

El *descubrimiento* de América en el cine: historia de una recepción cambiante

Pedro Martínez García
*Universidad Rey Juan Carlos*¹

Juan Botía Mena
Universität Augsburg

INTRODUCCIÓN

El desembarco de tres naves castellanas en la isla de Guanahaní el 12 de octubre de 1492 ha sido, sin duda, uno de los eventos más estudiados en la historiografía clásica. No es de extrañar que también se haya convertido en uno de los espacios de memoria más visitados por artistas, escritores y, por supuesto, también por cineastas a lo largo del tiempo.

Apenas nueve años después de la primera proyección de los hermanos Lumière, en 1885, Pathé Frères producía *Christophe Colomb*

1. Proyecto de la Agencia Estatal de Investigación, ref. PID2020-113794GB-I00: “Pacto, negociación y conflicto en la cultura política castellana (1230-1516)” y Grupo de Investigación consolidado ITEM de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

(1904), uno de los primeros dramas históricos del cine, que narra la primera misión colombina apoyándose en varios episodios del diario de a bordo, así como en las pesquisas de Francisco de Bobadilla, dos documentos fundamentales para reconstruir la historia colonial temprana de América (Varela 2003, 2006).

La estructura de esta filmación ya adelantaba en esos momentos un canon narrativo que se podrá distinguir, con inevitables modificaciones y variantes, en todas las películas que se hagan en adelante sobre el almirante y su misión, al menos desde la coproducción hispano-francesa *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916) hasta las más recientes *1492: Conquest of Paradise* (1992) y *Christopher Columbus: The Discovery* (1992). Y es que, en todas estas películas, sin excepción, la búsqueda de patronazgo, la importancia de los Reyes Católicos, la dificultad de la travesía y la incompreensión general hacia el almirante juegan un papel destacado en la narración de un evento que, desde un punto de vista histórico, está relativamente bien documentado.

En este texto estudiaremos la representación fílmica del tradicionalmente llamado *descubrimiento* de América, así como del marino considerado como su mayor artífice, Cristóbal Colón. Un evento y un personaje que, como veremos a lo largo de las siguientes páginas, serán deformados y adaptados a diferentes necesidades narrativas a lo largo de los casi setenta años que cubre este estudio. Para ello hemos seleccionado las películas más importantes rodadas en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo xx y en el tránsito de este mismo siglo al xxi, dos momentos de revisión de la memoria colombina que tuvieron como consecuencia el estreno de grandes producciones internacionales.

COLÓN Y LA HISPANIDAD, HACIA UNA NARRATIVA NACIONALISTA

El 1 de mayo de 1893 miles de personas se amontonaban en el Jackson Park de Chicago para presenciar la inauguración de la World's Columbian Exposition. Antes de que el presidente Cleveland encendiera los flamantes tendidos eléctricos de la nueva "ciudad blanca",

la popular recitadora local, Jessie Couthouli declamaba: “Sadly, Columbus watched the nascent moon / Drown in the Gloomy Ocean’s western deeps. / Strange birds that day had fluttered in the sails, / And strange flowers floated round the wandering keel, / And yet no land” (Croffut 1894: 1).

Estos versos, los primeros de “The Profecy”, de William Augustus Croffut, fueron compuestos *ad hoc* para el evento y servían para ilustrar la extrema dificultad del viaje de *descubrimiento*, una travesía presentada como profética y necesaria, que había llevado a América la civilización, y que convirtió con el tiempo a Estados Unidos en el heredero de los antiguos imperios europeos.

El evento, una auténtica exaltación al colonialismo y a un progreso industrial, muy similar al descrito en sus tesis por Walter Benjamin (Benjamin 1942), apenas tuvo a Frederick Douglass como única voz discordante (Douglass *et al.* 1893), debido a la discriminación de la población afroamericana en la feria.

El tono de celebración del Cuarto Centenario era compartido en ambas orillas del Atlántico, de hecho, en España el 12 de octubre se declaró fiesta nacional por primera vez en 1892 y la efeméride despertó el interés por el pasado colonial de destacados políticos e historiadores como Emilio Castelar, Antonio Cánovas del Castillo o Marcelino Menéndez Pelayo (Marcilhacy 2016: 150).

En apenas dos décadas se impulsó el concepto de hispanidad, asociado en varios países con una idea de raza hispánica que empezaría a ser celebrada casi sin excepción en las regiones de habla hispana. El mexicano José de Vasconcelos, influido por la teoría de la evolución, llevó la idea un paso más allá en 1925 con la publicación de *La raza cósmica*, un libro donde etnicidad y nacionalidad se mezclaban en una nueva identidad fruto de un mestizaje de siglos en América Latina (Vasconcelos 1925).

En España, donde el desastre del 98 había removido tiempo atrás cimientos identitarios y políticos, los intelectuales conservadores Zacañas de Vizcarra y Ramiro de Maeztu revivieron en la década de los treinta el viejo concepto de hispanidad tras sendas estancias en Argentina, donde el Día de la Raza llevaba celebrándose desde 1916.

Maeztu planteaba en su *Defensa de la hispanidad* una herencia cultural común en las regiones del antiguo Imperio español, que identifica fundamentalmente con una “monarquía misionera” de marcado carácter católico (Maeztu 1934). Esta idea calará en numerosos movimientos nacionalistas conservadores en Latinoamérica, que encontrarán en esta perspectiva un apoyo ideológico frente a la izquierda local, pero también frente a los intentos de injerencia de otras potencias europeas y, sobre todo, de los Estados Unidos. La raza hispana se convierte, en este contexto, en un instrumento útil para explicar la oposición entre pueblos hispánicos y anglosajones (Marcilhacy 2010: 312).

Pero este hispanismo de raíz católica y reaccionaria era naturalmente identificado en esencia con España, de forma que el fascismo español no tardó en integrar estas ideas (Juan-Navarro 2006: 393-394; Delgado Gómez-Escalonilla 1993), que cristalizaron, después de la guerra civil española, en la fundación del Consejo de la Hispanidad (1940), convertido cinco años más tarde en el Instituto de Cultura Hispánica, una institución que se involucrará con el tiempo en la construcción de una narrativa del *descubrimiento* de América y que participará activamente en la producción de películas como *Alba de América* (1951).

Curiosamente, la primera gran producción cinematográfica sobre el *descubrimiento* tras los pioneros cortometrajes de 1904 y de 1916 no se filmó en España, sino en México. Se trata de *Cristóbal Colón o la grandeza de América* (1943), dirigida por José Díaz Morales y protagonizada por Julio Villarreal, ambos españoles exiliados por la guerra.

El cine mexicano se encontraba en esos momentos en una etapa de crecimiento en la que se exploraban nuevos géneros y en la que intelectuales, escritores y actores españoles jugaban un papel nada desdeñable (Vega Alfaro 2005: 51).

La película, que tiene un tono marcadamente tradicional, comienza con una potente declaración de intenciones: “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, prestamos este poema fílmico sobre uno de los más grandes acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América”.

Aunque en un primer visionado llama la atención la narrativa tradicional y colonial de esta cinta (González 2022: 317), es importante interpretarla en su contexto. La película se había rodado durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, que había erradicado durante su mandato una ola de anticlericalismo radical (Pérez Rayón 2015) marcada por la Constitución de 1917 y por las más recientes guerras Cristeras. Había puesto, además, un empeño especial en acabar con la división política interna del país, que coincidió con la entrada de México en la Segunda Guerra Mundial en 1942 y, aunque el indigenismo estaba empezando a tomar forma en el país en torno al APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), la memoria de una raza hispánica católica resultaba todavía sumamente útil para diferenciarse del vecino del norte (Marciilhacy 2010: 314) así como de los alemanes, cuyos *U-Boote* ya habían hundido varios barcos mexicanos.

Por otro lado, no hay que menospreciar la influencia de los productores en el contenido nostálgico de la cinta, ya que esta fue sufragada por Francisco Hormaechea de la Sota y por los hermanos Arechederra (Barrientos 1991), emigrantes de origen vasco que habían hecho fortuna en México.

La película reproduce la historia canónica del *descubrimiento*, aunque, como será habitual en las producciones de los años cuarenta y cincuenta, la narración se centrará fundamentalmente en la búsqueda de patronazgo y en la personalidad de Cristóbal Colón, presentado como un personaje mesiánico, incomprendido y adelantado a su tiempo.

El desembarco y el encuentro con el “otro” taíno apenas ocupan espacio en el filme. Los nativos de *Cristóbal Colón o la grandeza de América* se doblegan en apenas dos minutos a la voluntad del almirante, que insiste a su llegada en la incipiente “formación de una raza que marcará en un día lejano nuevos caminos a la humanidad”.

La película contiene, por lo demás, multitud de incorrecciones históricas. Los Reyes Católicos insisten en el peso de las coronas de Castilla y de León —obviando Aragón— y reproducen el clásico mito de las joyas, presentando a Isabel de Castilla como una reina

justa y sacrificada que se muestra dispuesta a empeñar sus bienes para financiar la misión.

Luis de Santángel, el conocido converso que asumió en realidad el gasto del viaje, apenas tiene protagonismo en esta cinta que, por lo demás, adolece de cierto antisemitismo. Llama la atención la representación del personaje de Samuel, un prestamista judío que intenta adquirir la cruz de oro que lleva Colón al cuello en el momento en que el protagonista está más necesitado.

Como en todas las películas, Colón contará con aliados y con antagonistas. El antagonista oficial es Francisco de Bobadilla, el conocido juez pesquisador que lo mandó apresar en La Española en 1500. Los aliados fundamentales son Beatriz y su hermano Pedro. Beatriz, una interpretación algo libre de la verdadera Beatriz Enríquez de Arana, madre de Hernando Colón, será la pareja y el apoyo emocional de Colón en casi todas las películas sobre el *descubrimiento*.

La siguiente gran producción seleccionada en este estudio, *Cristopher Columbus*, se filmó en Reino Unido en 1949 y se basó en la novela homónima del conocido escritor Rafael Sabatini, de cuya pluma habían salido las famosísimas *Captain Blood* (1935), *The Black Swan* (1942) y posteriormente *Scaramouche* (1952). El guion fue escrito y adaptado por Muriel Box, que había sido la primera mujer en ganar un Oscar por *The Seventh Veil*, y la dirección corrió a cargo de David MacDonald, que había hecho su carrera en Hollywood como asistente de Cecil B. DeMille. Fredric March, uno de los actores más populares del momento, dio vida al almirante, mientras que su mujer en la vida real, Florence Eldridge, tomaba el otro gran rol del canon narrativo colombino, el de Isabel de Castilla.

Los famosos Pinewood Studios, que habían sido usados para hacer documentales de guerra hasta hacía unos pocos años, se convirtieron en una reproducción detallada de la Alhambra granadina para dar verosimilitud a la historia.

Colón, como en otras tantas ocasiones, hace aparición en la Rábida junto a su hijo Diego y es presentado ya al inicio como un "crackpot fellow". Esta fama de iluminado excéntrico no le abandonará en toda la película, en la que Diego de Arana (Derek Bond)

hará el papel de aliado frente a un Francisco de Bobadilla que no dudará en instrumentalizar a su prima Beatriz (Linden Travers) para apartar al protagonista de su objetivo.

La película también contiene numerosos errores históricos, en este caso, motivados por el origen literario del guion. Beatriz de Peraza (o Bobadilla), por ejemplo, era en realidad hermana y no prima de Fernando, y las frases de Colón a bordo y durante el desembarco no tienen nada que ver con el *Diario de a bordo* que sí sirve de inspiración a otras películas. Con todo, es destacable el detalle de las escenas de la travesía, a la que se dedican veinticinco minutos, así como la ironía que cabría esperar de una película inglesa. Y es que uno no puede evitar acordarse de Winston Churchill cuando Colón descubre el tabaco y comenta con sorna: “you’ll never see a civilized man doing something like that!”.

La escena del regreso y la consecuente audiencia con los reyes es también especialmente llamativa; sospechamos que sobre todo para el espectador español, que observa como las nativas entran en el salón bailando con unas castañuelas en lo que entendemos que solo puede ser una “jota taína”. Esta escena no fue, a pesar de todo, la que más llamó la atención en España, donde no tardaron demasiado en preparar su propia respuesta airada a esta película inglesa que resultó sumamente ofensiva en las altas escalas del régimen franquista.

La contestación se tituló *Alba de América*. Fue estrenada en 1951 y fue producida por CIFESA. El director, Juan de Orduña, era un cineasta con experiencia en el rodaje de películas patrióticas grandilocuentes y para esa fecha ya habían rodado *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y estaba a punto de estrenar *La Leona de Castilla* (1951), sobre María de Pacheco.

Esta película, a diferencia de la inglesa, no estaba basada en una novela histórica, sino que contaba con la asesoría de Ramón Menéndez Pidal, de Juan de Contreras y López de Ayala (marqués de Lozoya) y para la parte naval con la del académico y contraalmirante Julio Guillén Tato, todos respetados expertos en la materia.

Los roles principales correrían a cargo de Amparo Rivelles, como Isabel la Católica, el portugués Antonio Vilar como Colón y José

Suárez, un antiguo legionario voluntario de la División Azul, como Fernando el Católico.

El peso del monarca aragonés no era casual, ya que uno de los asuntos que más habían herido el orgullo patrio de los dirigentes españoles había sido la imagen que proyectaba la película de David MacDonald, donde era interpretado como un rey intrigante y acosador, que llegaba al punto de intentar abusar de una inocente Beatriz de Bobadilla delante de la propia reina. En esta escena es, de hecho, el propio Colón el que evita el abuso amenazando al rey con una bofetada.

La secuencia encendió tanto el orgullo patrio que los corresponsales españoles que vieron su estreno la tildaron de “maltrato histórico al rey Fernando” y reclamaron que “nosotros mismos escribamos nuestra propia historia” (Alares 2022: 722).

Como podemos comprobar, la respuesta fue decidida y su estreno se programó para que coincidiera con el quinto centenario del nacimiento de Isabel de Castilla (1451).

El largometraje, que comienza de forma original con una prolepsis, ubica a Colón a bordo de la Santa María confrontándose con un intento de motín. En las primeras escenas ya se hace toda una declaración de intenciones con la aparición de Martín Alonso Pinzón, que apacigua la situación declamando la famosa frase: “armada que salió con mandato de tan altos príncipes no ha de volver atrás sin buenas nuevas”, atribuida a él en los *Pleitos colombinos* (Fernández Duro 1892: 127). Y es que, efectivamente, el mérito del *descubrimiento* no será en esta película únicamente del almirante genovés, sino que otros destacados personajes españoles, como los reyes o los Pinzón, también tendrán cierto protagonismo.

Alba de América reproduce, no podía ser de otra manera, numerosos mitos históricos sobre la época, como el uso constante del *tanto monta* que, aunque originalmente era una divisa del monarca aragonés (tanto monta cortar como desatar), es utilizada para mostrar la igualdad de ambos monarcas. Una deformación contemporánea de la frase, pero que sirve para destacar el peso de la reina en la empresa misionera y de *descubrimiento* (Juan-Navarro 2008: 90) y la del rey en los asuntos militares.

La película de Orduña coincide con las anteriores en la distribución de las escenas, ya que también da un peso especial a la búsqueda de patronazgo y a las intrigas contra Colón, aunque en esta ocasión los antagonistas no son Bobadilla, ni los miembros de la junta que le rechazan, sino dos personajes completamente inventados para la ocasión: por un lado está el caballero francés, llamado Gascón, que representa la esencia anticatólica y antiespañola del extranjero con sentencias como “No tratéis con frailes, son gente fanática y os embaucarán” o “España es un reino miserable”; y por otro lado, tenemos al judío Isaac, que en otro ejemplo de antisemitismo atávico, conspira junto al francés y ofrece dinero a Colón para desviarle del camino.

Ambos terminan recibiendo un castigo ejemplar: el francés acaba muerto a manos de un soldado español después de ofender a los reyes y el judío es detenido por malversación cuando intenta evitar que los marinos de Palos embarquen camino al Nuevo Mundo (España Renedo 2010: 83).

La llegada a San Salvador tiene poquísimo peso en este relato. Desde el desembarco hasta el regreso pasan apenas tres minutos en los que no se presta absolutamente ninguna atención a los nativos. Tan solo hay tiempo para que Colón declame “Gracias señor por haberte servido de nosotros para que se cumpla tu voluntad”. La película termina, eso sí, con el recibimiento en Barcelona y con el primer taíno bautizado, que adoptará naturalmente el nombre de Fernando.

¿ENCUENTRO ENTRE CULTURAS?

1992 fue un año significativo para España: las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, que celebraba el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, pusieron a la joven España democrática, que apenas llevaba seis años en la Unión Europea, en el centro de atención mundial. Esta coyuntura ofreció al país una oportunidad para proyectarse internacionalmente en un momento de complejas transiciones internas y le permitió situarse

de manera estratégica en diversos escenarios. Uno de ellos fue, desde luego, el cine, que ya había sido utilizado como herramienta de diplomacia cultural en los años cuarenta y cincuenta. Con la ocasión del quinto centenario, el personaje filmico de Colón se convirtió en un elemento central de las nuevas producciones. Tal es el caso de dos de las películas más conocidas sobre la vida del navegante genovés: *Christopher Columbus: The Discovery* (1992) y *1492: Conquest of Paradise* (1992).

Denominamos a esta segunda etapa la del “encuentro entre culturas”, ya que fue esta la fórmula empleada, junto a “encuentro de dos mundos”, en las celebraciones del Quinto Centenario en España. Esta fase tiene algunas diferencias evidentes respecto a la primera, y es que naturalmente la técnica permite introducir colores, escenarios y reproducciones imposibles para las producciones antiguas. Asimismo, la sustancia filmico-narrativa también sufrirá cambios, y temas tan importantes como el vínculo con la historia original y la relación entre Colón y los nativos se modifica significativamente respecto al canon narrativo de épocas anteriores.

Continuando de cierto modo el hilo biográfico característico del cine de la primera mitad del siglo xx, estos dos filmes ofrecen un retrato individualizado de Colón, que sigue siendo el personaje central y el articulador principal de la historia. La importancia del personaje colombino tiene como consecuencia una fijación de la perspectiva narrativa y cinematográfica que las dos películas comparten. Esto deriva en el hecho de que la totalidad de la historia está reservada a la visión de los “descubridores” (Paul 2014: 71), que reforzó el discurso del *descubrimiento* como un evento que, necesariamente, sitúa al espectador a bordo de una nave y lo convierte en partícipe y testigo tanto del encuentro con el Nuevo Mundo como con la población nativa.

Dicho esto, si bien la construcción de un retrato de Colón es prioridad para ambas cintas, cada una recurre a distintas herramientas para lograrlo. *Christopher Columbus: The Discovery*, el filme dirigido por John Glen, presenta a un almirante romántico y aventurero, con virtudes subjetivas (buen padre y amigo) y otras cargadas de realismo histórico, como su profundo conocimiento de

las corrientes oceánicas. Audaz y grandilocuente, este Colón (protagonizado por Georges Corraface) parece siempre motivado por la curiosidad y la sed de aventuras, lo cual llena la película y, de paso, a la figura misma de Colón, de una ligereza *pop* que, casi siempre, choca con la gravedad del contrapeso histórico.

Sin embargo, el principal problema de este filme, ya señalado por multitud de expertos, es que se concentra únicamente en el primer viaje del navegante genovés y presenta no solo una imagen truncada de su vida, sino justo aquellas partes que más sirven para crear y perpetuar un mito triunfalista alrededor de su figura (Le Beau 1993: 152), lo que deriva en que el episodio del *descubrimiento* se articule en un tono aventurero y jovial. Por ello, los primeros sesenta minutos de la cinta se dedican a dibujar a Colón como un hombre valiente, adelantado a los avatares de su tiempo, y a narrar sus odiseas para obtener el dinero necesario para su viaje y convencer a otros navegantes de acompañarlo en el camino. Sea cual sea su propósito, el Colón de Glen logra sus cometidos mediante una mezcla de fortuna, capacidad de persuasión e incluso dotes de seducción. En la secuencia del viaje, que dura unos treinta minutos, Colón no solo da muestras de su carisma y tesón como capitán, sino que además, en el contexto del motín del 10 de octubre, ofrece su propia cabeza a la tripulación, que finalmente desiste de ejecutarlo luego de otro episodio de vientos providenciales asociados a su figura y su destino.

Así pues, el guion de *Christopher Columbus: The Discovery* se permite omitir los eventos de la vida de Colón después del primer viaje. Del mismo modo, a lo largo del filme se observan varias licencias ficcionales que contribuyen a la simplificación del relato y el *zeitgeist* de la época, como ocurre, por ejemplo, en la conversación entre Colón y Torquemada (interpretado por Marlon Brando), en donde el diálogo se reduce a un enfrentamiento entre la oscuridad estereotípica del pensamiento medieval, representada por una Iglesia inquisidora, y el espíritu libre, racional y ambicioso del hombre renacentista, encarnado, desde luego, por Colón.

En el filme de Glen, la llegada a la isla de Guanahaní se produce solo hacia el minuto ochenta, dejando menos de media hora para

narrar los hechos que allí suceden, que no son pocos: la proclamación de los derechos de la Corona española sobre los territorios descubiertos, el encuentro con los taínos, el hallazgo de piezas de oro ornamentales, una reunión con el jefe de la tribu indígena a bordo de una de las naves que, en la cronología de la película, antecede a la destrucción de la Santa María, la fundación del fuerte Navidad, etc. Curiosamente, a pesar de que es muy poco el tiempo dedicado a la secuencia del encuentro, es allí donde el retrato de Colón comienza a experimentar sus primeras transformaciones: inmediatamente después de levantar la primera cruz en la isla con los restos de la nave encallada, Colón entra en conflicto con Arana y con Pinzón por el poco oro recogido y por su decisión de llevar seis indios en su viaje de regreso a la Península, que los capitanes encuentran desmesurada e injusta. Estos momentos esporádicos y muy breves son algunos de los pocos intentos que hace la película por nivelar la figura colombina en términos históricos.

Asimismo, el regreso de las naves restantes es aprovechado para lanzar algunas imágenes rápidas sobre la buena convivencia inicial entre europeos y nativos, amenazada por la presencia de Álvaro (interpretado por Benicio del Toro), un hijo hipotético de Diego de Arana que en realidad nunca existió y sobre quien recae la responsabilidad de ser el villano principal de la historia, lo que exime a Colón de cualquier tipo de responsabilidad. A la secuencia del regreso se dedican apenas unos pocos minutos. A bordo de las naves, Colón sacrifica el fin por los medios y, para sorpresa de los tripulantes, ordena que se encadene a los indígenas que no quieran convertirse al catolicismo: “The heathens who do not become new christians shall be slaves. Spain has need of both”.

De regreso al fuerte Navidad, Álvaro de Arana es asesinado por los indígenas a razón de su crueldad y, algunas escenas más tarde, con un paneo hacia una Biblia abierta y un rosario, se observa a los demás europeos que se quedaron en la isla muertos y maniatados. La última secuencia de la película está dedicada a la llegada de Colón, su despedida de Vicente Pinzón (otra licencia ficcional), su reencuentro con su familia y su entrada triunfal a la corte de los Reyes

Católicos. Uno de los pocos matices revisionistas de la película se observa en el diálogo que Colón sostiene con Torquemada, quien, molesto ante el éxito del viaje, sentencia: “It is He (God) who will judge you for what you’ve done”. Las últimas escenas muestran a todos los personajes, con la excepción de Torquemada, totalmente satisfechos: a los reyes les complacen el oro y los indígenas cristianizados, y Colón sonríe triunfante ante su designación como almirante y virrey de las Indias. La escena final es una toma panorámica en la que Colón, con brazos abiertos, celebra frente a un acantilado el éxito de su aventura.

La otra gran producción del quinto centenario, *1492: Conquest of Paradise*, de Ridley Scott, también pivota en torno a la figura de Colón, aunque se observan diferencias sustanciales con respecto al filme anterior. En primer lugar, la palabra “conquest” en el título sugiere de antemano que el interés del director no está solo en narrar el viaje de Colón ni las audacias que pudieron haberlo precedido, sino en la empresa colonial que siguió al primer desembarco. También cambia la duración: la cinta de Scott se extiende a lo largo de dos horas y media, un tiempo que será aprovechado para profundizar en la biografía colombina, bastante más compleja y humanizada, y en los distintos procesos de contacto y dominación cultural. La película muestra una estructura comunicativa peculiar, en la que la comunicación se da en inglés, pero con muchas frases en castellano y textos en francés, una estructura lingüística que enfatiza el eurocentrismo explícito de la narración diegética (Iturregui-Motiloa y Gaztaka-Egukiza 2021: 164)

Aunque la estructura general de la narración se mantiene, el retrato histórico comienza a ganar en estética y espectacularidad: los lugares están mejor recreados, el ambiente de intolerancia religiosa y recelo hacia el extranjero, que vendrá a replicarse en las Indias, gana en protagonismo y la banda sonora de Vangelis aporta considerablemente al tono épico del filme.

Debido a la estructura de la película, muy centrada en la parte americana, el viaje comienza más temprano en la cronología fílmica, dedicando solo treinta minutos a los asuntos personales del

genovés, sus relaciones familiares y de amistad, y a la búsqueda de financiación, tan central en las películas de la primera mitad de siglo, lo que señala un interés creciente en retratar a Colón desde una perspectiva más compleja y nivelada en términos históricos. Aunque con mejores recursos técnicos, la secuencia del viaje recupera los lugares comunes también reproducidos por la película de Glen: la capacidad pedagógica de Colón para tranquilizar a los tripulantes en los primeros días de navegación, la desesperación gradual de los otros capitanes y el motín del 10 de octubre, todos acompañados de elementos dramáticos que agudizan la ilusión cinematográfica.

Hacia el minuto cincuenta se produce el avistamiento de tierra, que es acompañado con una secuencia heroica cuyo montaje recurre al *slow motion* para retratar a Colón bajando de los botes para pisar la costa por primera vez, cayendo finalmente de rodillas ante la culminación de su travesía. El contacto con los taínos se da al finalizar la primera hora de la película y es bien distinto al que ofrece Glen: no solo es más intenso en su representación fílmica, sino que además se produce en la vegetación y no en la playa, sugiriendo el dominio inicial de los indígenas de un ambiente que es extraño para los europeos y en el que son ellos los elementos exóticos y los objetos de curiosidad de los nativos (Karanović y Sekulić 2014: 187).

En el filme de Scott los indígenas son representados con un interés etnográfico más profundo y tienen mucha más presencia en la pantalla que en cualquier película anterior. *Conquest of Paradise* es, en este sentido, una narración tremendamente rompedora, ya que, sin ser una película de naturaleza indigenista, sí ofrece una imagen novedosa de la alteridad en la conquista. Una vez establecido el contacto entre indígenas y europeos, sigue una secuencia en la que Colón reflexiona en voz alta sobre la naturaleza edénica de las tierras con que ha dado y pide a sus pares que la respeten a ella y a sus habitantes: “I think we have returned to Eden. Surely this was how the world once was in the beginning of time. The natives are to be converted to our ways, but this will be by persuasion and not by force”. Esta caracterización bíblica del territorio, totalmente ausente

en el filme de Glen, está acompañada de una actitud proteccionista por parte de Colón, que, convencido de estar en el Paraíso, procura proteger a los nativos.

A través del personaje de Utopan, quien se convierte en el intérprete de los europeos y que de cierto modo es cercano a Colón, los jefes indígenas se enteran del propósito de los europeos: hacer un fuerte, traer más hombres y llevar la palabra de Dios a esos territorios. Scott se sirve de este momento para introducir algunos matices de tinte moral y revisionista que elevan la discusión a un nuevo nivel, como se observa en el diálogo entre Colón y el jefe de la tribu indígena, en donde este último, incrédulo ante la oferta de una nueva religión y medicinas, le dice que sabe que solo quieren a sus mujeres y su oro.

En su camino de regreso a Europa, en el que erróneamente se observan tres naves volviendo intactas (Scott no hace referencia a la destrucción de la Santa María), el discurso de Colón profundiza en su aura utópica, que lo lleva a concebir el paraíso descubierto como una oportunidad para un nuevo comienzo, es decir, la ocasión para crear una sociedad al margen de los errores y problemas de la Europa continental. Sin embargo, hacia el segundo viaje la ilusión desaparece: los tripulantes hallan los esqueletos y las cabezas reducidas de los europeos que se habían quedado en el fuerte Navidad y presagian en cierto modo los eventos que seguirán después. El episodio enoja al personaje de Adrián de Mújica (que en la película es nombrado como Moxica), que se va a convertir en el antagonista fundamental de Colón, al liberar al almirante de responsabilidades morales con los nativos, emulando de cierta manera la constelación de la película de Glen. Mújica es probablemente el adversario más temible de cuantos hemos listado. No solo le corta la mano a un nativo por no tener suficiente oro, sino que insinúa escenas de abuso sexual sobre las taínas. Estos ejercicios de violencia, tristemente realistas desde un punto de vista histórico, dan credibilidad a la cinta y recuerdan a episodios bien documentados, como la violación de la que presumía Michele Cuneo en sus cartas sobre el segundo viaje colombino.

El Colón de Scott, como no podía ser de otra manera, termina, al igual que en las anteriores películas (con la salvedad del extraño experimento de John Glen), apresado por Fernando de Bobadilla y confrontándose en España con la incompreensión de la corte, donde solo Isabel de Castilla sigue apoyándolo y permitiendo su cuarto viaje en solitario.

En general, la representación que estas películas ofrecen de Colón está sujeta a las motivaciones más íntimas y personales de su figura histórica: el Colón de Glen, heroico y aventurero, no se propone otra cosa que llegar a las Indias para coronarse de gloria y títulos; el Colón de Scott, utópico y soñador, busca crear una sociedad nueva que corrija los errores del pasado y que ofrezca esperanza. A pesar de estas diferencias, ambas películas siguen siendo muy eurocéntricas al estar centradas fundamentalmente en la perspectiva del almirante, lo que apaga la voz de los nativos del Nuevo Mundo. Es llamativa la última escena de Utapan, el intérprete taíno de *Conquest of Paradise*, que reprocha a Colón el no haberse molestado nunca en aprender su lengua antes de huir a la selva abandonando la disfuncional misión española.

Como veremos en las siguientes páginas, el cine de las primeras décadas del siglo XXI, adaptándose a una sociedad que problematiza lo colonial de otra manera, intentaría subsanar estos vacíos recurriendo a nuevas estrategias fílmicas que modifican considerablemente las dinámicas de representación, al entregar un retrato distinto de la empresa colombina.

COLÓN EN EL SIGLO XXI: LA PERSPECTIVA POSTCOLONIAL

Las películas que han problematizado el *descubrimiento* de América en lo que va de siglo no han orbitado en torno a la efeméride habitual, sino que en muchos casos han coincidido con el segundo centenario de independencia de las repúblicas latinoamericanas (Schlickers, Luengo y Morgenthaler 2012), y en otros casos se han filmado como una contestación a las narraciones colombinas del siglo XX.

Son varias las divergencias que esta nueva etapa ofrece en comparación con su predecesora. En primer lugar, las nuevas producciones están rodadas en países de habla hispana e integran lenguas minoritarias como el gallego y otras precolombinas como el quechua. Además, las cintas que presentaremos en estas últimas páginas son coproducciones internacionales dirigidas por mujeres (Icár Bollaín y Helena Girón) en las que se han involucrado países como Bolivia y Colombia, ya sea como escenarios de rodaje o como socios en el proceso fílmico y comercial. Asimismo, a diferencia de las cintas anteriores, tienen una naturaleza mucho más experimental, en la que confluyen diversas técnicas de grabación y de montaje: capas temporales que se superponen, juegos narratológicos que exponen la ilusión y el trabajo fílmico y lo confrontan con la realidad histórica, recursos minimalistas, intervención manual de los archivos cinematográficos, etc. Como se verá, estas innovaciones sirven al propósito común de transformar el ángulo narrativo con que se articularon los retratos y las representaciones de Colón, sus viajes y las consecuencias del *descubrimiento* a lo largo del cine del siglo xx.

También la lluvia (2010), dirigida por Icár Bollaín (conocida por sus compromisos políticos y sociales, que se reflejan también en su obra fílmica), es probablemente una de las películas de esta etapa que mayor reconocimiento ha obtenido. Fue seleccionada para representar a España en los Premios Óscar y se presentó en distintos festivales en América y Europa, en los que cosechó varios galardones y una opinión favorable de la crítica. Quizá el primer rasgo llamativo de este filme, sobre todo en comparación con los largometrajes de las etapas anteriores, es que renuncia decididamente al género biográfico y no se interesa ni en Colón ni en el proceso mismo de rodar una película sobre su vida y las polémicas alrededor de su figura histórica en la Latinoamérica contemporánea. Así pues, desde el principio, la película absorbe el meta-tema de la representación fílmica de Colón y lo incorpora a su argumento principal: la historia de un director de cine y su equipo de trabajo, que, queriendo grabar una película sobre la conquista de Bolivia y reclutando para ello a extras del lugar, se ven envueltos en las protestas de la guerra del

Agua, que tuvieron lugar entre los meses de enero y abril del año 2000 en la ciudad de Cochabamba.

Ahora, a pesar de que la película que Sebastián (Gael García Bernal) y Costa (Luis Tosar) se proponen grabar gira en torno a la figura de Colón (interpretado por Karra Elejalde, cuyo personaje real lleva el nombre de Antón), se advierte rápidamente que el énfasis de esta historia meta-diegética no radica en la exaltación de su figura, sino en la brutalidad de la empresa conquistadora y en las voces de protesta que algunos religiosos, fundamentalmente Bartolomé de las Casas y Antonio de Montesinos, levantaron en su momento, con lo cual se agrega una perspectiva de revisión ausente o apenas aludida en los corpus fílmicos anteriores. Los pocos fragmentos de la meta-película colombina se enfocan en la crueldad de los colonizadores. Aunque en algunas escenas se observan réplicas de las naves españolas por fuera de la metaficción, no hay escenas ni menciones al viaje: todas las secuencias del meta-filme ocurren en tierra firme, después de un desembarco que se da por sobreentendido. El peso fundamental de la narración lo tienen los indígenas y su resistencia frente a la barbarie europea.

Paralelamente al desarrollo de la meta-película colombina, que involucra varias de las partes de un proceso de grabación y producción, como el *casting* de los extras, *making of* y ensayos escénicos, se asiste a la cotidianidad del equipo fílmico, en donde no faltan las discusiones con respecto a los episodios históricos que inspiran el filme, algunas pobladas de cierta autorreflexividad con respecto a las condiciones de vida de los bolivianos. En este mismo nivel se agrega el contexto sociopolítico nacional, en cuyo centro se instala el meta-filme sobre la conquista: los planes de una multinacional para privatizar el agua que provocan una ola de protestas cuyo líder es Daniel (Juan Carlos Aduviri), quien ya había sido previamente seleccionado para interpretar el papel de Hatuey en el filme sobre Colón, y cuya participación en las manifestaciones pone en peligro el rodaje.

Este triángulo vinculante entre la ficción conquistadora, las condiciones de producción de la meta-película y la realidad sociopolítica boliviana le sirve a Bollaín como trinchera para explorar varios temas:

la brutalidad del expansionismo europeo y sus imaginarios históricos y filmicos, la explotación laboral de los extras bolivianos y las consecuencias del imperialismo en los países en vías de desarrollo. La simultaneidad con que el espectador asiste a estas discusiones, apenas separadas por breves saltos cronológicos y narratológicos, no solo logra poner en primer plano la permanencia de los problemas inaugurados por la colonización del continente americano, sino que también revela la forma en que el cine, como industria y como medio, participa de este engranaje, ya sea perpetuando discursos o narrativas con respecto a la conquista, como vimos con las películas anteriores, o precarizando la fuerza de trabajo de los nativos (Cilento 2012: 245).

Este *collage* de historias entretrejidas convierte a *También la lluvia* en un documento filmico que, al dislocarse de las perspectivas cinematográficas tradicionales, se inserta en debates contemporáneos y permite a la audiencia articular una discusión sobre las consecuencias de la empresa colonial y su permanencia en la América actual. Asimismo, el recurso a la figura de Colón, aquí representado en su faceta más brutal, sitúa a la película en una posición que va más allá de la crítica o el revisionismo, al señalar y denunciar la naturaleza inhumana de la conquista como acontecimiento histórico y realidad social.

Optando por regresar a la temporalidad colombina, de nuevo en el año de 1492, la cinta *Eles transportan a morte* (2021), estrenada en 2022, ofrece una mirada alternativa de los viajes del genovés, prescindiendo incluso totalmente de su figura. No hay en esta película un retrato del italiano, ni actor que lo interprete. La película presenta dos historias separadas. La primera trata de tres hombres que se embarcan con Colón en su primer viaje como miembros de la tripulación, pero que, al llegar a las Islas Canarias, escapan del barco después de haber robado una de las velas. La segunda, desarrollada en Galicia, narra la historia de una mujer que intenta salvar a su hermana moribunda llevándola a una curandera. Ambas historias se retroalimentan entre sí: a través de la segunda, por ejemplo, la audiencia se entera de que uno de los desertores había sido condenado a muerte en España y que, para escapar a la condena, optó por unirse a la expedición de Colón.

Pronto en la cronología del filme se sabe que el propósito de los desertores es construir una balsa con la madera que encuentren en la isla y volver a sus hogares tan pronto como sea posible. Se trata de una carrera contra el tiempo, puesto que saben que Colón regresará a buscarlos: “Pronto vendrán a por la vela. Colón no se irá sin ella”. Aquí se produce un giro interesante, puesto que son los mismos españoles quienes son perseguidos por el genovés. En efecto, el “encuentro” ocurre hacia el final de la película: la tripulación de Colón da con los fugitivos, quienes, en su desesperación, dejan caer la vela desde las alturas. Sin embargo, los hombres de Colón no dan tregua y siguen tras ellos. Resignado, el personaje de Bartolomé dice a sus compañeros “no tenemos a donde ir”, para luego dejar caer una cabeza cortada y sentenciar: “Es Cristóbal Colón”. Esta escena, algo inesperada y surrealista, cobra sentido en la secuencia siguiente, en donde una voz en *off* explica lo que la empresa colombina significó para las Islas Canarias: “Tal vez la cabeza de Cristóbal Colón nunca fue cortada. Los castellanos extendieron su poder sobre las Islas Canarias sometiendo a sus pobladores, de los que solo quedaron algunos rastros. Después, continuaron su viaje para el otro lado del océano, guiando a la muerte hacia otra tierra”.

El lenguaje filmico de *Eles transportan a morte* (2021) es, sin duda, el más experimental de las películas analizadas en este estudio. Parco de diálogos, con planos fijos y una lentitud que evoca un cierto misticismo, constituye un registro único sobre el *descubrimiento* y sobre la conquista, puesto que centra su atención en un supuesto colonialismo castellano doméstico, en el que los territorios sometidos, quién lo iba a decir, son Galicia y las Canarias. Una muestra plástica de la permeabilidad del mensaje postcolonial en Europa.

CONCLUSIONES

El *descubrimiento* de América ha sido un evento central en la construcción de la narrativa nacionalista de muchos países. En este sentido, desde comienzos del siglo xx, el cine ha sido un instrumento

más para desarrollar argumentos identitarios. Este mismo instrumento se utiliza hoy para deconstruir la colonialidad en la representación de un pasado común a ambos lados del Atlántico.

Es claro que la fortuna de la persona fílmica de Colón está lejos de agotarse. Ya sea por los detalles de la biografía colombina o por el tema de sus viajes y las consecuencias que estos tuvieron para el mundo contemporáneo, la figura del genovés funciona como una especie de intersección que constantemente se actualiza y cuyos cimientos pueden adaptarse a todo tipo de necesidades discursivas y cinematográficas: desde la exaltación de su genio y el retrato heroico y visionario de su individualidad, pasando por su faceta como seductor excéntrico y llegando, finalmente, a las partes más oscuras de su vida y a las secuelas vigentes de su empresa de expansión. Con seguridad, el personaje de Colón y el desembarco en Guanahaní seguirán siendo el motivo de distintas reflexiones que, inevitablemente, estarán determinadas por el contexto sociocultural y político del momento.

FILMOGRAFÍA

- BOLLAÍN, Icíar (2010): *También la lluvia*. Morena Films.
- BOURGEOIS, Gérard (1916): *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*. Films Cinematographiques.
- DELGADO, Samuel M. y GIRÓN, Helena (2021): *Eles transportan a morte*. Filmika Galaika.
- DÍAZ MORALES, José (1943): *Cristóbal Colón*. Columbus Films.
- GLEN, John (1992): *Christopher Columbus: The Discovery*. Warner Bros.
- LORANT-HEILBRONN, Vincent (1904): *Christophe Colomb*. Pathé Frères.
- MACDONALD, David (1949): *Christopher Columbus*. Gainsborough Pictures.
- ORDUÑA, Juan de (1951): *Alba de América*. CIFESA.
- SCOTT, Ridley (1992): *1492: Conquest of Paradise*. Paramount Pictures.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIENTOS, Juan José (1991): “Colón en el cine y la televisión”, *Tierra Adentro*, 53: pp. 51-56.
- BENJAMIN, Walter (2007): “Über den Begriff der Geschichte”, en *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt am Main: Shurkamp, pp. 129-140.
- CILENTO, Fabrizio (2012): “‘Even the Rain’: A Confluence of Cinematic and Historical Temporalities”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16: pp. 245-257.
- CROFFUT, William Augustus (1894): *The Prophecy, and Other Poems*. New York: Lovell.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo (1993): “Capítulo III. Entre la hispanidad beligerante y la comunidad hispánica de naciones (1939-1953)”, en Pedro Pérez Herrero y Nuria Tabanera (eds.), *España-América Latina: un siglo de políticas culturales*. Madrid: Asociación de Investigación y Especialización sobre Temas Iberoamericanos, pp. 91-136.
- DOUGLASS, Frederick, WELLS, Ida B., LEE BARNETT, Ferdinand, y GARLAND, Irvine (1893): *The Reason Why the Colored American Is Not in the World's Columbian Exposition*, <https://digital.library.upenn.edu/women/wells/exposition/exposition.html> [Consultado 20/07/2023].
- DUSSEL, Enrique (1994): *1492: el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Quito: Abya Yala.
- ESPAÑA RENEDO, Rafael de (1992): “España y América: 500 años de Historia a través del Cine”, *Filmhistoria Online*, 2/3: pp. 189-219.
- (2010): “El franquismo combate la ‘leyenda negra’: *Alba de América*”, en David Romero Campos (ed.), *La Historia a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 65-88.
- FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe (1991): *Columbus*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (ed.) (1892): *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las*

- antiguas posesiones españolas de ultramar*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2007): “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *Hispania*, 6/227: pp. 599-642.
- GONZÁLEZ, Luis Mariano (2022): “Imagología de Colón en la pantalla. Una mirada transatlántica”, *Filmhistoria Online*, 32: pp. 311-330.
- ITURREGUI-MOTILOA, Víctor, y GAZTAKA-EGUKIZA, Ignacio (2021): “Alegorías cinematográficas de la conquista de América. Del apocalipsis de los imperios precolombinos al alba del colonialismo imperial”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 26/2: pp. 151-169.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2006): “‘Una sola fe en una sola lengua’: la Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español”, *Hispania*, 89/2: pp. 392-399.
- (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: pp. 79-104.
- LE BEAU, Bryan F. (1993): “Of Hollywood and History: The Columbus Movies of ’92”, *American Studies*, 34/1: pp. 151-157.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1992): “Quinto Centenario: tomar en cuenta a los otros”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 8/2: pp. 155-166.
- MAEZTU, Ramiro de (1934): *Defensa de la Hispanidad*. Madrid: FAX.
- MARCILHACY, David (2010): *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- (2016): “Las figuras de la ‘Raza’. De la ‘España Mayor’ a la ‘Comunidad Iberoamericana’, perspectivas (post)imperiales en el imaginario español”, *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 35: pp. 145-174.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Pedro (2015): *El cara a cara con el otro. La visión de lo ajeno a fines de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna a través del viaje*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- (2017): “Menschen des Himmels: Alterität und Identität in Kolumbus erster Reise”, en Thomas Eser y Stephanie Armer (eds.), *Luther, Kolumbus und die Folgen. Welt im Wandel 1500-1600*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- (2022): “Fronteras coloniales. La recepción del descubrimiento de América desde la Exposición Universal de Chicago (1893) a la Exposición Universal de Sevilla (1992)”, en Javier Villaverde-Moreno y Eduardo Jiménez Rayado (coords.), *Fronteras de la península ibérica en la Edad Media. Nuevos horizontes conceptuales*. Madrid: Dykinson, pp. 161-173.
- NORA, Pierre (1984-1992): *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- PASÁN GARCÍA, María del Carmen, y LUIS CEDRÉS, Gustavo Adolfo (2005): “Colón en el cine español: tres miradas en el tiempo”, *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 3: pp. 73-90.
- PAUL, Heike (2011): “Christopher Columbus and the Myth of ‘Discovery’”, en Paul Heike (ed.), *The Myths that Made America. An Introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript, pp. 43-88.
- PÉREZ RAYÓN, Nora (2015): “El anticlericalismo en México. Una visión desde la sociología histórica”, *Sociológica México. Revista del Departamento de Sociología*, 55/19: pp. 113-152.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Ángel, y COLOM GONZÁLEZ, Francisco (eds.) (2006): *El altar y el trono: ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*. Barcelona: Anthropos.
- SCHLICKERS, Sabine, LUENGO, Ana, y MORGENTHALER, Laura (eds.) (2012): *La reinención de Latinoamérica: enfoques interdisciplinarios desde las dos orillas*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SEKULIC, Mirjana, y KARANOVIC, Vladimir (2014): “La conquista del paraíso o la utopía de Cristóbal Colón”, *Verba Hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 22: pp. 183-196.

- SEPÚLVEDA, Isidro (2005): *El sueño de la madre patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons.
- TAVIANO, Paolo Emilio (1990): *Le Historie della vita e dei fatti dell'ammiraglio don Cristoforo Colombo*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- VARELA, Consuelo (1992): *Cristóbal Colón. Retrato de un hombre*. Madrid: Alianza.
- VARELA, Consuelo (2006): *La caída de Cristóbal Colón. El juicio de Bobadilla*. Madrid: Marcial Pons.
- VARELA, Consuelo, y GIL, Juan (2003): *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza.
- VASCONCELOS, José (1925): *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (2005): “La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 22: pp. 48-75.