

SAGA LIBERTADORES: INDEPENDENCIA IBEROAMERICANA EN EL CINE

Saga libertadores: iberoamerican independence in the cinema

Dr. José M. LAVÍN
Docente Investigador
CESINE Centro Universitario, España
E-mail: jmlavin@cesine.com
 <https://orcid.org/0000-0002-4305-5154>

Dr. Álvaro JIMÉNEZ SÁNCHEZ
Docente Investigador
Universidad Técnica de Ambato, Ecuador
E-mail: al.jimenez@uta.edu.ec
 <https://orcid.org/0000-0002-4249-8949>

RESUMEN

Esta investigación se centra en la saga cinematográfica Libertadores realizada por productoras iberoamericanas en la última década y compuesta por las películas: *Hidalgo, la historia Jamás contada* (2010); *Martí. El ojo del canario* (2010); *San Martín. El cruce de los Andes* (2011); *Artigas: La Redota* (2011); *Bolívar. El hombre de las dificultades* (2013); *El niño rojo* (2014); y *Joaquim* (2017). La metodología consiste en un análisis de las siete películas centrado en tres apartados: el personaje, historia y aspectos alegóricos. Los resultados muestran diferencias en la visión del héroe, diversos tratamientos estéticos y narrativos, enfoques discutibles de la historia de la Independencia Iberoamericana.

Palabras clave: libertadores; cine; historia; Iberoamérica.

ABSTRACT

This research focuses on the Libertadores film saga produced by Iberoamerican producers in the last decade. This saga is composed by the films: *Hidalgo, la historia Jamás contada* (2010); *Martí El ojo del canario* (2010); *San Martin. El cruce de los Andes* (2011); *Artigas: La Redota* (2011); *Bolívar. El hombre de las dificultades* (2013); *El niño rojo* (2014); and *Joaquim* (2017). The methodology consists of an analysis focused on three sections: the character, history and allegorical aspects. The results show differences in the vision of the hero, various aesthetic and narrative treatments, and controversial approaches of the history of the Iberoamerican Independence.

Key words: liberators; cinema; history; Iberoamerica.

1. LOS MITOS DE LA HISTORIA VISTOS POR EL CINE EN EL SIGLO XX. LIBERTADORES LATINOAMERICANOS

La representación fílmica de la historia y de los héroes nacionales en todas las cinematografías ha sido numerosa e incluso repetitiva desde los inicios del cine. Casi todos los países se han acogido a su literatura y/o a su historia para llevar a la pantalla los anhelos, los logros y la historia de la patria (Kriger, 2009).

Estas representaciones cinematográficas han jugado un papel crucial a la hora de construir los mitos sobre estos héroes, convirtiéndolos en íconos que tienden a justificar políticamente a las fuerzas políticas preponderantes en el tiempo en que se realizan las películas (Hicks et al., 2016). Además, la masificación que producen las artes y muy en especial el cine hace que este mensaje llegue de manera indiscriminada, sin pasar por un tamiz de estudio, y que sea aprovechado para representar contextos políticos y sociológicos (Alvira, 2011).

Por tanto, se asiste a la creación de una memoria cultural que viene de la producción artística (Assmann y Czaplicka, 1995). Esa memoria cultural y sus representaciones mediadas, en este caso el cine, actuarán en el imaginario colectivo de los espectadores formando una identidad política determinada (Trenzado Romero 2000). El propio cine, además, transmite una fuerza emocional y psicológica difícil de olvidar por el espectador y que transforma las visiones de un pueblo sobre su propia historia (Sorlin, 2005). Tanto es así, que incluso, la imagen física de los héroes nacionales quedará mediatizada por las actuaciones cinematográficas como antes lo fue por las obras pictóricas donde aparecían. Por tanto, la ficción representará la realidad, o al menos una realidad anterior, pero la modificará y la modelizará al mismo tiempo que la transmite (Rodríguez Vidales y Padilla Castillo, 2018).

Esto hace que hechos históricos más o menos relevantes se modifiquen o desaparezcan de la versión cinematográfica en aras de una mayor relevancia de la diégesis, de la historia narrada, a fin de que se le muestre al espectador aspectos que al director, guionista o productor le interesa que queden subrayados en menoscabo de otros que pueden resultar más difíciles de explicar, que retrasarían o complicarían la trama o que, directamente, no se quiere que se vean.

Esta discusión es bastante amplia. Furet (2000), para relatar la historia, argumenta que es imprescindible tomar los hechos de manera fría y distante, alejándose de opiniones y juicios personales. Esto haría que la distorsión, selección y opiniones que poseen de un hecho los creadores, ya sean novelistas o cineastas, invalidaría sus obras como documentos históricos ante la sociedad (Erlj, 2014). En ese sentido, Ferro (1995) dice que la reconstrucción hecha por historiadores tampoco carece de prejuicios por lo que no habría documentos neutros u objetivos. Sin embargo, el propio Ferro advierte que las reconstrucciones históricas, no son capaces de ir más allá del presente, lo que dejaría su valor como relatora de la verdad en muy mal lugar.

A partir de aquí, y teniendo clara que hay una modelización y un cambio en la historia vista en la pantalla, se puede intuir que no toda esa modelización y cambio es inocente o aséptica (Ferro, 1995) sino que está imbuida de todos los aspectos ideológicos y sociológicos del *mainstream* imperante a nivel local y/o nivel mundial, exigencias de gobiernos o la propia posición del autor principal de la película. Así, la producción cinematográfica histórica hablaría más de la sociedad en la que se produce que de la sociedad que pretende representar (De España, 2000).

En el caso del cine latinoamericano, la narrativa siempre ha tendido a la alegoría o a la parábola más que a la construcción de mitos (Jurado González, 2018), por lo que estas representaciones históricas pueden estar, y de hecho lo están en muchas ocasiones, más dispuestas a representar conflictos contemporáneos, trasladándolos a otras fechas históricas que a representar la verdad histórica. La doble lectura existente, una literal y otra subyacente, es constante en el cine histórico del subcontinente. Este hecho no es nuevo ni exclusivo de Latinoamérica: la proliferación de westerns que planteaban conflictos del siglo XX en las praderas del *far-west* o de películas de ciencia ficción mostrando distopías causadas por las carencias de las sociedades actuales que presenta el cine estadounidense es tan evidente que no es necesario mencionarla.

Por todas estas razones, no es posible atribuir esa inocencia a las representaciones históricas, sino que, más bien, hay que entender que esas producciones para el cine enseñan la opinión o interpretación actual que tiene cada sociedad o cada país sobre sí mismo y cuáles son los conflictos más acuciantes que en ella se presentan (Sorlin, 2008). Un caso claro sería la propia industria cinematográfica hollywoodiense después del atentado de las Torres Gemelas en 2001 y como estableció parábolas sobre el ambiente de terror resultante (Riegler, 2016) o de modo aún más intrincado del pánico nuclear en Japón tras el impacto de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki (Crowder, Chhem y Aziz, 2015).

Pero, además, la importancia del cine como medio de movilización política al que, en la actualidad, se le añade la televisión, es bien conocida. Por tanto, el aprovechamiento de la representación audiovisual masiva de hechos y héroes históricos resolviendo de modo figurado problemas de la sociedad actual no puede sorprender ni considerarse nuevo.

Esta llamada a la historia y sus personajes suele producirse en momentos determinados: ya sea en fechas especiales como puede ser el bicentenario de la independencia de casi todos los países de América Latina, o a la vista de situaciones sociales en las que conviene reforzar una posición política. Y aún en ocasiones, una mezcla de ambas (Cuarterolo, 2014). Periódicamente los héroes latinoamericanos aparecerán para realzar el espíritu nacional y el orgullo de pertenecer a su nación, sea cual fuera.

Este hecho comienza con los albores del cine en Iberoamérica. Desde principios del siglo XX y coincidiendo con el centenario de la Independencia, cada país decide representar en imágenes las historias de la liberación, así como una descripción de los valores y hechos nacionales, reforzando el espíritu y la identidad patriótica.

Así en Argentina, está Mario Gallo con sus películas *Himno Nacional Argentino* (1910) o *La revolución de Mayo* (1910), entre otras. Ese fue el inicio de una serie de filmes acerca de los padres de la patria o las singularidades nacionales que tuvo en las décadas de los sesenta y setenta a autores como Leopoldo Torre Nilsson, que inició una revisión y actualización de la historia y el folclore argentinos con obras como *Martín Fierro* (1968) o *El santo de la espada* (1970), entre otras. En realidad, la filmografía argentina recurre periódicamente a los temas nacionales y sobre todo en períodos de crisis, cuando es necesario, o al menos se cree necesario, dar un impulso al orgullo nacional.

El cine en Venezuela nace también a raíz de la llegada de cineastas europeos o nacionales que han estado en Europa o en Estados Unidos. Con una muy escasa producción sobre hechos históricos en toda su filmografía temprana, habrá que esperar al final de la década de los setenta y durante la década de los ochenta, para encontrar a Diego Rísquez, que crea una trilogía acerca de la historia nacional con los filmes

Bolívar, Sinfonía Tropical (1979), *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) y *América, Terra Incógnita* (1988), coincidiendo con un descenso de las producciones venezolanas. Rísquez seguirá produciendo filmes con trasfondo histórico como *Manuela Sáenz* en 2000 y *Francisco de Miranda* de 2006.

Sin embargo, este desarrollo seguirá siendo muy irregular hasta la llegada de Hugo Chávez al poder que impulsará el cine nacional desde la fundación Villa del Cine, dependiente del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, reintroduciendo temáticas patrióticas como la vida de Francisco de Miranda en *Miranda regresa* de Luis Alberto Lamata en 2007. Lamata se convertirá en el director favorito del régimen bolivariano para sus producciones históricas. Este impulso al cine es producto de la pretensión del gobierno chavista de intentar detener la invasión de producciones estadounidenses en las pantallas venezolanas, o al menos, esa es la versión oficial. Sin embargo y como se verá más adelante, parece que existe una intención de comparar a la figura de Simón Bolívar y los hechos de la independencia con la situación actual del país.

En México, una de las potencias cinematográficas del continente, quizás la más poderosa después de la estadounidense durante muchos años, el cine patriótico o basado en los héroes nacionales nace también con el cine mudo: en 1907, el director y actor Felipe de Jesús Haro realizó una película llamada *El grito de Dolores o La independencia de México*. A partir de entonces y más con el cine mexicano realizado después de la revolución, los hechos históricos que llevaron a la rebelión en el país y su posterior independencia fueron recurrentes.

Esta reincidencia no es casual: el Partido Revolucionario Institucional que, con distintas denominaciones, gobernó el país desde el final de la Revolución hasta el año 2000, buscó con las producciones cinematográficas reforzar el espíritu nacional en la población a través de las narraciones de la independencia o de los héroes revolucionarios, especialmente Pancho Villa y Emiliano Zapata. Para la década de los años treinta, Fernando de Fuentes realizó una trilogía acerca de las luchas revolucionarias centrándose especialmente en Pancho Villa con las películas *El compadre Mendoza* (1933), *El prisionero 13* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). En ese sentido, el cine mexicano y más en la llamada Edad de Oro, que comprende más o menos la década de los años 50, se convirtió en un arma de propaganda de los valores nacionales frente a la llegada del cine norteamericano. La revisión constante de los padres de la patria ha alcanzado su punto culminante en la celebración del Bicentenario revisitando hechos y personajes históricos en *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano, 2010), *Morelos* (Antonio Serrano, 2012) y *Cinco de Mayo: La batalla* (Rafael Lara, 2013).

Otra de las potencias cinematográficas de América es Cuba, especialmente desde la llegada al poder de la Revolución Castrista, pero ya desde sus inicios que coinciden casi cronológicamente con la independencia en 1898, el cine cubano se refirió a sus héroes independentistas y especialmente a José Martí como una temática habitual. Así, para 1914, Enrique Díaz Quesada realiza *El capitán Mambí y Libertadores o guerrilleros*, por lo que puede hablarse de la continuación de una constante iberoamericana en sus inicios, como es la conmemoración de la Independencia y de Martí, cuya historia se ha llevado al cine con profusión. Así, en 1943 se estrena *La que se murió de amor: la niña de Guatemala o Martí en Guatemala* de Jean Angelo y diez años más tarde, se filman dos cortometrajes hoy desaparecidos: *Martí, mentor de juventudes*, de Juan Díaz Quesada y *Siguiendo la ruta de Martí*, de Enrique Crucet (Juan-Navarro, 2017).

En ese mismo año, el mexicano Emilio Fernández filmará *La rosa blanca*, también basada en Martí.

Después de la llegada al poder de Fidel Castro en 1959, y con el impulso que su gobierno da al cine, a través especialmente del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), las películas acerca de las figuras y los valores nacionales se dan con frecuencia en un intento de reforzar y justificar al gobierno cubano frente al exterior. Y en ese intento de reforzarse, según Juan-Navarro (2017) el gobierno de Castro intenta asimilar a José Martí con el propio Fidel Castro. Un ejemplo sería *Páginas del diario de José Martí* (1971), de José Massip.

Con el paso del tiempo, esa identificación de Independencia con revolución permanece constante en el cine cubano, hasta que, a mediados de los ochenta, surge un tipo de cine más desmitificador y con más trasfondo social que hace olvidarse en algún sentido de los tópicos patriotas por algún tiempo. Sin embargo, no se abandonan e incluso directores españoles como los canarios Teodoro y Santiago Ríos hacen su propia revisitación de los hechos independentistas en «Mambí» (1998) antes del siglo XXI.

Sin embargo, en Brasil este tipo de cine patriótico tarda en enganchar a la industria. Aunque la producción tiende hablar de temas típicamente brasileños, no hay una tendencia a representar a héroes históricos nacionales de manera compulsiva, sino que se prefiere hacer crítica social o comedias como las *chanchadas*. Así, en los años 50 y debido al impacto internacional que supone *O Cangaceiro* de Lima Barreto en 1953, el cine brasileño se asoma al exterior, aunque sigue sin tener una producción continuada de cine basada en sus próceres y más centrada en los desequilibrios socioeconómicos. Quizás en la última etapa del *Cinema Novo* podría hablarse de una representación más o menos importante de los hechos históricos nacionales, pero fue tratada como alegoría de la dictadura que existía en el Brasil de finales de los sesenta y principios de los setenta, con lo que no podría hablarse de una revisitación de figuras nacionales sino de un ajuste de cuentas con el presente, intentando evitar la censura.

Incluso en un país con una casi inexistente tradición cinematográfica como es Ecuador, se ha intentado crear una superproducción basada en los hechos de la Independencia. Así en 2014, Pedro Saad dirigió *La batalla del Pichincha* sobre la batalla decisiva para la independencia ecuatoriana no obtuvo demasiada repercusión.

Teniendo en cuenta lo anterior, el propósito de este trabajo es analizar una serie de películas históricas latinoamericanas de este siglo XXI, surgidas con ocasión del bicentenario de la independencia de la región.

Para ello, se delimitará en primer lugar, cuál es el objeto de estudio que son las siete películas que surgieron del proyecto «Libertadores» de Televisión Española, del que se hablará seguidamente. Más adelante, se establecerá una metodología propia de estudio de las películas, atendiendo al personaje histórico, cómo es representado en la película, a la existencia en la trama del filme que tenga una importancia relevante en los hechos históricos, y a las posibles alegorías históricas o personales existentes. A continuación, se analizarán las películas según estos parámetros y finalmente, se establecerán unas conclusiones.

2. EL PROYECTO LIBERTADORES Y SUS PELÍCULAS

El proyecto «Libertadores» nace de una idea del actor español Sancho Gracia, que lo ofrece a Televisión Española (TVE) en 2009. El propósito original de Gracia que,

aun siendo español, había residido durante casi veinte años en Uruguay, era filmar momentos clave de las vidas de distintos líderes militares y políticos de la independencia latinoamericana y de la creación de la Constitución Española de 1812. El proyecto surgía de una deuda personal de Gracia que manifestó: «Sentí la necesidad de devolver a España y a Latinoamérica algo y eso se transformó en Libertadores. Ellos fueron los precursores de la libertad de Latinoamérica, aunque la mayoría de ellos no llegaron a verla» (Radio Televisión Española, 2009).

La idea original era hacer ocho coproducciones entre TVE, la propia productora del actor Lusa Films, otra productora española, Wanda Films y diversas productoras latinoamericanas, representando un momento determinado de la vida de estos líderes, que resultase particularmente decisivo en sus vivencias o en el desarrollo de la campaña militar.

El proyecto fue presentado en el Festival de Cine de San Sebastián en 2009 por el director del Área de Cine de TVE, Gustavo Ferrada; Sancho Gracia, presidente de Lusa Films; José María Morales, presidente de Wanda Films; el director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Camilo Vives; el director de Canal Encuentro, Ignacio Hernáiz; el director Leandro Ipiña y los actores Rodrigo de la Serna, argentino que encarnaría a San Martín en *Revolución: el cruce de los Andes* (Leandro Ipiña, 2011) y Rodolfo Sancho, protagonista de *Artigas: La Redota* (César Charlone, 2012).

En un primer momento, Wanda Films y Lusa Films eran las encargadas de la producción ejecutiva de «Libertadores», además de la participación de productoras de los países latinoamericanos de donde son cada uno de los libertadores. El proyecto fue variando debido a las dificultades económicas de TVE y la muerte de Sancho Gracia. Finalmente, no se pudieron realizar las películas sobre Tupac Amaru y la Constitución española de 1812.

A continuación, se hará una breve descripción de cada una de ellas.

2.1. Hidalgo, la historia Jamás contada (Antonio Serrano Arguelles, 2010)

Película estrenada en la Ciudad de México en el año 2010, con ocasión de los festejos del Bicentenario, cuenta un episodio de la vida de Miguel Hidalgo y Costilla, uno de los padres de la independencia mexicana y autor del Grito de Dolores. En este caso, *Hidalgo, la historia jamás contada* narra la época en que Miguel Hidalgo es nombrado párroco de San Felipe de Torres Mochas, municipio mexicano del estado de Guanajuato.

Además de las productoras que comenzaron el proyecto, intervino El Astillero Films y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Fue ganadora del proyecto del Bicentenario de CONACULTA y contó para su distribución con el apoyo de 20th Century Fox Latin America. Ganadora del premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la mejor banda sonora, fue nominada a seis categorías más. También pasó por el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, donde su protagonista, Demián Bichir, recibió el premio al mejor actor.

La película se cuenta en *flashback*, como ocurrirá con otras de la serie como *Artigas: La Redota* y *Joaquim*, pasando de las últimas horas de Hidalgo en el Hospital Militar de Chihuahua, capturado por los realistas, a sus vivencias primero como rector

de la Universidad de Michoacán y más adelante, como sacerdote de San Felipe de Torres Mochas.

En 2012 fue estrenada una secuela también producida por Antonio Serrano, llamada *Morelos*, en, en la cual José María Morelos toma el protagonismo.

2.2. Martí. El ojo del canario (Fernando Pérez, 2010)

Considerada como la mejor película hecha sobre Martí (Juan-Navarro, 2017), el filme está coproducido con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y fue dirigida por Fernando Pérez. *Martí. El ojo del canario* ha conseguido los premios en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva a la Mejor Dirección Artística y la Mejor Fotografía y el premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a la Mejor Película Iberoamericana de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Rompiendo con el tópico del proyecto, Pérez no narra un episodio determinado de la biografía de José Martí sino el paso de la niñez a su primera juventud, desde que va tomando conciencia política hasta su condena a trabajos forzados. No va a ser el único caso de tomar un periodo tan largo de tiempo ya que Larraín en *El niño Rojo* hará algo similar con Bernardo O'Higgins.

Pérez manifestaba en una entrevista que su intención era «humanizar y acortar esa distancia glacial y marmórea en la que yo no veo a Martí, para acercarlo a los jóvenes. Porque su vida se ha convertido en la hagiografía de Martí, más en una estatua que en un ser humano» (Velazco, 2011).

2.3. San Martín. El cruce de los Andes (Leandro Ipiña, 2011)

Producida por Canal 7, el Canal Encuentro, el Instituto Nacional del Cine y de las Artes de Argentina (INCAA) y la Universidad de San Martín, además de la participación española, la película cuenta la búsqueda de un paso a través de los Andes que realiza José de San Martín en 1817 con un ejército de 5200 hombres y la batalla posterior frente a los realistas en territorio chileno.

Se preestrenó en 2010, con motivo de los actos de celebración del Bicentenario de la Independencia de Argentina, pero hasta abril de 2011, no fue estrenada oficialmente.

Contada también en *flashback*, este filme y *Artigas: La Redota* son las únicas en las que el punto de vista narrativo no es el del protagonista, sino el de otro narrador, en este caso un adolescente, ayudante de San Martín, que relatará la historia de este paso de los Andes, ya anciano años después, cuando llegan a Argentina los restos de San Martín.

2.4. Artigas: La Redota (César Charlone, 2011)

Realizada en principio para ser proyectada únicamente en televisión y dirigida por César Charlone, en su producción participaron por parte uruguaya Cimarrones Películas, AIM, Antel, el Ejército Nacional y Banco de la República, entre otros. La historia

cuenta el llamado Éxodo del pueblo Oriental de 1811, comandado por José Gervasio Artigas, dentro del movimiento independentista uruguayo.

Está planteada en dos momentos históricos distintos: el primero recoge las peripecias del pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, para poder pintar un retrato de José Gervasio Artigas, sin tener ninguna referencia más que unos cuadernos de notas de un español al que se le ha encargado desde la Junta de Buenos Aires el asesinato de Artigas. El segundo momento es la historia del éxodo cuando el español se une al grupo de Artigas para asesinarle y como se van desarrollando los hechos.

Con una inspiración demasiado evidente para no ser confesable en el *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, *Artigas. La redota* comparte con *Revolución. El cruce de los Andes* el estar narrado por alguien distinto al protagonista, en este caso el propio asesino.

2.5. Bolívar. *El hombre de las dificultades* (Luis Alberto Lamata, 2013)

Película rodada con la producción española que inició el proyecto y la Villa del Cine, Alter Producciones y el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas. El filme llevó más de 6 años de redacción del guión, diseño y preparación, y tardó 10 meses en rodarse.

Bolívar. El hombre de las dificultades fue rodado por Luis Alberto Lamata, que tenía ya cierta experiencia con filmes de época como *Taita Boves* (2010) o *Jericó* (1991). La historia narra uno de los episodios menos estudiados de Bolívar desde mayo de 1815 a mayo de 1816, cuando debe exiliarse en Jamaica y Haití. En ese período, Bolívar expone el proyecto original de Francisco de Miranda acerca de la Gran Colombia, buscando financiación y tropas para llevarlo a cabo.

Al mismo tiempo se estaba rodando otra superproducción sobre la vida de Bolívar que alcanzó mucho mayor éxito. Esta producción llamada *Libertador* fue dirigida por Alberto Arvelo y alcanzó mucho mayor éxito desde su estreno en el Festival de Cine de Toronto de 2013 y por una mayor calidad cinematográfica.

2.6. EL NIÑO ROJO (RICARDO LARRAÍN, 2014)

Rodada como película dentro de la serie *Libertadores*, pero estrenada como miniserie de tres episodios para televisión en 2014, *El niño rojo* es una obra dirigida por el chileno Ricardo Larraín acerca de la infancia y juventud del padre de la patria chilena, Bernardo O'Higgins. Ricardo Larraín ya había dirigido en 2007 el telefilme *O'Higgins, vivir para merecer su nombre* como parte de la miniserie *Héroes*.

Al igual que *Martí. El ojo del canario* se centra en la juventud del protagonista y su toma de conciencia política. Al igual también que la película cubana, la figura paterna resulta fundamental, aunque en este caso por la ausencia. Y, por último, también se desarrolla durante años, desde el nacimiento de O'Higgins, su contacto con la cultura mapuche a temprana edad, hasta su encuentro con Francisco de Miranda, principal teórico del independentismo sudamericano, la entrada en la masonería y en la Logia Lautaro y su abrazo a la causa independentista. Sobre todos estos eventos, sobrevuela el cargar con el secreto de ser el hijo ilegítimo del gobernador de Chile y virrey del Perú, Ambrosio O'Higgins, que lo mantuvo escondido toda su vida por razones de conveniencia política.

2.7. JOAQUIM (MARCELO GOMES, 2017)

Joaquim iba a ser la primera de las películas de la serie Libertadores, pero diversos problemas hicieron que su rodaje se retrasase hasta 2017. Dirigida por el brasileño Marcelo Gomes y rodada con capital brasileño con las productoras Dezenove Som e Imagens y REC Produtores Associados y portugués con Ukbar Films, no pudo contar con el patrocinio de TVE por motivos económicos, aunque sí estuvo presente en su producción Wanda Films.

Joaquim narra la vida de Joaquim José da Silva Xavier, conocido como Tiradentes, quien protagonizó el primer intento de independencia de Brasil, a finales del siglo XVIII. En la película se narra la toma de conciencia de este militar, destinado en Minas Gerais y sus relaciones con la población afrobrasileña de la zona, el ejército portugués y la burguesía local, justo antes de la Conspiración Minera de 1789.

Contada en un inquietante *flashback*, heredero del planteado por Billy Wilder en *Sunset Boulevard* (1950), la cabeza de un Tiradentes decapitado nos narrará con tono burlón y sarcástico, los momentos inmediatamente anteriores a la Conspiración Minera, centrándose en la incapacidad del personaje de conseguir ninguna de las metas que ansía y como acaba siendo utilizado como chivo expiatorio por la burguesía local en la rebelión.

Todos estos filmes son los que constituirán el objeto de estudio, como muestra de las películas históricas realizadas en América Latina a partir del año 2000 y sobre todo como ilustración de la independencia del continente.

3. METODOLOGÍA COMPARATIVA Y ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

Tomando las siete películas antedichas, se pretende hacer un análisis de la narración de estas, según el modelo de Casetti y Chio (1990), para observar cuál es el desarrollo de la diégesis.

Para Casetti y Chio, en la narración existen tres pasos: un suceso, un personaje al que afecta este suceso y que está dentro de un ambiente, y una transformación del personaje y del ambiente, ya sea como ruptura o reintegración evolutiva. Para el análisis de estos tres pasos, se observará en dichos filmes:

- Al protagonista o héroe y sus circunstancias familiares, en el caso de que aparezcan. A este eje le denominaremos personal.
- El acontecimiento o suceso que le hace cambiar en el caso de que aparezca en la película. Por tanto, comprenderá la relevancia de ese suceso y su evolución en el filme. A este otro eje se le denominará histórico.

Estos dos puntos que contienen a los tres pasos anteriores se completarán con el estudio de la posible alegoría que encierra la película, ya sea como representación de la sociedad actual, ya sea como paralelismos entre las circunstancias personales de los protagonistas y la historia narrada. Por tanto, se tiene un tercer eje, al que denominaríamos alegórico.

3.1. *Hidalgo, la historia jamás contada*

Personal

El Hidalgo presentado es un liberal ilustrado que rompe con los usos del México colonial. Se le muestra preocupado por las condiciones de los más desfavorecidos y en conflicto constante con las autoridades y alta sociedad, tanto realistas como criollos. Sin embargo, y durante buena parte del metraje, no se ve a un Hidalgo político, sino más bien social.

Personalidad alegre y desenvuelta, quizá poco creíble para la época. El romance con Josefa Quintana confirma la ruptura con el ambiente.

Histórico

El ambiente presentado es el de una sociedad colonial del Antiguo Régimen, anclada en el pasado y que mantiene una profunda brecha con las clases pobres, especialmente con los indígenas, que asisten al culto de manera diferenciada y que no poseen, en ocasiones, modo de ganarse la vida de manera digna.

Es en ese ambiente, donde las ideas liberales, en este caso de la Ilustración y de la Revolución Francesa, van haciendo mella.

El acontecimiento que rompe la narración es la preparación de la representación del *Tartufo* de Molière. La elección de la obra no es inocente ya que representa la lucha contra la hipocresía.

Alegórico

En este eje, será la preparación del *Tartufo* lo que representará la completa separación entre una España anquilosada en el pasado, rígida y renuente a la modernización, frente a un México joven y vibrante. Durante todo ese tiempo, se verá la dicotomía pasado (España y las clases altas, especialmente las autoridades religiosas) frente a futuro (México, más popular y con mayor conciencia social).

Será el precipitado fin de la representación del *Tartufo*, lo que desembocará en la decisión de Hidalgo de ir a la lucha.

3.2. *Martí. El ojo del canario*

Personal

La evolución de la niñez y de la juventud de Martí se presenta como un viaje iniciático, donde el protagonista, a la par que crece, va conociendo las injusticias que se producen en la Cuba española, a favor de las clases altas y en contra a las clases medias y las más desfavorecidas, especialmente la clase afrocubana.

Sorprende la seriedad del personaje, demasiado maduro para su edad y su conflictiva relación con su padre, al que ve como un ejemplo a seguir, pero a la vez demasiado autoritario.

Hay quizás una exageración en las condiciones económicas de la familia Martí, ya que su padre al ser funcionario de la corona y español de nacimiento no habría tenido tantos problemas.

Histórico

La sociedad cubana de la época se presenta como un país donde los criollos y los peninsulares asentados allí, no poseen ningún problema de relación como podría ocurrir en la película sobre Hidalgo.

Son los abusos que se producen sobre criollos por los peninsulares lo que crea el descontento. Es decir, hay un ambiente de predisposición para la ruptura que, en la película, se producirá con el asalto de los militares españoles a la tienda de abastos del emigrante, también español.

A eso le acompañará el paso por las representaciones teatrales, y en especial el uso de la música de Verdi, que ilustró la independencia y unificación de Italia, ocurrida en 1870. De esta forma, la ópera clásica se complementa con el teatro político cómico de bares, para que el mensaje de revolución llegue a todas las clases sociales y con formatos específicos para cada una de ellas. En definitiva, el arte como instrumento de cambio político-social, o como Martí argumenta al final «derecho a la palabra», de ahí la conjunción entre sus experiencias teatrales y las periodísticas.

Alegórico

Como en el caso anterior, Martí y la joven Cuba representan el progreso frente al pasado, el poder de la cultura y de la instrucción. Pero, sin embargo, aquí el conflicto alegórico se presentará en la propia casa de Martí: se puede entender a Martí como Cuba y a su padre como España, un padre muy preocupado por las estrecheces económicas de la familia (como la España de ese tiempo) y que coarta los estudios del joven Martí (es decir, el progreso, la instrucción). Sin embargo, la película no es rupturista ya que el padre no es representado como un personaje completamente negativo, sino también como un ejemplo. En ese sentido, y siguiendo con esta línea alegórica, habla de un lazo muy difícil de romper entre los dos países.

Las desavenencias de Martí con el sistema formal educativo infantil es otra manera de mostrar cómo el personaje también está en contra de los patrones establecidos. Las numerosas imágenes de una naturaleza salvaje reafirman el verdadero espíritu de Martí, el cual congenia bien con estas raíces con la instrucción canónica de su clase social. El talento para la escritura y el mundo de las letras es otra prueba más de la capacidad intelectual y dotes para la oratoria que caracterizarán al Martí adulto.

Al final, e igual que en algunas de las otras películas, se le pide al protagonista que se retracte, y es ahí la prueba decisiva que le convierte en un verdadero mártir primando sus ideologías frente a su vida.

3.3. Revolución. El cruce de los Andes

Personal

Al igual que la película sobre Artigas, *Revolución. El cruce de los Andes* no será narrado desde el punto de vista del protagonista, sino a través de otro personaje y, además, en *flashback*. Esto hace que se pierdan determinados detalles personales, pero ganando, por el contrario, una visión periférica del personaje. Curiosamente, la mirada de admiración entusiasta del narrador se va trocando en más realista y por momentos desesperanzada.

Así, solo se verá principalmente al San Martín militar y muy poco al humano. El San Martín reflejado es un muy competente militar, que ha participado en la Guerra de Independencia en España, donde ha pasado casi toda su vida (de ahí su acento).

Es un San Martín pragmático cuyo propósito político, hacer una revolución liberal, queda difuminado ante la estrategia militar. A diferencia del San Martín real, sus divergencias con la Junta de Buenos Aires no están reflejadas y solo piensa en alcanzar la victoria. Así nos encontramos ante un militar profesional.

Histórico

Revolución. El cruce de los Andes es la única película de toda la serie que presentará la acción militar como eje central del filme. Se da por supuesto, que o bien todos conocen el ambiente político e histórico de la época o bien, no es importante para la diégesis, como suele ocurrir en el cine bélico y no tanto en el histórico.

Más allá de algunos comentarios y episodios aislados, no se verán más cuestiones de este tipo que con la introducción de batallones pertenecientes a minorías o la arenga antes de la batalla.

El acontecimiento rupturista será la propia avanzada de San Martín para la búsqueda del paso, que marcará la acción militar pero que no tiene fuerza como elemento de motivación o ruptura para el protagonista.

Alegórico

Poco lugar queda para la alegoría en el filme, a no ser la historia personal de Corvalán, el narrador que se enfrenta a su propio padre para hacerse soldado, por lo que otra vez tendríamos la cuestión de padre –hijo, metrópoli– colonia.

Al mismo tiempo, puede ser interesante la amarga reflexión del Corvalán anciano frente a la idea de patria de los más jóvenes, aunque se escaparía de una visión alegórica, propiamente dicha. En definitiva, el punto central acaba convirtiéndose en reflexionar sobre la idea de patria y sus diferentes raseros, de ahí que el filme termine titulando la fotografía realizada para el periódico como «los que hicieron la patria», es decir ¿son ellos realmente?, o ¿son otros quienes desean que así sea recordado?

3.4. Artigas. La Redota

Personal

Al igual que en la película anterior, el narrador no es el protagonista, sino un asesino a sueldo encargado de asesinar a Artigas. En este caso, más que en el anterior, va a ser el narrador el protagonista, quedando Artigas como una figura algo más distante pero que conmueve profundamente al narrador, haciéndole variar su opinión.

Sin embargo, y a través de los ojos del asesino, Artigas se nos presenta como un hombre ilustrado y que se aleja bastante de los estereotipos sociales de la burguesía, ya sea española o criolla, que busca un lugar para los más desfavorecidos y que tiene muy poco interés o ninguno en la gloria personal o el protagonismo.

En este sentido, Artigas es el héroe más desinteresado de la serie y el que menos mezcla la cuestión personal en lo político.

Histórico

El ambiente mostrado no habla de una dicotomía colonia-metrópoli sino de un problema más amplio: ¿para qué sirve la lucha, la revolución que llevará luego a la independencia? ¿Para mantener la misma brecha social? Esta cuestión es central en el

filme. No hay que olvidar que quien encarga el asesinato no son los españoles sino la Junta de Buenos Aires.

Sin embargo, no hay un hecho rupturista que marque el devenir de Artigas en la narración. Se producirá para el narrador al ver la estructura asamblearia y más o menos democrática de la expedición de la Redota, pero no hay un hecho que haga cambiar a Artigas sus planteamientos o posturas anteriores.

Alegórico

En *Artigas. La redota* se puede encontrar el elemento alegórico en la trama de la realización del cuadro de Artigas por parte de Blanes, en 1884.

El Artigas revolucionario y real, reflejado en el cuaderno de notas y en el primer cuadro, no es interesante para el gobierno del dictador Máximo Santos, ya que, como en todos los gobiernos autocráticos, las referencias al pasado deben servir para apoyar a dichos gobiernos.

Por eso, el segundo cuadro de Artigas, alejado completamente de la personalidad de este, se convierte en su representación oficial, lo que habla del fracaso y el olvido del Artigas real, que hubo de exiliarse a Paraguay al final de su vida.

De esta forma, la película deja caer el planteamiento básico de quiénes escriben y reescriben la historia. ¿El propio héroe? ¿los que estuvieron con él? o ¿aquellos interesados posteriormente con la causa?, de ahí la frase casi religiosa de «Cualquiera es Artigas» (*Cristo está en todos nosotros*), pues lo importante no es su persona, sino cómo sus valores impregnaron a la sociedad del momento y venidera. Por ello, es fácil observar cómo el personaje de Artigas se presenta como un Jesucristo revolucionario (con su correspondiente Judas), dando discursos como si de un predicador se tratara y abogando por una sociedad igualitaria sin ricos ni pobres (la denominada Utopía).

Por último, al igual que se veía en otras de las películas, se muestra la naturaleza criolla como la fusión de lo español y lo indígena, la mezcla de lo colonial con lo primitivo o ritualista, tal y como muestra la escena donde todos bailan y cantan una mezcla entre el tradicional musical española y lo tribal autóctono. A su vez, también se recurre al arte como voz del pueblo con los titiriteros y su música acerca de temas políticos coyunturales.

3.5. Bolívar. El hombre de las dificultades

Personal

En la película, Bolívar se representa en un líder en sus horas más bajas y que busca volver a su misión. Algo colérico y destemplado, Bolívar será perseguido por los españoles pero también por insurgentes que no comparten sus ideas y con los que mantendrá numerosas discusiones.

El personaje, al menos para el director, es completamente positivo y que nunca se equivoca, lo que convierte al filme en una hagiografía heroica de Bolívar que, en ocasiones, no se sostiene, quizás debido al histriónico trabajo del protagonista, Roque Valero.

La película abunda en detalles personales como su afición a las mujeres, su visión de un continente independiente y unido, y su relación con sus colaboradores.

Histórico

El momento que se refleja, el exilio en Jamaica y los viajes a Haití para conseguir volver a la lucha, es un episodio de la vida de Bolívar que sirve como punto de ruptura en algunos planteamientos del personaje descrito, no se sabe si del real.

La necesidad de contar con los refuerzos de Haití, nación ya independiente, pasa por la abolición de la esclavitud en la futura Sudamérica libre, lo que va a llevar a las luchas intestinas de los insurgentes ya que muchos de ellos son propietarios de esclavos.

Así, la lucha por la independencia pasa a transformarse en una revolución social, a la que Bolívar accede, aunque el filme no llega a parecer que sea tanto un convencimiento propio como una concesión por las necesidades de la guerra.

Alegórico

En este eje, es fácil reconocer la visión gubernamental de la Venezuela actual dentro de las vicisitudes de Bolívar. No olvidemos que la película está financiada por el gobierno venezolano.

Además del enemigo exterior, hay una serie de elementos burgueses propios que impiden la llegada de la Independencia, o Revolución Bolivariana, que no están dispuestos a ceder en favor de la minoría afrovenezolana, o los más desfavorecidos. En ese sentido, este carácter alegórico viene marcado con un trazo grueso y poco sutil.

3.6. El Niño Rojo

Personal

Al igual que el episodio sobre *Martí*, *El niño rojo* no toma un momento particular de la vida de O'Higgins sino su niñez y juventud, como se ha dicho antes.

Así, O'Higgins se criará casi a escondidas, debido a su condición de «huacho» (bastardo), y alejado de su madre por cuestiones sociales y de su padre por conveniencias políticas.

Esto hará que conozca de primera mano a todas las clases sociales existentes en el país, desde la cultura mapuche, la burguesía rural y las grandes ciudades.

La odisea del personaje será, en gran parte del filme, puramente personal, atrapado en la condición de bastardo, que debe estar oculto a la sociedad.

Histórico

El ambiente en el que transcurre la trama está menos politizado que en otras películas de la serie. La conciencia política de O'Higgins no aparecerá prácticamente hasta su llegada a Londres, pero se describe la existencia de varias capas sociales por las que el protagonista va pasando, en contraste con una clase alta, llena de intrigas, hipocresías y manipulaciones.

El conflicto de O'Higgins será puramente personal hasta que conoce en Londres a Francisco de Miranda, que se convierte en su mentor y genera en el joven la toma de conciencia política y social que se alimentará de los hechos que ha vivido.

Será este acontecimiento el que marque la condición política del protagonista, desde su entrada en la Logia Lautaro hasta la arenga militar que cierra el filme.

Alegórico

También como en *Martí. El ojo del canario* va a ser la relación paterno filial la que pueda asemejarse en el plano alegórico con la relación colonia-metrópoli, aunque no tan claramente dibujada como en la película cubana.

El conflicto personal de O'Higgins con su padre, un irlandés al servicio de la corona de España puede reflejar, aunque no miméticamente, esa relación amor-odio, admiración-repulsión que se da políticamente. Durante el filme, O'Higgins padre intenta conducir a través del pago de los estudios o de su bienestar a su hijo, pero sin darle amor o cariño.

La última conversación entre O'Higgins y su padre marca la existencia de un camino sin retorno de ambos personajes y entre ambos países. Finalmente, el padre acaba apoyándole y reconociéndole como hijo y heredero, bajo un planteamiento más universal y menos partidista tal y como expresa en su último aliento («Bernardo, libera América de la tiranía»), confirmando de esta forma un cambio ideológico histórico hacia un «nuevo mundo» sin opresión.

Cabe mencionar también el *leitmotiv* de O'Higgins golpeando piedras, material que podría caracterizarle (pétreo, duro, resistente...) y cuya acción recurrente de golpearlas se convierte en su constante lucha por romper lo establecido, hasta el punto de ser los tambores de guerra en la batalla final.

3.7. Joaquim

Personal

El enfoque del director sobre el personaje en *Joaquim* es quizás uno de los más humanistas de la serie. Se presenta a un personaje con problemas para crecer social y económicamente, que no llega a encontrar su lugar en el mundo.

Enamorado de una mujer afrobrasileña, sin poder ascender en el escalafón militar y sin éxito en ningún negocio, Tiradentes es un personaje sin lugar en el Brasil de su tiempo.

Este Joaquim, quizás demasiado inocente, demasiado cándido, se presenta como un eslabón entre la sociedad represaliada, indígenas, afrobrasileños y la burguesía local de Minas Gerais. De ahí que se le presente al principio como alguien casi simiesco, con costumbres poco refinadas y más cercanas a lo salvaje e instintivo, y a pesar de que el personaje se relacione con las clases dominantes, su naturaleza primitiva queda finalmente resaltada como la predominante, la original y genuina, tal y como se muestra en la escena final donde el resto de personas distinguidas observan con curiosidad a Joaquim comiendo con las manos y no con la cubertería, apelando al dicho: Aunque la mona se vista de seda, mona se queda.

Histórico

Aunque no es una película que plantee demasiados sobresaltos, ya que se desarrolla bastante linealmente, con un tono casi documental sin buscar quiebres profundos, sí existe una evolución constante del personaje, con un aprendizaje interior continuo.

Eso no significa que no existan peripecias clave que hagan que el personaje tome conciencia de su propia situación como la búsqueda de oro con otros militares, la relación ambivalente con los oficiales portugueses o, sobre todo, la rebelión de los

esclavos donde la mujer que ama, Petra, se convierte en líder de los fugados y desprecia a Tiradentes, que se da cuenta de su falta de lugar.

Alegórico

La historia personal de Joaquim puede servir como reflejo a la historia de un Brasil, tanto el colonial como el actual, que sigue sin encontrarse a sí mismo, si se cree lo ocurrido en la cinta.

Joaquim es un Brasil que no encuentra su lugar dentro de la corona portuguesa y que servirá como cabeza de turco para un intento de independencia de las burguesías locales y que tampoco conseguirá establecerse como puente de unión entre las minorías étnicas del país, afrobrasileños e indígenas, y los blancos dueños de las propiedades y de las minas.

En ese sentido, Tiradentes no es un mártir de la independencia sino un mártir de una sociedad clasista y desequilibrada.

4. CONCLUSIONES

Terminado el análisis, pueden sacarse algunas conclusiones. En primer lugar, es que en la mayoría de las películas no existe un elemento hispanófobo que sí ha estado muy presente en películas anteriores sobre la colonia y la Independencia en el cine latinoamericano del siglo XX. Aunque hay aspectos que pueden verse aún de esta manera, especialmente en algunos pasajes de *Bolívar. El hombre de las dificultades* y especialmente con el Marqués de Avilés en *El Niño Rojo*, con el que se crea un malvado, demasiado maniqueo y casi en forma de caricatura, el resto de las películas no hace tanta incidencia en España, llegando incluso a evitarse identificar a los enemigos como españoles, llamándolos godos, realistas u otras denominaciones. Incluso y en consonancia con la época representada, se habla de la dominación francesa en España como un mal que se debe solucionar para continuar con la vida normal. En ese sentido y a propósito de *Revolución. El cruce de los andes*, se puede repasar el trabajo de Recalde (2011) acerca del abandono de la visión hispanofobia de la independencia argentina.

En este cambio de lectura de las relaciones metrópoli – colonia, podría tener cabida las alegorías propuestas en *Martí. El ojo del canario*, *Revolución. El cruce de los Andes* y en *El niño rojo*, sobre las relaciones paternofiliales como símbolo de la separación entre España y los países latinoamericanos. En ese sentido, hay que tener en cuenta que tanto Artigas, Martí o San Martín eran hijos o nietos de españoles, que O'Higgins era hijo de un irlandés al servicio de España y que, además por su familia materna era descendiente de españoles en un grado más lejano, al igual que Bolívar e Hidalgo eran, con lo que podría plantearse una relación de este tipo. Siguiendo en esa línea, Tiradentes era hijo de un portugués.

En segundo lugar, habría que hablar de que, en el fondo, no se refleja una lucha por la independencia, sino contra el Absolutismo, dejando de un lado a *Martí. El ojo del canario* por razones cronológicas. Seguramente, esta lucha contra el Absolutismo era la idea que movió a Sancho Gracia a proponer el proyecto, ya que originalmente se cerraría con un filme sobre la Constitución Española de 1812, primera constitución liberal del país y que pretendía acabar con el dominio de los monarcas y las clases nobles.

En tercer lugar, casi todos los personajes representados ofrecen una gran cercanía con las minorías existentes en América Latina, especialmente con los esclavos de origen africano y las etnias indígenas. Casi todos ellos pasan tiempo entre esclavos e indígenas, a excepción de San Martín y de Bolívar, adquiriendo una conciencia de clase muy superior incluso a la de los liberales de la época.

Sin embargo, solamente *Artigas. La Redota* planteará directamente la cuestión del fracaso de esos ideales tiempo después. También podría considerarse que en *Revolución. El cruce de los andes* y en *Joaquim* se hace una reflexión de como esos ideales se van diluyendo con el paso del tiempo y los conflictos constantes entre conservadores y liberales hasta bien entrado el siglo XX.

En cuarto lugar, se puede decir que la alegoría sigue estando presente en la construcción del mito en Latinoamérica. Ante ello, hay que tomar en cuenta que no es una cuestión peyorativa ni mucho menos, sino que se constata que se sigue buscando construir parábolas a través de las situaciones personales, reales o imaginadas de los héroes de la Independencia.

Para acabar este trabajo, resulta conveniente cerrarlo con una de las frases pronunciadas en *Artigas. La Redota* acerca de la colonia española en América Latina.

Oro, oro y más oro. Y la verdadera riqueza de esta tierra es esta gente, eran ellos, esta gente. Esta mezcla, este caos, la multitud de ideas, de contrastes...

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alvira, P. (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. *Páginas* 3(4), 135-152. Recuperado de <http://web.rosarioconicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas/issue/view/10>
- Assmann, J. y Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65(1), 125-33. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/488538>
- Casetti, F. y Di Chio F. (2014). *Cómo analizar un film*. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona, España: Paidós.
- Crowder, R. J., Chhem, R. K. y Aziz, A. Z. (2015). Godzilla mon amour: The origins and legacy of nuclear fear in Japan. En J. Shigemura y R.K. Chhem (Eds.) *Mental health and social issues following a nuclear accident: The case of Fukushima* (pp. 3-14). Tokyo, Japón: Springer Japan. Recuperado de <https://doi.org/10.1007/978-4-431-55699-2>
- Cuarterolo, A. (2014). Representar la Nación: las gestas libertarias en el cine de ficción latinoamericano del período silente. En A. L. Lusnich, P.Piedras y S. Flores (Eds.), *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (pp 1-18). Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- De España, R. (2000). *El cine de Goebbels*. Barcelona, España: Ariel Prácticum.
- Del Valle, I. (2010). Independencia y cine histórico en Argentina, Cuba y Chile (1968-1976). Reinterpretando el mito nacional. *Cinémas d'Amérique Latine* 18, 5-9. Recuperado de <https://journals.openedition.org/cinelatino/1189?lang=es>
- Erlj, E. (2014). Escribir el Pasado con el Lente de una Cámara: el Cine como Documento Histórico. *Comunicación y Medios* 29, 76-91. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242658>
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Furet, F. (2000). Lettre(s) à Godard. *Cahiers du Cinéma, Especial Le Siècle du Cinéma*, 26, 6-9.
- Hicks, J., Libby, S. y Westwell, G. (2016). Rising flags, falling soldiers: film, icons and political violence. *Screen*, 57(3) Autumn, 336-343. Recuperado de <https://doi.org/10.1093/screen/hjw041>

- Juan-Navarro, S. (2017). Martí en el cine: de la hagiografía a la humanización. *Iberoamericana* 17(66), 153-172. Recuperado de <https://doi.org/10.18441/ibam.17.2017.66.153-172>
- Jurado González, D.A. (2018). Mito y catástrofe. Personajes y paisajes en Werner Herzog y su eco en el cine latinoamericano. *Comunicación y Sociedad* 32, 55-79. Recuperado de <http://www.comunicacionsociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/viewFile/6952/5964>
- Kruger C. (2009). Historia y cine. Una relación muy productiva. *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*, 4(1), 56-59. Recuperado de <http://archivo.polhis.com.ar/datos/boletin4.pdf>
- Radio Televisión Española (RTVE). 21 de septiembre de 2009. TVE presenta «Libertadores», un proyecto sobre los líderes de la independencia de América Latina. *Radio Televisión Española*. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20090921/tve-presenta-libertadores-proyecto-sobre-lideres-independencia-america-latina/293319.shtml>
- Recalde, I. (2011) *Cine y revisionismo histórico: La cuestión española en el filme Revolución, el cruce de los Andes de Leandro Ipiña*. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos. En Memoria Académica. Recuperado de <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/actas-ii-2011/volumen-ia/Ia08Recalde.pdf/view>
- Riegler T. (2016). The Trauma of Terrorism: Post 9/11 Hollywood Cinema. En A. Martins, A. Lopes y M. Dias (Eds.) *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema* (pp. 111 -122). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan. Recuperado de https://doi.org/10.1057/978-1-137-57520-3_7
- Rodríguez Vidales, Y. y Padilla Castillo, G. (2018). El cine político puro: la ficción como inspiración/reflejo de la espectacularización política. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 45, 15-42. Recuperado de <https://doi.org/10.15198/seeci.2018.45.15-42>
- Rojas, R. (1998). *Isla sin fin. contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami, Estados Unidos: Ediciones Universal.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *ISTOR. Revista de historia internacional*, 5(20), 11-35. Recuperado de http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En G. Camarero, B. De las Heras y V. De Cruz (Eds.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine* (pp 19-31). Madrid, España: Ediciones JC.
- Trenzado Romero, M. (2000). El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 92, 45-70. Recuperado de http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_092_05.pdf
- Velazco, C. (2011). *José Martí: el ojo del canario, Fernando Pérez*. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.

Películas

- Brackett, C. (Productor) y Wilder, B. (director). (1950). *Sunset Boulevard*. Estados Unidos: Paramount.
- Coppola, F. F. y Aubrey, K. (Productores) y Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now*. Estados Unidos: Zoetrope Studios.
- Los autores quieren agradecer la colaboración de Víctor H. Guachimboza de la Universidad técnica de Ambato (Ecuador) en este artículo.