizadas para poner en pantalla un discurso más moderno y acorde con la visión poscolonial que desde hace unos años domina las narrativas sobre la conquista y colonización de las Américas. Además, *También la lluvia* muestra las imbricaciones entre presente y pasado, hasta el punto que borra la diferencia entre ambos momentos en un interesante juego metaficticio que demuestra que la historia es un *continuum*, marcado por un largo proceso de violencias, presión y sometimiento. El imperialismo -primero español y después anglosajón- será el responsable de este ciclo de opresión que sufre la población indígena en las Américas desde que los europeos llegaron a

sus costas en 1492. Este discurso más liberal y crítico con la actuación de los conquistadores no tendrá, sin embargo, continuación en otros productos audiovisuales de origen español. *Isabel*, la exitosa serie dirigida por Jordi Frades que la televisión pública española puso en pantalla entre 2011 y 2014, recupera el discurso eurocéntrico y nacionalista español que signó los productos de la época de los cuarenta y cincuenta<sup>17</sup>

## 6. CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido ver en este trabajo cómo, a pesar de lo que cabría esperar, no ha sido desde Latinoamérica desde donde se han producido las lecturas cinematográficas más críticas con la figura de Cristóbal Colón y las consecuencias de su llegada a las costas americanas en 1492. Con la producción mexicana *Cristóbal Colón o La grandeza de América*, del exiliado republicano español José Díaz Morales, topábamos con la contradicción ideológica de un producto que, tanto por el lugar de su producción como por el extracto ideológico republicano de su máximo responsable, pierde la oportunidad de hacer una reflexión más crítica de la aventura americana del marino genovés. Por el contrario, la propia cinta de Díaz Morales se convierte en un ejercicio de nostalgia restauradora hacia un pasado imperial español para siempre perdido que, precisamente, desde las antípodas ideológicas de su director, la España de Franco, se intentaba recuperar.

De manera similar, al enfrentarnos con el *Cristóbal Colón* de Fernando Laverde, cabría esperarse de una producción latinoamericana una mirada, si no crítica, sí inclusiva o al menos reconocedora de la existencia de una realidad americana previa a la llegada de los europeos en 1492. En vez de eso, vemos cómo el proyecto cinematográfico de Laverde culmina precisamente en el momento en que las tres carabelas avistan suelo americano, evitando mostrar al espectador el encuentro entre las dos orillas del Atlántico. Sin embargo, en un ejercicio de expiación colectiva de culpa, Iciar Bollaín propone en *También la lluvia* un producto en el que el foco cambia de lo europeo a lo americano. La película de Bollaín da la voz al subalterno, aunque en la resolución de la misma la presencia del europeo se hace de nuevo indispensable para la salvación del indígena. Y es que, aunque cargada de buenas intenciones, la película de Bollaín finalmente deja traslucir el punto de vista

---

<sup>17</sup> *Isabel*, que se centra en la vida de la reina castellana Isabel I, se ocupa tan sólo tangencialmente de la aventura americana. En ella, un Colón arrogante y soberbio, que aparece en tan sólo unos pocos de los 39 capítulos que dura la serie, cede el protagonismo a los Reyes Católicos que, de este modo, nacionalizan el proyecto con el que se abre la historia de la España moderna.

europeo desde el que se ha concebido. Habrá, por tanto, que seguir esperando para ver en la pantalla la historia de la llegada de Colón a las Américas contada por aquellos que hasta el momento se han presentado como subalternos en el mejor de los casos o, simplemente, como en el caso de la cinta de Laverde, invisibles a nuestra mirada.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis. (2001): *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. Traducido por Ben Brewster. New York: Monthly Review Press.
- Arranz Márquez, Luis (2006): *Cristóbal Colón. Misterio y grandeza*. Madrid: Marcial Pons.
- Boym, Svetlana (2001): *The future of nostalgia*. New York, Basic Books.
- Custen, George F. (1992): *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- De España, Rafael. (2002a) "El exilio cinematográfico español en México". En Pablo Yankelevich (coord.) *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. (229-243) México D.F.: INAH-Plaza y Janés.
- (2002b) *Las sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de historia a través del Cine*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Servicio de Publicaciones.
- Fernández-Armesto, Felipe (1992): *Colón*. Traducido por Juan Faci. Barcelona: Crítica.
- García Riera, Emilio. (1993) *Historia Documental del Cine Mexicano*. (Vol. 3. 1943-1945). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- González, Luis M. (2009) *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Goode, Joshua. (2009): *Impurity of Blood. Defining Race in Spain, 1870-1930*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Herzberger, David K. (1995): *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham and London: Duke University Press.
- Kamen, Henry. (2008): *Imagining Spain. Historical Myth and National Identity*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Loureiro, Ángel G. (2003). "Spanish Nationalism and the Ghost of Empire". *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 4, No. 1, pp. 65-76.
- Manzano y Manzano, Juan. (1976) *Colón y su secreto*, Cultura Hispánica: Madrid.
- Néspolo, Rodrigo (2014). "Monumento a Cristóbal Colón: promulgan la ley del traslado". *La Nación*, 12 de agosto de 2014 <http://www.lanacion.com.ar/1717916-monumento-colon>: [23 de octubre de 2022].

- O´Gorman, Edmundo. (1995) *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez de Tudela y Bueso Juan. (1983): *Mirabilis in Altis: Estudio crítico sobre el origen y significado del proyecto descubridor de Cristóbal Colón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo".
- Rasilla, Carmen (ed) (2015): *La novela histórica en la literatura española del siglo XX*. Valladolid: Editorial Verdelis.
- Ricoeur, Paul. (1998): *Tiempo y narración. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, Mexico D.F.: Siglo Veintiuno.
- Rosenstone, Robert A. (1995): *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge: Harvard University Press.
- Smith, Anthony D. (2000): "Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity". 4 En Mette Hjort y Scott Mackenzie (ed.), *Cinema and Nation* (45-59) London, Routledge.
- Sorlin, Pierre. (2000): "How to look at an "Historical Film". En Landi, Marcia (ed.) *The Historical Film. History and Memory in Media*. Rutgers University Press.
- Stevens, Donald F. (1997): "Never Read History again? The possibilities and Perils of Cinema as Historical Depiction" (1-11). En Donald F. Stevens (ed.) *Based on a true story. Latin American History at the Movies* Wilmington, Delaware: Scholarly Resources Inc.
- Wheeler, Duncan. (2013) "También la lluvia/Even the rain (Iciar Bollaín, 2010): Sociale Realism, Transnationalism and (neo)colonialism." En Maria M. Delgado y Robin Fiddian (ed.) *Spanish Cinema 1973-2010. Auteurism, Politics, Landscape and Memory*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- White, Hayden. (1992a): *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica,).
- (1992b): *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- (2003) *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.