

La interrelación entre colonialidad y decolonialidad en *Palmeras en la nieve* (2015)

*Tomando como punto de partida el marco teórico de la decolonialidad (Quijano, Mignolo, Maldonado-Torres y Walsh), este ensayo examina las complejas relaciones de poder que se presentan en el largometraje *Palmeras en la nieve* (2015), dirigido por Fernando González Molina, que está basado en la novela homónima de Luz Gabás. El artículo sostiene que el legado colonial que se proyecta en el drama épico del pasado pervive en la colonialidad que permea los conflictos dramáticos del presente histórico que se narra en el largometraje; una colonialidad que tiñe las actitudes ideológicas, éticas y culturales relacionadas con el pasado colonial español en Guinea Ecuatorial.*

Palabras clave: *Guinea Ecuatorial, colonialismo, decolonialidad, interculturalidad, lenguas*

*Using the theoretical framework of (de)coloniality (Quijano, Mignolo, Maldonado-Torres and Walsh), this article analyses the interrelatedness of colonial and decolonial discourses in Fernando González Molina's *Palmeras en la nieve* (2015), a film based on Luz Gabás's novel. This article argues that the historical epic drama exposes how colonial legacy continues in the coloniality that permeates conflicts located in the parts of the film set in the present day. Coloniality stains the ideological, ethical, and cultural attitudes related to the Spanish colonial past in Equatorial Guinea.*

Keywords: *Equatorial Guinea, colonial, decoloniality, interculturalidad, lenguas*

La Guinea española (actual Guinea Ecuatorial) fue creada en 1778 a raíz de la cesión de Portugal a España de dos islas, Fernando Poo (Bioko) y Annobón. La primera, con un territorio de casi 2.000 kilómetros cuadrados, estaba poblada por los bubis; la segunda, de tan solo 17 kilómetros cuadrados, contaba con una población de criollos descendientes de esclavos de la ocupación portuguesa. Sin embargo, el asentamiento español fue un proceso lento que solo se completó en 1927 con la inclusión del territorio continental del Río Muni, un proceso que fue extremadamente violento. De

hecho, hasta el Desastre del 98, España había centrado sus intereses coloniales en Cuba y las Filipinas, y apenas había prestado atención a los territorios africanos que ya se habían pugnado las otras potencias europeas. La ocupación de la Guinea española estuvo caracterizada por la heterogeneidad territorial y económica: Annobón era vista como poco rentable; centrada en la producción de café y madera, Río Muni, la actual Región Continental, ocupaba un lugar secundario; mientras que Fernando Poo lideraba la economía colonial con la producción de cacao con mano de obra traída de otras zonas de África (Álvarez Chillida y Nerín 16). Apoyándose en las estructuras administrativas y la implantación de una cultura de asimilación cultural y religiosa, los procesos coloniales de este territorio se enfocaron en la obtención del mayor beneficio económico. Aunque la explotación colonial era calificada como protectora desde la perspectiva de la metrópoli, los deseos de independencia frente a la opresión de la colonización española impulsaron el proceso descolonizador. El 12 de octubre de 1968, la actual Guinea Ecuatorial dejó de ser una provincia de España. No obstante, la nueva etapa del país africano ha estado caracterizada por regímenes dictatoriales y opresores, primero bajo la presidencia de Francisco Macías Nguema y después con el actual mandatario, Teodoro Obiang Nguema Mbasogo, quien en 1979 encabezó un golpe de estado que le llevó al poder.

Es evidente que la situación de Guinea Ecuatorial constituye uno de los ejemplos más significativos del fracaso del proceso descolonizador llevado a cabo en África. Las razones de la fallida descolonización en este país deben entenderse en el marco de una serie de complejos intereses económicos y geopolíticos motivados por las inmensas riquezas naturales que posee. El gobierno autoritario de Teodoro Obiang se ha afianzado con los beneficios obtenidos por la explotación de petróleo y gas que, no obstante, solo han favorecido a una minoría (el clan familiar y las élites políticas que lo apoyan). En definitiva, transcurridos más de cincuenta años desde que se iniciara el fallido proceso democratizador, los guineo-ecuatorianos siguen sufriendo nuevas formas de opresión política, injusticia social y desigualdad económica. La corrupción, los abusos de poder y la persecución de grupos étnicos que no sean los fang (en particular los bubis) ha impulsado una diáspora de ecuatoguineanos, de los cuales más de la mitad residen en España (Naranjo, "Guinea").

A pesar de haber compartido una historia de relaciones durante más de dos siglos, la mayoría de los españoles desconocen esa historia común con Guinea Ecuatorial y el dominio colonial ejercido en este territorio (Aranzadi y Álvarez Chillida *passim*). Sin embargo, la ausencia de Guinea Ecuatorial en

la memoria histórica de España no la exime de la “responsabilidad con el pueblo de Guinea Ecuatorial” (Mangas Martín).

Teniendo en cuenta esa amnesia colonial de España, no sorprende que las huellas de ese pasado colonial en Guinea Ecuatorial apenas hayan sido abordadas tanto desde el campo de la literatura como por el cine (Aixelà-Cabré, “Colonial”; Arnau i Segarra; Alvarado; Álvarez Chillida; Cervantes Virtual; Licata; Martín-Márquez; Martínez Rubio; Santamaría Colmenero). Desde el mundo cinematográfico, constituyen una excepción a esta invisibilidad la película *Lejos de África*, escrita y dirigida por Cecilia Bartolomé en 1996 y el exitoso largometraje *Palmeras en la nieve* (2015), dirigido por Fernando González Molina. No obstante, debe notarse que más recientemente varios documentales están empezando a paliar ese vacío al incluir la perspectiva y la voz de los guineanos. *Un día vi 10.000 elefantes*, una película de animación dirigida por Alex Guimerà y Juan Pajares en 2015, está basada en la novela del escritor guineo-ecuatoriano Juan Tomás Ávila Laurel. Inspirado en algunas de las fotografías que realizó en Guinea Manuel Hernández Sanjuán entre 1944 y 1946, este documental está narrado por Angono Mba, un anciano guineano que rememora la expedición en la que trabajó como porteador para el cineasta madrileño Manuel Hernández Sanjuán y su equipo. *El escritor de un país sin librerías* (Marc Serena, 2019) cuenta la situación de Guinea Ecuatorial a través de las experiencias del escritor Juan Tomás Ávila quien, tras escapar del régimen dictatorial de Teodoro Obiang, vive actualmente en Cataluña. Con un tono experimental y basándose en el relato oral y documentos auténticos de la época, *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020) investiga las huellas de la dominación española en Guinea Ecuatorial a comienzos del siglo XX para replantear la memoria del colonialismo a través de un hecho histórico sucedido en 1904. Finalmente, el documental *Memorias de ultramar* (Carmen Bellas y Alberto Berzona, 2021), producido por la Filmoteca Española, fusiona imágenes y películas caseras rodadas en el Sáhara, Guinea Ecuatorial y Marruecos entre 1940 y 1975 durante la dominación española. Aunque el cine africano es diverso en sus estrategias, estilos y prácticas creativas y estos filmes han sido producidos en España, estas creaciones filmicas comparten algunas de las características y tendencias del cine realizado en África: revelar las raíces históricas de diversos tipos de violencia; rehistoriar textos literarios y la realidad histórica para criticar la violencia del pasado y denunciar cómo esta contribuye a otras manifestaciones violentas que acontecen en el presente; e incorporar la tradición oral e historias que proceden de adaptaciones literarias (Dovey, *African Film*; Harrow y Garritano, *A Companion*; Ogunleye, *African Film*).

De las películas mencionados anteriormente, este artículo se centra en *Palmeras en la nieve*, el producto cultural de mayor alcance en el cine comercial, a fin de reflexionar sobre cómo se construye y proyecta en esta obra cinematográfica la historia colonial de España en Guinea Ecuatorial: el punto de vista o perspectiva desde la que se narran los relatos; las lenguas que se utilizan para contar esas historias; los silencios o acontecimientos olvidados; y las falsedades o manipulación del relato histórico. El artículo sostiene que en *Palmeras en la nieve* el legado colonial que se proyecta en el drama épico del pasado continúa en la colonialidad que tiñe las actitudes ideológicas, éticas y culturales que permean los conflictos dramáticos del presente histórico de Guinea Ecuatorial. Asimismo, este largometraje constituye un excelente ejemplo de práctica cultural que pone de manifiesto el “olvido” que persiste en la sociedad española hacia este legado colonial y cómo el orden colonial pervive o adopta nuevas formas contemporáneas. Para abordar este análisis, este ensayo emplea el marco teórico de la (de)colonialidad (Quijano, Mignolo, Maldonado-Torres y Walsh), que se explica brevemente en el apartado siguiente. Este artículo examina qué tipo de conexiones se establecen en este largometraje con el pasado colonial y la memoria del colonialismo español en Guinea. Además de analizarse cómo se proyecta la lógica de la colonialidad, se valora hasta qué punto se vislumbra un cierto pensamiento decolonial en el paradigma narrativo de *Palmeras en la nieve* a través de la apertura a otras formas de vida y conocimiento. Los tres ejes fundamentales desde donde se puede articular esta interpretación en la película *Palmeras en la nieve* son la proyección de las huellas de las “heridas coloniales” (Mignolo, “Colonialidad” 42), las formas de conocimiento y las relaciones interculturales. Es importante señalar que en este trabajo se aplica también un análisis filmico de los elementos formales que articulan el proceso de representación (tipos de planos, puesta en escena, etc.) y de los contextos intertextuales (producción y consumo). Esta aproximación metodológica interdisciplinar ayudará a identificar aquellos elementos que “convierten la ‘diferencia étnica’ en Otredad, y que explotan esta dentro de unas estructuras de poder” (Santaolalla 17) y aquellos que apoyan o cuestionan los principios de la colonialidad.

Una de las posibilidades a la hora de estudiar artefactos culturales vinculados al pasado colonial es hacerlo desde el prisma del poscolonialismo, entendido como “a theoretical and political position which embodies an active concept of intervention within such oppressive circumstances” (Young 57). Desde esta perspectiva diversos pensadores se han replanteado la posición política y cultural de los países y sujetos que estuvieron sometidos al yugo del colonialismo en una época marcada por la

globalización y se denuncia la persistencia del pensamiento colonial y de los prejuicios que provienen de esa época. Asimismo, la crítica poscolonial atiende a otros conceptos relacionados con el espacio en el que se inscribe la narrativa, la producción y el consumo desde la perspectiva de un mundo globalizado y transcultural (Munkelt et al. xiii-lxxix). Por otra parte, siguiendo la estela de la crítica posnacional, la tradición del pensamiento decolonial surge del trabajo de una serie de pensadores y académicos que se plantean la herencia del pensamiento colonial europeo y su articulación en América Latina a partir del siglo XV. Un análisis crítico del binomio colonialismo y modernidad permite a estos investigadores no solo reconocer la herencia del colonialismo en la concepción de una visión eurocéntrica del modernismo, sino también investigar cómo este pensamiento influye en la continuación de la desigualdad económica y social que caracteriza al continente americano y en las persistentes formas de racismo estructural. Por ejemplo, Aníbal Quijano (11-34) examina el binomio modernidad y colonialidad e infiere que fue en la conquista de América Latina donde comenzó un nuevo orden que se ha convertido en una forma de poder global. Los estudios decoloniales toman como punto de partida las ideas de Quijano sobre la “colonialidad del poder”, que impulsa y reproduce la diferencia colonial. El proyecto decolonial propone ir más allá de la crítica del legado colonial. Su objetivo es destruir el “patrón colonial de poder” en las diversas esferas de control, comenzando por la economía (capitalista) que es la que domina e influye en las otras categorías. Sobre esta esfera se asienta una jerarquía racial y étnica que implica la existencia de culturas superiores e inferiores, países desarrollados y subdesarrollados y pueblos civilizados versus bárbaros.¹ Basándose en los argumentos de Quijano, Walter Mignolo apunta que la lógica de la colonialidad opera en tres niveles: la “colonialidad del poder” (político y económico); la “colonialidad del saber” y la “colonialidad del ser” (Mignolo, “Pensamiento” 29-30). Mignolo mantiene que la dominación europea va unida a la idea de modernidad como forma superior de conocimiento; y argumenta que estas diferencias no son solo culturales sino realmente “diferencias coloniales”:

That is, the *links* between industrial, developed, and imperial countries, on the one hand, and could-be-industrial, under-developed, and emerging countries, on the other, *are* the colonial difference in the sphere where knowledge and subjectivity, gender and sexuality, labour exploitation of natural resources, and finance, and authority are established. The notion of cultural differences overlooks the relation of power while the concept of colonial difference is based, precisely, on imperial/colonial power differentials. (“Idea” 36)

Desde la esfera dominante, la de la economía, se articulan las otras esferas que forman parte del “patrón colonial”: autoridad, subjetividad, género y sexualidad, conocimiento. En el marco teórico decolonial, el siguiente paso es deshacer esos sistemas y formas de pensar a través del “desprendimiento”: “El giro decolonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial” (Mignolo, “Pensamiento” 29). Como apunta Mignolo en su libro *Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*, la noción de las “geopolíticas de conocimiento” constituye un punto central para comprender cómo se ha formado la diferencia epistémica colonial que establece una diferencia entre el mundo moderno y el colonial (54). De ahí que para Mignolo, siguiendo las propuestas de Quijano, el “desprendimiento epistémico” marca una ruptura con esas dicotomías establecidas como universales: “el pensamiento decolonial es, entonces el pensamiento que se desprende y se abre ... a posibilidades en-cubiertas (colonizadas y desprestigiadas como tradicionales, bárbaras, primitivas, místicas, etc.) por la racionalidad moderna montada y encerrada en las categorías del griego y del latín y de las seis lenguas imperiales europeas modernas (italiano, castellano, portugués, inglés, francés y alemán)” (Mignolo, “Opción” 250).

Palmeras en la nieve, dirigida por Fernando González Molina y con un guion elaborado por Sergio Sánchez, ha sido uno de los mayores éxitos de taquilla del cine español de la última década.² La cinta está basada en la novela homónima escrita por Luz Gabás (2012), uno de los libros más vendidos de la narrativa española contemporánea y que ha sido traducido a varios idiomas. Como confiesa la propia autora en la carta que precede a la novela, está inspirada en la historia de su padre que emigró a Guinea en la década de los 50.³ El éxito de la adaptación impulsó asimismo la notoriedad de la novela, que además se utilizó como una de las estrategias para promover el filme.⁴ Para realizar esta ambiciosa adaptación literaria, además de grabar en Huesca (España), se utilizaron localizaciones en Gran Canaria (por el incentivo fiscal) y Colombia para recrear Guinea Ecuatorial.⁵ El elenco incluía a actores de una larga trayectoria como Emilio Gutiérrez Caba (Antón), Petra Martínez (Julia mayor), Celso Bugallo (Kilian mayor) y Mario Casas (Kilian), que ya había protagonizado la película *Tres metros sobre el cielo* también dirigida por Fernando González Molina.⁶ *Palmeras en la nieve* fue nominada en cinco categorías de los premios Goya 2016 y consiguió el galardón a Mejor dirección artística y Mejor canción original. Con un presupuesto de diez millones de euros, la película obtuvo diez

millones y medio en el primer mes de su estreno (Europa Press) y, el filme recaudó €17.098.112,42 y fue visto por 2.706.623 espectadores hasta finales del 2016, según los datos aportados por el ICAA (Ministerio de Educación y Cultura de España).⁷ A este importante logro en términos de audiencia, hay que añadir el hecho de que la película continuó su trayectoria a nivel internacional ya que formó parte del catálogo del servicio de *streaming* Netflix hasta el año 2021.

Con una duración de más de dos horas y media, *Palmeras en la nieve* presenta una compleja trama y cronología. Gira en torno a un relato familiar que se inicia en 1953 con el periplo migratorio de Jacobo y Kilian, dos hermanos que viajan desde un pequeño pueblo del Pirineo aragonés a la isla de Bioko (la antigua Fernando Poo) para trabajar en las plantaciones de cacao, donde su padre también lleva años trabajando. La conexión con el presente arranca con Clarence, la hija de Jacobo, que tras la muerte de su padre encuentra el diario de su tío Kilian, cartas y una foto partida a la mitad; estos documentos familiares apuntan a una conexión con la antigua colonia española que se ha mantenido a lo largo de los años con el envío regular de dinero a una mujer y sus hijos. Las incógnitas que rodean los eventos acaecidos en tierras africanas no pueden ser resueltas por Kilian, que sufre de Alzhéimer y del que cuida su hija Daniela. El deseo de Clarence de sacar a la luz el secreto que se esconde en lo ocurrido en los años en los que los hermanos vivieron en el que fuera territorio colonial español le impulsa a viajar a Bioko. La película se construye a través de una serie de *flashbacks* que van mostrando el proceso de adaptación de Kilian al trabajo y las costumbres de su nuevo hogar, los devenires familiares y personales durante varias décadas y, sobre todo, su historia de amor con una joven bubi, Bisila. El relato paralelo se centra en Daniela y sobre todo Clarence y su relación con Iniko y Laha, que resultan ser los hijos de Bisila. Su encuentro, por puro azar, reconecta sus vidas con lo acaecido en la isla de Bioko en los tiempos coloniales.

Dentro del ámbito de la crítica cinematográfica, *Palmeras en la nieve* ha sido valorada positivamente por ofrecer un producto con un gran valor de producción y cinematográfico, al estilo de la industria hollywoodense. Sin embargo, por lo que se refiere a la historia y a las estrategias narrativas, la película ha generado opiniones polarizadas. La mayoría coinciden en que *Palmeras en la nieve* ha servido para descubrir al gran público una faceta desconocida de la historia de España, la época colonial en la Guinea Española y, al menos parcialmente, denunciar los abusos que se cometieron durante aquel periodo. Sin embargo, una buena parte de la crítica española ha lamentado el enfoque adoptado. Como apunta el crítico del diario *El País*, Javier Ocaña, *Palmeras en la nieve* tiende a caer en el puro sentimentalismo

sin ahondar en las circunstancias políticas en las que se enmarca la trama. Se trata de un trabajo que remite al modelo y tono de la película *Out of Africa* (*Memorias de África*, Sydney Pollack, 1985) (Ocaña). Otros críticos académicos desaprueban la superficialidad y amaneramiento a la hora de narrar una historia que adopta fielmente las convenciones genéricas del melodrama colonial (Rubio Alcover 72). Más negativos han sido los comentarios realizados desde la perspectiva de algunos de los guineano-ecuatorianos asentados en España respecto a la representación del pasado colonial en la cinta de González Molina (Uhuru AfricaTV 0:25:19-1:25:30).⁸

Desde el campo de los Estudios de Memoria y Media (*Media Memory*) se pueden explorar cuestiones fundamentales sobre las perspectivas desde la que se aborda esa exploración del pasado (Sturken, *Tangled*). *Palmeras en la nieve* se puede inscribir, al menos en la recreación del periodo colonial, en la modalidad que Philip Drake califica como *cine de época* ("period film"), aquel que reproduce un periodo del pasado y pone el énfasis en la recreación estética más que en la autenticidad de los detalles históricos (187-88). La experiencia de los excolonos se inscribe en un discurso de consenso y reconciliación entre España y la excolonia, que sigue un patrón similar al adoptado por otras novelas y películas al revisar el pasado de la Guerra Civil y el franquismo (Santamaría Colmenero 448). Se trata de un proceso que reproduce las relaciones de poder colonial sin cuestionarlas y que se ha de entender en el contexto de la ascensión de discursos nacionalistas por parte de los partidos de ultraderecha en Europa y en otros países occidentales. En este sentido, la película reproduce tanto el colonialismo como la "colonialidad" que, tal y como afirma Maldonado-Torres, "se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza" (131). No cabe duda de que en la película persiste una retórica nostálgica a través del discurso de los excolonos, representado fundamentalmente por Julia: "Si no nos hubiéramos ido como nos fuimos... yo creo que no hubiera vuelto a Pasolobino" (González Molina 0:06:50-00:07:06).

Desde nuestro punto de vista, resulta significativa tanto la añoranza nostálgica y enigmática de Julia como la perdida de la memoria que padece el anciano Kilian, para quien el pasado parece "más real que el presente" (*Palmeras* 00:03:17-00:03:19). No obstante, donde mejor se aprecia el discurso de nostalgia es en el video "Colonos", que forma parte del *making-of* de la película. En este texto audiovisual, creado para promover el largometraje, la historia del pasado colonial español en África se ve como una laguna en la memoria histórica que forma parte de "los silencios franquistas", como declara el actor Emilio Gutiérrez Caba en una de las

entrevistas que se incluyen en el documental (*Colonos* 0:00:35). El video contiene fragmentos de las historias de algunos de los colonos que emigraron a la Guinea Española, a los que acompaña la novelista Luz Gabás, durante su visita a las localizaciones canarias que reproducen Sampaka. Las declaraciones de los excolonos están marcadas por la añoranza del pasado que se proyecta en el largometraje.⁹ Significativamente, la intervención que cierra el video, la del guionista Sergio G. Sánchez, pone de relieve el discurso de reconciliación que prevalece a lo largo del filme al manifestar su deseo de que la película “sirviese para que dos pueblos que fueron hermanos y dejaron de serlo se vuelvan a encontrar” (*Colonos* 0:03:27-0:03:34). El archivo nostálgico de la memoria (espacio, objetos y personas asociadas con el mismo) que proyectan tanto la película como el documento audiovisual *Colonos* presenta una modalidad de memoria conservadora y regresiva. En definitiva, en la película y en *Colonos* prima la idea de reconciliación desde la perspectiva española, pero no se abordan las “heridas coloniales” que todavía están sin resolver (Mignolo, “Colonialidad” 42). De ahí que, desde el punto de vista guineo-ecuatoriano, se haya criticado que en el filme prime la historia de amor y la perspectiva de unas “relaciones idílicas” con la antigua colonia, representadas principalmente por Julia. Para Mba Bee Nchama, lo que el filme hace es “colonizar la memoria para violar y silenciar la conciencia anticolonial de los pueblos africanos que componen eso que hoy en día se ha ido a llamar Guinea Ecuatorial” (Uhuru AfricaTV 0:25:19-0:25:30; énfasis añadido).

Tanto la película como la novela abordan el sistema de gestión colonial de los recursos naturales (las plantaciones del cacao) de la Guinea Española desde la perspectiva de los colonizadores. *Palmeras en la nieve* muestra la organización del trabajo en la finca que pertenece a un colono español, una propiedad que sigue en manos de su hijo cuando Clarence viaja a la plantación para consultar los archivos. La película refleja cómo la explotación de las materias primas depende de un sistema que mantiene a la población indígena sumisa y en condiciones y prácticas de trabajo casi esclavistas. Los braceros nigerianos, que constituyen la principal mano de obra en la finca de Sampaka, ocupan un segundo plano (*Palmeras* 253). Además, el abuso físico se presenta como un acto ordinario en varias escenas donde uno de los capataces, Gregorio, usa el látigo para castigar a los que no rinden y justifica de este modo la violencia que ejerce contra los trabajadores de la plantación: “El dueño quiere beneficios, y nuestro trabajo es que los tenga” (*Palmeras* 0:17:31-0:17:35).

Siguiendo el modelo jerárquico del colonialismo, en *Palmeras en la nieve* el espectador se identifica con la mirada colonial a través de Kilian, cuyo diario y cartas guían al espectador en el relato de su encuentro con la

vida africana y con la deslumbradora belleza y exotismo de la isla. La película combina imágenes del pasado a través de *flashbacks* y con una voz en *off* que verbaliza las cartas que Kilian escribió a su hermana y que conducen la mirada y el punto de vista que adopta el espectador: "Me muero de ganas de llegar a mi tierra natal y *descubrir* la Guinea indígena. La auténtica. Si es que queda algo de ella" (*Palmeras* 0:11:45-0:11:51; énfasis añadido). Sin embargo, la identificación subjetiva a través de Kilian es ambivalente. Por una parte, la película se sirve de las asociaciones afectivas que proyecta el personaje y su transformación en la película. Es pertinente citar a Chris Perriam quien, basándose en los estudios sobre estrellas de cine, analiza la matriz de producción y consumo del trabajo cinematográfico de diversos actores españoles y cómo se proyectan a través de estas figuras diferentes códigos de masculinidad (Perriam 10-16). El cuerpo de Casas en *Palmeras en la nieve* no solo invita al deseo del público femenino y gay, sino que además se convierte en un "modelo a imitar a través de una fuerte identificación por el espectador heterosexual" (Martínez-Sáez 31). Desde estos parámetros, la película invita a sentir empatía y, por lo tanto, a adoptar la perspectiva hegemónica que también subraya la "diferencia" entre la identidad europea y la africana.

La esfera de la autoridad, uno de los componentes del "patrón colonial" se asienta también en la diferencia y en lo étnico. La mirada colonial se introduce en el filme en primer lugar a través de Jacobo, quien desde el barco animaliza a los lugareños, negando su subjetividad, cuando le advierte a su hermano la dificultad para distinguir a los guineanos: "Has visto cuántos negros. Y todos iguales ... Y te pasará como con las ovejas. Hasta dentro de unos meses no empezarás a distinguirlos" (*Palmeras* 0:12:14-0:12:20). Los braceros de las diferentes etnias son vistos como inferiores y el espíritu protecciónista del Estado español para con Guinea se replica en el primer consejo que recibe Kilian por parte del propietario de la finca Sampaka (Don Lorenzo): "Trata a los trabajadores con autoridad, pero también con justicia. Si no resuelves bien los problemas te perderán el respeto" (*Palmeras* 0:15:15-0:15:18). Esta posición paternalista y colonial se sustenta en la relación de poder y superioridad que le otorga el ser blanco y español. Es más, en lugar de aprender el oficio de los trabajadores nativos, Kilian es asignado a Gregorio. Una de las primeras escenas de la película sirve para caracterizar a Gregorio como un racista que desconfía de todos los africanos que trabajan en la finca y que no duda en recurrir al abuso verbal y al castigo físico. A lo largo de la película, los sujetos colonizados aparecen como seres incivilizados y primitivos que dependen de la organización, potestad y orden que ofrecen las autoridades coloniales y los colonos españoles. Varias secuencias presentan la forma de organizar el

trabajo en la finca Sampoko, basada en la autoridad de los colonos blancos. Otras escenas enfatizan el “desorden” que reina durante el proceso que llevará a la independencia y una vez que Guinea deja de ser una provincia española, como por ejemplo la secuencia que muestra la huida de los españoles en 1969 cuando los soldados guineanos disparan contra los que querían abordar el último barco que salía de la isla.¹⁰ Como apunta Santamaría Colmenero en su análisis de la novela de Gabás, se muestra la colonización como “un mal menor en el proceso modernizador” al tiempo que se “infantiliza” a los guineanos que no han sabido realizar un proceso democrático (453). Esta percepción se visualiza en la película a través del ambiente amenazador que percibe Clarence durante su visita a Bioko.

La segunda esfera que forma parte del “patrón de poder” es la del género y la sexualidad. En el ámbito del proceso colonial español en África, las “medidas mixófobas” que se aplicaron hasta los años sesenta impidieron la aceptación de las relaciones mixtas.¹¹ La mujer negra era vista como un ser erótico cuya función era satisfacer los deseos sexuales de los blancos, y los abusos sexuales cometidos por los colonizadores formaban parte de las costumbres sexuales de los españoles en la colonia.¹² *Palmeras en la nieve* reproduce este imaginario al presentar a las mujeres de color como prostitutas o mujeres promiscuas que no merecen la protección legal, pese al continuo abuso que sufren. Nada más empezar a trabajar en los campos de cacao, Kilian descubre a Gregorio con una mujer a la que no paga por sus “servicios”. Poco más tarde es introducido por Jacobo a las noches de Santa Isabel (hoy Malabo). La procedencia de las mujeres que trabajan en el club Anita Guau (nigerianas, fang, ndowe) solo excluye a las bubis, ya que estas deben llegar vírgenes al matrimonio o se “las castiga” (*Palmeras* 0:29:08). Además de la sacralización de la virginidad (Maroto Blanco), es importante apuntar que la cultura bubi es matrilineal, lo que otorga un mayor reconocimiento y relevancia social a las mujeres.¹³ Dicho esto, cabe reseñar que en *Palmeras en la nieve* se ignora esta característica. Tanto en la novela como la película, la representación se aviene al modelo occidental, que sigue el androcentrismo occidental asociado al cristianismo, en el que la mujer, en este caso Bisila (la hija de un jefe bubi), depende de un hombre (padre o marido), pese a que esta construcción social no se asentó en Guinea Ecuatorial, (Aixelà-Cabré, “Africanas” 53-54). La escena que muestra el primer encuentro casual entre Kilian y Bisila resulta particularmente significativa. A través de su mirada se fetichiza la belleza exótica de Bisila, ya que solo Kilian, desde su condición de hombre blanco, puede observar y ver, mientras que al subalterno (una mujer bubi) se le niega la capacidad de ser sujeto y por lo tanto de mirar (Kaplan 7). Tampoco es casual que este primer encuentro se produzca en medio de la selva, ya que a lo largo de la

película se produce una feminización de la colonia por medio de la identificación con Bisila con la naturaleza (Kaplan 78; Martínez-Sáez 31). De hecho, Mba Bee Nchama critica el que se emplee el nombre de Bisila, la patrona de la isla y símbolo de la fecundidad, y juzga esta identificación como una forma de sincretismo y una “violación” de la espiritualidad bubi” (Uhuru AfricaTV 0:53:10).

Mientras que en el relato que se construye durante el periodo colonial se empleaba la figura femenina como emblema de la Otredad, en la historia paralela situada en el presente la “diferencia” se proyecta en la figura del hijo mayor de Bisila, Iniko. El primer encuentro entre Clarence y el joven africano también será fortuito y al principio su relación estará marcada por la falta de armonía. La desconfianza de Iniko se refleja en el modo en el que interpela a Clarence a la que califica peyorativamente como “hija de colonial” (*Palmeras 1:02:55*). De hecho, Clarence representa la doble ocupación colonial que ha sufrido Guinea ya que así se denominaba a la ciudad de Malabo durante el tiempo en que fue territorio colonial británico. Por otra parte, entre los mecanismos que se emplean para constituir la Otredad a través de Iniko destaca el uso de las características físicas del actor Djédjé Apali, un joven alto, esbelto, musculoso y de piel intensamente oscura. La construcción visual de este personaje proyecta otros rasgos de diferencia: primitivo – por su carácter agresivo – y con un fuerte componente sexual que se va construyendo paulatinamente (su forma de vestir, la sensual escena del baile y la de la playa). Si en el primer encuentro interracial – el de Kilian y Bisila – las relaciones sexuales ofrecían “acceso a la posesión del territorio”, el encuentro sexual entre Clarence e Iniko, repite “el ciclo de la conquista del cuerpo/terreno africano” (Martínez-Sáez 33, 37).

Inspirado por Fanon, Maldonado-Torres considera la “invisibilidad y la deshumanización” como las expresiones primarias de la “colonialidad del ser”, que hace que se regularicen por medio de prácticas de colonialismo hábitos que suceden frecuentemente durante la guerra (149). En *Palmeras en la nieve*, además de las prácticas de semi-esclavitud y abusos que sufren los braceros, que se han analizado en los apartados anteriores, el ejemplo más prominente de la colonialidad del ser lo constituye la escena de la violación de Bisila, que se inscribe en “las imágenes de los cuerpos coloniales” (Maldonado-Torres 148). La violencia sexual, perpetrada por Dick y Pao con la colaboración y tal vez la participación de Jacobo (un aspecto que no se aclara y que se oculta con un fuera de cámara), desvela la falta de protección y justicia legal para los crímenes que cometieron los colonos. Este episodio reitera asimismo la idea paternalista de que las mujeres necesitan la protección de los hombres, ya que Bisila es violada cuando Kilian se encuentra en España. En definitiva, la violación de Bisila

constituye un ejemplo real y simbólico de los abusos que sufrieron las mujeres de color en el mundo colonial; y, por la identificación de Bisila con el territorio africano este acto se convierte en una metáfora de la violencia real y simbólica que se ejerció en la Guinea Española durante el colonialismo.

El conocimiento occidental sustenta los discursos coloniales con los que arranca la historia de *Palmeras en la nieve*. Desde esa posición, Kilian se ve fuera de lugar: “A pesar de haber nacido aquí, siento que me ven como a un extranjero más” (*Palmeras* 0:32:48-0:32:53). El “desprendimiento epistémico” es el que se abre a otras formas de conocimiento infravaloradas por estar asociadas a las sociedades colonizadas y otras lenguas no europeas (Mignolo, “Opción” 250). La transformación de Kilian, que le ayudará a “encontrar” su “sitio” en la tierra africana que considera su hogar, se realizará a través de las enseñanzas de su padre, de su relación con Bisila y de su amistad con Osé y Simón, circunstancias que le abren las puertas al “conocimiento subalterno”, al “pensamiento fronterizo” (107). Antón es el que lleva a Kilian para que vea el desove de las tortugas, una escena que vincula su vida y la de su hijo, a la tierra que consideran como suya: “Uno nunca olvida el lugar que le vio nacer” (*Palmeras* 0:39:26). También será Antón el que le lleve al poblado bubi, donde descubrirá no solo las tradiciones locales, sino también el conocimiento que tiene su padre de las lenguas del territorio y de otras cosmologías. Es en este punto donde se articula la insuficiencia del conocimiento occidental.

Como señala Catherine Walsh, la interculturalidad representa “una configuración conceptual, una ruptura epistémica que tiene como base el pasado y el presente, vividos como realidades de dominación, explotación y marginalización, que son simultáneamente constitutivas, como consecuencia de lo que Mignolo ha llamado modernidad/ colonialidad” (“Interculturalidad” 50). La interculturalidad es un proceso complejo, ya que en el mismo han de participar todos los grupos de la sociedad, poblaciones indígenas, mestizos y blancos (Walsh, “Interculturalidad” 77-78). Esa forma de conocimiento se produce a través del uso y aprendizaje de diversas lenguas: el patués (modalidad lingüística del aragonés) que usa Kilian con su familia representa sus raíces lingüísticas;¹⁴ el pichi, un idioma criollo de la isla de Bioko de base inglesa; y la lengua de los bubis.¹⁵ En esta lengua (el bubi), Kilian pide perdón a Bisila por la violación que ha sufrido. El discurso contiene los atributos interculturales de un diálogo inter-epistémico: “Lo siento. Vengo a pedirte perdón y el de tus antepasados en nombre de mi hermano y mis antepasados. Pido el perdón de todas las mujeres que han sido humilladas por hombres como yo” (*Palmeras* 2:01:14-2:01:39). En bubi, Clarence le canta al anciano Kilian la canción que le ha enseñado Bisila, la

que estaba cantando la primera vez que se vieron en la selva. Por otra parte, el rechazo de la lengua del colonizador representa también un ejemplo de desencuentro intercultural. Por ejemplo, en la escena en la que Clarence conoce a Simón, el “boy” de su tío Kilian, este se niega a hablar en español y solo se comunica con Clarence en su lengua materna por lo cual Iniko debe servirle de intérprete.

Otras prácticas decoloniales se producen a través de la aceptación por parte de Antón y Kilian de otras formas alternativas de conocimiento, como la medicina o el espiritualismo bubi. Un ejemplo de esta práctica es el *elébo* (una campana que se utiliza para ahuyentar a los malos espíritus) que Bisila dibuja para Kilian y que, grabada en la piel de Kilian, acabará convirtiéndose en uno de los símbolos de su unión espiritual.

La película sugiere el valor del mestizaje a través de la multiplicidad étnica y lingüística representada en el cuadro del árbol genealógico de la familia paterna de Clarence. Como se narra en la novela, el origen transnacional del clan familiar se remontaba a 1395, con Kilian de Rabatlue: “Que el nombre de un santo irlandés que había recorrido Francia para terminar en Alemania fuera el nombre del fundador de su casa era un misterio que nadie de la familia podía explicar” (Gabás 31-32). Ese árbol genealógico que aparece en la puesta en escena de varias secuencias de la película se convierte en el símbolo desde donde se abre la posibilidad de indagar la “huella de la herida colonial” a partir del reconocimiento de un linaje híbrido, de la vinculación con el pueblo guineano-ecuatorial todavía pendiente de añadir para completar la historia familiar. Esta idea se sugiere en la película con un final que queda abierto. La llegada de Iniko y Laha a la casa familiar de Clarence y Daniela lleva implícita la posibilidad de una nueva familia mixta.¹⁶

En conclusión, la intención de este ensayo ha sido dilucidar, a partir de la aplicación del marco teórico de colonialismo y decolonialidad, cómo en la película *Palmeras en la nieve* se establecen un diálogo entre el pasado colonial y un presente nostálgico anclado en la memoria, narrado principalmente desde la perspectiva de los excolonos y sus descendientes. El drama épico histórico situado en el periodo colonial (entre 1953 y 1968) expone la dinámica del “patrón colonial del poder” de la ocupación española en el territorio de Bioko. El control económico y la explotación de los recursos naturales, en este caso los cultivos de cacao, se basan en un modelo jerárquico que subraya la superioridad del hombre blanco, representado a través de los colonos españoles y enunciada a través de la subjetividad de Kilian. La mirada nostálgica y hasta cierto punto amnésica de los excolonos permea ese drama de época que no acaba de resolver las “heridas coloniales”, cuyo máximo exponente es la violación de Bisila, acto que

ejemplifica la violencia real y simbólica ejercida contra las mujeres africanas y el territorio africano. Sin embargo, desde el pensamiento decolonial se pueden identificar algunos ejemplos de “desprendimiento epistémico” y de resistencia asociados al uso de las lenguas locales y a formas culturales y de conocimiento alternativos de la cultura bubi.

En el filme pesa demasiado el relato romántico que difumina la compleja situación política de Guinea Ecuatorial, antes y después de su independencia de España. Aunque *Palmeras en la nieve* expone algunos de los silencios del pasado colonial español, prima la mirada nostálgica que solo deja entrever una posible reparación a nivel familiar. En definitiva, en ningún momento se plantea la necesidad de reparar y cerrar las heridas coloniales más allá del relato familiar que se narra, aunque sea desde esta historia familiar donde surge la posibilidad de la inclusión en el árbol genealógico de la familia/nación híbrida que podrá dar visibilidad al pasado común de España y Guinea Ecuatorial.

Manchester Metropolitan University

NOTAS

- 1 Véase Quijano, “Colonialidad”.
- 2 Fernando González Molina ha dirigido algunos de los largometrajes de mayor éxito en el cine español de los últimos años: *Fuga de cerebros* (2009), *Tres metros sobre el cielo* (2010), *Tengo ganas de ti* (2012), y la adaptación de la trilogía de Batzán de la novelista Dolores Redondo: *El guardián invisible* (2017), *El legado de los huesos* (2019) y *Ofrenda a la tormenta* (2020). Por otra parte, Sergio G. Sánchez es un experimentado guionista: *El orfanato* (2007) y *Lo imposible* (2012), dirigidas por Juan A. Bayona. Asimismo, ha realizado dos cortometrajes y un largometraje *Marrowbone* (2017), este último producido por Guillermo del Toro y Juan A. Bayona.
- 3 Luz Gabás Ariño (Huesca, 1968) es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Zaragoza donde también impartió clases. En la actualidad vive en el Valle de Benasque (Huesca), dedicada a su carrera literaria. Tras *Palmeras en la nieve*, ha publicado hasta el momento otras cuatro novelas: *Regreso a tu piel* (2014), *Como fuego en el hielo* (2017), *El latido de la tierra* (2019) y *Lejos de Luisiana* (2022).
- 4 Se promovió el lanzamiento del filme a través de una acción digital, “La carta de amor más larga del mundo”.

- 5 Los productores alegaron que tuvieron que filmar en Colombia dadas las dificultades para rodar en Guinea Ecuatorial y en los países africanos que se habían pensado en la fase de pre-producción (Redacción AV451).
- 6 Junto a actores noveles como Berta Vázquez (Bisila), la actriz y cantante hispano-ucraniana de origen etíope que coprotagoniza el largometraje, completan el reparto de la película Adriana Ugarte (Clarence), Macarena García (Julia), Alain Hernández (Jacobo), Djédjé Apali (Iniko), Daniel Grao (Manuel), Fernando Cayo (Garuz) y Laia Costa (Daniela). Berta Vázquez recibió el galardón a Mejor actriz revelación otorgado por los Premios Unión de Actores por su trabajo en este largometraje.
- 7 El filme fue producido por Tresmedia junto con Warner España, Telefónica Studios, Film Factory, Cosmopolitan y Movistar.
- 8 UHURU Afrika TV ofrece contenidos relacionados con África, Panafricanismo y Garveyismo (<https://www.facebook.com/Uhuruafrikaonline/>).
- 9 Sonsoles Alterach, hija de un *massa* (capataz), recalca lo feliz que fue durante su infancia en tierras africanas. Por su parte, el tío de Luz Gabás declara el aprecio que sentían por él los braceros de la finca que le encomendaban a no abandonar el país tras el proceso de independencia.
- 10 Esta escena manipula las fechas y los acontecimientos de sucesos históricos reales. Véase Álvarez Chillida, "Palmeras".
- 11 Como indica Nerín, "el mestizaje que se dio en Guinea a lo largo del periodo colonial no sirvió como herramienta política entre los pueblos" (26). Aunque en términos generales el término "mestizaje" se refiere a la mezcla de razas, no se debe olvidar su uso para referirse a la mezcla entre indígenas latinoamericanos y europeos.
- 12 Nerín ha apuntado como "(l)os blancos establecidos en Guinea consideraban el 'miningueo' (relaciones con prostitutas o semi-prostitutas africanas) como una de sus distracciones favoritas en África" (25).
- 13 La importancia de las mujeres en la cultura bubi se debe al hecho de que "son las que proporcionan la memoria genealógica, las que traspasan los bienes de la familia y las que son objeto de culto a los ancestros" (Aixelà Cabré, "Africanas" 55).
- 14 En la novela Clarence es una profesora universitaria cuya tesis doctoral se enfocaba en el estudio lingüístico de pasolobinés, un dialecto al borde de la extinción. En las "Notas de la autora" que se incluyen al final de la novela, Gabás enumera aquellos trabajos (artículos, libros y otras fuentes) que consultó para ilustrarse sobre los aspectos históricos, lingüísticos y culturales.
- 15 Es importante hacer notar el carácter híbrido de esta lengua (Yeakpo 243).
- 16 En la novela de Gabás, Daniela y Laha forman una familia y tienen dos hijos, Enoá, que significa "mar" y Samuel (por Sam Parker, "cuyo nombre en *pichi* había dado lugar al de Sampaka") (Gabás 721).

OBRAS CITADAS

- AIXELÀ - CABRÉ, YOLANDA. "Africanas en el mundo contemporáneo." *Introducción a los Estudios Africanos*. Eds. Yolanda Aixelà, Luis Mallart y Josep Martí. Vic: Ceiba, 2009. 51-64.
- . "Colonial Spain in Africa: Building a Shared History from Memories of the Spanish Protectorate and Spanish Guinea." *Culture & History Digital Journal* 9.2 (2020): 1-13. Web.
- ALVARADO, MARÍA JESÚS. "La literatura africana en español, un nuevo camino para el encuentro." *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoamericanas*. Eds. Landry-Wilfrid Miampika y Patricia Arroyo. Madrid: Verbum, 2010. 303-07.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, GONZALO. "Palmeras en la nieve. El éxito de una visión de la colonización española en Guinea Ecuatorial." *Spagna contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni* 50 (2016): 251-63.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, GONZALO, Y GUSTAU NERÍN. "Introducción. Guinea Ecuatorial: El legado de la colonización española." *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* 1 (2018): 13-32.
- ARANZADI, JUAN, Y GONZALO ÁLVAREZ CHILLIDA, EDS. *Guinea Ecuatorial (des)conocida (Lo que sabemos, ignoramos, inventamos y deformamos acerca de su pasado y su presente)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia-UNED, 2020.
- ARNAU I SEGARRA, PILAR. "La invisibilidad de la literatura ecuatoguineana." *Studia Iberystyczne* 17 (2019): 7-116.
- CERVANTES VIRTUAL. *Biblioteca Africana de la Biblioteca Virtual Cervantes*. Web.
- Colonos. *Making of "Palmeras en la Nieve."* Prod. Nostromo Pictures, Atresmedia Cine, Warner Bros, 2016. España. Web.
- DOVEY, LINDIWE. *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*. Nueva York: Columbia UP, 2009.
- DRAKE, PHILIP. "'Mortgaged to Music': New Retro Movies in the 1990s Hollywood Cinema." *Memory and Popular Film*. Ed. Paul Grainge. Mánchester: Manchester UP, 2003. 183-201.
- EUROPA PRESS. "La película *Palmeras en la nieve* recauda 10,5 millones desde su estreno." *Heraldo* Enero 2016. S. pag. Web.
- GABÁS, LUZ. *Palmeras en la nieve*. Barcelona: Planeta, 2012. Barcelona: Colección Booket, 2019.
- HARROW, KENNETH W., Y CARMELA GARRITANO, EDS. *A Companion to African Cinema*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2018.
- KAPLAN, E. ANN. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. Nueva York: Routledge, 1997.

- LICATA, STEFANIA. *Tránsitos entre África y Europa: Proyectos culturales e imaginarios postcoloniales*. Tesis doctoral. Nueva York: State University of New York at Stony Brook, 2017.
- MALDONADO-TORRES, NELSON. "Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto." *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007: 127-67.
- MANGAS MARTÍN, ARACELI. "¿Está Guinea Ecuatorial en nuestra memoria histórica?" *El Mundo* 31 jul 2008. S. Pag. Web.
- MAROTO BLANCO, JOSÉ MANUEL. "Religiones y roles de género en Guinea Ecuatorial durante el periodo colonial." *Ayer: Revista de Historia Contemporánea* 110.2 (2018): 203-31.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, SUSAN. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven: Yale UP, 2008.
- MARTÍNEZ RUBIO, JOSÉ. "Postales desde Guinea. La novela poscolonial española: exotismo y banalización en *Palmeras en la nieve*, de Luz Gabás." *Artifara* 18 (2018): 7-17.
- MARTÍNEZ-SÁEZ, CELIA. "La persistencia de la mirada imperial: Imaginando el colonialismo de la Guinea Española a través del filme *Palmeras en la nieve* (2015)." *Afro-Hispanic Review* 35.2 (2016): 26-39.
- MIGNOLO, WALTER. "Colonialidad y sujeción: clasificación, identificación/desidentificación, sociogénesis." *Decolonialidad y psicoanálisis*. Eds. María Amelia Castañola y Mauricio González. México: Navarra, 2017. 35-48.
- . "The Decolonial Option." *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Eds. Walter E. Mignolo y Catherine Walsh. Durham: Duke UP, 2018. 105-245.
- . *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- . *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishing: 2005.
- . "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso." *Tabula Rasa* 8 (2018): 243-82.
- . "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto." *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. 25-46.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA DE ESPAÑA. *Ficha de la película "Palmeras en la nieve" del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España*. 2016. S. pag. Web.
- MUNKELT, MARGA, MARKUS SCHMITZ, MARK STEIN, Y SILKE STROH, EDS. *Postcolonial Translocations: Cultural Representation and Critical Spatial Thinking*. Ámsterdam: Rodopi, 2013.

- NARANJO, JOSÉ. "Guinea Ecuatorial, el relato de 50 años de dictadura de una excolonia de España." *El País* 12 oct 2018. S. pag. Web.
- NERÍN, GUSTAU. "Mito franquista y realidad de la colonización de la Guinea española." *Estudios de Asia y África* 32.102 (1997): 9-30.
- OCAÑA, JAVIER. "Crítica: Exotismo para mayorías." *El País* 24 dic 2015. S. pag. Web.
- OGUNLEYE, FOLUKE, ED. *African Film: Looking Back and Looking Forward*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Palmeras en la nieve*. Dir. Fernando González Molina. España. Prod. Nostromo Pictures, Atresmedia Cine, Warner Bros. España, 2015.
- PERRIAM, CHRIS. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- QUIJANO, ANÍBAL. "Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina." *Decolonialidad y psicoanálisis*. Eds. María Amelia Castañola y Mauricio González. México: Ediciones Navarra y Colección Borde Sur, 2017. 11-34.
- REDACCIÓN AV451. "Mercedes Gamero: Sin el incentivo fiscal canario hubiera sido imposible levantar la financiación de *Palmeras en la nieve*" (2015). S. pag. Web.
- RUBIO ALCOVER, AGUSTÍN. "Costuras de África: *Palmeras en la nieve*." *El Viejo Topo* 337 (febrero 2016): 71-73.
- SANTAMARÍA COLMENERO, SARA. "Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial." *Journal of Spanish Cultural Studies* 19.4 (2018): 445-63.
- SANTAOLALLA, ISABEL. *Los "otros": etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.
- STURKEN, MARITA. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: U of California P, 1997.
- UHURU AFRICA TV. "Mesa redonda de Uhuru AfricaTV sobre *Palmeras en la nieve*." Web. 6 febrero 2021.
- WALSH, CATHERINE. "Decoloniality in/as Praxis." *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Eds. Walter Mignolo y Catherine Walsh. Durham, NC: Duke UP, 2018. 15-102.
- . "Interculturalidad crítica y educación intercultural." *Construyendo interculturalidad crítica*. Eds. Jorge Viaña, Luis Tapia y Catherine Walsh. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 2010. 75-96.
- . "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento 'otro' desde la diferencia colonial." *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. 47-62.
- YAKPO, KOFI. "¿El nacimiento de una lengua afrohispana?: La influencia del español en el criollo inglés de Guinea Ecuatorial." *Trans-afrohispanismos*. Ed. Dorothy Odartey-Wellington. Leiden: Brill Rodopi, 2018. 243-59.

YOUNG, ROBERT. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2003.