

## **Memorias de la conquista en *Oro* (2017): de *homo homini lupus* a la solidaridad transcultural**

Guido Rings

**Resumen:** La película *Oro* (2017), dirigida por Agustín Díaz Yanes y basada en un relato del escritor Arturo Pérez-Reverte, no fue ningún éxito comercial ni tampoco fue celebrada por la crítica. Sin embargo, destaca entre las narrativas españolas populares –que a menudo tienen un enfoque documental-realista neocolonial en sus representaciones de la Conquista de América– por un acercamiento metaficcional y transcultural característico de la Nueva Narrativa Histórica. En este contexto, proponemos analizar cómo y hasta qué punto *Oro* se distancia de imágenes narrativas preestablecidas, a qué imágenes narrativas se acerca y hasta qué punto propone alternativas innovadoras. Para responder a estas cuestiones se recurre a un análisis cultural-psicológico cualitativo, en especial a teorías transculturales, evolucionistas y positivas, un concepto narrativo amplio y una comparación con la película *Alatriste* (2006).

**Palabras clave:** *Oro*; tribalismo monocultural; solidaridad transcultural; Agustín Díaz Yanes; Arturo Pérez-Reverte; *Alatriste*

**Abstract:** The film *Oro* (2017), directed by Agustín Díaz Yanes and based on a story by the writer Arturo Pérez-Reverte, was not a commercial success nor was it celebrated by critics. However, it stands out among popular Spanish narratives – which often demonstrate neocolonial documentary-realist perspectives in their depictions of the Conquest of America – for a transcultural and meta-fictional approach characteristic of the New Historical Narrative. In this context, we propose to analyse in how far and how exactly *Oro* distances itself from pre-established narrative images, to which narrative images it connects, and to what extent it proposes innovative alternatives. To answer these questions, we draw on a qualitative cultural-psychological analysis, especially transcultural, evolutionary and positive theories, a broad narrative concept and a comparison with the film *Alatriste* (2006).

**Keywords:** *Gold*; monocultural tribalism; transcultural solidarity; Agustín Díaz Yanes; Arturo Pérez-Reverte; *Alatriste*

## Introducción

Tanto el cine como la literatura contribuyen al desarrollo de las memorias públicas, las cuales pueden definirse como respuestas estratégicas que representan determinados intereses, o sea, no configuran corpus de textos fijos “and/or objects that anyone or any group simply have” (Drzewiecka 2020: 157), sino que pertenecen a proyectos y luchas sociopolíticas, económicas y culturales que contribuyen a la formación de la identidad pública. La Conquista de América forma parte de estas memorias marcadas por diferentes estructuras de poder y sus discursos, en los cuales intervienen las narrativas ficcionales. Frente a la Nueva Narrativa Histórica (Rings 2010), que rechaza la glorificación de la Conquista con obras tan destacadas como las novelas *El arpa y la sombra* (Carpentier 1978) y *Los capítulos que se le olvidaron a Montalvo* (González Cárdenas 2006), así como la película *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1991), se pueden observar en la narrativa española popular dos tendencias clave: tanto la marginalización del conflicto violento y cultural de la Conquista como su glorificación (Rings 2010: 14, 240). Estas tendencias son de interés para la categorización de *Oro* (2017), que se presenta a primera vista como ejemplo de narrativa popular por la colaboración del director Agustín Díaz Yanes con el popular escritor Arturo Pérez-Reverte, conocido en particular por su serie *Las aventuras del capitán Alatriste*<sup>1</sup>.

Los ejemplos de la marginalización de la Conquista en el campo literario y cinematográfico popular son numerosos e incluyen la novela *No serán las Indias* (López Vergara 1988), comedias landistas como *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (Mariano Ozores, 1982), así como *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992), la trilogía literaria *Martín Ojo de Plata* de Matilde Asensi (2013) y *Todo Alatriste* de Pérez-Reverte (2016). En todos estos casos se evita tematizar el conflicto violento entre españoles e indígenas ignorando o reduciendo el encuentro cultural: ni el Colón de López Vergara ni el de Ozores entra en contacto con los indígenas del

---

<sup>1</sup> Se calcula que alrededor de 20 millones de lectores han leído por lo menos una de las siete novelas que informan la película *Alatriste* (Unamuno 2016). *Oro* se basa en un relato inédito de Pérez-Reverte, quien resume su cooperación con Díaz Yanes del siguiente modo: “Yo hice la historia, él después el guion, luego sobre el guion ampliamos cosas, discutimos escenas” (en Zorrilla 2016).

Nuevo Mundo, aunque los títulos de las obras sugieren la perspectiva del descubrimiento. En *La marrana*, Cuerda ni siquiera permite que su protagonista, un pícaro de clase baja, embarque con Colón: el cerdo lo reemplaza y el espectador no llega a ver ninguna imagen del Nuevo Mundo. Martín Ojo de Plata, el héroe de la trilogía de Matilde Asensi, llega en *Tierra Firme* al Nuevo Mundo, pero la historia del colonialismo español se desvanece detrás de los peligros causados por corsarios ingleses, contrabandistas, extorsionistas y, sobre todo, el machismo de la época que lleva a un juego de rol de género, ya que la joven Catalina Solís se ve forzada a interpretar un papel masculino (Martín Ojo de Plata) para poder llevar una vida independiente. *Todo Alatraste* (2016) reúne un año antes del estreno de *Oro* las muchas aventuras del capitán imperial Alatraste en el Siglo de Oro, de las cuales ninguna menciona la explotación colonial de los indígenas en América, aunque el oro de las Indias es importante para una aventura de contrabando en la cuarta novela (*El oro del rey*) y el financiamiento de las batallas del héroe.

Otros filmes celebran la Conquista con la vuelta al cine de capa y espada. Ejemplos de esta tendencia son *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (John Glen, 1992) y *1492: La conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992), es decir, películas de Hollywood que fueron producidas con fondos del Quinto Centenario y del Ministerio de Cultura español. Al reavivar el personaje de Colón como héroe del siglo de las luces que lucha incansablemente en contra de las fuerzas del mal, sean españoles supersticiosos o indios caníbales, ambas películas limitan una exploración del Otro como ser humano. Más bien siguen la tradición de la “españolada” (Ortega 2012), género épico que caracterizó el cine español histórico hasta los años sesenta con películas patrióticas como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Éxitos de taquilla desde *Captain from Castile* (Henry King, 1947) a *Apocalypto* (Mel Gibson, 2006) acentúan, además, una larga tradición de Hollywood en la glorificación del héroe cristiano blanco en su lucha contra el mal<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En la primera película, Tyrone Power asume este papel al interpretar a Pedro de Vargas, mientras que en la segunda el acercamiento es más sutil: la obra de Gibson se concentra en las luchas brutales entre los indígenas antes de la llegada de Colón y da a entender que esta barbarie termina con la llegada de los conquistadores cristianos al

Frente a este contexto, la película *Oro* destaca por su enfoque en la brutalidad inmoral y la irracionalidad materialista de la Conquista, aunque también presente alternativas de solidaridad. Este enfoque merece un análisis detallado, ya que incluye el encuentro cultural sin glorificar al conquistador, con lo cual el filme se aleja de las tendencias clave en la narrativa popular española, mientras que la perspectiva transcultural establece una distancia crítica frente a la leyenda negra y las perspectivas indigenistas dentro de la Nueva Narrativa Histórica, o sea, novelas como *La mujer habitada* de Gioconda Belli.

En lugar de explorar estos temas, la crítica ha acentuado “la barbarie del hombre” en *Oro*, sin una contextualización discursiva o narrativa convincente (Del Zapatero 2017; Rivera 2017). Al mismo tiempo, se diseminó la idea de que “esta película no se ha hecho nunca” (Pérez-Reverte, en Zorrilla 2016) y, en este contexto, se negó la inspiración en otras películas clave de temática semejante, tales como *Aguirre, la cólera de Dios* (Werner Herzog, 1972) y *El Dorado* (Carlos Saura, 1988) o *Alatriste* (Chacón 2016). Para resolver esta disparidad y examinar las hipótesis de la crítica y del equipo de *Oro* proponemos las siguientes preguntas:

- 1) ¿Cuáles son las imágenes de la Conquista en *Oro*?
- 2) ¿Cómo y hasta qué punto *Oro* se distancia de las imágenes establecidas en la narrativa popular contemporánea?
- 3) ¿A qué otras imágenes narrativas se acerca y hasta qué punto ofrece una alternativa por medio de su esbozo transcultural?

Para contestar a estas preguntas se recurre a un concepto amplio de narración (Chatman 1990; Fludernik 2008: 15) y a un análisis cultural-psicológico cualitativo con la ayuda de nociones clave de transculturalidad (Benessaieh 2010; Rings 2018; Antor 2020) y de psicología evolucionista (Clark / Winegard 2020; Hobfoll 2018) y positiva (Peterson / Seligman 2004; Kahneman 2012; Layard 2020).

---

final de la película. A pesar de las diferencias, los filmes *Alba de América* (una “españolada auténtica” franquista, Ortega 2012: 103-104), *Captain from Castile* y *Apocalypto* son comparables en su marginalización del conflicto violento entre conquistadores e indígenas para poder celebrar mejor al conquistador del Nuevo Mundo como “mediador del cristianismo y de la civilización humanista europea” (Rings 2010: 41), es decir, combinan características de las dos tendencias mencionadas.

Seguidamente examinamos la crítica del imperialismo neoliberal realizada por *Oro* y sus imágenes de solidaridad en sus contextos narrativos. Se muestra que *Oro* va más allá de una simple proyección de la barbarie del hombre, y precisamente en su crítica postcolonial sigue a grandes ejemplos anteriores como *Aguirre, la cólera de Dios* (Werner Herzog, 1972), película bien conocida por Pérez-Reverte y Díaz Yanes.

### **De *Aguirre, la cólera de Dios* a *Oro*: la crítica del imperialismo neoliberal**

*Oro* cuenta a través de la perspectiva del narrador en primera persona Martín Dávila y del cronista Ulzama el viaje de una expedición ficticia en búsqueda de la ciudad de oro Teztlán. Bajo el mando de Don Gonzalo, su alférez Gorriamendi y el sargento Bastaurrés, el grupo de treinta soldados cruza en 1538 una selva en Las Indias con la única ayuda del mapa de un tal Iñigo Labastida, antiguo miembro de otra expedición (también ficticia) de Tomás de Ulúa, quien supuestamente había encontrado Teztlán. Conforme a los estudios demográficos de los reclutas imperiales del Siglo de Oro, estos treinta soldados proceden de muy diferentes regiones de España y son de diferentes edades y niveles educativos, aunque su edad promedio es superior a la de los soldados del siglo XVI y la película no menciona el “vagabundeo y la criminalidad” históricos<sup>3</sup>. *Oro* describe más bien cómo los miembros de la expedición fallecen a raíz de sus conflictos con los indígenas, los peligros a los que se enfrentan en la selva y, sobre todo, las matanzas entre ellos. Los únicos sobrevivientes, el extremeño Dávila y el andaluz Barbate, no encuentran Teztlán, pero llegan a la costa del Pacífico y anuncian que desde allí llegarán a la China y a Catay para tomar posesión de sus riquezas, con lo cual prosiguen su búsqueda de El Dorado, en otro lugar.

---

<sup>3</sup> Thompson (2003: 35) analiza las quejas sobre los robos, las violaciones y la indisciplina general de los reclutas históricos, de una edad media de 22 años y procedentes de centros urbanos, mientras que la mayoría de los soldados de la película supera los cuarenta años y suele ser de zonas rurales.

Mientras que la llegada de Dávila y Barbate al Pacífico es reminiscente del descubrimiento de la ruta al Pacífico por Vasco Núñez de Balboa, la trama de *Oro* sigue a grandes rasgos la historia del conquistador Lope de Aguirre reescrita en *Aguirre, la cólera de Dios*. Algunos aspectos clave son el asesinato del legítimo líder de la expedición (Don Gonzalo / Pedro de Ursúa respectivamente), la búsqueda de El Dorado bajo el mando de un soldado rebelde (Gorriamendi / Aguirre), la toma de posesión de la pareja del líder muerto (Doña Ana / Inés de Atienza) y, finalmente, el fracaso de la expedición. Sin embargo, *Oro* se distancia de las crónicas por su acento en el comportamiento brutal de la mayoría de los conquistadores.

Al igual que el Aguirre de Herzog, *Oro* muestra la Conquista como una obsesión por el oro y el poder, cuya autodestrucción queda reflejada en el número de víctimas entre los españoles: “De los 30 de la expedición, los indios matan a once. La otra mitad sí se mata entre ellos”, resume Díaz Yanes en la entrevista con Sainz Borgo (2017). Estas matanzas entre conquistadores son espontáneas, rápidas y poco controladas, o sea, según el psicólogo Kahneman, expresiones de un sistema de “fast thinking [and] innate skills that we share with other animals” (2012: 23), con lo cual *Oro* enfoca el carácter animalesco de la Conquista. Este enfoque reclama una distancia crítica frente a películas de Hollywood como *Captain from Castile* y *Apocalypto* (Henry King, 1947), que celebran la Conquista por la llegada del cristianismo y la civilización europea, frente a novelas españolas como *Las aventuras del capitán Alatriste* y *Los Tercios no se rinden* (Pérez-Fonca 2019), que presentan a soldados imperiales como héroes.

En contraste, *Oro* muestra al ya viejo líder Don Gonzalo como una persona temperamental, impredecible y sin escrúpulos cuando condena a muerte, sin juicio ni tribunal, a dos soldados, también al matar a un indio capturado e indefenso. Poco después, el alférez Gorriamendi ordena asesinar a Don Gonzalo, y entonces mata de manera espontánea al soldado ejecutor y a otro de sus seguidores para poder tomar más fácilmente posesión de Doña Ana, viuda de Don Gonzalo. Los soldados siguen a Gorriamendi por falta de alternativa, por miedo y desunión: hay conflictos permanentes entre extremeños, andaluces, castellanos, navarros y aragoneses, o sea, los españoles se presentan como miembros de diferentes colectivos que se distinguen por su territorio de origen. Este tribalismo se puede categorizar con conceptos de la psicología evolucionista, como cons-

tante del animal humano, desde la Edad de Piedra hasta el regionalismo y el nacionalismo del siglo XXI (Clark / Winegard 2020; Hobfoll 2018). Es comparable al instinto de manada de otros animales y frecuentemente aparece como un problema clave para la coexistencia humana en las narrativas que critican el regionalismo y el ultranacionalismo como constantes del siglo XVI al XXI (Rings, en Trinder 2021).

Hace falta acentuar que la primera parte de esta interpretación remite a los comentarios de Pérez-Reverte, no así la segunda, ya que el autor no observa ningún tribalismo a nivel nacional. Es decir, cuando critica que “España es muy consecuente con sus odios, somos del Betis o del Sevilla”, y declara que se siente “indignado” por la “impotencia” de no poder acabar con este separatismo (Pérez-Reverte 2013), se queja del tribalismo regional extensamente criticado en *Oro*. Sin embargo, él mismo cultiva un tribalismo nacionalista en su interpretación de la película al acentuar que para su producción “había que ser español, porque solamente desde dentro entiendes el país del que se van, cómo se relacionan entre ellos, cómo se matan entre ellos y al enemigo” (Zorrilla 2016)<sup>4</sup>. En el siguiente capítulo veremos que Díaz Yanes no comparte esta versión nacionalista, es decir, se podría argumentar que, en su rechazo del tribalismo, *Oro* sigue más bien las ideas del director y guionista que las del escritor detrás del guion.

Al elaborar lo animalesco a nivel individual y colectivo, *Oro* recurre a imágenes relacionadas con el proverbio *homo homini lupus* y sus variantes, conocidas en tiempos de la Conquista a través de la *Asinaria* del romano Plauto<sup>5</sup>, obra difundida por humanistas como Francesco Petrarca y

---

4 Pérez-Reverte (1997) pone en ridículo la pluralidad cultural de la España contemporánea cuando habla de “la multipluralidad plural del pluralismo plurinacional plurilingüe y pluriforme”. En su lugar busca una nueva España homogénea, inspirada por su imaginación del Siglo de Oro, y especialmente por las virtudes idealizadas de los hidalgos asimiladas por figuras ficcionales sin origen de nobleza como Alatríste y Dávila. En este contexto, Pérez-Reverte (2010) acepta cierta hibridez, lo cual se refleja en sus comentarios sobre la historia árabe-española: “La palabra moro está tan vinculada [...] a lo que fuimos y somos, y a lo que seremos, que sin ella sería imposible explicar este [...] cruce de pueblos, naciones y lenguas, al que llamamos España”. Sin embargo, esta hibridez se presenta ya como parte de un nuevo carácter homogéneo, esencialista y separatista, o sea un constructo de identidad monocultural superior fijo (Rings 2018: 9), ya que no puede aceptar el dinamismo abierto detrás de cada proceso de hibridación cultural (cfr. García Canclini 1995).

5 Titus Macchius Plautus (2005, *Asinaria*, línea 495): “Lupus est homo homini”.

Erasmus de Rotterdam. Sin embargo, hace falta entender el tribalismo también desde un punto de vista cultural como constructo homogéneo, esencialista y separatista, o simplemente “monocultural” (Rings 2018: 9). Welsch resume este constructo como incorrecto y peligroso en su paradigma de asimilación y exclusión (1997: 69), Benessaieh acentúa su carácter estático y cerrado (2010: 13) frente al desarrollo dinámico de las identidades humanas.

Con referencia al marco religioso del Siglo de Oro, la película destaca lo peligroso de esta mentalidad tribal monocultural, asociándola con cinco de los siete pecados capitales bíblicos: la soberbia, la avaricia, la ira, la lujuria y la envidia. La soberbia aparece –al igual que en muchos estudios religiosos– como el “mayor pecado” y “la raíz misma del pecado” (Savater 2011: 35; Badrán 2015), ya que conduce directamente a otros excesos. Los líderes de la expedición son ejemplos sobresalientes de esta tendencia, ya que es posible asociar muchas de las matanzas con agravios y un orgullo herido<sup>6</sup>. Considerando que la conducta de ambos líderes culmina con la destrucción de la expedición misma, puede hacerse una lectura de sus figuras como ejemplos de las consecuencias del orgullo según el Antiguo Testamento: “Al orgullo le sigue la destrucción; a la altanería, el fracaso” (Prov. 16:18)<sup>7</sup>.

La avaricia se manifiesta en la obsesión por el oro del Nuevo Mundo, o sea, está vinculada a la soberbia en el propósito de querer ser más, al menos un hidalgo rico y reconocido, por lo cual Marchena –criado y verdugo de Don Gonzalo– quiere permanecer en el Nuevo Mundo: “Si me quedo aquí, todos me conocerán como Don Diego de Marchena” (01:18:05 –

---

<sup>6</sup> Todos los miembros de la expedición han llegado al Nuevo Mundo en búsqueda de oro, pero los líderes se suelen presentar más brutales que sus soldados en su desprecio por otros, y son temibles por el poder que tienen, sea tradicional en el caso de Don Gonzalo (como representante del rey) o carismático como Gorriamendi (cfr. Weber 1988). O sea, el ego y el etnocentrismo se complementan frecuentemente en las alianzas que se forman detrás de individuos poderosos, y son más destructivos a este nivel tribal.

<sup>7</sup> Savater (2011: 36) elabora en las razones de esta fuerza destructora: “Quizá lo más pecaminoso de la soberbia sea que imposibilita la armonía y la convivencia dentro de los ideales humanos. [...] Que alguien [...] desprecie la humanidad de los demás, que niegue su vinculación solidaria con la humanidad de los otros, probablemente ése sea el pecado esencial”. Es precisamente por esta imposibilidad de convivencia y solidaridad que los líderes tienen que morir para abrir alternativas que exploramos en el próximo capítulo.



01:18:10). Para alcanzar este fin, todos los medios parecen ser justificados, lo cual abre paso a la ira. La lujuria y la envidia se presentan como pecados relacionados entre sí. Gorriamendi mata a Don Gonzalo para tomar el mando de la expedición a El Dorado, es decir, por soberbia y avaricia, pero también para hacerse con Doña Ana, esposa de Don Gonzalo, por compulsión sexual y envidia hacia Don Gonzalo. Pater Vargas, el sacerdote que acompaña a la expedición, no es una excepción. Aunque le gusta presentarse como representante de Dios en la Tierra, decide unirse al rebelde Gorriamendi, reclama a una indígena capturada para sí y la golpea cuando ella prefiere tener relaciones sexuales con el cronista Ulzama. La obsesión por el oro y el sexo se presentan, así, como deseo omnipresente, vehementemente, incontrolado y agresivo, pulsión que lleva inevitablemente a la autodestrucción<sup>8</sup>.



*Ilustración 1: Pater Vargas reclama a una indígena capturada para sí*

Con su enfoque en el exceso inmoral y animalesco de la Conquista, *Oro* intensifica la crítica de la Nueva Narrativa Histórica hispánica (Rings 2010), cuyo ejemplo fundador –*El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Car-

---

<sup>8</sup> De los siete pecados capitales no se tratan la gula y la pereza, ya que *Oro* se concentra en la lucha por la supervivencia en un ambiente hostil. Sin embargo, la puesta en escena del automatismo con el que se expresan y vinculan los otros pecados permite imaginar que estos pecados aparecen cuando se presenta oportunidad para ello.

pentier (Menton 1993)– ya presenta un Colón pecaminoso, aunque menos brutal<sup>9</sup>. En esta Nueva Narrativa aparecen, además, la soberbia y la avaricia como constantes en las figuras de conquistadores; como ejemplos, baste citar a Juan Rejón, conquistador de Salbago en *Las naves quemadas* (Armas Marcelo 1982), al protagonista de *Lope de Aguirre, traidor* (Sanchis Sinisterra 1996), los conquistadores anónimos en *La mujer habitada* (Belli 1988) y los soldados al final de *Cabeza de Vaca*<sup>10</sup>.

Aunque Díaz Yanes y Pérez-Reverte no admiten ninguna de estas obras, ni tampoco *Aguirre, la cólera de Dios*<sup>11</sup> como referentes para *Oro*, es recomendable volver a la obra de Herzog, ya que trata la expedición de Aguirre (que sí inspiró *Oro*, según sus creadores; cfr. Zorrilla 2016) de manera semejante: como un crimen neoliberal destructivo y autodestructivo. Además, es posible integrar ambas películas en nuestra discusión sobre la Nueva Narrativa Histórica, ya que cumplen con los criterios clave de Menton, “la imposibilidad de conocer la verdad histórica” y la importancia de la “metaficción” (1993: 42-43; Hutcheon 1988: 5). En la si-

---

<sup>9</sup> *El arpa y la sombra* trata los mismos pecados que *Oro*: la lujuria de Colón (Carpentier 1979: 58), su envidia (por la sabiduría y por las mujeres del rey Salomón, 62), su avaricia (al engañar a Rodrigo de Triana, 107) y su soberbia (por sus nuevos títulos, 108). En ambos casos se acentúa la soberbia por ser pecado capital.

<sup>10</sup> Se podría argumentar que la presentación de los conquistadores como criaturas pecaminosas ya se encuentra en la literatura del Siglo de Oro, como en *La beligerante española* (Turia 1996), *El nuevo rey Gallinato* (Claramonte 1983) y *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (Espinel 2011). Sin embargo, el contexto discursivo era muy diferente, por lo cual en estas obras resulta imprescindible restablecer el orden social, moral y religioso imperial al final de las tramas (Rings 2010: 255), mientras que en la Nueva Narrativa Histórica también se cuestiona la religión cristiana como punto de referencia social, moral y colonial, invitando a la búsqueda de alternativas.

<sup>11</sup> Díaz Yanes y Pérez-Reverte admiten que conocen bien *Aguirre, la cólera de Dios* (Zorrilla 2016; Castro 2017), pero niegan cualquier inspiración de Herzog cuando resumen su obra como “película basada en Klaus Kinski” (Díaz Yanes, en Zorrilla 2016) y trabajo de “un alemán” que no podía entender a los conquistadores españoles (Pérez-Reverte, en Zorrilla 2016). Según este estudio, hay que evaluar estos comentarios en el contexto de la proclamación de la originalidad absoluta de *Oro* un año antes de su lanzamiento: “Esta película no se ha hecho nunca [...] es la primera vez que se hace algo así”, dice Pérez-Reverte (Zorrilla 2016), después de haber negado también toda inspiración por el cine español, incluyendo la película *El Dorado* (1988) de Carlos Saura. No es creíble esta negación rotunda de intertextualidad narrativa, y no hay indicios de que ayudó para aumentar el interés por *Oro*.

guiente comparación de motivos clave de *Aguirre, la cólera de Dios y Oro*, examinamos estos criterios.

Al igual que la famosa película de Herzog, *Oro* acentúa en el texto introductorio el carácter inalcanzable del objetivo principal de la expedición, El Dorado. En el filme de Herzog, según el texto introductorio, “los indios inventaron la leyenda de El Dorado” (*Aguirre*: 00:00:04 – 00:00:12), mientras que en el de Díaz Yanes, “las Indias recién descubiertas ofrecían sueños de fama y fortuna” y los españoles “mataron sin escrúpulos y murieron sin protestar en busca del oro soñado” (*Oro*: 00:00:46 – 00:00:55). A pesar de que en ninguna de las películas se encuentra el oro, se mantiene la ilusión hasta el final: el Aguirre de Herzog habla aún del poder que el oro le dará, cuando es el único superviviente de la expedición en medio de una naturaleza peligrosa y de indígenas hostiles. La cámara acentúa el contraste entre retórica y hechos al rodear a Aguirre por completo, que se podría interpretar como el fin del tiempo lineal del conquistador reemplazado por el tiempo cíclico de la naturaleza y los indígenas. De manera similar, Dávila y Barbate, supervivientes en *Oro*, hablan de tomar posesión de las riquezas de la China y Catay a pesar de encontrarse solos y sin dinero en la costa del Pacífico. La cámara capta este contraste al mostrar a Dávila solo en el mar con su bandera anhelando lo que nunca tendrá.

Los criterios clave de Menton se muestran en el carácter espiral de una historia marcada por ilusiones sin fin, lo que subraya la “imposibilidad de conocer la verdad histórica” (1993: 42). La debilidad de la historia lineal representada por los cronistas de las expediciones apoya esta hipótesis: el fraile Gaspar de Carvajal en la película de Herzog y el licenciado Ulzama en la de Díaz Yanes son cronistas que conciben la historia como una serie de hechos cronológicamente narrables, pero ambos mueren antes del final de los filmes –Carvajal por una flecha india y Ulzama por la daga de Gorriamendi–. Además, es cuestionable hasta qué punto los cronistas captan con sus reflexiones los ciclos de excesos interconectados y recurrentes<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Carvajal indica la debilidad de la historiografía cuando resume “Ya no puedo escribir, vamos en círculos” (*Aguirre*: 01:21:38 – 01:21:44) y Ulzama entrega sus apuntes a Dávila para que lleguen al emperador, pero no queda claro si Dávila está todavía en posesión de este texto cuando llega a la costa del Pacífico y no se le ve a él escribiendo nada.

La metaficción (1993: 43) está relacionada con la subjetividad de las perspectivas en la narración, que desestabilizan los intentos de reconstruir una historia ‘auténtica’. Por ejemplo, al final de la película de Herzog los conquistadores (y los espectadores) ven un barco en un árbol lejano, pero no saben siquiera si este barco es real. Para Carvajal es un producto de la imaginación de hombres exhaustos (“alucinaciones”), mientras que el Aguirre de Herzog<sup>13</sup> lo percibe como real y un vehículo ideal para “ir al Atlántico” y seguir con la Conquista (*Aguirre*: 01:23:25 – 01:23:54). En *Oro* se inventa una expedición (la de Tomás de Ulúa) dentro de la expedición también ficticia (la presentada a los espectadores), reduciéndose la historiografía a un objeto de la manipulación humana. Cuando Gorriamendi mata al cronista Ulzama diciendo: “¿Pensabas que voy a compartir el oro con él [el rey]?” (*Oro*: 01:23:15 – 01:23:18), identifica la crónica con un simulacro, es decir, la simulación de un contrato que se cierra para manipular a los soldados fieles al rey y que se rompe cuando se considera oportuno. Después, queda todavía Dávila como narrador en primera persona, pero su demanda de la ruta de la seda y las perlas (“¡Es nuestro!”, 01:36:08) y del Pacífico (clavando la bandera imperial en el mar) revela su incapacidad de cuestionar las ilusiones en torno a El Dorado en su obsesión por la fama y la fortuna, lo cual indica la poca fiabilidad de su punto de vista<sup>14</sup>.

Herzog acentúa que es necesario entender su crítica del colonialismo como una crítica a la continuidad del imperialismo:

*Aguirre, the Wrath of God* takes place around 1560. And yet, as a theme, this horde of imperialistic adventurers performing a great historical failure, this failure of imperialism, of the conquerors, the theme is really quite modern (Schumann 2014: s.p.).

---

<sup>13</sup> El Aguirre de Herzog es muy diferente al histórico; cfr. Davis (2012: 294) y Rings (2021).

<sup>14</sup> Dávila es, en este sentido, comparable a Arnau, narrador quijotesco postmoderno en la novela *El origen perdido* de Asensi (2003), que desestabiliza la estructura lineal tradicional de una historia de aventuras con una perspectiva no fiable, lo que permite interpretar la obra como un texto “hiperrealista”, es decir, “la crónica o el simulacro de lo real cada vez más literario” (Walter 1991: 24).

En este sentido, se ha interpretado su película como referencia crítica a la megalomanía monocultural de Hitler (De Villiers 2012) y al imperialismo estadounidense en la guerra de Vietnam (Rosenstone / Parvulescu 2016). Teniendo en cuenta el interés de Pérez-Reverte por ambos períodos, incluyendo las ideas “criminales” de Hitler expresadas en *Mi lucha* (Pérez-Reverte 2016) y los horrores en Vietnam que conoció a través de la obra cinematográfica de Pierre Schoendoerffer (Pérez-Reverte 2012), hay que considerar estas referencias en *Oro*. A esto se añaden otras guerras “absurdas”, “injustas” y “cruelles”, como tilda el escritor las “conquistas” de tropas serbias en Croacia y Bosnia entre 1991 y 1995 (Pérez-Reverte 2014). En consecuencia, se pueden interpretar *Aguirre, la cólera de Dios* y *Oro* como críticas al imperialismo: desde el colonialismo español tratado en las películas hasta el imperialismo neoliberal de los períodos de estreno de las películas. Harvey define el neoliberalismo como

theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets and free trade (Harvey 2005: 2).

Recurriendo a esta definición de trabajo, podemos interpretar al Aguirre de Herzog y al Gorriamendi de Díaz Yanes como empresarios que desean maximizar sus riquezas y su poder conquistando El Dorado y asesinando a los españoles acompañantes, con los cuales no quieren compartir. Esta interpretación está relacionada con el *homo oeconomicus* de Foucault, “an entrepreneur of himself, being for himself his own capital” (2008: 226). Es decir, se trata de un “interest-driven calculative being”, un individuo que es “his own origin, generates his own self as well as his own living” (Giraudeau 2012: 43). Esta noción concentra aspectos clave de los conquistadores, que no aceptan jerarquías establecidas y no conocen la lealtad salvo hacia sí mismos y sus proyectos. Son traidores y asesinos ambiciosos y obsesionados, brutales y sin escrúpulos, que ignoran o subordinan la ley y la jurisdicción a sus objetivos, y tratan a las mujeres –españolas e indígenas indiferentemente– como objetos o “propiedad del hombre”

(Del Zapatero 2017). Las excepciones las examinamos en el capítulo siguiente.

## **La solidaridad transcultural como camino para una sociedad mejor**

Frente a Don Gonzalo, Gorriamendi y los suyos, según nuestro estudio, *Oro* reconstruye a través de Dávila, Bastaurrés, Barbate, Mediamano, Ulzama, Doña Ana y Requeña personajes que encarnan las seis virtudes que Christopher Peterson y Martin Seligman (2004) (representantes de la psicología positiva) exploran por su importancia para el desarrollo de una sociedad más solidaria: el coraje, la justicia social, la moderación, la sabiduría, la humanidad y la trascendencia. Sosik et al. (2018) proponen las mismas virtudes para la formación de líderes en el ejército estadounidense actual, lo que confirma su universalidad.

Así, constatamos que *Oro* no se limita a reflejar “la barbarie del hombre”, como comenta Del Zapatero (2017), sino que critica las imágenes del ego y el etnocentrismo como resultado de una perspectiva humana limitada. Mediante la construcción de alternativas de solidaridad, la película sigue más bien las ideas de Miller quien examina el *homo homini lupus* como una “collectively shared cultural ideology” (1999: 1053). De esa forma, contribuye a la comprensión de continuidades en la percepción darwinista social de la naturaleza humana (De Waal 2019), de la biología evolucionista a la economía del siglo XXI, acentuando, al mismo tiempo, las limitaciones ideológicas.

Con esta visión del ser humano, *Oro* recurre parcialmente a *Las aventuras del capitán Alatriste*, especialmente con la proyección de Dávila como su alter ego. Por ello, la cámara presenta a menudo a los protagonistas de *Oro* y *Alatriste* en un primer plano frontal que facilita a los espectadores la identificación emocional. Lo vemos cuando se presentan como soldados ejemplares: en *Oro*, Dávila se levanta después de una batalla y se presenta como “soldado del rey” antes de salvar a Doña Ana de un indio hostil (*Oro*: 00:01:34 – 00:02:24). En *Alatriste*, un narrador omnisciente explica que el imperio español se sostiene gracias a hombres como el protagonista, “soldados veteranos de los temibles tercios viejos de

infantería española”. Así, se presenta la película como la “historia de uno de aquellos hombres”, enfocando a Alatraste emergiendo de un lago para atacar al enemigo flamenco (*Alatraste*: 00:00:50 – 00:01:24). Además, la defensa de los niños y las mujeres de una tribu caníbal en *Oro*, la renuncia a matar a un enemigo enfermo ante su hija en *Alatraste*, y la protección de mujeres indefensas en las dos películas (Doña Ana y María Castro) son ejemplos de la conexión entre el coraje, una noción clara de justicia social, sabiduría, moderación y humanidad de los protagonistas.

En ambas películas se reconstruye con estas imágenes el arquetipo del buen soldado español imperial como mediador de un humanismo superior, lo que podría interpretarse como una proyección neocolonial. Este “soldado gentilhomme” con plena experiencia de vida no corresponde a las investigaciones históricas, ni del siglo XVI (Dávila) ni del XVII (*Alatraste*)<sup>15</sup>, pero encaja con la imagen en la historia popular del hidalgo como representante del imperio español. El Ministerio de Defensa español la perpetúa al recurrir a la obra de Quatrefages, según el cual “la infantería española se reclutaba en su mayoría entre la nobleza y los hidalgos” (1979: 295)<sup>16</sup>. Si se sigue recomendando su lectura para “comprender cómo los Tercios españoles llegaron a ser uno de los principales fundamentos para la hegemonía española en los comienzos de la Edad Moderna europea” (Ministerio de Defensa 2021), es en pos de una identidad cultural basada en un nacionalismo neocolonial heroico. En lugar de continuar este sueño imperial representado por *Alatraste*, el Dávila de *Oro* lucha por el derecho de cada individuo a buscar su propia felicidad, que es una característica del sueño americano definido por Kimmage como “spiritualization of property and consumption” y la promesa de movilidad de clase por “hard

---

<sup>15</sup> Thompson describe al soldado ordinario como “bisoño [...] pechero, joven, de 22 años, morador en un centro urbano [...] sin oficio”, que destaca por “camaradería de un lado, elemento de temeridad y de indisciplina de otro” (2003: 37, 35).

<sup>16</sup> Recurriendo a las listas de reclutas, pero también a quejas del Consejo de Guerra sobre ladrones que destruyen los lugares, Thompson estima que menos del 15% de la tropa solían ser hidalgos, aunque “el ideal era el soldado hijodalgo” (2003: 33). Sin embargo, la glorificación de la nobleza de los tercios españoles sigue, por ejemplo, en la novela *Los tercios no se rinden* de Pérez-Foncea (2019) y en el cómic *1585: Empel* de Marquina / Infante / Pereira (2020).

work rewarded” (2011: 27, 36)<sup>17</sup>. Este sueño, en el caso de Dávila claramente transcultural, se opone también al modelo de una conquista auto-destructiva de Gorriamendi, quien percibe la diferencia: “Buscas fama y fortuna [...] yo busco oro, y el oro y la fama no siempre casan bien” (*Oro*: 00:36:16 – 00:36:41)<sup>18</sup>. Lo segundo implica para Gorriamendi usurpación (“A veces, para que el barco no se hunda, hay que tirar todo lo no necesario por la borda”, 00:36:55 – 00:37:10), y la matanza de otros para no tener que compartir el botín. Con Gorriamendi muere simbólicamente la conquista salvaje y autodestructiva, y se abre otro ciclo en la búsqueda de fama y fortuna no necesariamente menos ilusorio, que vincula a numerosos conquistadores españoles del siglo XVI con aventureros norteamericanos en el siglo XIX e inmigrantes de los siglos XX y XXI.

Otra diferencia fundamental entre *Oro* y *Alatriste* es el desarrollo en la primera película de alternativas al soldado virtuoso, mientras que la segunda se concentra en *Alatriste* como único ejemplo a seguir<sup>19</sup>.

Una alternativa clara y convincente se presenta con la vida transcultural de Requeña que vive en medio de la selva con su mujer indígena y sus hijos mestizos. Antiguo miembro de la fracasada expedición de Tomás de Ulúa, este muestra en su encuentro con la tropa de Gorriamendi gratitud, humildad e inteligencia social, es decir, aspectos de transcendencia y moderación (Peterson / Seligman 2004: 553-568, 461-466, 337-353). La interpretación de Requeña por parte de Juan Diego, conocido por su rol transcultural de Cabeza de Vaca en la película homónima de Echevarría (1991), se podría interpretar como continuidad narrativa en la construc-

---

<sup>17</sup> Hay que considerar que la primera Constitución que incluye este derecho como parte de conceptos inspirados en la Ilustración es la de los Estados Unidos de 1789 (Layard 2020). La ética de trabajo indicada por Kimmage se corresponde más bien con conceptos protestantes calificados por Weber de “espíritu capitalista” (1973: 359). Es decir, se podría argumentar que *Oro* presenta a través de un Dávila súbdito del imperio católico español del siglo XVI conceptos de la América del Norte protestante del siglo XVIII, aunque el deseo de enriquecerse y ascender de clase es, sin duda, ya un motivo clave para los conquistadores.

<sup>18</sup> En esta conversación, la cámara lo presenta constantemente de lado para establecer una distancia entre él y los espectadores, mientras que se muestra a Dávila de frente para facilitar la identificación.

<sup>19</sup> Tal vez por esto Díaz Yanes rechaza toda conexión entre *Alatriste* y *Oro* cuando comenta: “Lo único que *Oro* tiene en común con *Alatriste* es mi asociación con Pérez-Reverte” (Chacón, 2016).



ción de un ejemplo de vida superior a los ciclos de agresión imperialista representados por Don Gonzalo y Gorriamendi.



*Ilustración 2: Encuentro de Requeña con Pater Vargas, Gorriamendi, Dávila y Bastaurrés (de izquierda a derecha)*

La conversación entre Requeña y Dávila facilita el cuestionamiento de la cristiandad y la civilización como conceptos clave de la Conquista. Mientras que Dávila asume que Requeña quiere unirse a la expedición para volver a casa, Requeña declara que ya ha encontrado su casa en la selva, lo cual aparece como consecuencia de una muy consciente negociación de identidades iniciada por la indígena que le salvó la vida y llegó a ser su mujer: “Cuando ella me salvó la vida, sentí que los dioses me daban otra oportunidad”, dice a Dávila, y preguntado acerca de su fe cristiana, defiende su concepto híbrido de religión: “Lo soy, pero a mi modo” (*Oro*: 00:54:34 – 00:54:47). Es decir, cree –como Cabeza de Vaca en la película de Echevarría– en el Dios cristiano representado por la cruz que lleva al cuello, pero también en el poder de los dioses indígenas. Además, muestra una fuerte afiliación con la naturaleza y el bilingüismo al dirigirse a un ave en un idioma indígena.

A Dávila le explica, con alusión a su vida pacífica y civilizada en la selva, que las aves “siempre se marchan cuando vienen soldados. Saben que esos traen desgracias” (00:55:35 – 00:55:50). Es decir, rechaza la categoriza-

ción binaria del discurso colonial (cristiano – infiel, civilizado – bárbaro) y es probable que salve la vida de sus hijos al responder a la pregunta del Pater Vargas con referencia a la familia como concepto común (cristiano y no cristiano): “¿Esos niños son cristianos? –Son mis hijos, y con eso basta” (00:51:50 - 52:01). Esto muestra la apertura de un Tercer Espacio, un “in-between space” (Bhabha 2004: 56), con “transcultural [...] connections” como base para una nueva memoria de solidaridad transcultural (Moses / Rothberg 2014: 30). El plano escorzo –con Vargas de espalda y Requeña en un primer plano frontal– facilita la identificación de los espectadores con Requeña.

El protagonista indígena Mediamano, destacado por su sabiduría, sinceridad y coraje, presenta otra alternativa de vida: no solamente conoce a los enemigos indígenas mejor que los españoles, lo que le merece el respeto de Gorriamendi<sup>20</sup>, sino que también suele comprender a los españoles mejor que ellos mismos. Por ejemplo, tiene que explicarle a Dávila que Bastaurrés lo envió fuera del campamento antes de la usurpación de Gorriamendi para salvarle la vida, ya que como “soldado del rey” hubiera debido defender a Don Gonzalo. Otro rasgo esencial en Mediamano es la moderación, que se muestra en su autocontrol y modestia (Peterson / Seligman 2004: 499-515, 461-475) al contestar a las preguntas de Bastaurrés por su mujer y su pueblo aniquilados por españoles (00:47:42 – 00:48:23). La película le da incluso brevemente su propia voz al permitirle que se presente con su nombre indígena, Chima, y su origen. Pertenece a los pueblos llamados chocoes, víctimas de un enorme descenso de la población y una transformación radical de sus formas de vida debido a la Conquista, la colonización y los procesos neocoloniales contemporáneos (Machado Caicedo 2011: 58-59). Su nombre castellano, Mediamano, resume su destino, ya que se refiere a la mutilación que sufrió por parte de los conquistadores. Su muerte es un ejemplo más de la violencia colonial: defendiendo a los indígenas es el único que muere por la espada de un seguidor de Gorriamendi, ya que “solamente era un indio” (01:15:38),

---

<sup>20</sup> Cfr. el comentario de Gorriamendi: “No voy a discutir con Mediamano, él ve cosas que a nosotros nos escapan” (00:25:50 – 00:25:59).

pero su humanidad está ya aceptada por otros españoles. Bastaurrés reestablece simbólicamente la justicia social dando muerte a su asesino<sup>21</sup>.

Barbate, Ulzama, Doña Ana y Bastaurrés son figuras menos elaboradas, pero importantes para acercarse a las múltiples perspectivas de la película. Barbate, de pocas palabras, es un carácter que evita la pelea con otros españoles, pero posee un fuerte sentido de justicia social, por lo que suele apoyar a Dávila. Ulzama se distingue por su sinceridad y valentía – es decir, fortalezas de carácter que para Peterson y Seligman hacen parte del coraje (2004: 249-272, 213-228)– cuando escribe sobre la violencia y la traición que observa. Doña Ana, por su parte, paga con su vida (303-324) su intento de defender a Dávila. Como tercer comandante de la tropa de Don Gonzalo y segundo bajo Gorriamendi, el sargento Bastaurrés destaca por su inteligencia social (337-353) que facilita la mediación en conflictos entre las diferentes facciones. Además, muestra un claro sentido de justicia, por lo que actúa a menudo como mediador junto a Dávila, Mediamano u otros de la resistencia.

La reconstrucción de estos conquistadores con determinadas virtudes cuestiona la leyenda negra, como indica Díaz Yanes (Mantilla 2017), pero no significa una subordinación a la leyenda áurea. Más bien debería interpretarse como un intento de reconstruir la diversidad humana y combinar la crítica neoliberal con la presentación de alternativas para una sociedad mejor. Desde un punto de vista cultural-psicológico, la reconstrucción de la imagen del ser humano como animal grotesco acentúa “our implication in each other’s suffering and loss”, clave para el desarrollo de una memoria transcultural (Moses / Rothberg 2014: 29). Desde este punto de vista, *Oro* abre “possibilities for counter-narratives and new forms of solidarity” (31) con la puesta en escena de resistencias contra el régimen injusto, inhumano y autodestructivo de Gorriamendi.

Todo esto se encuentra ya en la obra de Herzog, aunque allí más bien separado en dos períodos de su trabajo cinematográfico. Mientras que

---

<sup>21</sup> En su entrevista con Zorrilla, ni Díaz Yanes ni Pérez-Reverte podían explicar el punto de vista indígena representado por Mediamano. Respuestas tales como “hay indígenas” (Díaz Yanes) y “así fue” (Pérez-Reverte) (Zorrilla 2016) indican que, inspirado en las crónicas y otros intertextos, el texto desarrolló una especie de “descripción densa” (Geertz 1983) de las interacciones culturales con una dinámica propia que supera el horizonte de sus creadores.

*Aguirre, la cólera de Dios* es –como *Fitzcarraldo* (1982) y *Cobra verde* (1987)– un ejemplo de sus contribuciones al Nuevo Cine Alemán, en el cual domina la crítica al modelo neoliberal, *La reina del desierto* (2015) marca –como *Grizzly Man* (2005) y *Sal y fuego* (2016)– otro período concentrado en la presentación de alternativas al neoliberalismo (Rings, 2021). Producida en Hollywood dos años antes de *Oro* en el contexto de la perspectiva postcolonial de Herzog, es probable que Díaz Yanes y Pérez-Reverte conociesen previamente *La reina del desierto* (2015).

De particular interés para nuestra discusión son los constructos de solidaridad en *La reina del desierto*. Si aceptamos que en ella se disuelven las fronteras del tribalismo (Rings 2021) y se tematiza “what links and unites us within the global networks that characterize the world” (Antor 2020: 136), se puede entender esta película como el esbozo de una solidaridad transcultural posible entre ingleses y árabes, incluso entre occidente y oriente. De manera similar, en *Oro* se diluyen las fronteras ‘tribales’ entre extremeños (Dávila), andaluces (Barbate), castellanos (Ulzama), navarros (Doña Ana), aragoneses (Bastaurrés) e indígenas del Nuevo Mundo (Mediamano) con la puesta en escena de la solidaridad transcultural de la resistencia. Esta solidaridad recurre a las virtudes humanas básicas de una sociedad mejor, rompe con la orientación colonial-nacionalista de Pérez-Reverte y continúa con Dávila y Barbate, los únicos supervivientes de la expedición.

En las entrevistas a Díaz Yanes y Pérez-Reverte no es posible identificar conocimientos sobresalientes de conceptos postcoloniales, transculturales o psicológicos, pero sí ideas básicas sobre la importancia de la solidaridad humana. Por ejemplo, Díaz Yanes acentúa como “idea general” de la película que los miembros de la expedición “se unen” para luchar “cuando hay un enemigo común”, nota que “hay personajes con códigos”, como Bastaurrés, Requeña y Dávila, y menciona que “sobreviven los que [...] son capaces de cierta nobleza”. No elabora ni en estos “códigos” ni en su categorización de Requeña como “Dennis Hopper del *Apocalipsis Now*” (Sainz Borgo 2017), pero si entendemos *Apocalipsis Now* como exploración de lo absurdo y “double standards of war” (Perry 2019), aspectos acentuados por el anónimo fotoperiodista interpretado por Hopper, en-

contramos paralelos en la faceta de Requeña como comentarista de lo absurdo de la Conquista<sup>22</sup>.

En lo que respecta al género narrativo, Díaz Yanes enfatiza que *Oro* es, sobre todo, “un western”, mencionando *La venganza de Ulzana* de Al-drich (1972) como inspiración (Castro 2017). Esta película del oeste destaca las virtudes del explorador McIntosh, interpretado por Burt Lancaster: su coraje, su sabiduría, su humanidad y moderación en medio de crueles matanzas entre blancos e indios. En particular, McIntosh desestabiliza –como Requeña– las estructuras binarias de los discursos coloniales, en este caso el discurso colonial norteamericano del siglo XIX, cuando explica al teniente DeBuin que odia a los indígenas “savages”: “You don’t like to think of white men behaving like Indians. Kind of confuses the issue, doesn’t it?” (00:49:10 – 00:49:26)<sup>23</sup>.

En este contexto hace falta apreciar la dinámica propia de *Oro*, que llegó a desarrollar una memoria de solidaridad transcultural con las interacciones de Requeña, Dávila, Mediamano y Bastaurrés, más acorde con la perspectiva del director que la del escritor tras el guion.

Pérez-Reverte, por su parte, destaca también la importancia de la solidaridad, “idea motriz y hasta consoladora” en *Oro*, pero en su caso se trata de un concepto limitado a lo nacional, por lo cual no propone como ejemplo a Requeña, sino al grupo de los conquistadores frente a los enemigos externos: “Cuando llegaba [...] el peligro, todos se volvían soldados del

---

<sup>22</sup> En su entrevista con Castro (2017), Díaz Yanes confirma su interés por el ambiente opresivo y salvaje en películas como *Apocalipsis Now* y *Platoon*, y con referencia a las luchas de Alaric en Flandes repite que “el Vietnam español fue Flandes”, aunque no cree que esta paralela sea muy convincente. Ocaña (2017) destaca las semejanzas entre el comienzo de *Oro* y *Apocalipsis Now*: “Un plano fijo de una jungla, tomado desde la distancia, árboles por los que se cruza la niebla, física y metafórica, bajo unas notas musicales de cuerdas desgarradas que inspiran a la desolación”.

<sup>23</sup> *El renacido* (Inárritu 2015) es otro intertexto mencionado por Díaz Yanes (Zorrilla 2016), pero sobre todo con referencia a la presentación de la “violencia sucia, muy poco alambicada” en *Oro*. Ocaña (2017) menciona a *Grupo salvaje* (Peckinpah, 1969) como posible inspiración de la violencia extrema y la presentación de “esa hombría desvergonzada de amistades veteranas, de los que llevan toda su vida luchando por fama y fortuna, aunque en realidad solo estén unidos por la desesperación y por la huida del hambre y de la miseria”.

rey” (Martínez 2017)<sup>24</sup>. Sobre todo Pérez-Reverte no entiende que su perspectiva esencialista, homogénea, separatista y (neo)colonial de España, basada en un constructo idealizado del Siglo de Oro, es también una forma de tribalismo y, además, una forma más peligrosa que ya culminó en el siglo XX en dos guerras mundiales y en el siglo XXI continúa desestabilizando proyectos y organizaciones de colaboración internacionales en la solución de problemas globales como la crisis climática y la reciente pandemia.

## Conclusión

Tras examinar las imágenes de la Conquista en *Oro* con conceptos clave de la investigación cultural-psicológica, este estudio muestra cómo y hasta qué punto la película se distancia de los constructos neocoloniales de las representaciones populares contemporáneas. En particular, se llega a la conclusión de que su mirada hiperrealista de la brutalidad inmoral y la irracionalidad materialista de la Conquista forma parte de la crítica de la Nueva Narrativa Histórica, y desarrolla la imagen del colonialismo como crimen neoliberal destructivo y autodestructivo que ya se encuentra en *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog. En este contexto, sorprende que Pérez-Reverte y Díaz Yanes insistan en la originalidad absoluta de *Oro* y, en particular, que nieguen cualquier inspiración de la obra de Herzog. La conexión con la obra de Herzog y otros ejemplos de la Nueva Narrativa Histórica es un punto fuerte de *Oro*, y no hay evidencia de que la reclamación de la originalidad absoluta haya contribuido a más éxito en las taquillas de cine. La reescritura de la Conquista en *Oro* incluye, también en la tradición de la Nueva Narrativa Histórica, una proyección del ser humano como animal marcado por instintos egocéntricos. Esto se asocia con la perspectiva monocultural del tribalismo, especialmente en los contextos de explotación y violencia coloniales rechazados por la película. Sin embargo, *Oro* se distingue de una mayoría de las nuevas narrativas por su

---

<sup>24</sup> Esta construcción esencialista de identidad le facilita reclamar la autenticidad de la película de la que, según nuestro estudio, carece: “era contar por qué ocurrió lo que ocurrió, quiénes eran esos tipos que hicieron lo que hicieron en América” (Martínez 2017).

atención a virtudes humanas que dan cabida a una solidaridad transcultural.

La interacción entre figuras como Requeña, Dávila, Mediamano, Doña Ana, Bastaurrés, Barbate y Ulzama es de carácter transcultural. Este grupo heterogéneo recurre a las virtudes humanas básicas definidas por los psicólogos Peterson y Seligman para la construcción de una sociedad mejor (2004), continuadas por los supervivientes Dávila, Barbate y Requeña, además de ofrecer un impresionante espectro de alternativas a la agresiva monoculturalidad colonial. Recurriendo a una interpretación transcultural de Cabeza de Vaca en la película homónima (Nicolás Echevarría, 1991), Juan Diego presenta con Requeña un carácter que disuelve las fronteras culturales entre españoles e indígenas con su vida pacífica y feliz en la selva y con su familia. La figura alternativa de Dávila recurre a nociones transculturales del sueño americano puestas en escena como el derecho individual a la felicidad, sin importar el origen cultural, el género o la clase. Para Dávila, Bastaurrés, Barbate y Ulzama, esta búsqueda se concreta en la aspiración al reconocimiento y la fortuna, mientras que para Doña Ana se trata más bien de la emancipación de la mujer del matrimonio forzado, símbolo de su cosificación en un sistema patriarcal humillante. La humanización de los indígenas en la figura de Mediamano-Chima como un carácter racional, emocional y estable enriquece el espectro de construcciones transculturales posibles y confirma su superioridad frente al tribalismo colonial monocultural de los líderes de la expedición, Don Gonzalo y Gorriamendi. La subjetividad de las perspectivas narrativas rompe al mismo tiempo con todo intento de establecer una historia (o contrahistoria) auténtica de la Conquista, lo cual desestabiliza aspectos clave de los discursos coloniales y neocoloniales, especialmente su supuesta homogeneidad, su separatismo y su esencialismo.

En resumen, la reescritura metaficticia de la Conquista en *Oro* rompe con la leyenda áurea y la leyenda negra y rechaza muchos constructos neocoloniales de la narrativa popular española. A estos pertenece la heroización del soldado imperial como ejemplo nacional, que se encuentra en las siete novelas de Alatraste de Pérez-Reverte, la película *Alatraste* de Díaz Yanes y Pérez-Reverte y *Los tercios no se rinden* de Pérez Fonca. En especial, *Oro* evita presentar al soldado honrado como única alternativa a la violencia, la injusticia y la corrupción separatistas y, en lugar de promover

ideales nacionalistas de sacrificio (cfr. la lucha de un tercio en Flandes al final de *Alatriste*), propone disolver las fronteras culturales, especialmente en la búsqueda de la felicidad individual inspirada por el sueño americano y en la humanización de españoles e indígenas. Es decir, la solidaridad transcultural en *Oro* va más allá del tribalismo heroico español de *Alatriste* y *Los tercios no se rinden* y es, sobre todo, más fluida y dinámica al abrir espacios entre las culturas para la negociación de identidades, en particular en Requeña y Mediamano. Sin embargo, la figura de Dávila como líder de la resistencia contra Gorriamendi revela cierta continuidad colonial en la reconstrucción del buen soldado imperial como mediador de un humanismo superior.

## Filmografía

- 1492: La conquista del paraíso*. Reino Unido / Francia / España: 1992. Duración 154 minutos. Dirección: Ridley Scott.
- Aguirre, der Zorn Gottes [Aguirre, la cólera de Dios]*. Alemania: 1972. Duración 95 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- Agustina de Aragón*. España: 1950. Duración 126 minutos. Dirección: Juan de Orduña.
- Alatriste*. España 2006. Duración 145 minutos. Dirección: Agustín Díaz Yanes.
- Alba de América*. España: 1951. Duración 112 minutos. Dirección: Juan de Orduña.
- Apocalypse Now [Apocalipsis Now]*. EE.UU.: 1979. Duración 147 minutos. Dirección: Francis Ford Coppola.
- Apocalypto*. EE.UU.: 2006. Duración 139 minutos. Dirección: Mel Gibson.
- Cabeza de Vaca*. México / España / EE.UU. / Reino Unido: 1991. Duración 112 minutos. Dirección: Nicolás Echevarría.
- Captain from Castile*. EE.UU.: 1947. Duración 140 minutos. Dirección: Henry King.
- Cobra Verde*. Alemania: 1987. Duración 111 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- Cristóbal Colón, de oficio... descubridor*. España: 1982. Duración 85 mi-



- nutos. Dirección: Mariano Ozores.
- Cristóbal Colón: El descubrimiento*. EE.UU. / España: 1992. Duración 120 minutos. Dirección: John Glen.
- El Dorado*. España / Francia / Italia: 1988. Duración 149 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Fitzcarraldo*. Alemania: 1982. Duración 158 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- Grizzly Man*. EE.UU.: 2005. Duración 103 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- La marrana*. España: 1992. Duración 100 minutos. Dirección: José Luis Cuerda.
- Oro*. España 2017. Duración 103 minutos. Dirección: Agustín Díaz Yanes.
- Platoon*. EE. UU.: 1986. Duración 120 minutos. Dirección: Oliver Stone.
- Queen of the Desert [La reina del desierto]*. EE. UU.: 2015. Duración 128 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- Salt and Fire [Sal y fuego]*. Alemania: 2016. Duración 98 minutos. Dirección: Werner Herzog.
- The Revenant [El renacido]*. EE.UU.: 2015. Duración 156 minutos. Dirección: Alejandro Iñárritu.
- The Wild Bunch [Grupo salvaje]*. EE.UU.: 1969. Duración 145 minutos. Dirección: Sam Peckinpah.
- Ulzana's Raid [La Venganza de Ulzana]*. EE.UU.: 1972. Duración 90 minutos. Dirección: Robert Aldrich. Disponible en: <https://www.daily-motion.com/video/x2c1rcy> [consultado 25.02.2022].

## **Bibliografía**

- Antor, Heinz (2020). "Interculturality or transculturality?". En: Rings, Guido / Rasinger, Sebastian, eds. *The Cambridge Handbook of Intercultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 68-82.
- Armas Marcelo, Juan José (1995). *El árbol del bien y del mal*. Barcelona: Seix Barral [1985].
- Asensi, Matilde (2003). *El origen perdido*. Barcelona: Planeta.
- Asensi, Matilde (2013). *Martín Ojo de Plata*. Barcelona: Planeta.

- Badrán, Ali (2015). “El pecado de la soberbia”. En: *La Voz*, 14 de abril. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/opinion/el-pecado-de-la-soberbia> [consultado 25.02.2022].
- Belli, Gioconda (1999). *La mujer habitada*. Tafalla: Editorial Txalaparta [1988].
- Benessaieh, Afef (2010). “Multiculturalism, Interculturality, Transculturality”. En: Benessaieh, Afef, ed., *Transcultural Americas / Amériques transculturelles*. Ottawa: Ottawa University, 11-38.
- Benkler, Yochai (2011). *The Penguin and the Leviathan. How Cooperation Triumphs over Self-Interest*. New York: Crown Business.
- Benkler, Yochai (2014). “Foreword”. En: Smith, Matthew L. / Reilly, Katherine M. A., eds. *Open Development: Networked Innovations in International Development*. Cambridge: MIT Press, vii-ix.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Carpentier, Alejo (1985). *El arpa y la sombra*. La Habana: Letras Cubanas [1979].
- Castro, Antón (2017). “Soy un cineasta naturalista y no puedo ni quiero adaptar nuestra historia al presente”. En: *Heraldo*, 13 de noviembre. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2017/11/14/soy-cineasta-naturalista-no-puedo-quiero-adaptar-nuestra-historia-presente-1207773-1361024.html> [consultado 25.02.2022].
- Chacón, Francisco (2016). “Agustín Díaz Yanes: ‘Pérez Reverte es lo único que tienen en común Alatríste y Oro’”. En *ABCPLAY*. Disponible en: [https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-agustin-diaz-yanes-unico-tiene-comun-alatrister-asociacion-perez-reverte-201611100127\\_noticia.html](https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-agustin-diaz-yanes-unico-tiene-comun-alatrister-asociacion-perez-reverte-201611100127_noticia.html) [consultado 25.02.2022].
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films*. New York: Cornell University Press.
- Claramonte, Andrés de (1983). *El nuevo rey Gallinato*. En: Hernández Valcárcel, María del Carmen, ed. *Andrés de Claramonte. Comedias*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 9-128 [1604].
- Clark, Cory J. / Winegard, Bo M. (2020). “Tribalism in War and Peace: The Nature and Evolution of Ideological Epistemology and its Significance for Modern Social Science”. En: *Psychological Inquiry*, 31, 1, 1-22.

- Davis, Jennifer Estava (2012). "Lope de Aguirre, the Tyrant, and the Prince: Convergence and Divergence in Postcolonial Collective Memory". En: *Journal of International and Intercultural Communication*, 5, 4, 291-308.
- De Villiers, Jacques (2012). "Myth, Environment and Ideology in the German Jungle of Aguirre, the Wrath of God". En: *Senses of Cinema*, 63. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/myth-environment-and-ideology-in-the-german-jungle-of-aguirre-the-wrath-of-god/> [consultado 25.02.2022].
- De Waal, Frans (2019). *The Age of Empathy. Nature's Lessons for a Kinder Society*. London: Souvenir Press.
- Del Zapatero, Patricia (2017). "Oro, o cómo reescribir la historia". Disponible en: <https://gatropolis.com/cine/criticas-cine/oro-reescribir-la-historia> [consultado 25.02.2022].
- Drzewiecka, Jolanta A. (2020). "Psychoanalytic Approaches to Memory and Intercultural Communication". En: Rings, Guido / Rasinger, Sebastian, eds. *The Cambridge Handbook of Intercultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 155-169.
- Espinel, Vicente (2011). *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Charleston: Nabu Press [1618].
- Fludernik, Monika (2008). *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 2ª. ed., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Foucault, Michel (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-79*. New York: Palgrave Macmillan.
- García Canclini, Néstor (1995). *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Geertz, Clifford (1983). *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [1973].
- Giraudeau, Martin (2012). "Remembering the Future: Entrepreneurship Guidebooks in the US, from Meditation to Method (1945-1975)". En: *Foucault Studies*, 13, 40-66.
- González Cárdenas, Xavier (2006). *Los capítulos que se le olvidaron a Montalvo*. Quito: El Conejo.
- Greene, Joshua (2014). *Moral Tribes: Emotion, Reason, and the Gap Between Us and Them*. New York: Penguin Press.

- Harvey, David (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Hobfoll, Stevan E. (2018). *Tribalism. The Evolutionary Origins of Fear Politics*. London: Palgrave MacMillan.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Kahneman, Daniel (2012). *Thinking, Fast and Slow*. London: Penguin.
- Kimmage, Michael C. (2011): “The Politics of the American Dream”. En: Hanson, Sandra / White, John, eds. *American Dream in the 21<sup>st</sup> Century*. Philadelphia: Temple University Press, 27-39.
- Layard, Richard (2020). *Can We Be Happier*. London: Penguin.
- López Vergara, Luisa (1988). *No serán las Indias*. Barcelona: Tusquets.
- Machado Caicedo, Martha Luz (2011). *La escultura sagrada chocó en el contexto de la memoria de la estética de África y su diáspora: ritual y arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Mantilla, Jesús Ruiz (2017). “Oro, la conquista de lo ignoto”. En: *El País*, 9 de noviembre. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/11/09/actualidad/1510237566\\_290882.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/09/actualidad/1510237566_290882.html) [consultado 25.02. 2022].
- Marquina, Javier / Infante, Jaime / Pereira, Guillermo (2020). *1585: Empel*. Barcelona: Cascaborra Ediciones.
- Martínez, Luis (2017). “Arturo Pérez-Reverte y Agustín Díaz Yanes: ‘España sabe odiar muy bien’”. En: *El Mundo*, 7 de noviembre. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2017/11/07/500972346163f6e238b45cb.html> [consultado 25.02.2022].
- Menton, Seymour (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miller, Dale T. (1999). “The norm of self-interest”. En: *American Psychologist*, 54, 12, 1053–1060. DOI: <https://doi.org/10.1037/0003-066X.54.12.1053>.
- Ministerio de Defensa (2021). “Los Tercios”. Disponible en: <https://publicaciones.defensa.gob.es/los-tercios-18921.html> [consultado 25.02.2022].
- Moses, David / Rothberg, Michael (2014). “A Dialogue on the Ethics and Politics of Transcultural Memory”. En: Bond, Lucy, ed. *The Transcultural Turn: Interrogating Memory Between and Beyond Borders*. Berlin: De Gruyter, 29-38.

- Ocaña, Javier (2017). “El apocalipsis de entonces”. En: *El País*, 10 de noviembre. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/11/09/actualidad/1510244730\\_510630.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/09/actualidad/1510244730_510630.html) [consultado 25.02.2022].
- Ortega, María Luisa (2012). “De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogo transnacionales”. En: Lie, Nadia / Mandolessi, Silvana / Vandebosch, Dagmar, eds. *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Bruxelles: Peter Lang, 99-118.
- Pérez-Foncea, Juan (2019). *Los tercios no se rinden*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Pérez-Reverte (2016). *Todo Alatriste*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (1997). “Indíbil y Mandoni”. Disponible en: <https://arturoperez-reverte.blogspot.com/2010/01/indibil-y-mandoni.html> [consultado 25.02.2022].
- Pérez-Reverte, Arturo (2010). “Los moros de la profesora”. Disponible en: <https://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/566/los-moros-de-la-profesora/> [consultado 25.02.2022].
- Pérez-Reverte, Arturo (2012, 23 de abril). “El cámara de Dien Bien Fu”. Disponible en: <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/677/el-camara-de-dien-bien-fu> [consultado 25.02.2022].
- Pérez-Reverte, Arturo (2013). “Salvados – Pérez-Reverte: ‘El ciudadano educado tiene mecanismos de defensa para cambiar el mundo’”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BAHiFTjviHM> [consultado 25.02.2022].
- Pérez-Reverte, Arturo (2014). “Crónicas de guerra. Croacia y Bosnia”, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6Gkzo-YR6oA> [consultado 25.02.2022].
- Pérez-Reverte, Arturo (2016). “Yo sí leí ‘Mein Kampf’”. Disponible en: <https://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/1073/yo-si-lei-mein-kampf> [consultado 25.02.2022].
- Perry, Kevin (2019). “Francis Ford Coppola: ‘Apocalypse Now is not an Anti-War Film’”. En: *The Guardian*, 9 de agosto. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2019/aug/09/francis-ford-coppola-apocalypse-now-is-not-an-anti-war-film> [consultado 25.02.2022].

- Peterson, Christopher / Seligman, Martin P. (2004). *Character Strengths and Virtues: A Handbook and Classification*. Oxford: Oxford University Press.
- Quatrefagas, René (1979). *Los tercios españoles (1567-1577)*. Madrid: Fundacion Universitaria Española.
- Rings, Guido (2010). *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.
- Rings, Guido (2018). *The Other in Contemporary Migrant Cinema*. New York: Routledge [2016].
- Rings, Guido (2021). "From Neoliberal Crime in 'Aguirre, the Wrath of God' to Transcultural Solidarity in 'Queen of the Desert'". En: Temelli, Yasmin / Bouchard, Hans, eds. *Money & Crime. Narrativas del neoliberalismo en la literatura, cine y cultura popular*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 111-113.
- Rivera, Alfonso (2017). "A Movie without a Strong Woman in it Doesn't Make Sense". Disponible en: <https://cineuropa.org/en/interview/342532> [consultado 25.02.2022].
- Rosenstone, Robert A. / Parvulescu, Constantin, eds. (2016). *A Companion to the Historical Film*. Oxford: Wiley.
- Sainz Borgo, Karina (2017). "Agustín Díaz Yanes: 'Oro es un Western del siglo XVI español'". Disponible en: <https://www.zendalibros.com/agustin-diaz-yanes-oro-western-del-siglo-xvi-espanol> [consultado 25.02.2022].
- Sanchis Sinisterra, José (1996). *Lope de Aguirre, traidor*. En: Serrano, Virtudes, ed. *José Sanchis Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, 177-249 [1986].
- Savater, Fernando (2011). *Los siete pecados capitales*. Barcelona: Debolsillo.
- Schumann, Peter (2014). "South American Experiences: A Conversation with Werner Herzog on Aguirre, the Wrath of God". En: Ames, Eric, ed. *Werner Herzog: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, s.p. [1973].
- Sosik, John J. et al. (2018). "Character into Action. How Officers Demonstrate Strengths with Transformational Leadership". En: *Air & Space Power Journal*, 32, 3, 4-25.

- Ten Thije, Jan D. (2020). "What is Intercultural Communication". En: Rings, Guido / Rasinger, Sebastian, eds. *The Cambridge Handbook of Intercultural Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 35-55.
- Thompson, Irving A. Anthony (2003). "El soldado del imperio. Una aproximación al perfil del recluta español en el Siglo de Oro". En: *Manuscripts: Revista d'història moderna*, 21, 17-38.
- Titus Macchius Plautus (2005). *Plautus. With an English Translation*. Volume 1. Disponible en: <https://www.gutenberg.org/files/16564/16564-h/16564-h.htm#Asinaria> [consultado 25.02.2022].
- Trinder, Stephen (2021). "Interview with Guido Rings: 'We Need Intercultural Solidarity if we Want to Survive and Prosper in a World Hit by Ultranationalism'". En: *Disjuntiva*, 2, 1, 74-80.
- Turia, Ricardo de (1996). *La bellígera española*. Valencia: Albatros [1616].
- Unamuno, P. (2016). "Pérez-Reverte: 'Alatriste es tan de otros que le he cogido miedo'". En: *El Mundo*, 15 de agosto. Disponible en: [www.elmundo.es/cultura/2016/04/15/5710a362e2704e555d8b459c.html](http://www.elmundo.es/cultura/2016/04/15/5710a362e2704e555d8b459c.html) [consultado 25.02.2022].
- Walter, Monika (1991): "Der Roman seit 1975. Das transitive Schreiben". En: Ingenschay, Dieter / Neuschäfer, Hans-Jörg, eds. *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. Berlin: Edition Tranvía, 17-24.
- Weber, Max (1988). "Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft". En: Weber, Max. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 7ª edición, Tübingen: Mohr Siebeck, 475-488.
- Weber, Max (1973). *Soziologie. Weltgeschichtliche Analysen. Politik*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Welsch, Wolfgang (1997). "Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen". En: Schneider, Irmel / Thomson, Christian W., eds. *Hybride Kulturen. Medien-Netze-Künste*. Köln: Wienand, 67-90.
- Zorrilla, Mikel (2016). "'Oro'. Encuentro con Arturo Pérez-Reverte y Agustín Díaz Yanes: 'Es la primera vez que se hace algo así'". En: *Espinof*, 15 de agosto. Disponible en: <https://www.espinof.com/entrevistas/oro-encuentro-con-arturo-perez-reverte-y-agustin-diaz-yanes-es-la-primeravez-que-se-hace-algo-asi> [consultado 25.02.2022].

Zorrilla, Mikel (2017). “Oro’ no brilla pero te conquista con su épica realista”. *Espinof*, 11 de noviembre. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/oro-no-brilla-pero-te-conquista-con-su-epica-realista> [consultado 25.02.2022].

**Sobre el autor:** Guido Rings es catedrático emérito de Estudios Postcoloniales en la universidad de Anglia Ruskin en Cambridge, Gran Bretaña, codirector del Centro de Estudios Interculturales y Multilinguales de Anglia Ruskin (ARRCIMS), y cofundador de las revistas interdisciplinarias *iMex* y *GFL*. En los estudios postcoloniales e interculturales críticos ha publicado varios libros y más de cincuenta artículos. Es particularmente conocido como autor de *The Other in Contemporary Migrant Cinema* (Routledge 2016) y *La Conquista desbaratada* (Iberoamericana 2010), y como editor del *Cambridge Handbook of Intercultural Communication* (Cambridge University Press 2020; con Sebastian Rasinger). Acaba de terminar el libro de textos *Cambridge Introduction to Intercultural Communication* (con Sebastian Rasinger), que Cambridge University Press va a publicar a finales de 2022.