

## 2. Cristóbal Colón y el Descubrimiento de Las Indias

### 2.1 El *Diario de a bordo* y las *Cartas* del descubrimiento

Hay tantas versiones históricas con distintos enfoques ideológicos sobre Colón y el Descubrimiento de América que una reconstrucción y comparación de todas ellas daría materia más que suficiente para una investigación propia que destacara su interpretación como genio, usurpador, pícaro, aventurero, excéntrico, iluminado, santo, mártir, perseguido etc. Puesto que no soy historiadora y que persigo otros objetivos, me limito en lo siguiente básicamente a aquellas fuentes históricas que son pertinentes para el análisis de los textos literarios y filmicos: El *Diario* de Colón, las dos *Cartas* del Descubrimiento (Carta a Luis de Santángel, 15 de febrero 1493 y Carta a los Reyes, 4 de marzo 1493), las biografías de Hernando Colón (1537–39)<sup>23</sup> y de Roselly de Lorgues (1856) y el texto historiográfico de Kirkpatrick Sale (1990/1993) al que Ridley Scott recurrió en su película. Sobre esta base se analizan una comedia de Lope de Vega del temprano siglo XVII (2.2), dos largometrajes que salieron en el marco del Quinto Centenario (2.3 y 2.4) y dos nuevas novelas históricas (2.5 y 2.6).

El *Diario* de Colón tiene una historia editorial peculiar porque el original se ha perdido. Se conoce solamente la transcripción de Bartolomé de las Casas, que éste ha hecho sobre una copia del manuscrito original que tenía Hernando, pero que también ha desaparecido<sup>24</sup>. No se trata, pues, de una transcripción literal, sino de una reescritura que contiene intervenciones textuales e implicaciones ideológicas de Las Casas, quien se introduce de vez en cuando en tercera persona por medio de enunciaciones al estilo de “conviene a saber” y que no distingue entre los discursos directos de Colón y sus propios pasajes narrativos (ver Zamora 1993).

---

23 El manuscrito original del hijo natural de Colón y Beatriz de Arana, libro hagiográfico de “protesta personal y solitaria”, se ha perdido; la biografía de Hernando se publicó por primera vez en 1571 en una edición italiana, la primera edición castellana salió en 1749 (ver Arranz 1984: 25–29).

24 Según Zamora (1993: 6), Las Casas transcribió solamente el primer y el tercer viaje, la relación del segundo ha desaparecido, y del cuarto viaje se conserva el dictado que hizo Colón a su hijo Hernando. El artículo correspondiente en el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (vol. I, s.V. “Diario”) confirma menos exactamente que el *Diario* fue parcialmente recobrado en la *Historia de las Indias* de Las Casas.

## 2.2 Lope de Vega: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614)

Lope de Vega presenta en su comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) a un Colón heroico, que implanta la religión cristiana en su primer viaje, pero critica a la vez los excesos de la Conquista – la lujuria y codicia de los españoles – hasta tal grado que Azorín lo consideró como uno de los responsables de la leyenda negra (cfr. Lemartinel/Minguet 1980: ii). Hayer (1983: 68) explica que la representación de los indios como seres dominados por el diablo correspondió todavía a la concepción jurídica del medioevo. Reconoce que Lope formula implícitamente el reproche de que la cristianización sirve como pretexto para la explotación, pero que no cuestiona ni la Conquista ni la cristianización, sino solo el modo de su realización. No obstante, los excesos no atañen en lo más mínimo al protagonista principal<sup>25</sup>, ya que Colón está representado como ser superior, inteligente, valiente y mesurado. El tiempo representado abarca los años 1485–1493, o sea la trama comienza con los vanos intentos de conseguir una financiación en Portugal y termina en Barcelona después del regreso del primer viaje. La rivalidad con Arana se muestra en la segunda jornada que comienza con una escena a bordo, donde Arana desconfía de Colón y quiere arrojarlo al mar. Solo la intervención de fray Buil logra calmar los ánimos – primer señal del significado positivo de la religión cristiana que no jugaba ningún papel en la realidad extratextual, puesto que Colón no fue acompañado por ningún clérigo en su primer viaje.

La siguiente escena enfoca a los indígenas que cantan en español<sup>26</sup>. Resulta que el cacique Dulcanquellín ha raptado a una india de Haití y que el esposo la busca y desafía al raptor como un perfecto caballero. Esta proyección de una conducta que obedece a las pautas del honor de la España del siglo XVII corresponde a la “hispanización” típica de los personajes indianos en las comedias (ver Simson 2003) y sirve aquí como *mise en abyme*: la lujuria del cacique anticipa la conducta de los españoles hacia las nativas. Además, este rasgo no encaja con la imagen del

---

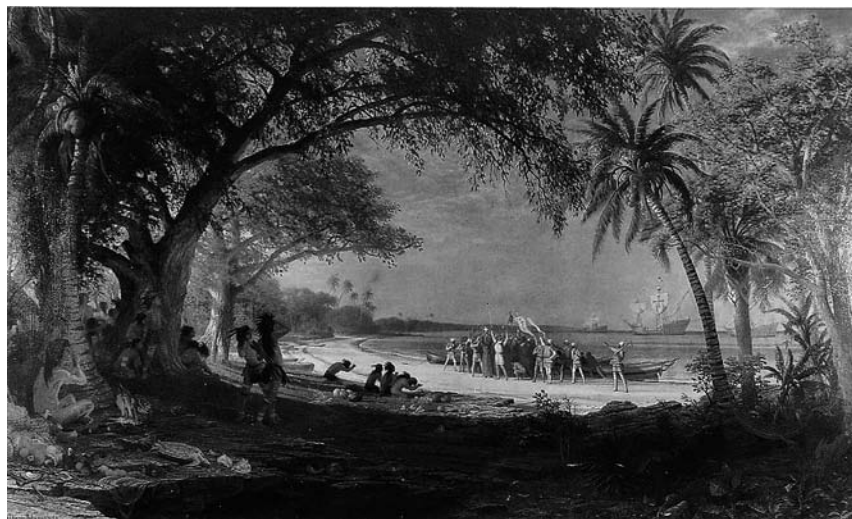
25 Floeck (2009: 13) reconoce asimismo que Lope “logra mantener a la vez un discurso crítico y la idealización de la empresa en sí relacionando la crítica solo con algunos soldados individuales y dejando perseguir a los grandes conquistadores únicamente los objetivos sublimes de su misión religiosa y civilizadora”.

26 Menéndez y Pelayo defiende este hecho inverosímil de que los nativos hablan incluso antes de la llegada de los conquistadores español, arguyendo que se trata de una convención del teatro: “chez Racine, Athalie ne parle pas hébreu, Bajazet ne s’exprime pas en turc, ni Mithridat en grec!” (Lemartinel/Minguet 1980: iii).

buen salvaje que Simson (2003: 304) detecta en esta comedia, como tampoco su presunto canibalismo (cfr. infra).

En el momento crucial del duelo inminente suenan los arcabuces de los españoles. Cuando los indios ven las naves creen que son casas; a través del relato de Auté, el cacique se entera del primer encuentro feliz de las dos culturas –“unos a otros se abrazan/y quieren salir a tierra” (vv. 1496s.)– y del aspecto físico de “los otros”: “traen sobre las caras [...] espeso cabello y barba” (vv. 1488ss.). Pero él cree que son peces que han comido estos hombres y “los vomitan en la playa”, mientras que su rival cree que son gigantes. Todos huyen cuando los españoles se acercan. El cambio de perspectiva hacia el punto de vista de los indígenas, que Wawor (1995: 144) sitúa en el tardío siglo XIX, refiriéndose al cuadro de Albert Bierstadt<sup>27</sup>, puede reconstruirse, pues, ¡ya a principios del siglo XVII!<sup>28</sup>

Figura 1: Albert Bierstadt: Die Landung von Kolumbus (1892)



Es interesante observar que la primera acción de Colón en el *Nuevo Mundo* corresponde igualmente a la iconografía de los siglos posteriores (ver infra), pero no a sus propios escritos: Después de bautizar esta tierra, toma la “cruz,/que aquí la quiero poner;/que éste el farol ha de ser/que dé al mundo nueva luz” (vv. 1570–4),

---

27 Albert Bierstadt: *Die Landung von Kolumbus* (1892).

28 En *El Discovery* de John Glen destacan asimismo unas tomas en plano subjetivo u ocularización interna desde atrás de unos arbustos (minutos 1.22s.).

luego todos se hincan de rodillas y rezan emocionados, conscientes de su papel mesiánico: “convertid a vuestro cielo/todo este bárbaro polo” (vv. 1627s.). Desde un punto de vista de *gender*, son llamativas las reacciones distintas de hombres y mujeres nativos en el primer contacto con los europeos: la primera mujer con la que se topan queda encantada –“Hombres son, y hombres hermosos; [...] ¡Qué humanos y qué amorosos!”<sup>29</sup>–, mientras que los hombres creen ver unos monstruos, otra inversión de las perspectivas: “Uno vi entre ellos, Dulcán,/tan alto, que juraría/que de este monte excedía/los pinos que en él están;/él traía dos cabezas” y cuatro piernas (vv. 1802–1826). Pero la india logra calmar los nervios y les trae unos cascabeles y espejos como regalo. Colón abraza al cacique y le pregunta si “hay tierra más adelante”, suponiendo que la respuesta “Barucoa”<sup>30</sup> significa “gran tierra” y decide volver inmediatamente con unos indios a España sin haber visto nada. Los indios traen, no obstante, oro, y Colón ordena a sus hombres de tomarlo “con menos codicia”. Aparentemente, él mismo no tiene ningún interés en ello<sup>31</sup>, y pregunta por comida, a lo que el cacique manda matar a “cuatro criados de los más gordos”, una cómica concretización del supuesto canibalismo que no se representa en escena ya que el acto termina con las palabras gloriosas de Colón “¡Cielos! Hoy fundo/la fe en otro mundo nuevo”.

Colón deja a sus hombres en la isla, donde brota pronto la lujuria: Pinzón despacha a un indio a Haití para quedarse con dos muchachas a la vez. Según varios cronistas, los españoles cometieron efectivamente raptos y violaciones, pero en la comedia muestran también más finura: cuando la cautiva Tacuana quiere volver a Haití, Terrazas pretende actuar caballerosamente y propone acompañarla, pero planea violarla en el camino. Cuando ella desconfía, él le da su mano – falso juramento que se retoma en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina:

---

29 Simson (2003: 305) menciona una reacción parecida en la comedia *La conquista de México* de Zárata.

30 Se trata posiblemente de Baracoa, pequeña ciudad situada en el sudeste de Cuba, fundada en 1512.

31 Simson (2003: 333) señala que en casi todas las comedias con esta temática los conquistadores idealizados no se interesan por las riquezas, lo que los distingue de sus soldados codiciosos – versión literaria que no tiene nada que ver con la realidad histórica, como se sabe, ya que la codicia fue un motor fuerte de la conquista.

<p><i>Tacuana</i>: ¿Engañásme acaso?  <i>Terraza</i>: No hay por qué sospechas tomes:  Terrazas es mi apellido. De mi linaje...'  [...]  <i>Tacuana</i>: ¿Harásme fuerza?  <i>Terraza</i>: Ninguna.  <i>Tacuana</i>: Dame la mano.  <i>Terrazas</i>: Perdona  esta vez el juramento,  que el amor todos los rompe.  (vv. 2270–2278)</p>	<p><i>Tisbea</i>: Ya a ti me allano  bajo la palabra y mano  de esposo.  <i>Don Juan</i>: Juro, ojos bellos  que mirando me matáis,  de ser vuestro esposo.  (vv. 939–943)</p>
---	--

Arana, en cambio, se sorprende de la conducta libre de las indias: “No vi tal facilidad./Por deshonra tienen éstas/el negar la voluntad” (vv. 2304–2306). Según Salas (citado en Lemartinel/Minguet 1980: 65), “crónicas y documentos aseguran que las indias se apegaron al español y que llegaron a traicionar a sus propios pueblos”<sup>32</sup>. Intratextualmente destaca entonces una leve contradicción, porque si fuera así, la violencia y el rapto hubieran sido superfluos, a no ser que Lope quiso entretener al vulgo<sup>33</sup>.

La siguiente farsa con un indio que sirve de mensajero y cree que el papel sabe hablar porque denuncia su pequeño robo de naranjas y aceitunas, se basa en un episodio relatado en la *Historia de las Indias* de López de Gómara<sup>34</sup>. Simson interpreta este episodio como prueba de la inferioridad de los indígenas, que carecían de la escritura. De hecho, el Inca Garcilaso de la Vega calificó Cuzco como “otra Roma” (Proemio de los *Comentarios reales*), solo inferior a la cultura romana por la falta de una escritura (ver libro I, capítulo XV). Pero en la comedia de Lope, este episodio tiene una función cómica: “¡[...] el papel habla!/[...] ¡Sol divino!/¡Que calló todo el camino/y que hable aquí tan aprisa!” (vv. 2322–2330). El indio promete no repetirlo, pero en la próxima ocasión tapa picarescamente el papel para que no pueda testimoniar su delito y se come tranquilamente unas aceitunas, lo

32 Simson (2003: 315) confirma este punto de vista y hace referencia a varios textos historiográficos que tratan del tema.

33 De ahí que sea curioso que las dos grandes producciones cinematográficas, que se dirigen a un público masivo, tratan este aspecto solo muy marginalmente: en la película de Ridley Scott tan solo el amigo del noble malvado Moxica lanza una mirada lujuriosa a una indígena, y en la película de John Glen, un español tiene un romance romántico con una india. El único raptor es Álvaro (Benicio del Toro), quien mata a este español enamorado y luego a su propio padre (ver infra).

34 BAE, t. XXII, p. 176, col.b, ver Lemartinel/Minguet (1980: 64).

que el fraile detecta al leer la nueva carta. Diría que en vez de la inferioridad de los indios, el autor implícito señala aquí más bien la tacañería de los españoles.

Un pequeño salto temporal y diegético muestra al cacique Dulcanquellín ya evangelizado, quien quiere convertir a su gente sin derrumbar sus ídolos, lo que los cristianos no aceptan. El cacique decide confiar en Dios porque cree que lo ha salvado de la venganza mortal de Ongol, su ídolo, que aparece poco después como un “diablo ex machina” y le advierte que los españoles se llevan todo el tesoro y que uno de ellos se robó a Tacuana. Escandalizado, el cacique acude con su gente a las armas e irrumpen en la misa donde matan a Terrazas y otros españoles, lo que es una concretización de las razones misteriosas de la masacre de los hombres de Colón que corresponde a las fuentes históricas (ver infra). Luego derrumban la cruz y quieren echarla al mar. Pero en este momento sucede un milagro: “Salga una cruz, con música, de donde la otra estaba”. El símbolo de la fe ofusca la miseria que los conquistadores han llevado a las Indias (Hayer 1983: 78) – el cacique se arrepiente y ordena a su pueblo de reconocer “la verdadera religión” (v. 2809).

La última escena se desarrolla en Barcelona, donde los Reyes Católicos celebran la vuelta de Colón. El rey resume la gran hazaña de Colón y destaca su significación sagrada y nacional: “a España habéis dado un mundo<sup>35</sup>/y a Dios infinitas almas” (v. 2865s.). Colón termina la pieza con las palabras típicas de clausura en las que se menciona el título de la obra y se concretiza el género de la misma: “Y aquí, senado, se acaba/la historia del Nuevo Mundo.” Pero mientras que en *El castigo sin venganza* Batín califica el texto de “tragedia”, y el rey en *El caballero de Olmedo* pone “fin de la trágica historia”, y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* acaba como “tragicomedia”, aquí “historia” debe entenderse en el sentido de “relación hecha con arte: descripción de las cosas como ellas fueron por una narración continuada y verdadera de los sucesos [sic] más memorables [...]” (*Aut.*).

### 2.3 1492: *The Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott

La película *1492: The Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott<sup>36</sup>, director conocido por *Blade Runner* (1982) y *Thelma and Louise* (1991), pone de manifiesto

---

35 Según Lemartinel y Minguet (1980: 54), el título de la comedia no alude al “Mundus Novus” de Vespucci, sino a “otro mundo” en el sentido de los antiguos que habían supuesto la existencia de un “alter orbis”.

36 El guión inglés de Roselyne Bosch está en: [http://www.dailyscript.com/scripts/1492\\_conquest.html](http://www.dailyscript.com/scripts/1492_conquest.html) (03.05.2014). No obstante, no se rodaron todas las escenas previstas, falta, por ejemplo, la siguiente justo después del Descubrimiento que prelude un encuentro armónico con ‘el otro’: “An apparition: a beautiful young INDIAN GIRL, totally

la resistencia de los mitos coloniales poniendo en escena a un Colón heroizado e idealizado (Gérard Depardieu) que anhela siempre hacer algo bueno aunque deriva invariablemente en algo malo, ya que fracasa debido a los poderes siniestros que lo rodean<sup>37</sup>. Esta lectura se impone desde el letrero, donde la cámara acerca con un *zoom* detalles de este grabado de Théodore de Bry, puesto en un rojo encarnado<sup>38</sup>:

Figura 2: Théodore de Bry, Grabado Pl.IX



Sobre tomas distintas de esta imagen aparece en blanco el letrero, mientras que la música de Vangelis acompaña de un modo crecientemente rápido, alto y denunciatorio vo la acción representada pictoralmente<sup>39</sup>. Los grabados cambian casi imperceptiblemente: justo después del primer encuentro pacífico, en el que unos indios semidesnudos y muy bien proporcionados les ofrecen valiosos objetos de orfebrería a los españoles completamente armados, la cámara cambia paulatinamente hacia detalles que embarcan finalmente en escenas de gran violencia y crueldad:

---

naked, walks out of the jungle. She is pregnant and holds a child. We begin to hear Indian music, played on a flute”

37 Cfr. el estudio de Wehrheim en Fendler/Wehrheim (2007: 3–23); el análisis que sigue ha sido publicado parcialmente en Schlickers (2012: 77–85).

38 Grabado Pl.IX en vol. IV, en: M. Duchet et al. (1987: 197).

39 Scott imita aquí un recurso utilizado ya en 1971 por Nelson Pereira dos Santos en *Como era gostoso o meu francês* (ver capítulo 3.5).

Figura 3: De Bry, *Ilustración de la Brevisima relación de la destrucción de las Indias de De las Casas*



Este grabado archiconocido de De Bry<sup>40</sup> ha sido integrado en la *Brevisima historia de la destrucción de las Indias* (1522) de Bartolomé de las Casas, distribuyendo la leyenda negra en toda Europa<sup>41</sup>. A través de estas imágenes, la película se inscribe pues, en esta tradición. Wehrheim (2007: 8s.) reconoce que el “padre de

40 Hay que subrayar que los grabados de la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* de De las Casas son parecidos, pero no idénticos con los grabados de la serie *América* (ver Greve 2004 y Nolde 2005: 319). Greve (2004: 224) supone que los grabados más acusadores de la *Brevisima relación*, que se imprimieron por primera vez en 1598 en la edición latina, no fueron integrados en los *Grandes Viajes* de De Bry para no ahuyentar a potenciales compradores católicos. Nolde (2005) demuestra la heterogeneidad de la colección de De Bry, contradiciendo su difundida clasificación como obra protestante antihispánica. Efectivamente, con excepción de la *Historia del Mondo Nuovo* (1565) de Benzoni, los demás textos allí reunidos o no se enuncian negativamente sobre los españoles (por ejemplo el de Ulrich Schmidl), o no los tematizan ni siquiera, como los de Hans Staden y de Jean de Léry. Nolde saca la cuenta de que de los 14 volúmenes editados entre 1590 y 1630 en alemán y latín (13 vols.), solo el segundo contiene textos que pertenecen a la leyenda negra, y el séptimo contiene algunas alusiones antiespañolas. – Simson (2003: 131) advierte que el arte español del siglo XVI carecía de cuadros que tematizan el descubrimiento y la conquista, concentrándose en la presentación de la Corte, temas clásicos y bíblicos. Además, Felipe II ordenó un silencio estatal sobre América para impedir voces críticas y por otros motivos de poder (ibid., 114 y 134).

41 S.v. “Leyenda Negra” en: *Gran Enciclopedia Rialp*, t. XIV, Madrid: Rialp (1981: 273–276). En vista de que el cine extranjero sigue en general esa interpretación distanciada y convencional que algunas mentes susceptibles asimilan a la tradicional ‘Leyenda Negra’ (de España 2002: 535), Payán (2007: 4) opina que “lo único que hemos de hacer es sacudirnos de una vez por todas la puñetera leyenda negra que los palanganeros propagandistas de la competencia angloholanda nos echaron encima en aquellos tiempos en



la esclavitud de los indígenas<sup>42</sup> se vuelve en la película paradójicamente testigo principal en contra de la misma<sup>43</sup>. Refiriéndose a la *Historia del Almirante* de Hernando (ver supra), señala que esta representación ambigua remonta al siglo XVI.

La interpretación cinematográfica positiva de un Colón cordial, liberal y tolerante se inscribe en el discurso de la “Hispanidad”, pero forma un fuerte contraste con la imagen que destaca en sus propios textos. Tzvetan Todorov ha demostrado en *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre* (1982) que Colón era un hombre arraigado mentalmente en la Edad Media, que quiso financiar con las ganancias de la India una nueva Guerra Santa para “conquistar” Jerusalén, tal como ya lo había señalado el mismo Colón en su “Carta a los Reyes”, que se descubrió solo a fines del siglo XX (Zamora 1993: 186) – Colón, podría concluirse, era un hombre que marcó *malgré lui* la transgresión hacia el Renacimiento.

La primera escena de la película muestra la vieja Europa, o sea España<sup>44</sup>, por medio de un auto de fe como represiva e intolerante. El historiador Rafael de España (2002: 117) señala, basándose en Henry Kamen, dos errores garrafales en esta puesta en escena: los autos de fe no se celebraron nunca en plena noche y los herejes tampoco se quemaron en pleno centro de la ciudad. No obstante, la película logra transmitir cierto espíritu de la época en vez de una verdad histórica. De ahí que tampoco represente correctamente el número de viajes de Colón al Nuevo Mundo – logrando por medio de esta falta de precisión histórica construir justamente aquella ilusión referencial que Maupassant había destacado ya a fines del XIX: “Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...]. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des

---

los que en el Imperio español nunca se ponía el sol, y que nosotros mismos parecemos empeñados en adoptar *ad aeternum*”.

- 42 Habría que matizar que la esclavitud de africanos se practicaba ya en el siglo XV en España y en Portugal.
- 43 En la novela *El arpa y la sombra* (130s.), por el contrario, Colón admite abiertamente haber concebido conscientemente la idea de esclavizar a los indígenas.
- 44 *1492* no tuvo su estreno en la Expo de Sevilla, como estaba previsto, porque “los representantes de la Sociedad Estatal Quinto Centenario” criticaron la representación de Colón y de su hazaña. Además hubo cambios en el letrero, en el que leía originalmente: “Hace 500 años, España estaba dominada por el miedo y la superstición”. En las copias españolas, “España” fue sustituida por “el Viejo Mundo”. No obstante, R. de España señala razones que demuestran que los tiros no iban solo a “defensas de la Hispanidad”, sino que “quizá la raíz del conflicto deba buscarse en el apoyo” de la empresa a otra película sobre Colón: *Christopher Columbus - The Discovery* de John Glen, “un fracaso mayúsculo [que] pesó inevitablemente a la hora de juzgar el film de la «competencia»” (de España 2002: 120, ver infra).

Illusionistes” (Maupassant 1887/1984: 23). A la vez, esta escena muestra unos principios elementales de la narración filmica: el auto de fe sirve a la vez como metáfora y metonimia de la España represiva y de la leyenda negra. Se comprimen y condensan hechos factuales que no se han desarrollado de esta manera, pero que transmiten un efecto de autenticidad, ilustrando la paradoja que Rosenstone (1995: 70) resume en la frase feliz: “On the screen, history must be fictional in order to be true!”

Colón lucha en este ambiente hostil por la financiación de su expedición y llega a la universidad de Salamanca, donde los eruditos ponen su proyecto en duda. Santángel interviene en vano en su favor, pero gracias a la ayuda de Martín Alonso Pinzón logra juntar los barcos y partir en el momento final de la reconquista<sup>45</sup>. El viaje tarda, no hay viento en alta mar, pero cuando el descontento aumenta peligrosamente entre la marinería, Colón logra levantar los ánimos con un discurso persuasivo y lleno de fe – y como si Dios lo hubiera escuchado, lo salva con una gran ráfaga de viento.

Mientras Colón enumera en su diario varias señales que anuncian la cercanía de tierra (“un pedazo de caña y otra hierba que nace en tierra”, “un palillo cargado de escaramujos”, 11 de octubre), finalmente detectada por Rodrigo de Triana desde la carabela Pinta, la película le concede este honor al mismo Colón quien se despierta en plena noche por unos mosquitos. Pero como la noche es oscura no logra ver nada, y cuando amanece, una densa niebla sigue impidiendo la vista. La niebla es un añadido que no aparece en el diario, pero sí en la *Historia del Almirante* de Hernando, donde adquiere una dimensión simbólica, iluminadora<sup>46</sup>, mientras que en el cine cumple una función dramática: sirve como elemento retardador, y gracias a este artificio el narratario experimenta en piel propia la curiosidad tensa de los hombres a bordo. De repente, la cortina de niebla se esfuma, abriendo la vista hacia la costa verde:

A las dos horas después de media noche pareció [sic] la tierra de la cual estarían dos leguas. Amañaron todas las velas [...]. Luego vieron gente desnuda, y el Almirante salió a tierra en la barca armada, [junto con] Martín Alonso Pinzón y Vicente Yáñez [...]. Sacó el Almirante la bandera real [...] y dijo que le diesen por fe y testimonio cómo él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha isla por el Rey y por la Reina, sus señores (*Diario*, 11 de octubre).

---

45 Aquí destaca otra imprecisión histórica: Boabdil había entregado las llaves de la Alhambra el 2 de enero, por eso la reconquista de España ya estaba terminada cuando Colón partió el 3 de agosto desde Palos.

46 “[el] Almirante, que había visto la luz en medio de las tinieblas, denotando la luz espiritual que por él era introducida en aquellas obscuridades” (capítulo XXII, p. 111).

Esta descripción neutra, en focalización externa, de la toma de posesión está representada en la película de un modo estilizado y patético: La cámara lenta, acompañada por una música grandilocuente, enfoca únicamente a Colón saltando de un barquito al agua. En planos paulatinamente más grandes se muestran al final solo sus grandes botas (estilo Jack Wolfskin) que pisan fuertemente el agua, y luego, otra vez en un plano de conjunto en picado, cómo Colón se hinca en la tierra y cae de bruces en la playa. Este gesto de humildad y alivio se deconstruye en la próxima escena, en la que firma un documento, bautiza la tierra con el nombre San Salvador y, acto seguido, sus hombres se dirigen a él titulándolo “Don Cristóbal”. Comparando esta toma de Colón hincado en la tierra con el cuadro monumental de Dióscoro Puebla Tolín, se reconocen ciertos paralelismos:

*Figura 4: Dióscoro Teófilo Puebla Tolín: Primer desembarco de Colón en América (1862)*



*Figura 5: Ridley Scott: The Conquest of Paradise*



Es interesante comparar el gesto del almirante hincado en tierra con la espada y el estandarte de Castilla en alto, los ojos elevados al cielo, en su doble misión divina y conquistadora (cfr. Wawor 1995: 178), con el gesto comparable de Colón en la película donde falta, no obstante, el fraile franciscano que es una invención del pintor. Supongo que el cuadro fue inspirado en la biografía hagiográfica de Roselly de Lorgues, escrita por encargo del Papa Pío IX en 1856<sup>47</sup> (ver infra), porque allí se subraya mucho el papel de la Cruz y de Dios, elementos que no se mencionan en absoluto en el *Diario*:

A peine touchait-il cette terre nouvelle qu'il y planta significativement l'étendard de la Croix. Ne pouvant contenir sa reconnaissance, il se prosterna avec adoration devant l'Auteur suprême de la Découverte. Par trois fois inclinant son front, il baisa, en l'arrosant de douces larmes, ce sol inconnu [...]. Après quoi, il tira son épée; soudain tous les officiers firent ainsi à son exemple; alors il déclara prendre possession de cette terre, au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, pour la couronne de Castille (Roselly de Lorgues 1856/1859: 278s.).

En la película no se ven al principio los indígenas que Colón menciona sin extrañeza (“luego vieron gente desnuda”) y que constituyen un elemento esencial en la iconografía del Descubrimiento (ver las reproducciones en Wawor 1995). Podría ser que Scott se inspirara también en Roselly, según el cual « les naturels épouvantés à l'apparition des caravelles, [...] s'étaient blottis tout tremblants aux plus épais fourrés des bois » (1859: 280). Efectivamente, en el texto fílmico los españoles entran en la selva y se topan allí con los indios desnudos pero armados con flechas. No obstante, el primer encuentro es asimismo pacífico, tal vez inspirado en la *Historia von den nackten, wilden Menschenfressern* de Hans Staden, donde el cronista, preso de los caníbales en el Brasil, recibe primero golpes de las mujeres que le tiran luego de la barba (Staden, capítulo 21). Aquí, los nativos les tiran igualmente de la barba a los españoles, porque la cara barbuda es algo que desconocen. Pero falta el aspecto del trueque engañoso, símbolo de la explotación que prelude ya las relaciones futuras: “les di a algunos de ellos unos bonetes

---

47 Según Heydenreich (1995: 40ss.), la reevaluación positiva de Colón que se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XIX se debe tanto al descubrimiento romántico del yo, el movimiento “renouveau catholique”, el historicismo, la búsqueda de modelos históricos para el presente y la búsqueda de héroes en una edad de movimientos independentistas. Las celebraciones del Cuarto Centenario le otorgaron a España la posibilidad de autorrepresentarse triunfalmente – un siglo después, con dos guerras mundiales, una guerra civil, la dictadura de Franco y la transición por medio, las cosas habían cambiado, pero la perspectiva eurocentrista seguía siendo vigente en el Quinto Centenario (ver Dölker 2004).

colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor, con que hubieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla” (*Diario*, 11 de octubre)<sup>48</sup>. En cambio, Colón recibe oro y perlas.

Por lo demás, la imagen del buen salvaje destaca tanto en el *Diario* como en la película: la desnudez de los nativos simboliza inocencia y falta de cultura y de civilización, al igual que la falta de hierro, acero, armas y religión. Son “temerosos”, “sin engaño” y muy “liberales” “y creían muy firme que yo con estos navíos y gente venía del cielo”, creencia que Colón repite casi textualmente desde el *off* de la banda sonora. Allí las tomas de los niños que juegan con los hombres de Colón visualizan la información acústica desde el *off* de que Colón está convencido de haber llegado al jardín Edén. Pero mientras Colón piensa, como lo muestra su *Diario*, en la cristianización de los “salvajes” desde el primer encuentro, este aspecto no se trata explícitamente en la versión fílmica. La comunicación se logra allí fácilmente, ya que uno de los indios, Utapan<sup>49</sup>, aprende voluntariamente el lenguaje de los blancos y actúa de intérprete. En el *Diario*, en cambio, la cuestión de la lengua implica el primer acto de violencia: “en la primera isla que hallé, tomé por fuerza algunos de ellos [indios] para que aprendiesen y me diesen noticia de lo que había en aquellas partes, y así fue que luego entendieron y nos a ellos cuándo por lengua o señas”. La versión de esta escena en el libro de Hernando carece, en cambio, también de cualquier violencia: “tomó siete indios de aquellos, para que le sirviesen de intérpretes” (capítulo XXV, 115), sin aclarar cómo aprendieron el idioma español.

Viendo un pendiente de oro en la nariz de Utapan, Colón pregunta por su origen y éste lo manda a Cuba. Al contrario de lo descrito en el *Diario*, Cuba no está representada como paraíso por Scott: Pinzón cae allí enfermo<sup>50</sup>, hay sierpes venenosas, muy poco oro y a todos, salvo a los indios y a Juanito, les molesta la lluvia que cae sin parar. Juanito, un chico con un tambor y un labio leporino, es

---

48 Esta versión contradice lo enunciado con respecto a la Carta a Santángel, donde Colón escribe: “les he dado de todo lo que tenía, así paño como otras cosas muchas, sin recibir por ello cosa alguna [...]. Yo defendí que no se les diesen cosas tan viles como pedazos de escudillas rotas y pedazos de vidrio roto”. Pero la versión del diario corresponde a la de Hernando: los indios “llevaban muchos objetos de oro, y los daban por agujetas y cosas análogas de poco valor” (*Historia del Almirante*, capítulo XXXIV, p. 134).

49 Este personaje es seguramente inspirado en el indio Diego, que le sirvió de intérprete a Colón (cfr. Mira Caballos 2004).

50 En la *Historia del almirante* se explica la enemistad entre Colón y Pinzón a causa del descubrimiento de mucho oro por parte de Pinzón, quien quiso ocultárselo a Colón (capítulo XXXV, p. 137).

el único que se adapta al nuevo ambiente, en un proceso de aculturación que se traduce por la imitación del corte de pelo medio rapado de los indios. Al igual que en el *Diario*, Colón deja a algunos hombres allí para regresar a España y volver con más hombres, “la palabra de Dios”, con medicina y el propósito de fundar una colonia llamada La Navidad.

En España, los Reyes lo reciben en un gran banquete al que asisten los nobles que fuman por primera vez el tabaco que Colón trajo consigo, miran críticamente las miserables hebillas de oro y se extrañan ante la aparición de Colón con unos indios y papagayos –espectáculo carnavalizado en *El Arpa y la sombra* (ver infra)– que no logra disminuir la insistencia de Santángel en preguntar por más oro. La reina salva a Colón, diciendo que está muy contenta y le abre así las puertas para la segunda expedición. Con ello cierra la primera parte de la película, que podría intitularse “El Descubrimiento de América o el triunfo de Colón”, cediendo lugar a la segunda parte antitética: “Decadencia y fracaso”.

La relación del segundo viaje ha desaparecido (ver supra), pero parece que Hernando la utilizó para su biografía. Además, se conservaron tres cartas de testigos: de un médico, de un noble aventurero llamado Cuneo y de Guillermo Coma de Aragón que relatan el viaje a La Española, los primeros intentos de colonización y las expediciones a Jamaica y a la costa sur de Cuba (Sale 1993: 157s.). A causa de las pocas fuentes, la segunda parte de la película contiene más elementos libremente inventados.

Antes de zarpar, el juez Bobadilla le pide a Colón el puesto de gobernador, pero, como Colón quiere ocuparlo con sus dos hermanos, se lo niega. Con esta invención, la película anticipa una enemistad que tendrá más adelante graves consecuencias para el almirante. Cuando Colón y sus hombres desembarcan nuevamente en La Española, nadie acude a los disparos que lanzan para señalar su llegada. La razón es obvia: Los españoles fueron masacrados, los indios huyeron. Uno de los nobles viajeros, de nombre Moxica, que será el antagonista de Colón, quiere tomar venganza, pero Colón arguye de modo racional que no quiere arriesgar una guerra, sino vivir en paz allí.

Aprenden de los tainos que los caribes, una tribu feroz de caníbales, eran los autores de la masacre. En la historiografía existen también otras hipótesis: según Hernando, los tainos respondieron que “algunos de ellos habían muerto de enfermedad; otros se habían apartado de la compañía; otros se habían ido a distintos países, y que todos tenían cuatro o cinco mujeres” (capítulo XLIX, p. 171). Coma menciona también el estilo de vida lujurioso de los españoles (ver supra la comedia de Lope), lo que pudo haber sido un motivo de los tainos de deshacerse de ellos (cfr. Sale 1993: 169). Todorov (1985: 55) supone asimismo que los tainos detectaron el lado humano de los supuestos dioses, su codicia de oro y de mujeres. Estos

dos aspectos no se concretizan mucho en la película de Scott –solo un amigo noble de Moxica tiene una relación amorosa con una indígena–, mientras que Carpentier ahonda mucho en ello: “hube de amenazarlos de castigo si, con las braguetas hinchadas como las tenían, se dejaban llevar por algún impulso de lascivia, ¡Si me contenía yo, que también se contuviesen ellos! Aquí no se venía a joder, sino a buscar oro” (*El Arpa y la sombra*, 103). No obstante, llama la atención que en esta segunda expedición, que se emprendió con el objetivo de fundar una colonia, como lo demuestra también la película, no hubo mujeres a bordo.

Colón confía en los indígenas y les pide ayuda en la construcción de una iglesia. Cuando le exige el caballo a Moxica, se hace otro enemigo mortal. Curiosamente es el hermano de Colón quien tiene la idea de importar esclavos negros, pero Colón decide que los hidalgos tienen que trabajar también, ignorando deliberadamente que el trabajo manual les es prohibido y que ofende su honor. Moxica se venga y le corta la mano a un indio bajo el pretexto de que calla donde se encuentran las minas de oro<sup>51</sup>. En consecuencia, Colón lo pone bajo arresto. Moxica le echa en cara haber fracasado: “hace cuatro años que estamos aquí sin haber encontrado ni oro ni el paraíso terrenal”. Por medio de esta indicación temporal, situada dentro del mundo diegético en 1497, se acorta el tiempo representado y se fusionan el segundo (1493–1496) y el tercer viaje (1498–1500) de Colón.

En la siguiente secuencia se concretiza la expectativa de Colón de toparse con caníbales, que aparece varias veces en sus textos: “una isla que es Caribe [...] es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana” (Carta a Luis de Santángel); “todas estas islas viven con gran miedo de los Caniba [...], Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que debe ser aquí muy vecino, y tendrán navíos y vendrán a cautivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido” (*Diario*, 11 de diciembre). Sale (1993: 163) advierte que los caníbales pertenecían al repertorio de relaciones de viajeros como John Mandeville y que cada hombre medianamente culto esperaba encontrarse con ellos en un lugar como la India. Pero a pesar de que nunca ha habido caníbales en el Caribe, aparecen en la película de Scott, incluso como diablos – otra encarnación de la fuerza del mal que impide el triunfo del proyecto civilizador de Colón. La lucha feroz contra estos entes demonizados termina con la victoria de los españoles, pero simultáneamente Moxica, liberado por su amigo, pone fuego a

---

51 Según Sale (1993: 188), los españoles les cortaron efectivamente las manos a aquellos indios que no podían pagar los “impuestos”. El narrador de la novela *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa cuenta atrocidades parecidas con respecto a caucheros mutilados en la Amazonia y en el Congo en los siglos XIX y XX por no extraer suficiente látex.

la colonia y huye a la selva. Allí, Colón debe enfrentarse con él y sus colaboradores, entre los que hay incluso unos indios. A pesar de su nueva victoria, Moxica, antes de lanzarse al abismo, acierta al anunciar que su muerte tendrá graves consecuencias. A partir de este momento, todo se derrumba con un ritmo acelerado: llega un huracán, Utopan abandona a Colón, echándole en cara que nunca ha aprendido su lengua, y un rayo parte la cruz. Desde el *off* una voz resume los fracasos y denuncias, llegando a la conclusión de que Colón debe ser sustituido como gobernador. El texto fílmico se acerca otra vez a los hechos referencializables, mostrando que la Corona manda al juez Bobadilla a la Española, quien arresta a Colón y lo manda de vuelta a España<sup>52</sup>. Lo que la película calla, al igual que la gran mayoría de los historiadores, es el hecho sorprendente de que a finales de 1499 se detectaron en La Española grandes minas de oro (Sale 1993: 218). Hernando Colón menciona este hallazgo sin ahondar mucho en ello y situándolo en 1494 en Cibao (capítulo LI).

De vuelta a España, Colón se entera con mucha amargura de que Vespucci ha descubierto el continente – de hecho, Colón había llegado en su tercer viaje en 1498 al delta del Orinoco. Pero fue Vespucci el que se dio cuenta de que este continente no podía ser Asia, sino que debía tratarse de un “Mundus Novus”, como notifica en su famosa carta de 1502<sup>53</sup>. Colón se retira a un monasterio donde sus hijos lo vienen a ver. Al final, Hernando le pide que cuente todos sus recuerdos, y se ve una breve analepsis del Descubrimiento, focalizada como memoria de su padre. ¡Con este final, la película se presenta claramente como concretización de la *Historia del Almirante*, la biografía de Hernando Colón!<sup>54</sup> Que yo sepa, no se ha estudiado esta situación narrativa ni la relación hipertextual que explica,

---

52 Hernando retrata a Bobadilla como hombre codicioso, egoísta y cruel, pretendiendo que él, apenas llegado a La Española, se apoderó de todo sin haber investigado nada (capítulo LXXXV) y “recibiendo por testigos a los enemigos rebeldes” cuando les hace el proceso a Colón y a sus hermanos (capítulo LXXXVI). El caso de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, llegando como nuevo gobernador a Paraguay, será inverso en cuanto que Álvaro fracasa como gobernador (ver el análisis correspondiente en capítulo 4.3).

53 Ver Arciniegas (1990), quien reconstruye la descarga de improperios que llovían sobre Vespucci, hombre culto y humanista ilustrado, que había sido en realidad “amigo constante” de Colón. Según Abellán (2009: 32), fue “Pedro Mártir de Anglería, que en sus *Decadas* [escritas entre 1493 y 1526 en latín] habla de «un Nuevo Mundo», siendo el primero que lo hace cuando le llama a Colón «novi orbis repertor»”. En el *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas* (1994, vol. 1, p. 275), Alain Milhou precisa, no obstante, que Mártir de Anglería no había reconocido nunca que este *Orbis* o *Mundus Novus* era un continente propio.

54 Ya al principio de la película se encuentra un primer indicio de esta situación narrativa, puesto que se escucha una joven voz masculina desde el *off* que pertenece al adulto



no obstante, la visión hagiográfica de Colón que se transmite en esta película: el héroe fracasa debido a fuerzas nefastas, superiores, encarnadas por españoles aristocráticos malvados, indígenas traidores, una naturaleza cruel etc. La crítica del *Lexikon des internationalen Films* refleja el descontento que produjo esta versión de los hechos:

Naive Verfilmung der beiden Entdeckungsreisen von Christoph Columbus, die keinen Anspruch auf geschichtliche Wirklichkeit erhebt, sondern ihre Hauptfigur als tragisch scheiternden Helden stilisiert. Trotz überwältigender Bilder ein enttäuschendes Historiengemälde; weder bewegend noch spannend, sondern langatmig inszeniert<sup>55</sup>.

Adaptación ingenua de los dos viajes de Descubrimiento de Cristóbal Colón, sin pretensión de veracidad histórica, que estiliza por el contrario a su protagonista como héroe que fracasa trágicamente. A pesar de imágenes imponentes es un cuadro histórico decepcionante: no está puesto en escena de un modo conmovedor o excitante, sino de un modo aburrido (mi traducción).

## 2.4 Christopher Columbus – The Discovery (1992) de John Glen

En 1992 se estrenó simultáneamente una segunda película sobre el Descubrimiento de América bajo el título *Christopher Columbus – The Discovery* (1992) de John Glen, el director exitoso de *Superman* (1978). La superproducción *The Discovery*, en cambio, fue un fracaso artístico absoluto; la película figura como una de las peores del año 1992 (cfr. de España 2002: 110–128). Parecido al caso de la película *El Dorado* (1988, cfr. capítulo 5.5) de Carlos Saura en comparación con *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, cfr. capítulo 5.4) de Werner Herzog, la película de John Glen es históricamente más precisa que la de Scott, pero no convence con su héroe joven, hermoso y petulante, una reina infantil y tomas aburridamente largas de las travesías. Ni siquiera la presencia del actor-estrella Marlon Brando como gran inquisidor Torquemada en las primeras escenas<sup>56</sup>

---

Hernando (yo narrando), que se acuerda de las palabras escritas de Colón. La cámara enfoca al joven Colón y a su hijo pequeño (yo narrado) sentados frente al mar.

55 *Lexikon des internationalen Films*: <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=48607&sucheNach=titel> (07.9.2009).

56 Su actuación es tan mala que fue nominado para el “Razzie Award”, premio que ganó finalmente Tom Selleck para su actuación como rey en esta película; además, la película misma, sus autores, el director y el protagonista principal George Corraface fueron nominados para el “Razzie”, ver [http://de.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Columbus\\_%E2%80%93\\_Der\\_Entdecker](http://de.wikipedia.org/wiki/Christopher_Columbus_%E2%80%93_Der_Entdecker) (13.05.2015).

logró salvar la película que se concentra en los años previos del Descubrimiento, empezando en 1448 y terminando al final del primer viaje. La crítica de Rafael de España es mordaz: “el viaje dura una eternidad en pantalla, [...] el gesto de Colón desplegando el pendón real tirando de un cordelito hay que verlo para creerlo; los nativos (y sobre todo las nativas) lucen bellos cuerpos de moderna playa ibicenca” (114).

Al igual que en *1492: The Conquest of Paradise*, el Descubrimiento de tierra está puesto en escena de un modo dramático: después de una tormenta y luchas de a bordo, uno de los hombres de la tripulación está a punto de ser sancionado al día siguiente. Pero cuando está por recibir el golpe mortal en la nuca, sobreviene de repente una gran ráfaga de viento y poco después ven una isla, todo ello acompañado por una música de fondo que entremezcla motivos que se parecen al “Glory, Glory, Hallelujah”.

El primer contacto con los indígenas es pacífico, pero actuado de un modo muy artificial: los españoles acuden asustados a sus armas cuando ven aparecer de repente a unos indígenas semidesnudos. Una india toca la barba de uno de los españoles y se ríe, y todos se arrodillan en la playa, lo que uno de los hombres españoles interpreta como signo de que creen que son dioses. Pero este mismo intérprete no logra comunicarse con los indígenas, lo que se muestra en varias escenas de un modo cómico. Después de haber tomado oficialmente posesión de la tierra en nombre de los Reyes, buscan oro y lo detectan primero en forma de un anillo en la nariz de un nativo que Pinzón abraza después amistosamente. Al contrario de la película de Scott, donde Colón entra en amistad con un indígena, aquí Colón los trata más bien como subalternos o niños. Puesto que no encuentran las riquezas anheladas, coleccionan los adornos de oro de los indios y Colón ordena llevar a seis de ellos a España. A bordo trata de cristianizarlos, pero cuando ellos no cantan deja traer cadenas para esclavizarlos. En vista de ello, uno de los indios salta al agua, prefiriendo su muerte a la falta de libertad. Paralelamente irrumpe la violencia en el paraíso que Colón ha dejado atrás: Álvaro quiere apoderarse violentamente de la amiga india de uno de los españoles y lo mata impasiblemente cuando el otro protesta. Luego entra en duelo con su propio padre, pero pierde. Álvaro implora perdón, el padre se lo concede, y Álvaro lo mata vilmente cuando su padre le ayuda levantarse. Lo llamativo de estas escenas es la concretización de la culpa de los españoles, que traen la violencia a una población inocente. Una india bonita reaccionará finalmente cuando la tiranía de Álvaro ya no es sufrible, y lo ataca mortalmente. Una breve escena nocturna muestra los cadáveres de los españoles crucificados, explicando así solo visualmente el masacre enigmático como venganza de los nativos que Colón descubrirá en su segundo viaje. La llegada triunfal de Colón, que obtiene

los títulos de Almirante y Virrey de las Indias por parte de los Reyes, cierra de un modo extrañamente corto esta larga película<sup>57</sup>.

## 2.5 *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier

Es interesante contrastar estas representaciones filmicas con *El arpa y la sombra* (1979), la última novela de Alejo Carpentier, que es a la vez la primera nueva novela histórica. Esta novela compleja de Carpentier consta de tres partes: la primera y la tercera están ubicadas en el siglo XIX y tratan del proyecto del papa Pío IX de canonizar a Colón. Puesto que la primera parte termina con una cita del discurso de Don Quijote sobre la dichosa Edad de Oro, el proyecto de canonización se caracteriza de antemano de quijotesco. En la tercera parte se representa el juicio sobre la canonización en el que participan personajes históricos de distintas épocas y el fantasma del propio Colón. Hay participantes que apoyan el intento del papa –el primero entre ellos es Roselly de Lorgues, miembro del movimiento “renouveau catholique” y autor de la mencionada biografía hagiográfica de Colón<sup>58</sup>– y adversarios como Victor Hugo y Jules Verne, quienes lo acusan de haber institucionalizado la esclavitud y de haberse inventado a los caníbales. Pero el delito más grave que impide la canonización en la realidad diegética y extratextual (Heydenreich 1995: 39) resulta ser el concubinato con Beatriz<sup>59</sup> (*El arpa y la sombra*, 171). A pesar de anacronismos, exageraciones y una buena dosis de ironía, hay que subrayar que la nueva novela histórica de Carpentier se adhiere bastante estrictamente a los hechos comprobados del pasado.

Más significativo para este análisis es la segunda parte, en la que habla el propio Colón moribundo que espera la última confesión en “una habitación de putas” (58). Pensando en su trayectoria se denomina a sí mismo “conquistador conquistado” (146) por el mundo descubierto por él, por los indígenas que le han engañado, por sus enemigos que le quitaron el puesto de virrey y gobernador, por la crítica de coetáneos celosos que dudaron de sus facultades náuticas (cfr. Graf 1992: 35s.). Por otro lado, Carpentier presenta a Colón como un gran embustero y pícaro: cuenta cómo se enteró a través de un amigo judío, el Maestre Jacobo, de los viajes al oeste de los vikingos 200 años atrás, pero que calló este descubrimiento

---

57 Mi análisis de ella quedó asimismo corto, pero creo que sirve para completar el cuadro de las apropiaciones del Descubrimiento acerca de la fecha clave del Quinto Centenario.

58 Para más información sobre Roselly y el proceso de canonización, véanse los estudios de Bernabeu Albert y de Heydenreich en Wawor/Heydenreich (1995).

59 Representada en la película de Scott como mujer paciente, eternamente sonriente, siempre aguardando sin reproche alguno la vuelta de su hombre y padre de su hijo.

para cubrirse de fama (63–70). Se casa con una viuda de pocos recursos pero de buena alcurnia, obteniendo así acceso a la corte de Portugal (74), y se revela como egoísta y ambicioso. Como tiene mala suerte en Portugal, y se le muere la primera esposa, vuelve a España donde se emparenta con una guapa vizcaína que le dará otro hijo. Puesto que ella no es noble, da por supuesto que no le propone el matrimonio – “además, que cuando yo me la llevé al río por vez primera, creyendo que era mozuela”, se dio cuenta que “había tenido marido” (76). Esta cita famosa no marcada proveniente del *Romancero gitano* de García Lorca (“La casada infiel”) constituye un anacronismo muy típico de la nueva novela histórica.

El carácter picaresco resalta por los embustes de Colón, que calla su origen de clase baja y se saca, en cambio, “de las mangas un tío almirante” y se hace “estudiante graduado de la Universidad de Pavía” (79) para conseguir una audiencia con los Reyes. Está dispuesto de hacer todos los sacrificios necesarios, pasando sus noches con la cuarentona reina Isabel que le procura finalmente el millón de maravedís que requiere. Así se aprovecha de la situación difícil del banquero converso Santángel después de la expulsión de los judíos. Isabel le manda conseguir mucho oro para llevar la guerra a África, a lo que Colón contesta: “Y hasta reconquistar la ciudad de Jerusalem [sic]”, idea más que extraña porque a finales del siglo XV el proyecto de la Guerra Santa ya no existía (cfr. Todorov 1985: 21). A pesar de ello, Colón mencionó este proyecto textualmente en su *Carta a los Reyes* (4 de marzo 1493), que fue publicada por primera vez por Antonio Rumeau de Armas en 1989 (cfr. Zamora 1993: 11), o sea: diez años después de la publicación de la novela de Carpentier – un bello ejemplo para el hecho de que la ficción sobrepasa o anticipa a veces la realidad.

En su lecho de muerte, Colón repasa sus escritos y cita fragmentos de ellos para despertar su memoria y confesar sus embustes. Comentando y reflexionando sobre estos textos, la segunda parte se vuelve eminentemente metanarrativa y metaficcional, y Colón se presenta como un sujeto moderno que reflexiona sobre sí mismo. El título de la segunda parte, “La mano”, se introduce con el epígrafe “Extendió su mano sobre el mar para trastornar los reinos... (Isaías, 23, 11)” como mano de Dios, pero es a la vez metonimia de la parte del cuerpo que produce la escritura.

Siguiendo la versión del *Diario*, la primera señal de tierra proviene de un paillo cubierto de escaramujos y a las dos de la madrugada del 12 de octubre 1492 Rodrigo de Triana lanzará su grito de “¡Tierra! ¡Tierra!” (93). Tal como en el grabado de De Bry (ver supra), Colón y sus hombres bajan armados a tierra y se encuentran allí con nativos casi desnudos e ingenuos que “todo lo cambian por unas cuentecillas de vidrio” (100). No obstante, repite varias veces que hizo respetar la propiedad ajena (ver pp. 133, 135, 137). Sus hombres se ríen de los

indígenas desnudos, considerándolos como carentes de cultura, aunque ellos mismos actúan de un modo poco civilizado: “una moza cuyas tetas al desgairé miran mis hombres, ansiosos de tocarlas”. Comparando esta frase con la *Historia del Almirante*, se aclara el proceso de concretización llevado a cabo por el autor implícito Carpentier. Hernando menciona también la desnudez de la “gente llena de simplicidad”, pero añade solamente: “y también una mujer que allí estaba no vestía de otra manera” (capítulo XXIV, p. 112). En la novela, Colón ahonda solo una vez más en la lujuria de los españoles, impidiendo cualquier acto sexual (103), pero el hecho de que los indígenas oculten a sus mujeres cuando los españoles se acercan a sus pueblos (130) muestra que deben haber existido acosos sexuales violentos<sup>60</sup>. Abel Posse (1995: 217) comenta la creación de esta nueva raza con desdén:

Al descubrimiento de la tierra siguió el de los cuerpos. El grupo ibérico actuó como un verdadero banco reproductivo que reparó –por vía erótica– el genocidio imperial. Casi de todos los imperios e imperialismos europeos, hay que reconocer que sólo el español tuvo esta cualidad. Ni los británicos en África y la India, ni los holandeses y franceses en Asia y África, crearon una nueva etnia.

En el arte del siglo XVII se impuso pronto la convención de representar al nuevo continente como mujer, como se ve en la reproducción del famoso grabado *América* de Jan van der Straet (1638):

Figura 6: Jan van der Straet: América (1638)



---

60 Ver para más detalles *La conquista erótica de las Indias* (1991) de Ricardo Herren. Desde 1526 existían “sendos lenocinios en Santo Domingo y en San Juan de Puerto Rico”.

El descubridor –en este caso Vespucci– lleva la cruz/la religión y el astrolabio/la ciencia a América, una mujer desnuda que se inclina amorosamente hacia él – símbolo del “descubrimiento europeo hacia una América pasiva, mero objeto” (Posse 1995: 215)<sup>61</sup>.

Posse advierte además que “Colón en su Diario queda fascinado por la belleza de los indios tainos” (217), y los cuadros del mismo artista reproducen efectivamente los cuerpos desnudos bien modelados de las nativas:

Figura 7: Jan van der Straet: *Christophorus Columbus Ligur terroribus Oceani superatis alterius pene orbis regiones a se inventas Hispanis regibus addixit. An. salutis (MVIII D)*



Según Schütz (2003: 262), el retrato de Colón corresponde al reconocimiento de la teoría poscolonial, según la cual la confrontación de los colonizadores con “los otros” sometidos produjo una irritación e influencia mutuas: enfrentado a la naturaleza del Caribe, el real maravilloso americano, el descubridor se siente desamparado, no logra apoderarse de ella ni material ni verbalmente. Mirando más detenidamente el texto, resulta, en cambio, que Colón menciona apenas las palabras claves de la *Carta del Descubrimiento* y del *Diario*, donde las repite muchas veces para transmitir la impresión avasalladora que ejerce la naturaleza grandiosa en su ánimo: “y hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla”, “montañas

61 Ver también el detalle del trasfondo, donde unos indios (reconocibles como tales por su desnudez) hacen un asado de carne humana.

altísimas, sin comparación”, “árboles de mil maneras y alas, y parece que llegan al cielo”, “La Española es maravilla” etc. Podría pensarse que la concepción de lo “real maravilloso”, ideado por Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* en 1949, tiene su origen en estas descripciones de Colón. De ahí que parezca raro que no repita su asombro maravillado en *El arpa y la sombra*. Admite de haber sido “sincero cuando escribí que aquella tierra me pareció la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto” (104), pero no ahonda mucho en ello, sino tematiza sus dificultades para apropiarse lingüísticamente de las cosas nuevas, lo que soluciona de un modo pragmático: “digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia” (106). Reconoce asimismo haberse esmerado en describir las maravillas del paisaje pensando en su narrataria (107s.). De ahí que Colón califique sus borradores de “repertorio de embustes” y subraye la repetición obsesiva de la palabra “oro” y la “codicia que le germinaba en las entrañas” (102)<sup>62</sup> que lo llevó muy pronto a tomar prisioneros para que sirviesen de guías hacia las minas de oro. Acordándose de sus deudas con los genoveses, interpreta todas las maravillas descritas en el *Diario* como inventadas: “No he visto árboles de especias, y auguro aquí debe haber especias. Hablo de minas de oro donde no sé de ninguna. Hablo de perlas [...]. Yo digo que esto es continente” (106). Por otro lado, Colón parece conocer el *dictum* de Kant según el cual las percepciones sensibles o intuiciones sin categorías son ciegas y los pensamientos sin contenido vacíos: “Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola *no muestra la cosa*, si la cosa no es de antes conocida. Para ver una mesa, cuando alguien dice *mesa*, menester es que haya, en quien escucha, una *idea-mesa*, con sus consiguientes atributos de *mesidad*” (104). De ahí que recurra tanto en el *Diario* como en la ficción de Carpentier a analogías y oposiciones para apropiarse verbalmente del Nuevo Mundo y hacerlo comprensible en el Viejo Mundo.

Cuando llega a la corte monta un espectáculo con muestras de la poca cantidad de oro que logró juntar y aquellos indios que sobrevivieron en la travesía, a los que disfraza de un modo exótico, acompañados por unos loros. Pero cuando pierde casi el control –los loros cagan, los indiecitos lloran– empieza a hablar, a fabular, y la isla Española se transforma gradualmente en el prodigioso reino de Cipango (122). No obstante, la reina no se deja engañar tan fácilmente, está

---

62 Curiosamente, el biógrafo católico Roselly de Lorgues menciona asimismo este pecado capital, sin criticarlo: « La vue de l’or excitait en lui une brûlante convoitise et presque un amoureux désespoir. Jamais peut-être chrétien ne souhaite l’or d’un désir pareil » (1859: 288).

furiosa por las mezquindades que le ha traído, y lo sigue apoyando tan solo “por joder a Portugal” (125).

Antes de pasar revista al segundo viaje, Colón enfoca brevemente el punto de vista de los indígenas hacia los españoles, imagen del otro que no se menciona en los textos del histórico Colón: el único sobreviviente le cuenta que “ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por pérfidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes” (126s.). La imagen del indígena como buen salvaje se transforma en la del caníbal, en la novela con más tardanza que en el *Diario*. Puesto que Colón no logra comunicarse con ellos, descarta pronto la idea de evangelizarlos. Ya que no logra explorar oro en gran cantidad, quiere esclavizar a los indígenas y llevárselos a Europa, además de colonizar las islas y crear dependencias económicas (que se instalaron posteriormente en las minas de cobre en Chile). Puesto que los Reyes prohibieron la esclavitud, Colón sustituyó el oro y la carne humana por la idea de haber encontrado el Paraíso terrenal –idea que Abel Possé concretizará en *Los perros del paraíso* (ver infra).

La segunda parte de la novela termina con el reconocimiento desilusionado de Colón de que ha sido el “Descubridor descubierto”, “pues en *descubierto* me pusieron mis relaciones y cartas ante mis regios amos; en *descubierto* ante Dios [y] ante mis hombres que me fueron perdiendo el respeto” (145). Cuando llega el confesor, decide de repente decir solo lo que “*pueda quedar escrito en piedra mármol*” (150). La verdadera confesión ha terminado, en la hora de la muerte “sale la voz de *otro* que a menudo me habita” –solo su narratario ha podido gozar, pues, la “verdadera” confesión de Colón. Y este Colón auténtico (ficcionalizado) resulta ser un personaje mucho más humano que el Colón idealizado y glorificado de la historiografía desde la biografía hagiográfica de Hernando hasta el discurso de la Hispanidad, que lo califica de “Visionario Supremo”, “Gran Navegante” y “Adelantado de los mares”<sup>63</sup>. En resumidas cuentas, *El arpa y la sombra* puede leerse como contradiscurso del discurso de la Hispanidad: la misión evangelizadora se transforma en codicia de oro –“Ganar almas no es mi tarea. Y no se pida vocación de apóstol a quien tiene agallas de banquero” (128)–, y el descubridor se presenta como judío que tiene incluso una relación sexual con la reina Isabel.

---

63 Ver la “Apología de la Hispanidad” de Isidro Gomá Tomás (1934), reproducido en: <http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e64193.htm> (03.05.2014) y el artículo de Mercedes Carbayo Abengoza (1998) para este discurso que caracteriza de “mezcla explosiva de patriotismo, raza y religión, la que va a dominar la intelectualidad conservadora de principios de siglo y la que definitivamente se elegirá para regentar la España franquista”.



Mientras que el discurso de la Hispanidad equipara España y Colón<sup>64</sup>, la novela destaca el origen genovés de un judío errante de bajo origen social, desleal hacia la Corona española que sustituye las características de los hidalgos –religiosidad, caballerosidad, sentimiento de justicia, honor etc.– por la falta de escrúpulos, el egoísmo, la lujuria y la codicia. No obstante, el Colón de Carpentier es un personaje ambivalente que no corresponde ni a la imagen heroizada del discurso de la Hispanidad que Ridley Scott adoptó en cierta manera en su película, ni a la imagen demonizada de Colón como primer conquistador cruel y sin escrúpulos.

Mientras que el cine fracasó en sus intentos de parodiar el Descubrimiento de América<sup>65</sup>, la literatura presenta parodias inteligentes y entretenidas. En su novela *Las islas* (1998), Carlos Gamerro transfiere el Descubrimiento a las Islas Malvinas y se burla de la arrogancia e ignorancia de los conquistadores: parodia la famosa Carta de Colón a Santángel en el capítulo “El Diario del mayor X”. Este mayor X es uno de los esbirros del último régimen militar en Argentina y relata allí sus experiencias en la guerra de Malvinas. Describe a los nativos de las islas, los kelpers, como “buenos salvajes” que no hablan las “lenguas principales” como lo son el castellano, el portugués, el latín, el italiano y el hebreo. Gracias a un lenguaraz, el mayor argentino logra comunicarse con ellos, lo que le permite hacer observaciones sobre su modo de vida y sus creencias: “¡Hasta nuestra llegada, pensaban que eran los únicos sobre la tierra!”; “no conocen estas gentes el dinero”, “los esposos se son fieles la vida entera y participan ambos del cuidado de los niños; no se conocen el adulterio ni las aberraciones sociales, así como tampoco el robo y forma alguna de engaño”. En vez de cristianizarlos, el mayor trata de “inculcarles el amor a la madre patria”. En esta parodia se incluyen también referencias a la historia de la Conquista de México, aparte de la famosa faraute Malinche y alusiones al mito del regreso de Quetzalcóatl, el Dios azteca que los nativos creyeron reconocer en los hombres blancos, y al propio héroe de la independencia argentina: “los nativos [...] creen que San Martín es uno de los santos del cielo. Lo

---

64 “Y esta gloria de Colón es la gloria de España, porque España y Colón están como consustanciados en el momento inicial del hallazgo de las Américas, y porque, cuando el genio del gran navegante terminó su misión de descubridor, España siguió, un siglo tras otro, la obra de la conquista material y moral del Nuevo Mundo” (Isidro Gomá Tomás 1934).

65 Ver los análisis respectivos de Rafael de España (2002: 104–110 y 123–128), quien estudia la sátira española *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982), el acercamiento humorístico en la producción italiana *Non ci resta che piangere* (1984), la película española *La marrana* (1992) y la torpe parodia inglesa *Carry on Columbus* (1992).

que es más, creen que yo mismo soy Martín, y que vengo del cielo –en este caso, claramente, el helicóptero que nos trajo” (374).

En el contexto de la parodia del Descubrimiento no faltan, por supuesto, la codicia y la búsqueda obsesiva de oro: “En mi ronda, descubrí en la boca de un anciano de gruesos bigotes blancos el brillo del oro, y también en el arete de una jovencita”, y al igual que los tainos, los nativos los mandan lejos para encontrar más –en este caso incluso al otro Hemisferio: Interrogados por el lenguaraz acerca de la procedencia del precioso metal, algunos de ellos señalaron al Norte, repitiendo una palabra que sonaba como “ingoland, ingoland”. Después de mucho insistir y amenazar, saca la información de que hacen trueque con un lejano país que llaman “England”. El mayor deduce perspicazmente: La palabra que repiten, “England”, parece ser una corrupción del original “in gold land”!

## 2.6 *Los perros del paraíso* (1987) de Abel Posse

Otra “nueva novela histórica” que se dedica exclusivamente al Descubrimiento es *Los perros del paraíso* (1987/2003) de Abel Posse, que recibió en 1987 el prestigioso Premio Internacional Rómulo Gallegos. A pesar del tema común, las novelas de Carpentier y de Posse son muy diferentes. La de Posse contiene cuatro capítulos encabezados por los cuatro elementos básicos: el aire (I), el fuego (II), el agua (III) y la tierra (IV). Dentro de los cuatro capítulos se encuentran tres hilos narrativos que se entrelazan continuamente: en el viejo mundo se trata de la vida de los Reyes Católicos y de la juventud de Colón, en el Nuevo Mundo de los incas y aztecas (culturas con las que el Colón histórico no tuvo ningún contacto). Los cuatro viajes de Colón fusionan en uno solo que dura diez años. El tiempo narrado alcanza la actualidad del presente narrativo situado en el tardío siglo XX y el mundo diegético está referido desde la perspectiva olímpica de un narrador extra-heterodiegético personal anónimo con focalización cero que transmite las perspectivas singulares de los tres hilos narrativos: la castellana, la colombina y la indígena. Parecida a la novela de Carpentier, el héroe Colón experimenta en el texto de Posse una desmitificación, pero no se convierte solamente en “un personaje inculto e incluso torpe”, como opina Pulgarín (1995: 62). Sino el representante del occidente trata de retornar al paraíso. Su flota llega a “la región espacio-temporal no visitada antes por el humano”, en una “zona intermedia entre la nada y el ser, entre lo conocido y lo misterioso” en la que aparecen a veces los muertos (198). Cuando se levanta una tormenta, Colón impide la huida de sus hombres y trata, por el contrario, de llegar al “núcleo del ciclón”, al centro del Mal –y cuando la proa de la Santa María quiebra el horizonte espacial-histórico, llega al centro de la historia, que se repite eternamente. Las cosas carecen de temporalidad, todo sucede a la vez: como en “El

Aleph” de Borges, Colón ve desfilar barcos de esclavos, de piratas, de fugitivos, de inmigrantes, la Mayflower, cruceros... Cuando cree haber llegado al Paraíso terrenal, el hombre de acción se convierte en un ente flemático, que no logra entender que los demás no experimenten la misma salvación, el mismo alivio.

Lo más interesante de esta novela altamente carnalesca, polifónica, grotesca y fragmentaria, que se desprende del *grand récit*, es la deconstrucción de la histori(ografí)a. Extratextualmente, Abel Posse enuncia sus dudas acerca de la objetividad de la historiografía como sigue:

En general, si tengo que hablar objetivamente te diría que [el historiador y el novelista] son dos mentirosos en pugna. El historiador es el hombre que elabora un texto donde su subjetividad está oculta, en cambio el novelista tiene la insolencia de cambiar la historiografía y completarla con otra subjetividad. Así como el historiador serio se permite novelar (lo que hay documentado es el dos por ciento de la realidad, y en base a ese dos por ciento el historiador crea un friso que nos presenta como la verdad de las cosas), el novelista se adueña del mismo procedimiento, pero desde el punto de vista de la imaginación<sup>66</sup>.

*Los Perros del Paraíso* puede leerse como ilustración perfecta de este procedimiento del novelista que recurre constantemente a la *poesis*, no solo en el sentido aristotélico, sino asimismo en el de Heidegger, cuya obra *Ser y tiempo* juega un papel importante en las experiencias del Colón novelesco en el Paraíso. Dentro de la novela hay una frase que puede entenderse como *mise en abyme* de la poética: “El mundo en que creemos vivir es una escritura que hay que leer de revés, frente a un espejo” (194). Para deconstruir esta presunta realidad o pasado, para presentar una inversión de lo supuestamente conocido, el narrador recurre explícitamente a múltiples fuentes históricas, desde el *Diario de a bordo*, a través de crónicas de Pietro Martire d’Anghiera y Fernández de Oviedo, el *Chilam Balam*, hasta textos históricos del siglo XX (ver la lista en Spiller 242, n. 41). Pulgarín (1995: 99) advierte que el autor implícito utiliza las mismas estrategias que el transcriptor del *Diario* de Colón, *Las Casas* (ver Zamora 1989 y supra): el comentario editorial evaluativo o no, el resumen, la aumentación, la alternancia entre discursos directos e indirectos. Además, destacan inversiones y distorsiones de hechos factuales: cuando el narrador pretende, por ejemplo, que los incas habían llegado ya en el siglo XIV a Düsseldorf (11 y 39). Los europeos se comportan en el Nuevo Mundo como demonios, mientras que los nativos les agradecen cortésmente la tortura.

---

66 Abel Posse en una entrevista de Daniel Freidemberg publicada en el diario *Clarín*, en mayo de 1993, reproducida en [http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/literatura/posse\\_bio2\\_es.php](http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/posse_bio2_es.php). (03.05.2014).

La “entangled history” destaca paralelismos asombrosos a través de continentes y de tiempos, otra demostración del eterno retorno de lo mismo: así, la política de expansión, represión y expulsión del imperio español fundado por los Reyes Católicos se asemeja mucho al fascismo alemán, paralelismo subrayado explícitamente por el hecho de que la Santa Hermandad está clasificada de SS. A la vez, los valores cristiano-occidentales de los Reyes Católicos remiten a la dictadura militar argentina, personificada al final por el coronel Roldán.

Aparte de fuentes historiográficas destacan referencias a textos ficcionales, por ejemplo una inofensiva a una novela de Fuentes: “había llegado en brisa desde Teotihuacán, *la región más transparente*” (142, mis cursivas); referencias paródicas: “se escuchó al calmo susurro de su orín (¡orín, sí, más orín enamorado!)” (186), una transformación cómica del último verso “polvo serán, mas polvo enamorado” del famoso soneto “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo; hasta correctivas: el narrador de Posse rechaza la relación sexual de Colón e Isabel tal como está referida en *El arpa y la sombra* por ser “absolutamente irreal [por] la intimidación del plebeyo” (141) y la sustituye por un orgasmo “extragenital” de Colón (139). El sexo tiene un papel protagónico en esta novela que parodia tanto a los europeos como a los indígenas. En una discusión teológica entre el padre Buil<sup>67</sup> y el lansquenete Swedenborg sobre los nativos, Swedenborg –representante de la teología de la liberación– rechaza la visión de Las Casas que ellos son ángeles, objetando que “fornican y comen” y que sus hombres han visto “sodomitas acoplados sin vergüenza” (248). No obstante, Colón sigue creyendo de haberse topado con el Jardín de Jehová y ordena a todos sus hombres desnudarse. La codicia de Colón se transforma en la expectativa ingenua de encontrar “piedras de oro fino –signo indiscutible del Paraíso” (254). Acto seguido, Colón ordena el ocio absoluto, por lo que hace destruir todo instrumento de trabajo (258) –pero dos semanas más tarde, la armonía se ha transformado en tedio insoportable. Los hombres tienen el anhelo de violencia, distracción y variedad: “el amor sin resentimientos ni voracidad [...] se había degradado a obscena bacanal [...]. Padecieron el castigo del saciamiento” (263). Entonces acuden a la violación, a la prostitución, a golpes y a torturas atroces que terminan con la muerte de las nativas. Poco después el coronel Roldán realiza un “golpe” que instala el sistema de encomiendas, de indias concubinas y criadas y esclavos para España. Los galpones de los trabajadores se controlan con alanos alemanes, y se cita del tomo X de la *Historia General* de Fernández de Oviedo que uno de estos “perros del paraíso”,

---

67 El fraile había formado parte de la segunda expedición de Colón y aparece asimismo en la comedia de Lope (ver supra).

“defensor de la fe católica y de la moral sexual, descuartizó más de doscientos indios por idólatras, sodomitas y por otros delitos abominables” (282). Al final, las desgracias se acumulan: con la sífilis llega la muerte a Europa, Isabel cae enferma, su hijo Juan se muere, Fernando le echa la culpa a Colón y envía al juez Bobadilla cuando se entera del golpe de Roldán. Bobadilla arresta a toda la estirpe de Colón y éste despierta de su locura y comprende “que América quedaba en manos de milicos y corregidores” (301s.). Posse concretizará esta idea del eterno retorno de milicos y dictadores en *Daimón*, una novela sobre Lope de Aguirre que forma parte de su trilogía de la Conquista<sup>68</sup>. Spiller (1993: 237) ahonda en la crítica de la expansión imperial de España que se esconde detrás de la fachada de la parodia en *Los perros del paraíso*, subrayando el “cubrimiento” de las culturas indígenas.

---

68 La tercera novela, *El largo atardecer del caminante*, se analiza en el capítulo 3.3.

