

La historia desde el cine. Nuevos héroes e imaginarios en el cine histórico latinoamericano de los noventa¹

David Iglesias Santos

RESUMEN:

El presente artículo propone una aproximación cinematográfica a la Historia a través de los filmes *Cabeza de Vaca* (1992, dir. Nicolás Echevarría) y *Jericó* (1992, dir. Luis Alberto Lamata): dos películas pertenecientes al cine histórico latinoamericano que abordan el episodio de la Conquista americana del siglo XVI, en la misma fecha en la que tienen lugar las conmemoraciones de su V Centenario. A través de los nuevos arquetipos protagonistas que proponen estas cintas, se pretende demostrar la utilidad del cine como fuente histórica, en tanto reflejo de la sociedad que lo produce, consume y distribuye; sirviendo, en este caso, para aproximarnos al modelo de identidad nacional a partir del cual la población latinoamericana se comprende y reivindica a sí misma.

PALABRAS CLAVE:

Cine, Historia, Imaginario, Fusión cultural, Identidad nacional.

ABSTRACT:

This article proposes a cinematographic approach to History, through the films *Cabeza de Vaca* (1992, directed by Nicolás Echevarría) and *Jericó* (1992, directed by Luis Alberto Lamata): two films belonging to the Latin-American historical cinema that address the episode of the 16th Century American conquest, on the same date in which the commemoration of its fifth centenary took place. Through the new leading archetypes that these films propose, we will try to prove the usefulness of cinema as a historical source, and as a reflection of the society producing, consuming and distributing it; focussing, in that case, on approaching the model of national identity from which the Latin-American population understands and vindicates itself.

KEYWORDS:

Cinema, History, Imaginary, Cultural blending, National identity.

¹ Artículo de investigación científica desarrollado por el autor en el marco de sus investigaciones para la Memoria de Licenciatura *Historia y Cine. Lectura histórica e historiográfica del cine latinoamericano de los noventa en torno al Descubrimiento y la Conquista de América*, defendida en la Universidad de Oviedo en septiembre de 2012.

1. El cine como fuente histórica: una introducción

El cine quedó inscrito en la Historia un 28 de diciembre de 1895. Desde entonces y hasta la actualidad el cine es Historia, axioma por el cual se hace factible estudiar el Cine *en la Historia* y analizar su génesis, sus evoluciones formales y narrativas, sus adelantos técnicos y sus obras siempre en relación al contexto histórico que los determinó y condicionó. Pero cabría decir también que dicho contexto registró en este medio su impronta, una huella que permite recorrer igualmente el camino inverso para analizar, no ya la Historia del Cine, sino la Historia desde el Cine, pues inquieta también saber cuál es el conocimiento que le reporta al historiador el análisis de la obra cinematográfica, o, más bien, cuál es su utilidad como documento y fuente para la historiografía. La primera enunciación de tales cuestiones se la debemos al teórico alemán Siegfried Kracauer, en cuya obra capital sobre el cine germano, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1947), ya despejaba el camino para un estudio sociológico del medio cinematográfico, al advertir la capacidad de las películas para revelar, muchas veces de manera inconsciente, la vida interior de los pueblos. Inscrito en la corriente crítica de la Escuela de Frankfurt, este autor toma ya el cine como emblema de la cultura de masas y como industria cultural ligada al proyecto social de quien lo impulsa, produce y distribuye, demostrando así la manera en la que el cine es capaz de reflejar la verdadera mentalidad de un grupo social y de codificar las tendencias psicológicas y estratos profundos del pensamiento colectivo que subyacen a la conciencia.²

Este camino abierto por Kracauer sería recuperado y sistematizado a finales de los años setenta del siglo xx por el historiador francés Marc Ferro, al entender el cine como *agente de la historia* y como producto artístico capaz de animar y orientar discursos que explican, proclaman y denuncian idearios de progreso, ciencia, religión o política. En palabras del propio Ferro, “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia, puesto que lo ocurrido,

las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre son tan Historia como la Historia”.³ Su teoría, aplaudida y seguida por un gran número de académicos,⁴ sería sintetizada a su vez por el sociólogo Pierre Sorlin, al definir la obra cinematográfica como “reflejo de la sociedad que la produce”⁵ y, por tanto, considerarla útil al investigador en Ciencias Sociales para detectar las ideas a partir de las cuales una sociedad se entiende y comprende a sí misma: imágenes con las que se identifica o, por el contrario, nuevos paradigmas destinados a alterar el modelo de pensamiento dominante.

Sin embargo, además de estas dos concepciones que ven al cine como producto y testigo de la Historia, cabe señalar una tercera cualidad: la de ser discurso enunciado de la misma en aquellas producciones inscritas bajo el denominado género histórico. En ellas, a través de sus imaginarios y modelos de representación, arquetipos y narraciones, se revela no sólo el modo en el que las sociedades se entienden a sí mismas, sino también la visión que guardan de su pasado en relación al presente. El propio Marc Ferro habla de esta “escritura filmica de la Historia” como un “acto de memoria”, ya que, por un lado, el cine busca conservar el recuerdo que del pasado guarda su sociedad al tiempo que pretende influir en este recuerdo y reelaborarlo para justificar, legalizar o criticar los aspectos de su propia época. Dice así este autor que, “la película, bajo la apariencia de pasado, esconde intereses, valores e ideas políticas que respecto al presente tienen sus autores”.⁶ Por ello, de acuerdo con estas líneas de investigación y con el fin de revitalizar los estudios de los autores citados, la intención del presente artículo será la de abordar el cine en base a dicha conceptualización y considerar la obra cinematográfica como reflejo ideológico de la sociedad que la produce, pero también como documento que permite el acceso a una determinada conciencia histórica de la misma. Proponemos, para este fin, la revisión de las películas hispanoamericanas *Cabeza de Vaca* (1992, dir. Nico-

² KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 11-13.

³ FERRO, Marc, *Cine e Historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 26.

⁴ Nos referimos aquí a autores como Robert A. Rosenstone, José Enrique Monterde, Martin A. Jackson o Ángel Luis Hueso, entre otros.

⁵ SORLIN, Pierre, *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 28.

⁶ FERRO, Marc, *Cine e Historia*, cit., pp. 10-11.

lás Echevarría) y *Jericó* (1992, dir. Luis Alberto Lamata), abordando también, aunque en menor medida, el filme *La Otra Conquista* (1998, dir. Salvador Carrasco) como heredero de las anteriores. Producciones, las dos, que se ocupan en recrear un episodio tan polémico y controvertido como lo fue y sigue siendo el proceso de Descubrimiento y Conquista del continente americano durante el siglo XVI. Consideramos, además, que estos largometrajes posibilitan nuestro acercamiento al universo mental de la sociedad latinoamericana, a la comprensión de cómo esta se entiende a sí misma en relación a su pasado y cómo dicho pasado aparece escrito en el celuloide. Por último, la elección de estas películas obedece, en primer lugar, al hecho de ser obras que comparten un mismo espacio y fecha de realización, coincidiendo además con las celebraciones motivadas por la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento; pero también por considerar que se trata de dos películas bisagra: obras que nos sitúan ante un punto de inflexión cinematográfico y un cambio de paradigma en cuanto al tratamiento que sobre el periodo histórico en cuestión venían haciendo las obras cinematográficas precedentes. Por esto, a fin de entender mejor este concepto al que nos referimos, convendrá señalar, brevemente, los diferentes enfoques y obras más destacadas de la “filmografía americanista”.

2. Algunas consideraciones sobre el Cine Histórico Americanista

De manera similar a la Historia académica, catalogada en diferentes tendencias historiográficas, el cine se muestra susceptible de ser clasificado a partir de sus propios géneros, estructuras que igualmente condicionan el tratamiento que se le da a la información histórica contenida en sus obras. Así, dentro de las diferentes aproximaciones cinematográficas al episodio americano, son mayoritarias aquellas películas melodramáticas del género de aventuras cuya inclusión dentro del periodo histórico de la Conquista no les supone más que una mera ambientación exótica al servicio de narraciones heroicas y románticas. Películas como *La Olvidada de Dios* (*The Woman God Forgot*, 1917, dir. Cecil B. de Mille. EEUU), *Capitán de Castilla* (*Captain from Castille*, 1947, dir. Henry King. Gran Bretaña), *Los reyes del*

sol (*Kings of the sun*, 1963, dir. Lee Thompson. EEUU) o *Los conquistadores del Pacífico* (1963, José María Elorrieta. España), son algunos de estos filmes que miran desde la épica “la hazaña” que supuso la rápida colonización de los imperios americanos.

El género biográfico (*biopic*), por su parte, resultaría fácilmente integrable dentro de este grupo, por cuanto su enfoque y perspectiva también parte de la heroicidad o el despotismo de grandes figuras que tienden a personificar la Historia sobre sí mismas como juego de opuestos entre el bien y el mal. Adquieren en este sentido especial relevancia la ingente cantidad de películas basadas en la figura de Cristóbal Colón, tales como *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (*La vie de Christophe Colomb*, 1916, dir. Gerard Bourgeois. Francia), *Cristóbal Colón* (*Christopher Columbus*, 1949, dir. David MacDonald. Gran Bretaña), *Cristóbal Colón: el Descubrimiento* (*Christopher Columbus: the Discovery*, 1992, dir. John Glen EEUU) y *1492: La Conquista del Paraíso* (*1492: the Conquest of the Paradise*, 1992, dir. Ridley Scott. Gran Bretaña-España-Francia), siendo quizás esta última la más crítica y rica en matices al desmitificar ciertos aspectos ligados al Descubrimiento, la administración y la explotación de los indígenas en el nuevo continente. A estos filmes habría que sumar, además, los ejemplos de la escasa aportación española al cine americanista: dos largometrajes de corte propagandístico realizados durante el franquismo como fueron *La nao capitana* (1946, dir. Florián Rey) y *Alba de América* (1951, dir. Juan de Orduña), exaltaciones desmedidas de la ideología nacional-católica que reverenciaban —especialmente en la obra de Orduña— la labor tanto de Colón como de la Corona y la Iglesia en su desinteresado afán por llevar la religión católica a los nuevos territorios.⁷ Como contrapunto a estas cintas encontramos también *El Dorado* (1989) de Carlos Saura, film que vendría a reinterpretar la figura del conquistador a través del personaje de Lope de Aguirre y a revertir el triunfalismo de *Alba de América* con la recreación de un antihéroe déspota y sanguinario, famoso por encabezar un acto inde-

⁷ Para un análisis exhaustivo del filme JUAN-NAVARRO, Santiago “El cine como alegoría nacional: La construcción del Estado franquista en *Alba de América* de Juan de Orduña”, en *Film-Historia*, Vol. XII, Nº 1-2, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002.

pendentista contra la corona española. La obra de Saura, próxima al cine de aventuras tradicional, se desmarca también de su predecesora *Aguirre, la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972, Alemania), rodada por Werner Herzog, y que pese a tomar como protagonista a idéntico personaje se resuelve más interesada en la reflexión alegórica sobre la condición humana, la ambición y la locura, y no tanto en el episodio histórico que le sirve de marco. Por otra parte, y frente a la evidente cantidad de este tipo de biografías, resulta sintomática la escasez de obras acerca de los líderes indígenas, siendo apenas conocidas *Cuauhtemoc* (1918, dir. Manuel de la Bandera, México), inspirada en la persona del último rey azteca, y *La caza real del sol* (*The Royal Hunt of the Sun*, 1969, dir. Irving Lerner. EEUU), construida en torno a las sucesivas conversaciones que mantuvieron Francisco Pizarro y el emperador inca Atahualpa en los días previos al asesinato de este último.

Será, a partir de los años ochenta y noventa del pasado siglo, cuando este panorama interpretativo comience a producir cambios y virajes sintomáticos hacia tendencias más revisionistas interesadas por traer a primer término el proceso colonizador, no ya como una mera ambientación exótica al servicio de sus narraciones, sino como verdaderos intentos de reflexión acerca del mismo. Hablamos, en este sentido, de títulos pertenecientes al cine más comercial, pero capaces sin embargo de aunar los elogios tanto del público como de la crítica. *La Misión* (*The Mission*, 1986 dir. Roland Joffé), *Jugando en los Campos del Señor* (*At Play In the Fields of The Lord*, 1991 dir. Héctor Babenco), *Hábito Negro* (*Black Robe*, 1991, dir. Bruce Baresford) e incluso la cinta de Ridley Scott, *1492: la conquista del paraíso* (1992), antes comentada, podrían inscribirse bajo estos nuevos argumentos orientados a defender un ligero cambio de paradigma en lo que al tratamiento de la Conquista se refiere. En todas ellas se mantiene el modelo de héroe europeo, que en este caso viene para encarnar la figura del “salvador blanco” defensor de los débiles indígenas, pero en las que se percibe ya una cierta identificación igualitaria con el personaje del nativo. Filmes, por tanto, más críticos con respecto al choque cultural, aunque no exentos de esa concepción eurocéntrica omnipresente que reduce al indígena a un mero papel pasivo dentro de la Historia. *Civilización/*

barbarie, cultura/ignorancia, religión/superchería, ropa/desnudo y paisaje domesticado/naturaleza salvaje constituyen conceptos que siguen contraponiéndose y trabajando para mantener, consciente o inconscientemente, un modelo de expresión cultural y de pensamiento por el cual el año 1492 es visto aún como el inicio de la Historia americana y como la fecha en la que Europa descubre un “Nuevo Mundo” para dotarlo de una cultura y de una civilización que hasta entonces no poseía. Sin embargo, más importantes por aquello que posibilitan antes que por lo que reflejan, estas películas son señaladas por la historiadora Emperatriz Arreaza Camero como aliciente para las industrias cinematográficas latinoamericanas,⁸ que en pleno aniversario de su Conquista y amparadas por un nutrido grupo de artistas y pensadores preocupados por revisar una Historia a la que consideraban oculta bajo la producción cultural occidental, se proponen hacer valer sus propias señas de identidad a través del celuloide y reivindicar el papel protagonista de su población en los momentos claves de su pasado. Nacen así las obras que anunciábamos al inicio: *Cabeza de Vaca* (1991, dir. Nicolás Echevarría. México) y *Jericó* (1991, dir. Luis Alberto Lamata. Venezuela), alumbradas bajo la consideración que se tenía de este periodo como el momento en el que se gestó la identidad nacional de sus respectivos países, y vistas, además, como la punta de lanza para reivindicar un nuevo tipo de “memoria” a través de la pantalla cinematográfica.

3. El otro cine de conquista: nuevas miradas a la identidad latinoamericana

La película *Cabeza de Vaca* de Nicolás de Echevarría constituye una adaptación del libro *Naufragios* (1542), diario escrito por el Tesorero de la Corona Española Alvar Núñez Cabeza de Vaca, en el que cuenta su experiencia como integrante de la malograda expedición de Pánfilo Narváez a los territorios de La Florida. Tras el naufragio de dicha expedición, Alvar es hecho prisionero por los indígenas, y asimilado en la cultura nativa primero como esclavo y después como curandero. Este episodio, pese a resultar

⁸ ARREAZA CAMERO, Emperatriz, *Redescubriendo el Descubrimiento*, Maracaibo (Venezuela), Ediciones Astro, 1996, p. 13.

escasamente relevante desde un punto de vista macrohistórico, resulta útil sin embargo al discurso que propone la película, al recuperar como motivo narrativo el viaje de Alvar Núñez y presentárnoslo como metáfora de la búsqueda identitaria de su protagonista; paradigma del conquistador europeo, que se ve desposeído de todo cuanto le une a su civilización de origen y termina siendo integrado por la cultura amerindia hasta renunciar casi por completo a su identidad original.

Este mismo planteamiento lo encontramos en el filme *Jericó*, símil venezolano de la cinta de Echevarría, que en manos de Luis Alberto Lamata nos relata la historia del fraile Santiago, un dominico enviado a evangelizar a los indios a través del río Orinoco y la selva amazónica bajo las órdenes de “El alemán”, oscuro personaje al servicio de Carlos V.⁹ Horrorizado

⁹ Nota: “Iré como capellán de El alemán hasta el mar del sur”. Bajo esta única frase con la que Santiago comunica a su hermana la misión que le ha sido encomendada, el film da testimonio de una realidad histórica que nos ayuda a precisar ligeramente la cronología bajo la que se ubica el relato: “El alemán” al que se refiere el fraile nos remite a una fecha posterior a 1525, año en el que Carlos V ofreció a sus compatriotas alemanes la posibilidad de abrirse a la colonización transatlántica a cambio de saldar las deudas contraídas con la casa Welser, familia de banqueros cuyos fondos habían servido para coronar al nuevo emperador. Los Welser se adjudicaron así la exclusividad de la conquista de Venezuela en el año 1528, tomando como base la colonia de Santa María de Coro – referida en el filme como Santa María – que pasaría a ser gobernada por el capitán germano Ambrosio Alfinger y utilizada como base de sus numerosas expediciones a través de los Llanos y el Orinoco en busca de los mares del sur (Estrecho de Magallanes). Nos parece factible, por tanto, pensar que Alfinger es la figura histórica escondida tras el personaje creado por Lamata, al que las fuentes, al igual que la película, describen como un hombre despiadado y cruel con las poblaciones indígenas. La presencia de este personaje terminaría de ubicar el relato del film bajo el periodo comprendido entre 1528 y 1533, fecha, esta última, en la que se constata la muerte del alemán a manos de los indios caribes. Por otra parte, la utilización de esta figura histórica actúa como refuerzo al discurso de la obra, según se desprende de las explicaciones dadas por la historiadora venezolana Blanca de Lima: “La historiografía moderna asumió el rechazo a los germánicos, trasvasándolo del nacionalismo hispano al nacionalismo latinoamericano asociado a posturas antieuropeas. Los Welser, y Alfinger como su cimero representante, han tenido entonces la función histórica de canalizar buena parte de nuestra identidad nacional y de nuestro rechazo al expansionismo extranjero, o más específicamente, al europeo.” NAVARRO, Santiago, “Between El Dorado and Armageddon: utopia and apocalypse in the films of the encounter”, Florida

por la brutalidad con la que sus compañeros arrasan las poblaciones nativas, el fraile deserta de la expedición y termina siendo apresado por un grupo de guerreros indígenas que lo venden como esclavo a una de las tribus de la región. Tras los infructuosos intentos por convertir a sus captores, Santiago comenzará entonces a integrarse progresivamente dentro de la comunidad, abrazando la nueva cultura y llegando incluso a formar su propia familia dentro de ella. Sin embargo, al igual que ocurriera con su homólogo mexicano Cabeza de Vaca, nuevos reveses provocan su regreso al mundo occidental, un mundo que ya no consideran como propio y que, a su vez, tampoco les reconoce.

“Jericó no ha caído, Jericó está en el alma”. En estas palabras leídas en *voz en off* con las que comienza el film de Luis Alberto Lamata y que pertenecen a un extracto sacado del diario escrito por su protagonista, el director nos presenta la primera referencia a la legendaria ciudad bíblica que da título a la película. Jericó adquiere aquí una dimensión simbólica como símil de la Conquista y alegoría del discurso evangelizador con el que los europeos justificaron la invasión. Cabe así recordar que en la tradición judeo-cristiana esta población representaba un lugar de infamia que debía ser destruido para alcanzar la tierra prometida, mandato divino por el que los israelitas exculparon además el expolio material sobre los cananeos. La mención a Jericó dada en el filme, sirviéndole además como título, estaría utilizando este episodio como primer antecedente histórico de la colonización americana, cruzada espiritual con la que nuevamente se justificó la aniquilación de una otredad en base a los supuestos designios de una divinidad. Por otra parte, la caída de Jericó constituiría un capítulo trascendental en la historia de la nación y de los orígenes del pueblo de Israel, sirviendo aquí, de igual manera, como relato fundador de la nación venezolana. A través de la frase “Jericó no ha caído, Jericó está en el alma” la película estaría reivindicando la persistencia de un modelo que no ha sido destruido, sino que continúa vivo y latente formando parte activa de la identidad de su país.

Esta reconstitución del pasado y de la identidad de la que hablan ambos filmes nos es pre-

International University, [en línea] URL: <http://www.anmal.uma.es/numero19/Navarro.htm>. Consultado el 17 de julio de 2012.

sentada a través de una estructura narrativa y de una puesta en escena capaz de ilustrar el arco evolutivo de sus personajes e identificar nuestra mirada con la de aquellos, permitiéndonos recorrer a la par el mismo camino y atravesar, junto a Santiago y Alvar Núñez, los diferentes estadios por los que habrán de pasar antes de adquirir su identidad definitiva y que son: la pérdida del *yo* europeo, el choque cultural, el reconocimiento de la alteridad y, finalmente, la fusión con la *otredad* indígena.

En un primer lugar, las dos películas se edifican a partir de héroes dislocados de sus respectivos universos culturales, cuya figuración es representada a través de la pérdida material de sus posesiones. Así, en el caso de *Cabeza de Vaca*, esta se evidenciaría en la secuencia del naufragio, recreación moderna de *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, en cuya evocación se ilustra el menoscabo tanto de los bienes materiales como de las relaciones jerárquicas que unían e identificaban a los españoles como grupo.¹⁰ Las líneas de diálogo contribuyen además a subrayar dicha interpretación, primero por boca de un marino -“¿Es esto toda la España que nos queda? Nuestros barcos son España. ¿Dónde están esos barcos?”-y, después, por el propio Capitán- “Cada uno para el santo que lo cuida y no hay más autoridad. Aquí se acabó España”. Con esta secuencia y desde los primeros minutos de metraje, la película deja ya constancia de la que será su idea matriz: presentar América no como un anexo del territorio español, sino como una realidad independiente y autónoma que ya se evidenciaba así desde los momentos iniciales de su colonización.

Misma pérdida material, identificada con el menoscabo de la propia identidad la podemos encontrar en su homóloga venezolana. Más concretamente en aquella secuencia en la que los libros de Santiago son engullidos por las aguas del Orinoco. El río se lleva con él, la cultura y el conocimiento que anclaba al personaje con su tradición y su cultura, vista además esta última como herramienta de imposición frente a la naturaleza salvaje que le rodea. De esta forma, el río, símbolo universal de la existencia

y la evolución del hombre, se constituye una vez más como alegoría del tránsito entre dos mundos, como separación, en este caso, entre su *yo* occidental y la alteridad amerindia que le aguarda al otro lado.

Por su parte, el primer encuentro entre las dos realidades que tomaron partido en este episodio histórico será recreado de manera brillante a través de una cuidada puesta en escena encaminada a posicionarnos bajo la mentalidad de sendos universos que recíprocamente negaron la existencia del *otro*. Se trata, como diría Claude Lévi-Strauss, de “privar al extranjero de ese último grado de realidad, convirtiéndolo en un «fantasma» o en una «aparición» [...] prefiriendo echar fuera de la cultura, a la naturaleza, todo aquello que no se ajuste a la norma bajo la cual se vive”.¹¹ Así, en la secuencia en la que Alvar es hecho prisionero, los supervivientes de la expedición de Pánfilo Narváez son sorprendidos y asediados por una lluvia de flechas sin que estos puedan adivinar su procedencia o la clase de enemigo al que se enfrentan (Fig. 1). Esta amenaza invisible que presenta al indígena desde el *fuera de campo* cinematográfico, opera como negación de esta alteridad atacante a través de la negación de su imagen. Realidad -o borrado de la misma- que Lamata no duda en ubicar también dentro del universo indígena, por medio de la escena en la que un indio cautivo se arranca los ojos ante el grupo de españoles en idéntica forma de rechazo hacia ellos.

La esclavitud a la que los indios someten a Alvar Núñez y al fraile Santiago se presenta como consecuencia de la negación a reconocer al “otro” como igual. Como forma de revertir



Fig. 1 El sacerdote de la expedición española de Alvar Núñez alcanzado por las flechas de los nativos. Imagen del rechazo indígena hacia la cultura de los colonizadores. Fotograma extraído del film *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1992).

¹⁰ MOLLOY, Sylvia, “Alteridad y reconocimiento en los Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 35, Nº 2, México, Colegio de México: Centro de Estudios lingüísticos y literarios, 1987, p. 429.

¹¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 308-309.

esta situación, tanto *Cabeza de Vaca* como *Jericó* proponen un reconocimiento mutuo en términos de igualdad, motivo este por el que Alvar Núñez hace valer su identidad a través de la palabra y de un lenguaje entendido aquí, más que nunca, como *logos* organizador del mundo:

Hablo, hablo y hablo porque soy más humano que vosotros, porque tengo un mundo, aunque esté perdido, aunque sea un náufrago. Tengo un mundo y un Dios creador del cielo y de la tierra. A vosotros también os ha creado Dios. Me llamo Alvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero de su majestad Carlos I de España y V de Alemania, señor de estas Indias. Y esto son las esencias, yo soy de Sevilla, y esto es el suelo, y aquello el cielo, y esto una planta y qué más... qué más... y esto es arena y más allá el horizonte y el mar.

Este monólogo representa los principios básicos de su identificación como ser humano, una reivindicación identitaria a través de la religión, como pertenencia a un sistema de creencias; de la monarquía, elemento de vinculación a una jerarquía social; y de la tierra de nacimiento, Sevilla, que lo identifica con un espacio de origen. Es esta ruptura del silencio lo que lo humaniza a los ojos de sus captores, quienes a partir de este momento establecerán con él vínculos de respeto que traerán consigo el verdadero encuentro entre las dos culturas.

Santiago, por su parte, también intentará reivindicarse a sí mismo por medio del lenguaje, pero fracasa al pretender imponer su yo eurocéntrico a la realidad que lo rodea (Fig. 2). Así, cuando el protagonista intente enseñar a los indios los vocablos españoles para designar el agua, el fuego y al “Cristo

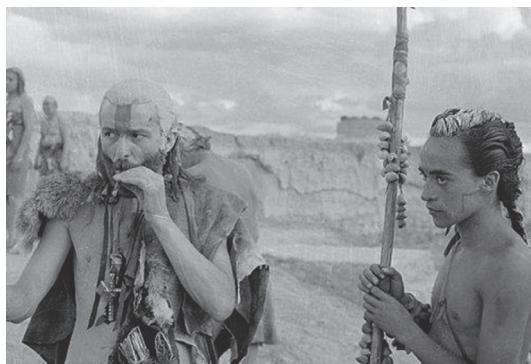


Fig. 2 Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Juan Diego), investido con los atributos propios de un chamán indígena, porta al cuello la cruz emplumada como símbolo bicultural. Fotograma extraído del film *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1992).

Redentor” que simboliza su sistema de creencias, la evidente negativa de sus captores a asimilar la lengua española obligará al propio Santiago a ser él quien interiorice el idioma de los nativos. Nueva reconstitución, por tanto, de la capacidad del indígena para rechazar aquello que no le es propio. Finalmente, la fase de reconocimiento quedará representada por medio del juego gestual entre el protagonista y los niños de la tribu, imitándose unos a otros y evidenciando con ello sus diferencias y sus similitudes. Será por tanto el gesto, esencia misma del medio cinematográfico, lo que permitirá a Santiago acercarse a la nueva cultura, no ya desde una posición de superioridad física o intelectual, sino desde la simetría/asimetría existente entre el europeo y el indio (Fig. 3).



Fig. 3 El Fraile Santiago (Cosme Cortázar) intentando evangelizar sin éxito a las poblaciones indígenas. Fotograma extraído de la película *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1992).

A partir de este momento, tanto Alvar como Santiago irán asimilándose paulatinamente dentro de esa misma cultura que antaño habían venido a combatir. Sin embargo, llegados a este punto, existen diferencias entre ambos personajes que debemos aclarar. Por una parte, en *Cabeza de Vaca* Alvar Núñez nunca llega a desligarse del todo de sus viejas creencias, personificando en su figura una suerte de modelo sincrético. En este sentido, cuando la comunidad le hace entrega de los diversos objetos que terminan de simbolizar su nuevo oficio de curandero, se le inviste también con la cruz que antes le arrebatará en el momento de su captura, pero que ahora le es devuelta como “cruz emplumada” y símbolo bicultural que lo convierte en mediador entre ambos mundos.¹²

¹² AHERN, Maureen, “Cruz y calabaza: la apropiación del signo en las relaciones de Alvar Núñez Cabeza



Fig. 4 Santiago imitándose a sí mismo frente a los niños de la tribu amazónica. Escena del reconocimiento entre ambas culturas a través del juego gestual. Fotograma extraído de la película *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1992).

(Fig. 4) Cabe señalar por tanto que, si en el episodio del naufragio equiparábamos la pérdida material con la pérdida de la identidad, la restitución de posesiones en esta secuencia deberá ser entendida como adquisición de su nueva entidad social y cultural. Así mismo, será esta naturaleza híbrida la que le permita reingresar en el mundo occidental una vez terminado su periplo. Una realidad que desprecia pero que, a diferencia de Santiago, le aceptará de vuelta sin apenas reparos. No obstante, cuando el capitán al mando del campamento español le pida al protagonista que les ayude a encontrar esclavos para levantar la catedral, su petición iniciará un diálogo entre ambos personajes que terminará por demostrar la dislocación final de Cabeza de Vaca dentro de su propio mundo: “¿Esto es España? Aquello, capitán -dice Alvar señalado al horizonte-, es España.” Con este último diálogo los autores de la cinta reivindican una vez más la identidad independiente de la sociedad americana, observándose además, durante este parlamento, una enorme grieta en el suelo que marca la separación física entre ambos interlocutores, metáfora de la separación cultural que los distancia.

Menos regresiva en cambio resulta la conversión del fraile Santiago en *Jericó* que, tras haber aceptado su nuevo papel como integrante en la cultura amerindia, se nos muestra ahora, tras una imprecisa elipsis temporal, como sujeto plenamente asimilado, bajo una apariencia totalmente indígena y como cabeza de su

de Vaca y de Fray Marcos de Niza”, citado en Aleksandra JABLONSKA, “Cabeza de Vaca: el encuentro intercultural” en *Política y Cultura*, N° 18-20, México, Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, 2002, p. 143.

propia familia dentro de la tribu. A este personaje, que a diferencia de Cabeza de Vaca ha desechado plenamente su identidad primigenia, le será imposible regresar a su anterior cultura como miembro de pleno derecho, siendo ahora tratado como loco y hereje y, de nuevo, apresado a consecuencia de la falta de un reconocimiento igualitario por los que antaño fueran sus compañeros. “Hoy voy tocando en todas las puertas del laberinto y si me dicen loco no es por haber perdido la razón, sino por haberlo perdido todo menos la razón.” Frase final de este personaje que se yergue en paradigma de hombre cuerdo frente a la locura que supone la falta de entendimiento entre los dos mundos enfrentados por la Conquista.

Es por tanto, a partir de estas dos películas y de sus similares arquetipos protagonistas, que podemos apreciar ya la elaboración de un nuevo discurso ideológico destinado a explicar desde el cine su propia concepción de la sociedad americana, a la que considera fruto de la fusión y no de la imposición cultural llevada a cabo por los conquistadores. Desde la figura del *conquistador conquistado* ambos metrajes construyen un tipo de héroe que personifica en sí mismo la esencia de sus respectivas naciones: personajes híbridos nacidos del encuentro entre el mundo europeo y la realidad indígena, de un continente que ya existía antes de ser llamado “Nuevo Mundo” y con plena capacidad para imponerse a la cultura foránea. Se trata pues de un revolucionario cambio de paradigma en relación al tratamiento que sobre la Conquista se venía haciendo en las cinematografías europeas y norteamericanas precedentes, cuyos acercamientos, incluso los más críticos y conciliadores, no eran capaces de desligarse de esa mirada paternalista por la cual los nativos eran vistos como víctimas necesitadas de protección frente al impulso colonizador. Así, al invertir el proceso de asimilación, tanto *Jericó* como *Cabeza de Vaca* dan cuenta de la existencia de un indigenismo heroico, guerrero y activo que refuerza su participación en la Historia y su pervivencia como modelo cultural durante el proceso de la colonización americana. “Sigo creyendo -explica el propio Luis Alberto Lamata- que ese fue un choque cargado de crueldad, cargado de violencia, sin embargo, somos producto de ese choque, cosa que no podemos negar. Nuestra herencia española es tan importante como nuestra herencia indígena. Creo que cualquier

postura forzada que niegue una o la otra resulta falsa”.¹³

Por otra parte, si bien estos dos largometrajes sirven por sí mismos para aquilatar el viraje interpretativo que emerge en el cine latinoamericano en estos años, su arraigo en el imaginario social vendrá a su vez demostrado por una tercera película, siete años posterior, desde cuyo título ya se subraya un mensaje similar al de sus predecesoras. Hablamos así de *La otra conquista* (1998) del director Salvador Carrasco, filme heredero de los dos anteriores que toma como protagonistas a los personajes ficticios de Topiltzin, hijo del emperador Moctezuma, y a Fray Diego de la Coruña, un misionero recién llegado al continente en misión evangelizadora. La obra se construye sobre el proceso que va desde la captura del Topiltzin a manos de los soldados de Hernán Cortés, hasta los intentos del eclesiástico por convertirlo al cristianismo. Esfuerzos baldíos a partir de los cuales el indígena, lejos de aceptar la nueva fe que se le impone, integra a la Virgen María dentro de las creencias aztecas, identificándola con la diosa Tonantzin-Coatlicue y propiciando con ello una fusión de credos que la cinta propone como antecedente del fervor religioso profesado hoy en día a La Virgen de Guadalupe, símbolo indiscutible de la identidad nacional mexicana y de la “unidad del pueblo frente a los españoles y europeos” como apunta el historiador Enrique Dussel.¹⁴

En esta fábula de Salvador Carrasco apreciamos nuevamente cómo se renueva y consolida esta visión por la cual el pensamiento amerindio logró sobrevivir gracias a la hibridación de las creencias europeas y nativas, sincretismo religioso que de nuevo habría posibilitado la continuidad de la cultura indígena hasta nuestros días. Vemos, además, cómo la figura del *conquistador conquistado* es reiterada de nuevo en este filme, personificándose en la Virgen María cristiana que será asimilada como Diosa Madre de los aztecas (Fig. 5). Esta sería la “otra conquista” a la que hace referencia el título de la obra, entendida como suerte de conquista fallida o contraconquista, por la cual los indios se



Fig. 5 El personaje de Topiltzin (Damián Delgado) despoja a la Virgen María cristiana de sus atributos antes de integrarla como nueva imagen de la Diosa Madre azteca Tonantzin-Coatlicue. Fotograma extraído del film *La Otra conquista* (Salvador Carrasco, 1998).

hicieron dueños de determinados elementos de la religión católica, según atestiguan, además, las fuentes historiográficas.¹⁵

Podríamos decir, por último, que lo que pretenden en última instancia estas películas no es sino revertir aquella idea hegeliana por la cual los pueblos americanos eran comprendidos como “pueblos sin Historia”. “Apartados -decía Hegel- del suelo en que hasta hoy se ha desarrollado la historia universal”. “Lo que hasta ahora acontece aquí no es más que el eco del viejo mundo y el reflejo de ajena vida. Mas como país del porvenir, América no nos interesa, pues el filósofo no hace profecías. En el aspecto de la Historia tenemos que habérmolas con lo que ha sido y con lo que es”.¹⁶ Una América entendida como un espacio sin pasado, cuya subjetividad ha sido construida exclusivamente a partir de lo europeo. Pueblos carentes de espíritu, de razón y de cultura, a los que se consideró naturaleza virgen, justificando con ello su explotación para bien del desarrollo y progreso de los pueblos conquistadores.

¹³ CABALLERO, Rufo, “Entrevista con Luis Alberto Lamata” en *Revista del cine cubano*, [en línea] URL: <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital16/centrocap012.htm>. Consultado el 15 de julio de 2012.

¹⁴ DUSSEL, Enrique 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid, Nueva Utopía, 1992. p. 141.

¹⁵ “Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejanas tierras. Uno de estos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeyac [...] y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe; en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban Tonantzin, que quiere decir Nuestra Madre; allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de muy lejanas tierras y ahora que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe también la llaman Tonantzin”. DE SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, libro XI, México, Porrúa 1956, p. 385.

¹⁶ HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p.183.

Los años en torno al V Centenario servirán en este sentido para llevar a cabo una amplia revisión historiográfica e interdisciplinar de dicho fenómeno, orientada a restituir la historia americana considerada oculta por la producción cultural occidental.¹⁷ Leopoldo Zea, una de sus figuras más representativas, defenderá entonces que, “de acuerdo con Hegel, América tendrá historia, existirá, cuando sea capaz de entrar en ese movimiento dialéctico mediante el cual se desarrolla el espíritu; cuando sea capaz de negar un pasado que ya no le es propio, pero mediante una negación dialéctica; esto es, mediante un acto de asimilación a través del cual lo asimilado no se sienta como algo molesto, sino como algo natural”.¹⁸ Un planteamiento este, similar al que paralelamente alcanzábamos a ver en la cinematografía, elaborando unos referentes culturales que ya no son europeos ni tampoco indígenas, sino europeos-indígenas, pero entendi-

dos en base a esta dialéctica por la que $A+B$ ya no es igual a AB , sino que ha conformado una identidad nueva, propia y específica ($A+B=C$), que viene a reflejarse a través de estos nuevos héroes de la pantalla que son Alvar Núñez y el Fraile Santiago.

Podemos atestiguar por tanto que, gracias a esos dos personajes protagonistas, el cine se atestigua como fuente de documentación histórica, al servir de reflejo a la mentalidad de una sociedad; pero también, en este caso, como herramienta para restituir *en* la Historia el devenir de esa misma sociedad. Pues el espectador latinoamericano no sólo se reconoce a sí mismo en este nuevo imaginario, sino que este le sirve, a su vez, para reivindicarse como miembro de una especificidad propia, no ya deudora de sus colonos, sino dueña de su propio desarrollo evolutivo.

4. Mirar al pasado, escrutar el presente

“La película, bajo la apariencia de pasado, esconde intereses, valores e ideas políticas que respecto al presente tienen sus autores”. Recuperando aquí la frase de Marc Ferro que ya expusieramos al comienzo de este artículo, no debe extrañarnos que, dentro del evidente neocolonialismo que resurge escondido bajo la globalización de finales del siglo xx , las naciones renueven su interés por el pasado y la Conquista. En este sentido, la búsqueda de estos cineastas debe ser comprendida también como un síntoma más del sistema neoliberal, de ese sentimiento de vacío, de exilio, de invasión de las culturas foráneas, producto del modelo de “aldea global”, que quiere contrarrestarse reivindicando lo local y lo específico, la cultura y las tradiciones propias.¹⁹ Esto propiciaría, según considera Germán Carrera-Damas, la razón principal para llevar también a cabo “la recuperación de la identidad nacional redefiniendo la memoria popular en unas naciones que han venido perdiéndola con cada nueva invasión económica”.²⁰ Se trataría así de un “reconocimiento de lo residual -matiza Raymond Williams-. Experiencias, significados y valores que no pue-

¹⁷ El 22 de Septiembre de 1986, Guillermo Correa escribió un artículo con el título: “Se levanta la voz indígena para impugnar la celebración del V Centenario”, en: *Proceso*, n° 516, México, 1986, pp. 44-47. En él se ofrecían testimonios de las posiciones de Leopoldo Zea, Miguel León Portilla, Abelardo Villegas y Enrique Dussel, entre otros. León Portilla, responsable en México de los festejos del V Centenario, fue quien lanzó la idea del “Encuentro de dos culturas”, produciéndose en México en el año 1988 un debate sobre el significado de 1492. Generándose a partir de entonces numerosos trabajos como: COLOMBRES Adolfo y ZEA Leopoldo, *El descubrimiento de América y su sentido actual*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia/Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1989; VV.AA. *Quinientos años de historia, sentido y proyección*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1991. GUTIÉRREZ CHONG, Natividad, *Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales indígenas y el Estado mexicano*, México, Conaculta/ Instituto de investigaciones Sociales/ Plaza y Valdés, 2001. ZEA, Leopoldo, *Latinoamérica en la encrucijada de la historia*, México Universidad Nacional Autónoma, 1981; GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989. Así como el autodenominado Grupo *modernidad/colonialidad* integrado por autores como QUIJANO, Anibal *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*, Quito, Ediciones El Conejo, 1989; DUSSEL, Enrique, *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid, Nueva Utopía, 1992; BONILLA, Heraclio, *Los Conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Bogotá, FLACSO-Tercer Mundo, 1992; ESCOBAR Arturo, *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, Bogotá, ICAN, 1999.

¹⁸ ZEA, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 24-25.

¹⁹ JABLONSKA, Aleksandra, “Inventar el pasado, evocar lo ausente: la imagen de la Conquista en el cine histórico mexicano”, en VV.AA., *Memorias del Seminario de Historiografía de Xalapa: Repensar La Conquista*, Vol. II, México, Universidad Veracruzana, 2010, p. 125.

²⁰ CARRERA-DAMAS, Germán, *Una nación llamada Venezuela*, Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 136.

den ser verificados o expresados en términos de cultura dominante, pero que, sin embargo, existen y son practicados como base de un residuo tanto cultural como social de algunas formaciones previas". Por último, la reiteración de este mensaje en las obras comentadas vendría también a servir de eco a las luchas indígenas que, a su vez, en estas décadas finales del último siglo, se hallan inmersas en un proceso de reivindicación y reorganización para demostrar su existencia como culturas alternati-

vas y opositivas dentro de sus respectivos países.²¹De esta forma, si como explica Ferro, Serguéi Eisenstein utilizaba *Alexander Nevsky* para ocultar bajo una trama histórica la crítica hacia el presente soviético, podemos considerar que los filmes de Echevarría y Lamata no hacen sino ubicar en el siglo XVI su repulsa hacia la dependencia económica, política y cultural de un continente, dominado nuevamente por las potencias occidentales, quinientos años después de que Cristóbal Colón lo "descubriese".

²¹ Nota del Autor: durante la década de 1980 y principios de 1990 se constituyen en Latinoamérica agrupaciones populares indígenas que van gestando un movimiento centrado y organizado de lucha por el reconocimiento de sus derechos. Durante este periodo se llevará a cabo, además, la reforma generalizada de las Constituciones latinoamericanas, promoviendo su reconocimiento explícito como "sociedades y naciones pluriculturales y multiétnicas", término que fue adoptado por las constituciones mexicana y venezolana en 1992 y 1999 respectivamente.