

**El desafío del cine a nuestra imagen de la historia. Reseña de Robert A. Rosenstone, *History on Film / Film on History*. London, New York: Pearson, 2018, 200 págs.**

Hace 10 años, en 2012, Robert A. Rosenstone, un historiador norteamericano de origen judío, publicó la segunda edición de uno de sus libros académicos más exitosos. Un libro en el que analizaba las relaciones entre el cine, la historia y el pasado. Un libro que llevaba por título *History on Film/Film on History (HF/FH)*, en el que recuperaba ideas ya expresadas en uno de sus ensayos anteriores, “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”,<sup>1</sup> así como en otros de sus libros anteriores, *Revisioning History* (1995) y *Visions of the Past* (1995), aunque bastante más desarrolladas y puestas al día. Debido a su éxito de ventas, *HF/FH* ha tenido 3 ediciones: la original, de 2006, la que acabamos de mencionar, de 2012, y la más actual, de 2018, con ciertos reajustes, nuevos prólogos y distintas portadas. Han pasado unos pocos años desde esta última edición pero merece la pena visitar esta obra para destacar cuestiones de enorme actualidad en nuestra forma de relacionarnos con el pasado, en sociedades post literarias, visuales y digitales.

En esta *review* vamos a intentar destacar los motivos por los que la última edición de este clásico de la bibliografía historiográfica, publicada en el 2018, sigue siendo una obra imprescindible y actualizada para reflexionar sobre la forma en la que las artes visuales, y especialmente el cine y el documental, pueden ayudarnos a representar el pasado y, sobre todo, a darle sentido, a significarlo para las generaciones actuales, tanto para las más jóvenes como para las más adultas. Además, conviene recordar que la segunda edición de este libro ha sido editado en España con el título *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*,<sup>2</sup> por lo que un análisis de las novedades de esta última edición se hace del todo punto imprescindible, para conocer las más recientes reflexiones historiográficas de Rosenstone. Pero antes, unas breves palabras sobre el autor.

Robert A. Rosenstone nació en Montreal, Quebec, el 12 de mayo de 1936. En plena Depresión, hijo de inmigrantes europeos. De origen judío, su familia paterna provenía de Odessa y de Polonia, mientras que sus abuelos maternos eran de Letonia. Durante unos años, la familia Rosenstone vivió en Canadá pero, cuando nuestro autor tenía 10 años, sus padres se trasladaron a California, donde Rosenstone pasó su juventud desde octubre de 1946 hasta la actualidad. De hecho, es en Los Ángeles donde Rosenstone ha desarrollado casi toda su vida y de su obra. Rosenstone consiguió su Bachelor of Arts (BA) en la UCLA, en 1958, y su doctorado en 1965, a partir de lo cual, y con una formación periodística, investigadora y cinéfila a sus espaldas, Rosenstone comenzó su carrera como profesor de historia en la universidad, primero en la Universidad de Oregón, en Irvine, y luego en el California Institute of Technology (Caltech), la prestigiosa universidad privada de Pasadena. Aventurero, viajero, periodista, profesor e historiador por casualidad, Rosenstone ha escrito libros académicos de historia (como *Crusade of the Left*, 1969, o *Romantic Revolutionary*, 1975), experimentos historiográficos postmodernos (como *Mirror in the Shrine*, 1988) y ensayos sobre las relaciones entre el pasado, la historia y el cine (como *The Blackwell*

---

<sup>1</sup> *The American Historical Review*, [vol.] 93, 5 (December 1988): 1173-1185.

<sup>2</sup> Robert A. Rosenstone, *La historia en el Cine. El Cine sobre la Historia* (Madrid: Rialp, 2014).

*Companion to Historical Film*, 2014, o *HF/FH*, 2018). En esta materia, Rosenstone ha trabajado como asesor histórico en varios exitosos *films* de Hollywood y en varios documentales de autor, lo cual le ha permitido vivir desde dentro la forma en la que se escribe y se filma el cine histórico.

Por su parte, en *HF/FH*, Rosenstone presenta, de forma ordenada, sus principales contribuciones acerca de las relaciones entre el cine, el pasado y la historia.<sup>3</sup> El mismo Rosenstone ha resumido lo más importante de este libro de la siguiente manera: “the book explains how films which are largely fictional constructions can yet tell us truths about history, and how we can understand what they are saying” [...] “History on screen deals, for the most part, with the personal, the hows, whys, and whats of individual lives, the desires, aims, joys, political, social, and economic problems and frustrations of people who once lived, worked, loved, struggled, and died. The fictive but true stories that history films tell to audiences have far more emotional impact than the works that scholars produce, and emotion leads to its own sorts of knowledge”. El objetivo fundamental de *HF/FH* es, por tanto, enseñarnos a visualizar, a escuchar, a pensar y a aprender del pasado tal y como se nos presenta en una pantalla. Un objeto de estudio que Hayden White ha denominado “historiophoty”.<sup>4</sup>

Tanto White como Rosenstone se han planteado dos cuestiones importantes sobre las relaciones que el cine histórico puede tener con la historia escrita y con el propio pasado. La primera, si la historia filmada debería ser evaluada con los criterios de verdad y exactitud que se usa con la historia escrita. Y, la segunda, si la historia filmada supone un desafío legítimo para la historia escrita, para la historiografía tal y como la conocemos. Para intentar contestar a las dos preguntas, surgió la disciplina que llamamos “historia filmica” (que no “historia del cine”) o “cine histórico”. Una disciplina que no ha hecho sino desarrollarse desde entonces, con nombres tan reputados como el de Marc Ferro, Pierre Sorlin o el del propio Rosenstone, que se ha transformado en una figura reconocidísima sobre la materia a nivel internacional.<sup>5</sup> Incluso, en muchos foros, en la primera autoridad sobre la materia a nivel mundial. Aunque a diferencia de Sorlin o de Ferro, Rosenstone no centra su interés en la forma en la que las películas históricas reflejan el pasado de una manera fidedigna (que también), sino en cómo se relacionan con él, explicándolo o significándolo para las generaciones presentes.

En este sentido, podemos decir que *HF/FH* es la principal obra de Rosenstone acerca de las relaciones entre el cine, la historia y el pasado,<sup>6</sup> aunque lleve reflexionando e investigando sobre todas estas cuestiones desde unas décadas antes. O precisamente por eso. En todo caso, “like every cultural product, this book was created at the intersection of a personal and historical moment, and must be understood as the product of a particular author working at a particular time” (*HF/FH*, xiii). Las preguntas básicas que *HF/FH* se plantea, y que Rosenstone intenta responder en los capítulos que

---

<sup>3</sup> Véase Paul Smith, “Review of History on Film/Film on History”, *The English Historical Review*, [vol.] 203, 501 (2008): 416-417.

<sup>4</sup> Hayden White, “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review*, [vol.] 93, 5 (December 1988): 1193-1199.

<sup>5</sup> Sobre la obra de estos tres autores, desde una perspectiva comparada, véase Pablo Alvira, “El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas”, *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, [vol.] 3, 4 (2011): 1-18.

<sup>6</sup> Véase la reseña de Alun Munslow, “Film and history: Robert A. Rosenstone and *History on Film/Film on History*”, *Rethinking History*, [vol.]11, 4 (2007): 565-575.

componen el libro, aparecen resumidas en el epílogo final que el propio autor ha escrito para la tercera edición, en enero de 2018: “how can we think about and evaluate the history film? How can we assess its contribution to our knowledge and understanding of the past? What exactly, if anything, do such films tell us about the past that is important to know? Where can we situate their historical images, messages, and interpretations in relation to the other forms of history –academic, popular, oral– with which we are familiar?” (*HF/FH*, 153). Norton y Donnelly han diferenciado entre una “historia institucional” (*institutionalised history*), que proviene, directa o indirectamente, de los aparatos del estado (la historia académica, la historia del currículo educativo, la historia de los museos, de las bibliotecas y de los archivos nacionales, la historia que se conmemora en los media, etc.) y una historia vernácula (*vernacular history*), que es una historia que se produce y se consume en un flujo discursivo más plural, al margen de la autoridad (*authoritas*), y que se percibe como la opinión de un individuo o de un colectivo más que como el conocimiento científico colectivo, producido en la academia por un historiador en particular pero refrendado por su corporación.<sup>7</sup> Por su parte, Jerome De Groot ha creado el término “historiocopia” para que entendamos la enorme variedad de significados históricos que rodean nuestra experiencia vital diaria, desde varios orígenes multimedia y multiplataformas (desde la televisión, la prensa, la radio, los videojuegos, Wikipedia, las ficciones pseudo históricas como *El código Da Vinci* a la moda, el cine, el cómic o la pintura históricos).<sup>8</sup>

Evidentemente, Rosenstone parte de la base de que un *film* no puede reflejar el pasado, al igual que un libro de historia tampoco puede hacerlo. Solo se puede reflejar lo que existe y lo que está presente. Tanto un libro como una película histórica lo que hacen es recrear el pasado, reconstruirlo, representarlo, siguiendo la orientación general, la visión de conjunto, que tanto un historiador como un director le imprimen a sus obras. *HF/FH* insiste en la idea de que un *film* histórico (“a history film”) es una nueva forma de hacer historia, de dramatizar el pasado o de “historizarlo”, por usar una expresión de Munslow (*HF/FH*, xvii). De hecho, los *films* históricos funcionan como obras de historia, con sus propias reglas y sus propias estrategias de representación (“the rules of engagement of their works with the stuff of the past are and must be different from those that govern written history”; *HF/FH*, 7). Y, en la práctica, son tan respetables (intelectualmente hablando) como las monografías históricas, dice Rosenstone. En cualquier caso, como ocurre también con los libros de historia, “no matter how much research we do, no matter how many archives we visit, no matter how objective we try to be, the past will never come to us in a single version of the truth” (*HF/FH*, xiii). Por eso existen decenas (o, incluso, centenas) de libros (o de películas) sobre el mismo acontecimiento del pasado, con distintas versiones (muchas veces contrapuestas) sobre el mismo. Como ha dicho Egelén, en relación a la obra de Rosenstone, “there are “good”, “sensible” historical films and there are “bad”, “non-sensible” historical films; there are “good” films that do “bad” history and there are “bad” films that do “good” history”.<sup>9</sup> Y se le ha olvidado decir que también hay “malos” *films* que hacen “mala” historia y buenos *films* (incluso excelentes) que hacen “buena” historia. Y, en todo caso, la historia se escribe o se filma en el presente, es una obra “jánica”, con dos caras: mira al pasado pero mira, también, al futuro, marcada por

---

<sup>7</sup> Claire Norton y Mark Donnelly, *Liberating Histories* (Abingdon y New York: Routledge, 2019), 14-15.

<sup>8</sup> Jerome De Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* (Abingdon, London: Routledge, 2016).

<sup>9</sup> E. Egelén, “Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: A Status Quetionis”, *Rethinking History*, [vol.]11, 4 (December 2007): 556.

las preguntas contemporáneas que se plantea y cuyas respuestas pretende encontrar en el pasado (con una proyección futura). Eelco Runia lo ha expresado diciendo que lo importante es enfocarse en el presente, no en el pasado, no en la historia como lo que ha desaparecido sino en la historia “como proceso en curso”.<sup>10</sup> De esta forma, *HF/FH* se basa sobre la idea de que el cine histórico es una forma legítima de “faire de l’histoire”, de historizar el pasado, en las sociedades actuales, postmodernas. Para ello, Rosenstone sigue con muchas de sus ideas anteriores, las desarrolla, las actualiza y las aclara, en una estructura formada por 9 capítulos que son como aproximaciones, como experimentos, como exploraciones sobre distintos temas y objetos de estudio importantes de esta disciplina tan popular y en permanente expansión (*HF/FH*, xx).

Así, el capítulo 1º, “History on film”, está dedicado a introducir el estudio de las representaciones del pasado en las películas y a presentar la tesis del libro (*HF/FH*, 1-9). De hecho, Rosenstone adelanta su tesis en las primeras páginas, cuando afirma que “the familiar, solid work of history on the page and the equally familiar but more ephemeral world history on the screen are similar in at least two ways: they refer to actual events, moments, and movements from the past, and at the same time they partake of the unreal and the fictional, since both are made out of sets of conventions we have developed for talking about where we human beings have come from” (*HF/FH*, 1-2). Además de cómo representaciones válidas y legítimas sobre el pasado, también se puede considerar al cine histórico como una forma de comentar o, incluso, de retar o desafiar al discurso historiográfico escrito convencional (*HF/FH*, 7). Por su parte, en el capítulo 2º, Rosenstone ofrece un breve resumen del desarrollo de este campo de estudios y explica, a la vez que critica, constructivamente, la postura habitual de los historiadores académicos (representados por Sorlin, Ferro o Davies) sobre la naturaleza, el valor y los límites de los *films* históricos para representar y dar sentido al pasado (*HF/FH*, 11-27). Por otro lado, el capítulo 3º se ocupa del análisis de los llamados “mainstream drama”, es decir, de los *films* históricos hollywoodienses más populares (como la película *Glory*, de Edward Zwick), que también tienen importancia para una consideración cinematográfica de nuestras representaciones sobre el pasado (*HF/FH*, 29-43). Por cierto, la portada de la 2ª edición de *HF/FH* incluía imágenes de este *film*, junto con el de *Reds*, donde Rosenstone trabajó como asesor histórico. Y la edición española, de 2014, también incluye un fotograma de este *film* de Zwick.<sup>11</sup> A propósito, conviene destacar la amplia recepción que la obra de Rosenstone ha tenido en el ámbito académico español y latinoamericano, materializado, por poner solo dos ejemplos, en la traducción y edición de varias de las obras de Rosenstone, como *El pasado en imágenes* (1997)<sup>12</sup> o *Cine y visualidad* (2013).<sup>13</sup> Pero volvamos al libro que nos ocupa.

El 4º capítulo de *HF/FH*, por el contrario, se dedica a analizar lo que Rosenstone llama “innovative drama”: es decir, películas históricas innovadoras, postmodernas, como los *films* de Ousmane Sembene, el clásico de Eisenstein sobre la Revolución Soviética, *October* (1927) o el *film* de Alex Cox, *Walker* (1987), por poner solo unos cuantos ejemplos (*HF/FH*, 45-61). Conviene recordar que Rosenstone ha dedicado varios artículos universitarios a analizar multitud de experimentos historiográficos

---

<sup>10</sup> Eelco Runia, “Presence”, *History and Theory*, [vol.] 45, 1 (2006): 8.

<sup>11</sup> Robert A. Rosenstone, *La historia en el cine. El cine sobre la historia*.

<sup>12</sup> Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Madrid: Ariel, 1997).

<sup>13</sup> Robert A. Rosenstone, *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea* (Providencia: Ediciones de la Universidad Finis Terrae, 2013).

postmodernos de naturaleza cinematográfica. Como complemento de lo estudiado hasta ahora, el capítulo 5º se centra en el estudio del llamado cine documental, que es una forma de comprensión histórica que, pese a lo que digan muchos historiadores académicos, comparte elementos con el cine de ficción, ya que suele contar una historia lineal, con contenido moral y en el que se superponen imagen fija y en movimiento con una banda sonora y un narrador omnisciente (*HF/FH*, 16, 63-77 y 77). Como escribió en su momento Alan Rosenthal, ningún director (ni siquiera el de cine documental) está libre de presiones y exigencias de todo tipo: “all artists work under constraints, whether formal, economic, organizacional, or human; and an understanding of these constraints helps our understanding of the artist”.<sup>14</sup>

Adicionalmente, el capítulo 6º, “Telling lives”, es un ensayo, un experimento en el que Rosenstone analiza (para ver las similitudes y, sobre todo, las diferencias) 3 películas sobre la vida y la obra de John Reed (*HF/FH*, 79-97), que estudió en su clásico *Romantic Revolutionary* (1975): es decir, se trata de un capítulo dedicado a estudiar la naturaleza y los límites de los llamados “biopics” (que Rosenstone prefiere llamar “biofilms”; *HF/FH*, 8). “The imposed fiction of a story, the creative use of fact, the translation necessary to make a life comprehensible and interesting”, todos estos elementos son comunes a la biografía histórica escrita y a la filmada (*HF/FH*, 81). Como han escrito Eva March y Carmen Narváez, según Rosenstone, “el filme biográfico hará uso de todos los recursos que son aplicados en la biografía escrita, de forma que la incorporación de elementos ficticios, el uso creativo de los hechos, la traslación necesaria para hacer la vida comprensible e interesante, serán factores que encontraremos continuamente en este tipo de obras”, sin desmerecer su respeto por el pasado.<sup>15</sup> Este capítulo demuestra que, en la práctica, la historia siempre es plural: que se pueden hacer varias historias visuales fidedignas, sobre el mismo sujeto u objeto histórico, sin eliminar las diferencias y los contrastes entre ellas y, también, sin menospreciar los diferentes puntos de vista de sus directores sobre el pasado.

En el capítulo 7º, Rosenstone analiza, en profundidad, la visión de conjunto que un director de cine, como Oliver Stone, tiene sobre el pasado de su país, los Estados Unidos, hasta el punto de considerarlo un historiador a todos los efectos, como otros directores de cine histórico (*HF/FH*, 99-117), aunque tenga una forma distinta de los principales acontecimientos de su historia reciente. Por ejemplo, en *Platoon* (1986),<sup>16</sup> el protagonista, el soldado Chris Taylor (interpretado por Charlie Sheen), que va narrando las acciones de guerra en las que toma parte su Compañía (llamada Bravo, de la vigésimo quinta división de infantería), así como sus reflexiones y experiencias, afirma que “cuando pienso en lo que pasó allí, creo que no luchábamos contra el enemigo. Luchábamos contra nosotros mismos. El enemigo estaba dentro de nosotros. Ahora la guerra ya ha terminado para mí, pero siempre formará parte de mi vida...”. En los libros de historia al uso, por lo menos en los más recientes, se habla del Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD) para analizar las consecuencias que la guerra del Vietnam produjo en los soldados. Y se afirma que “many soldiers who had been in heavy combat and many nurses who have faced, almost daily, the physical toll of warfare had come home with

---

<sup>14</sup> Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making* (Berkeley: University of California Press, 1971), 2.

<sup>15</sup> Eva Marc y Carmen Narváez (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012), 129.

<sup>16</sup> Sobre *Platoon*, véase Oliver Stone, *Chasing The Light: How I Fought My Way into Hollywood* (New York: The Sunday Times, 2021).

severe personality changes, similar to what in previous wars had been termed “shell shock” or “battle fatigue”.<sup>17</sup> Dos formas de decir cosas parecidas pero dos formas muy distintas de decirlas. Merece la pena, por cierto, citar en extenso un párrafo de este capítulo:

written history, academic history, is not something solid and unproblematic, and certainly not a “reflection” of a past reality, but the construction of a moral story about the past out of traces that remain. That History (as we practice it) is an ideological and cultural product of the Western World at a particular time in its development, one when the notion of “scientific” Truth, based on replicable experiments, has been carried into the social sciences, including History (where no such experimentation is possible). That History is actually no more than a series of conventions for thinking about the past. That these conventions have shifted over time—from the stories of Herodotus to the scientism of a Von Ranke— and that they will obviously shift in the future. That the “Truth” of history does not reside in the verifiability of individual pieces of data, but in the overall narrative of the past (*HF/FH*, 117).

La conclusión a la que llega Rosenstone es que Oliver Stone es un historiador de los Estados Unidos en toda regla y con todas las prerrogativas. Su trabajo cinematográfico así lo acredita. Un trabajo cinematográfico que, como el que hizo en *JFK*, sirve para reescribir el pasado y agitar, por tanto, a la historia académica. Pero, también, su trabajo documental, como su *Untold History of the United States*, una serie de 12 episodios para la televisión USAmericana, co-escrito con Peter Kuznik y Matt Graham, que se estrenó en el canal de pago *Showtime*, en 2012, y en cientos de canales televisivos a lo largo del planeta. El proyecto, en el que Stone estuvo implicado desde 2008, se inspira en la obra de Howard Zinn, *A People’s History of the United States* (1980), y, como el libro de Zinn, Stone se plantea desvelar las verdades ocultas en la historia oficial de su país, cuestionar la historia nacionalista y patriota que se muestra habitualmente en los *mass media* así como en las escuelas e institutos de enseñanza.

El penúltimo capítulo, el 8º, se centra en el estudio de un acontecimiento singular de la historia reciente, el Holocausto, para analizar cómo nuestros discursos se pueden comprometer con las víctimas del pasado. Para ello, Rosenstone analiza 8 *films* históricos que han intentado dar cuenta de la complejidad y densidad, tanto fáctica (la violencia de los nazis) como experiencial (el sufrimiento infligido a las víctimas, por ejemplo) de la Shoah. Ver estas ocho películas (y otras muchas más), dice Rosenstone, es “to live through them, is to be exposed to some of the worst and best of human behaviour as placed out in an appalling regime during one of humanity’s darkest ages (*HF/FH*, 135). De esta forma, este capítulo ejemplifica cómo un grupo de películas dedicadas a un acontecimiento singular “can engage the larger discourse” (*HF/FH*, 8). Finalmente, Rosenstone dedica el capítulo final, el 9º, a ofrecer una síntesis de los principales argumentos del libro así como a reflexionar sobre las capacidades y las posibilidades del cine como una nueva forma de pensamiento histórico (en todo caso, como una forma ya consolidada) a comienzos del siglo XXI: esta “new sort of history that one finds on the screen we might call history as vision” (*HF/FH*, 139). Una película histórica crea “its own sort of truth, one that involves a multi-level past that has so little to do with language that it is difficult to describe adequately with words” (*idem.*): es un pasado más complejo que el que podemos asimilar a la luz de la página impresa, negro sobre blanco, de un libro de historia; es una forma de representar el pasado donde se

---

<sup>17</sup> David L. Anderson, *The Columbia Guide to the Vietnam War* (New York: Columbia University Press, 2002), 169.

proporciona mucha información (precisa o no), de una forma simultánea y en movimiento, con sonidos, imágenes, rostros y voces. Esta clase de historia, que muchos historiadores académicos denigran o rechazan, es un desafío a nuestra forma tradicional de representar y de pensar sobre el pasado. De hecho, muchas películas históricas han producido amplios e interesantes debates públicos sobre acontecimientos del pasado que suponen, además, un reto para el orden social presente en varios países (*HF/FH*, 145).<sup>18</sup> Por esta razón, esta clase de historia es un desafío pero, también, una provocación. Incluso una paradoja, “because its ostensibly literal rendition of the world can never be taken literally” (*HF/FH*, 143). Como ya escribí en *Visions of the Past*, “the challenge of film to history, of the visual to the written culture may be like the challenge of written history to the oral tradition” (*VP*, 42). En definitiva, estamos ante un libro muy interesante, informado y reflexivo para desarrollar nuestras formas de representar y entender el pasado así como nuestras variadas y complementarias formas de relacionarnos con él, especialmente las visuales. Un libro fundamental e insustituible, por tanto, para explorar los diversos elementos, aristas y dimensiones de la llamada “historia filmada”. Rosenstone concluye:

the historical film creates rich images, sequences, and visual metaphors to help us to see and think about what has been. It does not provide literal truths about the past (as if our written history can provide literal truths) but symbolic truths which works as a challenge to traditional history. Film returns us to a kind of ground zero with regard to history, a sense that we can never really know the past, but can only continually play with, and try to make meaning out of the traces it has left behind (*HF/FH*, 143).

Aitor Bolaños de Miguel  
Universidad Internacional de La Rioja-UNIR (España)  
aitor.bolanos@unir.net

Fecha de recepción: 6 de agosto de 2022.

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2022.

Publicación: 31 de diciembre de 2022.

Para citar este artículo: Aitor Bolaños de Miguel, “El desafío del cine a nuestra imagen de la historia. Reseña de Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*. London y New York: Pearson, 2018, 200 págs.”, *Historiografías*, 24 (julio-diciembre, 2022), pp. 148-154.

---

<sup>18</sup> Sobre la historia como desafío y como material para el debate público, véase F. Dosse, *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y atención a las singularidades* (Providencia: Finis Terrae, 2012), 12 y ss.