

Mito y leyenda colombinos: en busca de Cristóbal Colón en el cine

Asela R. Laguna

Pasó el más polémico de los centenarios de 1492, pero no así el empeño de continuar inventándose imaginariamente la enigmática y resbaladiza figura de Cristóbal Colón, ni de debatir y rebatir cualquier aspecto de los acontecimientos y procesos que a partir de 1492 transformaron para siempre la historia de Europa occidental y del Nuevo Mundo. El reciente estreno de *También la lluvia* (2011), de Icíar Bollaín; las negociaciones de Richard Branson, el billonario dueño de Virgin Atlantic, por adquirir el guión *Columbus* de T. S. Nowlin para rodar la vida del Almirante en tres dimensiones; y de otras producciones, a saber, la serie televisiva sobre su cuarto viaje, *Columbus: The Lost Voyage* (2007), de Anne Thomson y Marc Etkind, y las películas *El manuscrito* (2009), del dominicano Alan Nadal Piantini, y *Cristovão Colomb, O Enigma* (2007), del portugués Manoel de Oliveira, constatan esa ininterrumpida atracción y fascinación por el personaje, así como la vigencia del mito y leyenda colombinos.

Y es que, si en la literatura el nombre de Cristóbal Colón pertenece a un linaje de personajes mitológicos, literarios o históricos que —como Ulises, Antígona, Caín, el Judío Errante, Don Juan, Fausto, Drácula o Lope de Aguirre— han formado una robusta y diversa temática literaria, el mismo fenómeno también se ha producido en el cine. En torno a Colón, al igual que con Jesús, Cleopatra, Julio César, Espartaco, el Cid, Juana de Arco, Robin Hood,

Enrique VIII, la reina Isabel de Inglaterra, Romeo y Julieta, el Capitán Smith o Napoleón, existe un impresionante corpus fílmico, diverso e internacional, que registra distintos géneros cinematográficos. Esta alianza (historia, mito, literatura y cine) y recurso (el pasado histórico como documento, evocación, intertexto) datan desde los inicios del cine, cuando directores y productores, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se volcaron al pasado histórico, mitológico y literario en busca de personajes y contenidos para llevar a la pantalla. La contemporaneidad del novedoso desarrollo del cine con la triunfalista celebración del cuarto centenario de Colón favorecieron su temprana inserción en el mismo. Desde entonces al sujeto Colón se le ha revestido de tantos ropajes como tantas perspectivas existan del hombre, su época, del descubrimiento y la colonización. Y esas realizaciones sobre Colón, como agente mesiánico, figura heroica y excepcional, o lo opuesto, abarcan todos los géneros, desde la biografía-épica, la comedia, el cine musical, el cine de aventuras o el documental, hasta los dibujos animados.

Colón ha sido y es un importante referente polisémico culturalmente. De ahí que en la titulación de textos, aunque no aparezca como protagonista central ni secundario, es una estrategia simbólica y también taquillera, evidente desde que Charlie Chaplin subtitulara uno de sus más importantes medimetrajes, *Charlot emigrante* (*The Immigrant*, 1917), como *A Modern Columbus*, para vincular el personaje Tramp a Colón, como otro inmigrante del Nuevo Mundo. *Complicidad sexual* (*Goodbye, Columbus*, 1969) de Larry Peerce, basada en la novela del mismo título de Philip Roth, resalta un modelo colombino al centrarse en las adversidades que enfrenta un judío pobre del Bronx por conquistar a la familia de su enamorada, una rica judía de Radcliffe. En otros casos, por ejemplo, durante el período entre las guerras mundiales y en la década de los cincuenta, hay cintas que no privilegiaban su referencia en los títulos, pero Colón interviene con Moisés, Confucio, Napoleón, Washington o Lincoln, para cuestionar y denunciar el surgimiento del totalitarismo, la guerra y la dictadura (*Are We Civilized?*, 1934, de Edwin Carewe; *The Story of Mankind*, 1957, de Irwin Allen). Su inserción en películas animadas de carácter didáctico (*Hysterical High Spots in American History*, 1941) o en musicales (*Where Do We Go From Here?*, de Gregory Ratoff, 1945) reafirman su esencialismo, por ejemplo, en la cultura norteamericana.

En España encontramos películas cuya titulación reafirma otras facetas, a saber, los temores de los primeros marineros o las condiciones socio-económicas en tiempos del 1492 —*Al borde del gran viaje*, de Antonio Román (1940); *La marrana*, de José Luis Cuerda (1992)— u otros personajes históricos (*Juana la loca... de vez en cuando*, José Ramón Larraz, 1983). En *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), la más clásica de las películas españolas



Charlot emigrante (*The Immigrant* [A Modern Columbus], Charles Chaplin, 1917)

sobre Colón, el título metonímico lo prefigura como el sol, iniciador del amanecer de un continente. En Hispanoamérica los directores han optado por centrarse en los procesos históricos de conquista, colonización y neocolonización. Presente o ausente, Colón siempre es una presencia, sombra o pesadilla —*Orinoko, Nuevo Mundo* (Diego Rísquez, 1984); *Macuro* (Hernán Jabes, 2008)—.

El cine colombino provee de un espacio cultural alternativo para explorar críticamente las prácticas y múltiples perspectivas e interpretaciones subyacentes tras las producciones fílmicas centradas en el personaje. En su historiografía, la primera película sobre Colón es una cinta breve francesa, de unos doce minutos y veintiséis segundos titulada *Christophe Colomb*, de 1904, una producción de los Hermanos Pathé, bajo la dirección de Vincent Lorient-Heilbronn (1874-1912).

En esta, Vincent Denizot, un actor de porte robusto, alto, imponente, y muy dramático, encarna al Almirante. En ocho secuencias que empiezan con un rápido bamboleo en la Santa María (*Revuelta en el mar*), se pasa revista a una historia nuclear de Colón que comprende, además del motín, el desembarco (donde los indios amigablemente reciben y comparten con los recién llegados); los festejos de los indios (parejas de indios y niños que se abrazan con Colón y bailan una danza); su entrada triunfal en Barcelona (recibimiento de Colón y los indios por el pueblo); recepción en la corte (desfile de la corte; entrada de indios vestidos); la desgracia (religiosos le denuncian al Rey, y este lo confronta); Colón en la cárcel (el Rey lo visita pero se niega a quitarle las cadenas). En esta secuencia Colón, abandonado y abatido, contrasta su actual situación con la entrada triunfal ante los Reyes, recuerdo que se proyecta en la parte superior derecha de la pantalla. La película, sin embargo, no termina ahí. Introduce una secuencia final dedicada a la gloria de Colón (*Apoteosis*), una celebración siglos después con la participación de militares, representantes del estado, niños, además de tres damas que representan la igualdad, fraternidad y libertad. Todos rinden tributo a Colón, cuya estatua se aprecia en el fondo, al igual que el paso de un coche oficial, decorado con oro.



1492: *La conquista del paraíso* (1492: *The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992)

Significativa es la elección de comenzar el film en la última etapa del viaje, en ese último incidente conflictivo (motín), antesala del acontecimiento culminante. Su procedimiento secuencial le hace dejar atrás cuestiones relacionadas con su origen, estadía y matrimonio en Portugal, con sus años de espera en España, las gestiones para embarcar, la colaboración de los Pinzones y el reclutamiento de la tripulación. Aquí Colón está solo, y él solo celebra el desembarco y el regreso triunfal, como él también está solo ante la humillación e ingratitud monárquicas. No hay problematización de su vida, como tampoco la hay de sus relaciones con los indios, con los que se muestra magnánimo, generoso y paciente. Ellos a su vez reciben con alegría sus regalos y le celebran bailando. De la misma manera que ni Colón ni los suyos muestran sorpresa ante el otro, tampoco la transmiten los indios. La reina Isabel está casi ausente, y es Fernando el villano. El final se erige como un tributo y reconocimiento al maltratado navegante, y como una exaltación del nuevo colonialismo imperial francés, que exporta y propaga los ideales de libertad, fraternidad e igualdad. Los pueblos conquistados o por conquistar, como lo hicieron los aborígenes originales con Colón, deben recibir generosamente los *ofrecimientos* que les regala la civilización europea.

A partir de ahora, muchos son los Colones fílmicos, muchos los retos para re-inventar y construir una historia muy trillada, encasillada en una fórmula repetitiva y estereotipada (Colón/héroe; españoles/villanos; conocimiento científico/ignorancia; individualismo/opresión; idealismo/pragmatismo; historia/ficción) que se nutre de la leyenda negra. Las películas sobre Colón, ¿qué nos dicen del navegante, de su condición de extranjero, de lo europeo, lo español y de los indios? ¿Cómo el director puede sacarle provecho al excepcionalismo del héroe y a la relación adversa con su medio para desarrollar un Colón que absorba y atrape al espectador? ¿Cómo romper el molde e ir más allá del Colón acartonado a lo Washington

Irving (la interpretación de héroe excepcionalista y genial) o a lo Kirkpatrick Sale (emblema de todos los males colonialistas modernos)? ¿Merece la pena preguntarse qué rentabilidad y éxito han obtenido los proyectos de filmar a Colón, un individuo del que se sabe mucho, pero se desconoce todavía más?

La representación de Cristóbal Colón: del silente al sonoro

La historiografía del cine colombino arroja datos de interés¹. En el cine mudo y sonoro hasta la década de los años cuarenta, productores y directores importantes consagrados por otras películas, fracasaron comercialmente en sus experimentaciones con Colón. Tales fueron las experiencias de la casa francesa Gaumont y del prolífico director Louis Feuillade (*Christophe Colomb*, 1910), famoso por la serie de *Fantômas*, y de George Kleine (1864-1931), importador de cine europeo en los Estados Unidos, conocido por *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913), *Los últimos días de Pompeya* (Gli ultimi giorni di Pompeii, Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi, 1913) y *Otelo o El moro de Venecia* (Othello, Dimitri Buchowetzki, 1922), pero cuyos intentos de distribuir la película de Feuillade no suscitaron el interés del público. La campaña italiana a favor de la celebración en Nueva York del Día de Colón es tema de *Columbus Day Conspiracy* (1912) en la que participó William J. Gaynor, el entonces alcalde de la ciudad de Nueva York. El primer largometraje, *La Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Christophe Colomb, 1916), una co-producción francesa-española a cargo de Emile Bourgeois, a pesar de un presupuesto de un millón de pesetas, de una elaborada escenografía, del esmero en la preservación de autenticidad histórica y el empleo por vez primera en España de tres cámaras en la realización de un film, no logró tampoco el éxito esperado; la cinta, donde el francés Georges Wague encarnaba a Colón, contaba con una secuencia biográfica estructural-

da en una introducción y cinco capítulos (La inspiración de una reina; Hacia lo desconocido; La obra, brilla, inmortal; El apogeo de la gloria; La triste recompensa). En 1919, David W. Griffith dirigió el documental *The World of Columbus*. En 1923, *Columbus Discovers a New Whirl*, del ilustrador australiano Frank A. Nankivell, es la primera muestra norteamericana de Colón en el cine mudo animado, tendencia que continúa Walter Lantz, famoso dueño del estudio de animación que creó El Pájaro Loco (Woody Woodpecker), Andy Panda y Oswald el Conejo Afortunado (Oswald the Lucky Rabbit). En *Chris Columbus, Jr.* (Walter Lantz, 1934), escrita por Victor McLeod, Oswald el Conejo Afortunado es un Colón deseoso de demostrar la redondez de la tierra y descubrir tierras.

La producción de *Cristóbal Colón o la grandeza de América* (1943), del exilado español José Díaz Morales, es el primer film sonoro en México. Colón y la grandeza de América son los detonantes que impulsan una historia para la exaltación de la raza, la hispanidad y el español como elementos de alianza entre los pueblos hispanos en momentos en que la España franquista mira con desconfianza los trabajos de los exilados republicanos en México. Este largometraje de 135 minutos se distinguió por la escasez de recursos técnicos, modesto presupuesto, la interpretación de Colón por un actor bastante maduro (Julio Villarreal, español residente en México desde 1903) cuya actuación exhibió una actitud bastante arrogante ante los reyes y en momentos de reflexión religiosa. Por último, su distribución en España por Columbia Pictures de Hollywood es emblemática de las transacciones que hay que negociar para acomodarse a la censura. El recurso del *off* se utilizó para silenciar todo aquello que pudiera considerarse una crítica a la nación y a los españoles (como las intrigas de Bobadilla) y para propagar la ideología del estado: en el momento cumbre de la llegada, se interrumpe la acción para señalar que «*se ha llegado a uno de esos países que viven en pecado y que necesitan ser reconvertidos a la verdadera religión, la de Nuestro Señor Jesucristo, en nombre de España*». De esa secuencia se pasaba a la muerte en Valladolid.

La tendencia comenzada en 1904 de componer un cine totalizador, explicativo y épico que legitime o promueva proyectos nacionales, continúa en *Christopher Columbus* (1949, Gainsborough Pictures), del director inglés David MacDonald, y *Alba de América* (1951, CIFESA), del español Juan de Orduña, las dos producciones más importantes hasta 1992. Las representaciones mitificadoras de Colón por Fredric March y Antonio Vilar son parte de la iconografía fílmica clásica que generaciones de espectadores recuerdan como familiares, pero contra las que van a arremeter futuras generaciones.

Christopher Columbus es una larga biografía-épica, de rigurosidad histórica en el vestuario y escenografía, que retoma episodios que dramatizan los enfrentamientos

del héroe para exponer su plan, persuadir y asegurar el apoyo de los reyes, lograr la solidaridad y respeto de la tripulación, luchar contra las intrigas de la corte, y un motín en la travesía. Y triunfa, para ser derrotado por la ingratitud, las murmuraciones y el despojo de sus beneficios. Este Colón firme, decidido y seguro, que en la interpretación de March es el elegante, alto, medurado caballero de cabello cuidadosamente peinado, al final, desfavorecido, se desvanece en la oscuridad de la cortina del proscenio. Más que un hombre de acción, es un soñador, una voz/ser racional que clama en medio de incrédulos, envidiosos y villanos.

La génesis y producción de *Alba de América*, patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, testimonian su posición contestataria a la versión británica de MacDonald. El gobierno español reaccionó con indignación ante el tratamiento de los Reyes Católicos, el énfasis desmedido en las intrigas de la corte y la ausencia del proyecto de evangelización. Se solicitaba una película ejemplarizante y alegórica, que ofreciera una interpretación que destacara el importante rol político e histórico de los reyes, y que la gesta y respaldo nacional se insertara en una concepción providencialista de la historia. La exaltación del Descubrimiento, pues, serviría para enaltecer los valores patrios, y para caricaturizar a los enemigos del régimen español del momento.

Orduña se ciñe a la proyección de un Colón visionario y profético, respaldado por el conocimiento, la ciencia, la experiencia marítima y el secreto del mapa de Toscanelli. Efectivas son las imágenes de una Santa María en alta mar, la secuencia de unos marineros dudosos, miedosos y temerosos del forastero, y las tomas majestuosas del mar. Y Pinzón, su aliado y defensor, es el encargado en retrospectiva de describir su vida desde el nacimiento hasta el motín. En el momento del triunfo y del encuentro, este Colón buen cristiano y caballero, toma posesión de «*la tierra prometida*» a la que han llegado «*como hermanos*». Las imágenes y el discurso del desenlace —retorno triunfal a Barcelona con indios, bautizo del indio, música sacra, rezo de un Padre Nuestro—, fijan la centralidad de la evangelización y del pueblo castellano en la formación y construcción de la identidad y unidad panhispana: «*Castilla llevará sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas. El trasplante noble*

EL CINE COLOMBINO PROVEE DE UN ESPACIO CULTURAL ALTERNATIVO PARA EXPLORAR CRÍTICAMENTE LAS PRÁCTICAS Y MÚLTIPLES PERSPECTIVAS E INTERPRETACIONES SUBYACENTES TRAS LAS PRODUCCIONES FÍLMICAS CENTRADAS EN EL PERSONAJE

ha de florecer en aquellas riberas y la estirpe crecerá en honra y vida innumerables. Y a través del mar y del tiempo, nos atará siempre un solo destino» bajo «*una sola fe en una sola lengua*». La película resultó un desastre económico. Larga, morosa, predecible y propagandística; los personajes, como figuras de cera, carecían de frescura y vitalidad humanas.

La desacralización del Colón histórico y mítico: tres ejemplos filmicos

Como reacción a las solemnes y propagandísticas representaciones de MacDonald y Orduña, otros, como el popularísimo actor y director de cine comercial español Mariano Ozores —*Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982)— y los directores ingleses Gerald Thomas —*La loca pandilla de Chris Columbus* (Carry On Colum-



1492: *La conquista del paraíso* (1492: *The Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992)

bus, 1992)— y Peter Barnes (*Bye, Bye Columbus*, 1992), vuelven a la épica colombina pero para desacralizar al Colón histórico y mítico. Una, representativa de la España del destape y de la transición tras la muerte de Franco, y las otras, fallidos textos contestatarios enmarcados dentro de la celebración y contra-celebración de los quinientos años.

Cristóbal Colón, de oficio... descubridor es una farsa y parodia de Colón a lo *Alba de América*. El popular Andrés Pajares interpreta a un inocentón Colón que habita un mundo de cachondeo, burla, chiste y de alusiones e imágenes provocadoras y chocantes, atrevidas en su época, pero desgastadas e irrelevantes hoy. Sin embargo, es la única versión que construye una imagen de Colón-héroe

a su regreso, como un sujeto desquiciado, desubicado y enloquecido, cuya apariencia física se asemeja más a la de un náufrago, que a la del triunfalista Colón: es un barbudo pelirrojo, delgado, casi desnudo, encadenado, que al oír que le anuncian como *héroe* que ha regresado con las buenas nuevas de un nuevo mundo, pasa revista a lo que le rodea y fallece delante de todos. Y es que regresa de un viaje categorizado por la tripulación como «*fatal e infernal*». Su historia, introducida por una reina, y continuada por una voz narradora, como en *Alba de América*, enmarca las secuencias históricas, que se proyectan por medio del *flashback*, y siempre con una clara intención provocativa (de su infancia en Génova, la cámara focaliza los genitales del bebé Colón), burlona (en «Esto es España») y paródica (la escena romántica de Colón en el río con Beatriz en *Alba de América* se transforma aquí en una en la que Colón le canta «I love you» a una Beatriz cólica, en medio de los ruidos de pájaros y de continuadas flatulencias que no la abandonan ni en la recámara nupcial). Esta reformulación dismantela la concepción de lo providencialista del Descubrimiento, e irónicamente yuxtapone el discurso del proyecto panhispanista (*Alba de América*) a una nueva visión profética (proyectada en la pantalla) que presagia guerras, explosiones, la ciudad de Nueva York, Marilyn Monroe y los viajes a la Luna, y se suscribe a una crítica del capitalismo (la llegada es llegar al mundo de «Beba Coca Cola»). La película, de gran éxito taquillero en su momento, deja una metáfora memorable. Un Colón muerto y una reina que inicia su presentación equivocando su nombre, remiten al sospechoso y manipulador rol del director, escritor e historiador, en la construcción de un texto, incluyendo el de esta comedia.

Las dos comedias inglesas son osadas apuestas que no logran sobrepasar la categoría de burdos textos basados en el estereotipo. Aunque *Bye, Bye Columbus* es la película comisionada por la British Broadcasting System para conmemorar el quinto centenario, *Carry on Columbus* es, si cabe, mejor texto. El Colón de Barnes (encarnado por Daniel Massey) es un monstruo cínico e irreverente, cuyo mandato divino le viene de una cotorra que imita la voz de Dios. Cuando la reina le reprende por esclavizar indios, responde: «*Nosotros embarcamos esclavos caníbales, de ese modo se pueden comer entre sí durante la travesía*». Lo más interesante de *Carry On Columbus* es la introducción de una intriga internacional. El Sultán de Turquía, que impone onerosos impuestos a todas las caravanas que pasan por su territorio, se entera de que un tal Cristóbal Colón (interpretado por Jim Dale), desde Portugal, está planeando una nueva ruta para llegar al Asia. Envía a una espía (Sara Crowe como Fátima) a Lisboa para que, en complicidad con otro residente de la ciudad, eviten que Colón logre su propósito y le arruine su próspero nego-

cio. Hay novedad también en el encuentro, donde unos indios vestidos extravagantemente, con nombres como Pontiac, y acento de Brooklyn, no aceptan los regalos de Colón y, a cambio de que se vayan, a los españoles les dan un baúl de oro, aunque falso. La imagen de Colón es la de un hombre interesado y aprovechado que viste una impresionante capa de terciopelo rojo y ostenta una enorme cadena con medallón.

La coyuntura del quinto centenario propició en el cine nuevas reformulaciones de Colón y el descubrimiento, según planteamientos revisionistas, posturas inclusionistas y multiculturales, y menos eurocentristas, preocupaciones ecológicas y asignaciones cuantiosas para la filmación de ciertas películas. De héroe y genio, Colón ha pasado a ser villano, esclavista y hasta genocida.

El excepcionalismo histórico de Colón en dos versiones modernas

Sin embargo, las dos películas de Hollywood, *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (Christopher Columbus: the Discovery, 1992), bajo la producción de la familia Salking y la dirección de John Glen, y *1492: La conquista del paraíso* (1992: The Conquest of Paradise, 1992), de Ridley Scott —precedidas de una costosísima campaña publicitaria, y en las que no se escatimaron esfuerzos por contratar artistas reconocidos internacionalmente, por suscribir el asesoramiento de historiadores renombrados, y por filmar en diferentes localidades de Europa y Centroamérica—, no se convirtieron en éxitos taquilleros ni en clásicos del cine contemporáneo. La música y los efectos son impactantes y ofrecen excelentes escenas de exuberantes paisajes, de acción en el mar, en el barco y durante el descubrimiento, pero no se apartaron de la concepción generalizada del excepcionalismo histórico de Colón, de lo español como representativo de la superstición, la ignorancia, la intolerancia (la Inquisición) y los agentes de la destrucción, ni de la visión del indio como ente sin agencia. Se constituyeron en grandes espectáculos visuales dentro del género clásico del cine épico.

Cristóbal Colón: el descubrimiento se concibió como un film de aventuras para toda la familia y al margen de la controversia política. Colón (interpretado por Georges Corraface) combina los atributos de Lawrence de Arabia con los de Robin Hood, y exhibe sus grandes dotes de espadachín, galán y persuasión. Con un gran elenco (Marlon Brando como Torquemada), y un guión de Mario Puzo, se hilvana una acción centrada en Colón-héroe, sus vicisitudes hasta 1492 y el propio descubrimiento. La música, de Cliff Eidelman, recoge una variedad de registros que capta las emociones, los peligros del viaje y una culminante llegada, donde el *Gloria* subraya la espectacularidad y grandeza de ese momento. Los indios, como en textos anteriores, contemplan, admiran, pero no reaccionan. Este film triunfalista muestra a un Colón soñador, aventurero, de pelo negro, guapo, buen

padre, amante, hombre de razón, que cuando pisa tierra tiene la frescura, el ánimo y espíritu de quien baja de un crucero listo para comenzar una excursión turística.

1492: La conquista de Paraíso reparte la acción en dos segmentos muy marcados: el primero dedicado a la larga espera en España, y el segundo, a la llegada, administración, y desgracia del personaje. Colón (Gérard Depardieu) es el emprendedor navegante, el hombre del destino, el escogido, que a pesar de rasgos temperamentales, es hombre fiel a su misión. Tiene que sobrevivir en un mundo dominado por la superstición y una atmósfera opresiva, de miedo, simbolizada en el horrible espectáculo de la ejecución de seres humanos por la Inquisición. En la segunda, es compasivo, justo, moderado, predica que la conversión de los indios se debe hacer por persuasión y no por la fuerza y, como muchos otros Colones, afirma que ha llegado en paz y con honor. Desde el punto de vista argumental se cruzan muchos episodios y tramas no muy entrelazadas y Colón resurge como un triste, agotado y patético hombre avejentado, al que le espeta que ya Vesputio descubrió un nuevo continente. Colón no es el monstruo colonialista ni esclavista, sino un visionario, víctima de la codicia, maldad e ingratitud humana. El título no hace justicia a la trama. La película no versa sobre el 1492, ni sobre la conquista, sino sobre Cristóbal Colón, su ascenso como mito, su descenso entre los hombres y su recompensa en la historia escrita occidental.

Otras propuestas representativas

Para propuestas realmente anti-colombinas habría que ver documentales —*Columbus Didn't Discover Us* (Robbie Leppeser, 1991), *Surviving Columbus* (Diane Reyna, 1992), *The Columbus Invasion: Colonialism and Indian Resistance* (1992)—, o un film de muy corto metraje (18 minutos), *Columbus on Trial* (1992), de la productora y directora chicana comprometida con la justicia social Lourdes Portillo. Con la colaboración actoral del grupo satírico Culture Trash, produce un texto totalmente irreverente, centrado en un juicio contra el Almirante. El juez y abogado defensor son chicanos leales a sus raíces hispánicas, mientras que el fiscal, de raíces indígenas, aboga porque se declare culpable a este «gran asesino». Un testigo de nombre X, un esclavo negro, teme que salga absuelto, y ciertamente lo declaran inocente, pero tras la sentencia, una joven chicana lo asesina de un disparo. Lo que el gran cine comercial no se había atrevido a realizar, el peque-

ORDUÑA SE CIÑE A LA PROYECCIÓN DE UN COLÓN VISIONARIO Y PROFÉTICO, RESPALDADO POR EL CONOCIMIENTO, LA CIENCIA, LA EXPERIENCIA MARÍTIMA Y EL SECRETO DEL MAPA DE TOSCANELLI



1492: La conquista del paraíso (1492: The Conquest of Paradise, Ridley Scott, 1992)

ño cine independiente chicano lo lleva a cabo. El asesinato del primer colonizador es la muerte simbólica y la ruptura total con toda huella que recuerde en el imaginario chicano/latino una tradición de dominación y opresión española/norteamericana.

El decepcionante desfile de ensayos filmicos de atuendos ideológicos maniqueístas, con tramas soportadas por andamiajes de licencias e incorrecciones históricas garrafales, y tipificaciones simplistas a favor de, o en oposición a visiones providencialistas, fundacionista de la nación, del progreso, la modernidad o deconstructivas, ameritaría otro estudio particular. Pero lo cierto es que tres nuevas propuestas en lo que va del siglo XXI parecen aportar nuevos acercamientos y prácticas, menos aparatosas, pero inteligentes, irónicas, divertidas unas y otras provocadoras. En contraposición a la biografía épica totalizadora y reivindicadora de la ingratitud española y de la comedia, prefieren las posibilidades que ofrece el cine de aventuras y el metacine, se declaran abiertamente partidarios de la construcción de textos de carácter ficcional, alejándose pues de la pretensión realista, pero estableciendo hilos que conectan el pasado con el presente. La primera es *Cristovão Colombo. O Enigma* (2007), del casi centenario director de cine portugués, Manoel de Oliveira, que la concibió como «una ficción de tenor romántica, evocadora de la gesta del descubrimiento de América». Y como tal habría que juzgarla.

Como es típico de Oliveira, la película es larga, lenta, nostálgica, intelectual y discursiva. Basada en *Cristovão Colon era Português* (2008), de Manuel Luciano da Silva y Sílvia Jorge de Silva, es una propuesta diferente que, en parte, se ubica como un guiño reparador de la postergación u olvido durante el pasado quinto centenario de las hazañas y contribuciones náuticas y marítimas de los portugueses globalmente, pero en especial en Norte América, sin considerar su problematización en tiempos post coloniales. En efecto, el film abre con la imagen de la signatura enigmática del Almirante y una voz narrativa que explica las claves que revelan su verdadera identidad (Salvador Fernández Zarco, hijo de Isabel Gonsalves Zarco, hija del navegante judío Joao Gonsalves Zarco, descubridor de Porto Santo, y de Fernando, el duque de Beja, enemigo del rey Don Juan II). Inmigración, estudio científico, pasión y dedicación se conjugan en la vida del personaje y su esposa, que pasan una vida recorriendo pueblos (Cuba, Alentejo, donde naciera Colón), visitando museos, monumentos, y viajando, impregnados de una atmósfera poética y musical que evoca el mar, en busca

de la inscripción de las hazañas descubridoras de la historia portuguesa.

El estreno de *El manuscrito* (2009), del joven Alan Nadal Piantini, marcó la historia del cine dominicano por que inauguró en el país la primera película de aventuras épicas. Rodada en España y la República Dominicana, hilvana las aventuras de un joven investigador a lo Indiana Jones, Lara Croft y Jack Colton, llamado Santiago Chevalier (interpretado por el mismo Nadal Piantini), y una maestra de historia que se ven involucrados en una complicada trama de incógnitas varias. Un grupo de mercenarios españoles tratan de robar los restos de Colón y en el proceso encuentran un manuscrito que contiene un secreto. La pérdida de esos restos afectaría no solo a la economía de la isla, sino a la dignidad de un pueblo que los ha convertido en piedra angular del proceso histórico de la nación y del perfil de su personalidad. En esa búsqueda y esfuerzos por impedir el robo se mezclan mágicamente la actuación de Colón, el clero de la Catedral, los historiadores, la imagen de las tres carabelas que se yuxtaponen a las del avión, las excavaciones, además de las distintas luchas e intrigas, en fin, aventuras que mezclan quinientos años de historia de Colón en la República y España y que pretenden seducir al espectador. Una banda sonora contribuye a integrar excelentemente la emoción, el suspense con la acción.

También la lluvia (2010), de Icíar Bollaín, está dedicada a la memoria de Howard Zinn, historiador y activista famoso por su posición en contra de la guerra de Vietnam, la defensa de los derechos de los marginados y su popular libro *A People's History of the United States* (1980), basado en la historia de Hans Koning. La puesta en escena es la de un Colón impelido por la pasión del oro, de una conducta conflictiva reflejada en una obsesión por plantar cruces y horcas, de esclavizar y someter a los indios al trabajo forzado o convertirlos en sirvientes, e incapaz de contener a las *bestias feroces* que llegaron solo a matar, destruir y cometer toda clase de crueldades. Y esa es la versión de Colón que Sebastián (el director, encarnado por Gael García Bernal) viene a filmar a Cochabamba, Bolivia. Muy inteligentemente Bollaín recurre al cine dentro del cine para situar en el centro del film un calidoscopio de perspectivas y relaciones dominantes y subalternas, que problematizan los aciertos y las limitaciones de cualquiera aproximación al pasado y las dificultades y retos para abordarlo en toda su complejidad. Es una película de ficción (la de Icíar Bollaín) sobre la filmación de otra película (la de Sebastián y Costa sobre Colón), a la que se añaden otras producciones, la del documental sobre la filmación de la película de Colón, y otro abortado (la denegación a filmar un documental sobre los atropellos contra los indios que protestan por la privatización del agua), además de escenas que captan a los actores visionando partes de lo filmado, o viendo informes televisivos sobre las manifestaciones de los indios en contra del gobierno. Como espectadores presenciamos la producción de

un texto (el film) que por las prescripciones de un libreto, los referentes y fuentes a los que recurre Sebastián (los dibujos de De Bry como modelo de las brutalidades), las circunstancias, ansiedades y frustraciones de los actores, la contraposición entre el deseo de crear un film único y la testarudez del productor (Luis Tosar) de economizar y minimizar los gastos aunque se falte a la veracidad (filmación en Bolivia en vez de en el Caribe, contratación de indios que hablan quechua para representar a los arahuacos), la colaboración o no del casting indígena (las indias madres que rehúsan participar en la escena en que deben ahogar a sus pequeños) y la crisis en Cochabamba, problematizan las limitaciones para crear, filmar, escribir sobre la historia y, en lo concreto, impiden que se termine la película. Pero a esa historia se le añade el drama de Daniel (el líder de los indios que interpreta a Hatuey) y su lucha contra las autoridades que les oprimen, encarcelan o abusan por defender sus derechos al agua. Estalla la Guerra del Agua, el equipo debe decidir entre comprometerse, intervenir, o huir despavoridos y acobardados por el peligro. El productor, al inicio enajenado y desinteresado en el drama local, lo arriesga todo por salvar a la hija del líder de las protestas, produciéndose así un drama de transformación y solidaridad humana.

La caracterización del Colón (interpretado por Karra Elejalde) obsesionado por el oro, esclavista y opresor de indígenas, contrasta además con las posiciones de reclamo social y humano de los otros dos personajes importantes, Montesinos y Las Casas, que atemperan la conducta del descubridor y de otros malos españoles. Al fin y al cabo, la película no se termina, quedan fragmentos de secuencias de un Colón —esclavista o no— que vuelve a escaparse para que muchos otros Colones resurjan de los espacios silenciados o desterrados del director, y sigan buscando más directores que ensayen nuevas máscaras identitarias. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

Asela R. Laguna es licenciada en Humanidades por la Universidad de Puerto Rico (Mayaguez, Puerto Rico) y doctora en Literatura Comparada por la University of Illinois (Urbana-Champaign, Estados Unidos). Directora del Department of Classical and Modern Language and Literatures de Rutgers University, Newark (New Jersey, Estados Unidos), actualmente escribe sobre teatro, literatura puertorriqueña y la representación de la figura de Cristóbal Colón en la literatura. Es autora del libro *George Bernard Shaw en la literatura hispánica* (University of Puerto Rico Press, 1981) y editora de *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (Huracán, 1985), y de *The Global Impact of the Portuguese Language* (Transaction Press, 2001), entre otras obras.

1 Otras películas sobre Colón que merece la pena citar, además de las tratadas en este artículo, son: *The Coming of Columbus* (Colin Campbell, 1912); *Christoph Columbus* (Márton Garas, 1923); *Columbus* (Edwin L. Hollywood, 1923); *The Double-Crossing of Columbus* (Joseph Henabery, 1934); *Cristoforo Colombo* (Carmine Gallone, 1937); *Chris Columbo* (Eddie Donnelly, 1938); *Christopher Columbus Jr.* (Roger Clampett, 1939); *Where do we go from here?* (Gregory Ratoff, 1945); *Hare We Go* (Robert McKimson, 1951); *Kolumbus entdeckt Krähwinkel* (Ulrich Erfurth, 1954); *The Story of Mankind* (Irwin Allen, 1957); la serie de televisión brasileña *Cristóvão Colombo* (1957); *Christopher Columbus* (Jay Ward, 1962); *Willy McBean and His Magic Machine* (Arthur Rankin Jr., 1965); *Cristóbal Colón en la facultad de medicina* (Julio Saraceni, 1962); *Columbus 64* (Ulrich Thein, 1966); la mini serie de televisión italo-española *Cristóbal Colón/Cristoforo Colombo* (Vittorio Cottafavi, 1967); *Professor Columbus* (Rainer Erler, 1968); *Christopher Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas* (Helmut Käutner, 1969); *El paraíso ortopédico* (1969), del chileno Patricio Guzmán; *Robinson Columbus* (1975), del danés Ib Steinaa; *Der; Ein Kolumbus auf der Havel* (1977), del alemán Hans Kratzert; *Le retour de Christophe Colomb* (Jean-Pierre Saire, 1983); *Christopher Columbus* (Alberto Lattuada, 1985); la película de animación *Die Abenteuer von Pico und Columbus* (Michael Schoemann, 1990); *Colon: The Scatological Columbus Epic* (Eric Gravley, 1992); *Mein Freund Kolumbus* (Thibaut Chatel, 1992); y la película de animación basada en la obra homónima de Dario Fo *Johan Padan a la descoberta de l'Americhe* (Giulio Cingoli, 2001).

Bibliografía

- CABERO, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española. Once jornada 1896-1948* (pp. 143-144). Madrid: Gráficos Cinema.
- CARNES, Mark C. (ed.) (1995). *Past Imperfect: History According to Movies*. New York: Henry Holt and Co.
- CHASE, Anthony (2003). Christopher Columbus. En ROLLINS, Peter C. (ed.). *The Columbia Companion to American History on Film* (pp. 148-152). Nueva York: Columbia University Press.
- HORTON, Andrew, MAGRETTA, Joan (ed.). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (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, 74-104.
- LE BEAU, Bryan F. (1993). Of Hollywood and History: The Columbus Movies of 92. *American Studies*, 34.2, 151-157.
- LOUGHNEY, Patrick (1992). Iconography: Film. En BEDINI, Silvio A. (ed.). En *The Christopher Columbus Encyclopedia*, vol. 1 (pp. 333-337). Nueva York: Simon and Schuster.
- MANZI, Italo (2006). Cristóbal Colón visto por el cine. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 677, 113-121.
- MENDEZ-LEITE, Fernando (1985). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.
- PEREZ CIPITRIA, Agustín (2010). El cine histórico de Juan de Orduña y el franquismo. *Revista de Claseshistoria* (Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales), 66 (25 de enero).
- STAM, Robert (1993). Rewriting 1492: Cinema and the Columbus Debate. *Cineaste*, vol. 19, 4, 66-71. Recuperado de <<http://www.claseshistoria.com/revista/2010/articulos/perez-orduna-cine.pdf>>.