

Universidad Pedagógica Nacional

# Cristales del tiempo:

pasado e identidad  
de las películas  
mexicanas contemporáneas



Aleksandra Jablonska



# Cristales del tiempo:

pasado e identidad

de las películas

mexicanas contemporáneas



# Cristales del tiempo:

pasado e identidad

de las películas

mexicanas contemporáneas

Aleksandra Jablonska Z.



CRISTALES DEL TIEMPO: PASADO E IDENTIDAD DE LAS PELÍCULAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS

Aleksandra Jablonska Z.

---

DIRECTORIO UPN

Sylvia Ortega Salazar, RECTORA

Aurora Elizondo Huerta, SECRETARIA ACADÉMICA

Manuel Montoya Bencomo, SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Adrián Castelán Cedillo, DIRECTOR DE PLANEACIÓN

Mario Villa Mateos, DIRECTOR DE SERVICIOS JURÍDICOS

Fernando Velázquez Merlo, DIRECTOR DE BIBLIOTECA Y APOYO ACADÉMICO

Adalberto Rangel Ruiz de la Peña, DIRECTOR DE UNIDADES UPN

Juan Manuel Delgado Reynoso, DIRECTOR DE DIFUSIÓN Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

COORDINADORES DE ÁREA ACADÉMICA:

María Adelina Castañeda Salgado, POLÍTICA EDUCATIVA, PROCESOS INSTITUCIONALES Y GESTIÓN

Alicia Gabriela Ávila Storer, DIVERSIDAD E INTERCULTURALIDAD

Joquín Hernández González, APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA EN CIENCIAS, HUMANIDADES Y ARTES

Verónica Hoyos Aguilar, TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y MODELOS ALTERNATIVOS

Eva Francisca Rautenberg Petersen, TEORÍA PEDAGÓGICA Y FORMACIÓN DOCENTE

Diseño de portada y formación, Manuel Campiña Roldán

1a. edición 2009

© Derechos reservados por la coordinadora

© Esta edición es propiedad de la Universidad Pedagógica Nacional,

Carretera al Ajusco Núm. 24, Col. Héroes de Padierna, Tlalpan, C.P. 14200, México, D.F.

www.upn.mx

ISBN 978-607-413-038-6

|          |  |
|----------|--|
| PN1993.5 | Jablonska Zaborowska, Aleksandra                                     |
| M6       | Cristales del tiempo : pasado e identidad de las películas mexicanas |
| J3.3     | contemporáneas / Aleksandra Jablonska Z. - - México : UPN, 2009.     |
|          | 336 p.   |
|          | ISBN 978.607.413.038.6   |
|          | 1. Cinematografía - México - Historia                                |
|          | 2. Películas cinematográficas - México - Historia                    |

Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa de la Universidad Pedagógica Nacional. Impreso y hecho en México.

Para Carolina y Sebastián





# ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Agradecimientos . . . . .  | 11  |
| Introducción. . . . .  | 13  |
| I. Las películas como discursos históricos . . . . .   | 17  |
| La historia filmica: entre la ficción y el discurso científico moderno, 17; Las películas como narraciones históricas, 27; La hermenéutica simbólica y el estudio de la historia en los filmes, 33   |     |
| II. Del conquistador conquistado a una América desnuda . . . . .   | 37  |
| Del naufragio español a la conversión indígena: <i>Cabeza de Vaca</i> de Nicolás Echevarría. La obra y su contexto, 37; La película ante la crítica, 43; La película como una adaptación, 50; Los personajes históricos y su tratamiento en la película, 61; Los indígenas, 68; La representación filmica del tiempo histórico, 71; La representación filmica del espacio histórico, 73; Las voces narrativas y el punto de vista, 77; La estructura narrativa, 80; La Conquista que la película imagina, 83; América, una página en blanco, se escribe en español: <i>Bartolomé de las Casas</i> de Sergio Olhovich. La obra y su contexto, 87; La película ante la crítica, 90; <i>Bartolomé de las Casas</i> : un retablo histórico, 96; Historiografía del tema: 1970-1990, 98; Los temas históricos y su interpretación filmica, 104; La trayectoria espiritual de Bartolomé de las Casas, 104; Los personajes históricos y su tratamiento en la película, 115; La representación filmica del tiempo histórico, 131; La representación filmica del espacio histórico, 133; Las voces narrativas y el punto de vista, 133; Bartolomé de las Casas y Sergio Olhovich: ¿la misma visión con cinco siglos de diferencia?, 135 |     |
| III. La Conquista como el origen de la identidad actual . . . . .  | 145 |
| El concepto de la Conquista en la resolución de la crisis de la identidad: <i>Desiertos mares</i> de José Luis García Agraz. La obra y su contexto, 145; La película ante la crítica, 147; El sujeto y la historia, 149; La noción del pasado en la solución de la crisis personal, 151; Un conquistador vencido y una madre triunfante, 154; La representación filmica del tiempo y espacio históricos, 156; Articulación y discontinuidad: una narración y varios relatos, 159; La Conquista como el origen de la identidad actual, 161; De la resistencia a la unión espiritual: <i>La otra conquista</i> de Salvador Carrasco. La obra y su contexto, 163; La película ante la crítica, 171; La historiografía del tema:   |     |

1970-1999, 173; Los temas históricos y su interpretación filmica, 182; Los personajes históricos y su tratamiento en la película, 190; La estructura narrativa del filme, 197; La representación filmica del tiempo histórico, 200; La representación filmica del espacio histórico, 201; Voces narrativas y el punto de vista, 203; Conclusión, 204; La imagen de la Conquista en el cine mexicano de los noventa: de la reconstrucción histórica a la mitificación de la historia, 210; El cuestionamiento de la historia cinematográfica tradicional, 215

#### IV. La construcción de las identidades en los contextos

interculturales: la historia reciente . . . . . 221

El norte como destino, 222; *Santitos de Alejandro Springall*. La obra y su contexto, 223; La película ante la crítica, 223; Las voces narrativas y su perspectiva, 226; El tiempo y el espacio, 228; El discurso identitario, 230; *Un día sin mexicanos de Sergio Arau*. La obra y su contexto, 232; La película ante la crítica, 233; La estructura, las voces narrativas y el punto de vista, 238; Tiempo, espacio y personajes como elementos del discurso identitario, 242; La vida en la frontera y los sujetos liminales, 243; *El jardín del edén de María Novaro*. La obra y su contexto, 245; La película ante la crítica, 246; La estructura, las voces narrativas y el punto de vista, 247; Tiempo y espacio, 249; Los personajes y el problema identitario, 250; *Los pajarracos de Héctor Hernández y Horacio Rivera*. La obra y su contexto, 254; La película ante la crítica, 254; La estructura, las voces narrativas y el punto de vista, 256; El discurso identitario, 259; De norte a sur: la renovación espiritual, 259; *Bajo California: el limite del tiempo de Carlos Bolado Muñoz*. La obra y su contexto, 260; La película ante la crítica, 261; Las voces narrativas y su perspectiva, 263; La estructura narrativa: el viaje iniciático, 265; Las pruebas más difíciles, 272; El espacio y el tiempo, 273; El discurso identitario, 275; *Sólo Dios sabe de Carlos Bolado Muñoz*. La obra y su contexto, 276; La obra ante la crítica, 276; Las voces narrativas y su perspectiva, 278; La estructura narrativa: el viaje ritual, 279; Los personajes, el tiempo y el espacio, 284; El discurso identitario, 284; La historia reciente: la descomposición y redefinición de las identidades tradicionales, 286

Bibliografía . . . . . 293

Hemerografía . . . . . 307

Filmografía . . . . . 329

## AGRADECIMIENTOS

La investigación que me permitió la escritura de este libro se llevó a cabo gracias al apoyo de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y a la asignación de recursos del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) mediante el Apoyo Complementario a Investigadores en Proceso de Consolidación.

Además del apoyo institucional conté con el auxilio de numerosas personas, gracias a las cuales reuní tanto el material filmico como el hemerográfico indispensable para llevar este trabajo a buen puerto. Deseo agradecer muy especialmente al personal del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, así como a Claudia Bodek, Claudia Cohen, Susana Glantz, Jacobo Guzik, Ángel Miquel, Rowena Sandner y Alberto Zayas Despaigne su incondicional respaldo a este proyecto.

Mi agradecimiento muy especial a quienes fueron leyendo, comentando y criticando los avances de este trabajo y especialmente a la Dra. Frida Gorbach, el Dr. Joaquín González y el Dr. Tomás Pérez Vejo.



## INTRODUCCIÓN

Una de las interrogantes con las que se inició esta investigación fue determinar qué son o en qué pueden convertirse las películas para un historiador. Las opiniones de los diferentes especialistas me llevaron a comprender que se trataba de un problema complejo y con muchas aristas, pero también me condujeron a buscar las respuestas y a construir una propuesta de cómo interpretar los filmes desde una perspectiva histórica.

El análisis se centró en las películas producidas en México, e incluso fuera del país, siempre y cuando los mexicanos intervinieran de manera significativa en su realización. Sin creer en la existencia de una nación, se consideró que la pertenencia a un ámbito cultural, pese a una gran diversificación interna, permitiría encontrar algunas tendencias comunes en la construcción de los imaginarios historicistas, y también delinear las dinámicas a través de las cuales estos imaginarios se han ido transformando. Todas las películas que forman parte de este estudio han sido filmadas en las décadas de 1990 y 2000.

En primer lugar, el análisis parte de la idea de que, las películas son *textos*, es decir, “discursos fijados por la escritura” (Ricoeur, 2002, p. 127), pero *textos sui generis*, a medida que los significados y sentidos que construyen no se expresan preferentemente mediante el lenguaje verbal sino audiovisual. En el cine la semiosis se construye en una forma sintética, a medida que la imagen visual puede ser matizada, transformada o incluso desmentida por la música, por el diálogo o por una concatenación específica de las diversas imágenes. Otra dificultad para la lectura la constituye el hecho de que las imágenes no son estáticas y que, por tanto su interpretación requiere de algunos conocimientos adicionales, tales como la capacidad de reconocer los movimientos de la cámara y los significados que ésta construye al desplazarse dentro y fuera del cuadro.

Considero los filmes como textos para evitar, conscientemente, el problema de si son o no objetos artísticos y también para apartarlos de la perspectiva que los trata fundamentalmente como productos de la industria y que privilegia, por consiguiente, el estudio de las condiciones materiales de su producción y recepción. No

quiero decir con ello que las otras aproximaciones sean inútiles sino que, en este estudio no se abordarán.

Es por ello que no estudio el contexto externo de la creación de dichos textos, en cambio sí, su relación con otros textos, sean éstos cinematográficos o no con el objetivo de ponerlos a dialogar con otros textos culturales, para profundizar en su interpretación.

Por otro lado, los filmes considerados como *narrativas*, es decir, estructuras ordenadas e inteligibles, orientadas a contar una *historia*, con límites precisos y a partir de un punto de vista, formas de describir el mundo y de contar “lo real”. Son discursos, imágenes y sonidos, que explican, interpretan y atribuyen significados a la realidad. Al igual que otras expresiones culturales contribuyen a reconstruir la trama simbólica que da sentido a nuestros actos. Las películas refieren valores cambiantes, nuevas formas de vivir y estar juntos, nuevas percepciones sobre el espacio y el tiempo, y sobre todo lo que pueda interesar a una sociedad en un momento determinado.

En este sentido constituyen un *lenguaje* mediante el cual algunos creadores expresan las experiencias, las comunican, mientras otros las *leemos*, atendiendo en mayor o menor grado a las formas de expresión propiamente cinematográficas. Este lenguaje es audiovisual y también *simbólico*, gracias a lo cual permite expresar las experiencias de las más diversas culturas y, al mismo tiempo, ser comprendido por quienes provienen de ámbitos culturales diversos.

Si bien, las películas, al igual que la literatura, la poesía o la pintura, admiten lecturas muy diversas, en este estudio se hará un análisis y una interpretación de sus contenidos históricos, vale decir, de su discurso sobre el tiempo y sobre las transformaciones que se dan en el tiempo, de su selección de lo que debe ser recordado y de lo que debe olvidarse.

Además en las películas en que la narración se refiere a la Conquista, es decir a un pasado lejano, se analizan las nociones de la historia implícitas en el discurso (referente histórico, funciones y punto de vista del historiador, modelo de explicación histórica, relación entre el presente y pasado) para ver cómo operan las ficciones audiovisuales en este terreno, en comparación con los discursos escritos. En segundo lugar, me pareció relevante analizar las relaciones entre la historia y el mito, así como la articulación de la historia con configuraciones simbólicas a través de las cuales se le da sentido al proceso histórico. El trabajo busca contribuir con ello a la discusión sobre la legitimidad o no de la separación que la Ilustración estableció entre los saberes científicos y los que fueron relegados al ámbito de lo fantasioso.

En el análisis y la interpretación de las películas que tratan del pasado reciente, o bien, del presente en el proceso de construcción, las líneas de análisis sufren alguna alteración y se centran en la orientación ideológica del discurso.

Al constituir las películas una suerte de memoria colectiva, se pronuncian inevitablemente sobre la identidad común, sobre los sentidos de pertenencia que tienen los mexicanos que viven dentro y fuera del país, al estar vinculados con diversos grupos étnicos, sociales y religiosos, y con los cambios que ocurren en estos ámbitos.

La cuestión de la construcción y reconstrucción de las identidades ha resultado tan central en las películas analizadas que se convirtió en el criterio que organizó el conjunto de este libro. En efecto, se encontraron dos tendencias fundamentales, dos discursos distintos acerca de las identidades. El primero de ellos es elaborado por los filmes que hablan de un pasado lejano, de la época de la Conquista. En ellos se reivindica invariablemente la idea de la pertenencia nacional, aunque esta noción se construya de diferentes maneras en cada película.

El segundo es construido por las ficciones que hablan de un pasado cercano. Aunque han sido filmadas en la misma época, es decir entre 1990 y 2007, la mayoría de ellas cuestionan los referentes tradicionales de la identidad, no sólo el que se refiere a la nación, sino también a la familia y a la iglesia y a cualquier otro tipo de pertenencia tradicional.

De ahí que el presente trabajo se divida en tres partes. En el primer capítulo se revela y discute la estructura conceptual de la investigación. En el segundo y tercero se analizan las películas que hablan de los encuentros interculturales durante la época de la Conquista y que construyen un discurso que reafirma la noción de una identidad nacional.

Los dos capítulos que siguen analizan los filmes sobre la historia reciente. Para hacer posible la comparación se eligieron películas que también tratan de los encuentros que se dan entre personas pertenecientes a diversas culturas. Es notable la transformación del discurso y de las nociones de identidad.





## I

# LAS PELÍCULAS COMO DISCURSOS HISTÓRICOS

### La historia filmica: entre la ficción y el discurso científico moderno

**E**n el prólogo a la segunda edición de *La escritura de la historia*, Michel de Certeau describe un dibujo de Jan Van der Straet que representa a Amerigo Vespucci, el Descubridor, de pie y vestido con coraza, frente a América, una mujer acostada y desnuda (De Certeau, 1993, p. 11). Esta alegoría –comenta el autor– tiene un valor mítico puesto que representa el momento en que se inauguraron las relaciones entre el Occidente y América Latina y que dio origen a la moderna escritura de la historia. Conforme a la representación de Van der Straet, el descubridor “lleva las armas europeas de sentido”, mientras que América es “una presencia innominada de la diferencia, cuerpo que despierta en un espacio de vegetaciones y animales exóticos” (1993). A este cuerpo desnudo y desconocido –señala De Certeau– el conquistador le otorgará su propio nombre (Amerigo), lo colonizará por “el discurso del poder” y, partiendo de una ruptura entre el sujeto y el objeto, “entre un *querer escribir* y un *cuerpo escrito* (o por escribir), la escritura fabrica la historia occidental” (1993, pp. 11-12).

Dicha historia, que suele escribirse con mayúscula, no sólo ha separado lo real del discurso, sino que ha marginado y colonizado otras formas de saber no discursivas, que han caracterizado el pensamiento y las formas de expresión colonizadas. En realidad, conforme argumenta Hermann Herlinghaus, la jerarquización de lo discursivo (el orden) y lo no-discursivo (lo irrelevante) tiene una larga historia represiva, que empezó con Platón (Herlinghaus, 2004, p. 14). En efecto:

La normatividad occidental en que se hacen cómplices el cristianismo, la ilustración y el pragmatismo de la globalización, ha trabajado durante siglos en la colonización de la narración y la imaginación por la categoría del discurso... pero el sucesivo triunfo del discurso sobre las fuerzas paradójicas de la imaginación y la narración se ha tornado nuevamente problemático, frente a la propia heterogeneidad de las culturas modernas (p. 13).

La investigación de las concepciones de la historia en el cine mexicano contemporáneo se sitúan precisamente en el marco de las reflexiones acerca de la validez de los otros saberes, narrativos y audiovisuales, que construyen significados y sentidos en una forma distinta de la que opera en los libros, y que probablemente tienen una mayor capacidad de recoger las formas de imaginación social y de contribuir a la construcción que de la historia tienen los más amplios grupos sociales.

El reto es considerable. Si bien, la literatura que cuestiona la exclusividad del discurso científico moderno en general, y del histórico en particular, en la construcción del saber es amplia (Becerra, 1996; Casullo, 1989; De Certeau, 1993, 1995; Foucault, 1978; García, 2004; Herlinghaus, 2004; Kohut, 1997; Shaw, 1999)<sup>1</sup>, los análisis de las películas como portadoras de sentidos históricos apenas han empezado a plantearse como una eventualidad.

La mayoría de los autores que han visto esta posibilidad, consideran a las películas como una ilustración pobre y defectuosa de los libros de historia, por lo que en sus obras el interés por los modos de expresión y representación específicamente cinematográficos es escaso o, de plano, inexistente (Caparrós, 1997, 1998; Carnes, 1995; Martín y Rubio, 1990; Mintz y Roberts, 1993; Montero y Paz, 1997; Salvador, 1997; Stevens, 1998; Trelles, 1996; Uroz, 1999). Por lo general las películas no son para ellos sino un pretexto para hablar de lo que consideran la historia científica, verdadera, libresca.

La reflexión teórica sobre las relaciones entre el cine y la historia se ha desarrollado principalmente en cuatro ámbitos culturales: el francés, el británico, el norteamericano y el español. Los trabajos pioneros fueron desarrollados por dos investigadores franceses, Marc Ferro (Ferro, 1980) y Pierre Sorlin (Sorlin, 1980, 1985, 1996), vinculados con la corriente llamada *historia de las mentalidades*.

Desde la perspectiva de las mentalidades –afirma Ferro– toda película podía considerarse como histórica puesto que el filme, “imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia”, a medida que recrea explícita e implícitamente “lo no ocurrido, las creencias, las intenciones, el imaginario” del grupo social que haya participado en la concepción y realización de la película (Ferro, 1980, p. 26). Prácticamente al mismo tiempo, Pierre Sorlin consideraba que el historiador del siglo XX no podía prescindir del examen del cine y la televisión, y confesaba que desde 1970 había tratado de “definir las condiciones de un enfoque histórico del material audiovisual” (Sorlin, 1985, p. 7).

Encontraba similitudes fundamentales en el modo en que la historia y las películas construían los saberes. Las dos, en efecto, tenían por objeto el tiempo,

---

<sup>1</sup> Existen autores y obras como estas resultan inspiradoras para abordar este tema.

que las diversas sociedades, entre otras la actual, han tratado de computar para adueñarse de él:

La historia –y por ella entiendo la historiografía, la puesta de historia en forma literaria– ha nacido de este esfuerzo: estudiando, como otras “ciencias humanas”, el devenir de las formaciones sociales, lo somete al molde de la cronología. El discurso histórico se organiza en función de lo que los matemáticos llamarían una relación de orden, transitiva y antisimétrica, es decir que lo que es antiguo siempre es percibido como causa (posible) de lo que es reciente, mientras que lo contrario parece imposible... por muy audaces que sean los que escriben la historia, cuentan en siglos, en decenios, en períodos; todo estudio se inserta en un cuadro, se inscribe en una “tajada” de duración, y se fijan, hasta implícitamente, un origen y un término, fuente y meta, alfa y omega entre los cuales se “desarrollan” los acontecimientos... Veremos que la gran mayoría de las películas se pliega a una construcción idéntica (p. 14).

Sorlin (1985) creía que la historia anterior estaba caduca, “ahogada en sus tradiciones, incapaz de definir sus conceptos de base o de formalizar sus resultados”, condenada a morir (1985, pp. 14-15). Lo que permitía renovarla, conforme a Sorlin, era el concepto de las mentalidades.

Tanto Ferro como Sorlin advirtieron sin embargo, que de la aceptación del hecho de que toda película era histórica, en tanto surgía dentro de un contexto histórico-social determinado, no se podía concluir que constituía, un reflejo de dicho contexto. El cine cuenta historias y para hacerlo manipula los elementos extraídos de lo real, construye los decorados, usa a los actores, edita la película y le agrega sonidos, pero además recurre a ciertas convenciones genéricas y retóricas para asegurar el contacto con el público, convenciones que no necesariamente pertenecen al mundo social del cual forma parte la historia. La manera en como se cuenta la historia, se construye a los personajes y se recrean los ambientes puede decir mucho sobre la visión del mundo que la película transmite, pero nunca se puede estar seguro de qué tan directamente está relacionado ello con la mentalidad de un grupo determinado, o con una cierta ideología. La película escoge algunos elementos de la realidad y los vuelve “visibles”, al tiempo que oculta otros. Estas ocultaciones pueden ser tan indicativas del contexto histórico de la película, como lo que se muestra directamente en la pantalla. De manera que las películas, lejos de ser “ventanas al mundo” constituyen uno de los instrumentos de los que la sociedad dispone “para ponerse en escena y mostrarse” (1985, p. 241).

Ferro además llamó la atención sobre la posibilidad de encontrar, a través del análisis del filme, los aspectos tradicionalmente ocultos de la historia, refiriéndose

a los elementos que el realizador filma de manera involuntaria, a sus *lapses*, a sus omisiones y a los aspectos de la realidad social que trata de ocultar (Ferro, 1980):

Estos *lapses* de un creador, de una ideología, de una sociedad constituyen revelaciones privilegiadas. Pueden producirse a cualquier nivel de la película, y asimismo en su relación con la sociedad. Su denotación, la de las concordancias y discordancias con la ideología, ayudan a descubrir lo latente detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible. Certifican que una película siempre se ve desbordada por su contenido. Todo ello encierra materia suficiente para una Historia distinta, complementaria, que desde luego no pretende construir una globalidad bonita, ordenada y racional, sino que más bien ha de contribuir a su afinamiento... o a su destrucción (p. 28).

Además de Sorlin y Ferro, en la década de los setenta trabajaron sobre las relaciones entre el cine y la historia en el ámbito francés, los historiadores Annie Goldmann, Joseph Daniel y René Prédal, junto con el equipo del Instituto Jean Vigo, que encabezaba Marcel Oms (Caparrós, 1997, p. 17).<sup>2</sup>

En la misma época, en Gran Bretaña, el tema ha sido debatido en el seno de la *International Association for Media and History* por los historiadores ingleses David J. Wenden, Paul Smith, Jeffrey Richards, Anthony K. Aldgate y Kenneth Short (Caparrós, p. 18).

En España, en 1983, J. Romaguera y Esteve Riambau, recopilaron una serie de textos sobre las relaciones del cine y la historia, en el que colaboraron tanto los autores del país, como algunos extranjeros. En la introducción al libro, los autores se lamentaban de que “en nuestro país... la aproximación teórica entre Cine e Historia se halla todavía en un nivel muy primitivo” (Romaguera y Rimbau, 1983, pp. 7-8). Poco tiempo después, José Enrique Monterde empleó las categorías construidas por Ferro y Sorlin para desarrollar una propuesta de análisis de las películas que pudieran emplearse en la enseñanza de la historia (Monterde, 1986). En la siguiente década, entre 1996 y 1998, la prestigiosa editorial española, Cátedra, publicó una de las mejores historias sociales del cine, bajo la coordinación de reconocidos investigadores españoles: Jenaro Talens, Santos Zunzunegui, José Enrique Monterde, Casimiro Torreiro, Esteve Riambau, Manuel Palacio y Carlos F. Heredero (varios autores, 1996-1998).

En la misma época, José María Caparrós Lera publicó dos libros dedicados al tema (Caparrós, 1997, 1998). A pesar de que conocía las reflexiones teóricas de sus

---

<sup>2</sup> Algunos de estos textos pueden consultarse en la antología publicada por Orellana, 1983, que incluye los ensayos de Jean Louis Comolli y Jaques Rancière.

predecesores, el autor, en su introducción, no se preocupó por incorporarlas en el análisis de los filmes (Caparrós, 1997).

En los Estados Unidos la reflexión sobre el tema se ha mantenido a lo largo de la década de 1980 y 1990 con la participación de I. C. Jarvie (1979), R. J. Raack (1983, pp. 416-418), O' Connor (1990; O'Connor y Jackson, 1988), Peter Rollins (1983, 1987), Robert A. Rosenstone (1995, 1997), y Hayden White (1988), principalmente. Uno de las cuestiones debatidas por este grupo de investigadores ha sido la posibilidad misma de plasmar la historia en imágenes. Ha sido Jarvie el opositor más enérgico a esta idea por considerar que: 1. Las imágenes pueden transmitir poca información y su discurso padece tal debilidad que es imposible plasmar en ellas ningún discurso histórico; 2. La historia no consiste en una narración descriptiva de lo que sucedió, sino en las controversias entre los historiadores; 3. La velocidad con la que avanza una película impide la reflexión, la verificación o el debate. Los principales argumentos al respecto y en que han participado R. J. Raack, Ian Jarvie y Robert A. Rosenstone están resumidos en Rosenstone (1997, pp. 31-33). Posteriormente intervino en el debate H. White (1988).

En respuesta, Raack, Rosenstone y White han argumentado que las imágenes, por el contrario, pueden transmitir mucha información. Jarvie confunde, a juicio de White, la escala y el nivel de la generalización en que un texto histórico debe operar, y la calidad de la evidencia necesaria para sostener las generalizaciones (1988). En algunos casos, el cine está mejor dotado que el discurso escrito para representar ciertos fenómenos históricos, tales como los paisajes, las atmósferas, los sonidos o los eventos complejos: guerras, batallas, multitudes y emociones (1988). Hay que reconocer –plantea el autor– que existe información sobre el pasado que sólo puede transmitirse mediante las imágenes visuales: cuando este tipo de evidencia falta, la investigación histórica encuentra límites para hacer afirmaciones sobre ciertos aspectos del pasado, de tal manera que la historiografía de cualquier período del que hay fotografías y/o películas tiene otras posibilidades que la que trata de periodos que son conocidos principalmente por medio de los documentos escritos (1988).

El problema consiste –argumenta White– en que los historiadores con frecuencia tratan de realizar la misma lectura de las fotografías y películas que de los textos escritos, de hecho los consideran un complemento de la evidencia verbal y no un discurso con derecho propio, capaz de decir cosas diferentes sobre su referente de lo que puede expresar el discurso verbal (1988).

Éste es también uno de los argumentos centrales de Robert Rosenstone, quien además menciona algunos rasgos que caracterizan el discurso cinematográfico

frente al discurso verbal: la recurrencia a la alteración de los hechos, su condensación, la invención y el empleo de la metáfora (Rosenstone, 1997, p. 61).

Hay que comprender –agrega el teórico– que para los cineastas la historia no significa lo mismo que para los historiadores. Los realizadores casi nunca se refieren a los hechos, acontecimientos, datos o huellas con que el historiador intenta reconstruir un mundo desaparecido. “Sus esfuerzos... se centran en la creación y la manipulación de los significados del pasado, en un discurso que carece de datos que no sean las de otros ensayos, en lo que parece un juego, sin reglas, de significados y significantes de la historia” (1997, p. 19).

Pese a ello, para Rosenstone la historia tradicional, escrita, se topa con no pocas dificultades, algunas de las cuales son análogas a las que encuentra quien desea representarla en imágenes. Se trata, en efecto, de una reconstrucción, y no un reflejo directo, tributaria, por consiguiente, de una cultura e ideología determinadas en un momento histórico particular. Si se le reprocha al cine su convencionalismo, no hay que olvidar que la historia “no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado” y que el lenguaje escrito sólo es un camino para reconstruir el devenir, camino que privilegia los hechos, el análisis y la linealidad (1997, pp. 19-20). De ahí que no haya porque considerar la historia tradicional como el modelo con el que necesariamente se deban comparar las historias construidas por otros medios.

Pese a ello, para Rosenstone la historia escrita y la historia en imágenes no son discursos equivalentes. La historia-ficción no debe ser tratada como un sustituto de la historiografía como disciplina, ni tampoco como su complemento. La historia filmada es “colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral” (1997, p. 63). Por ello, no es necesario debatir si en las películas puede encontrarse la verdad histórica; de lo que se trata es de “aceptar otras maneras de relacionarnos con el pasado, otra forma de enfocar la reflexión sobre de dónde venimos, adónde vamos y quiénes somos” (p. 63).

Contrariamente a lo sostenido por Rosenstone, para White se trata de dos modos de representación distintos pero equivalentes (1988). En efecto, alega el investigador, toda historia, tanto la filmada como la escrita, es producto de los procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y evaluación, por lo que ambas pueden producir mensajes semejantes. En ambas formas de representación los mundos históricos son construidos y nada impide que la representación de los eventos históricos en un filme sea tan analítica y realista como en un discurso escrito. Finalmente, quizás la fotografía fija –como plantea Barthes– no podía pre-

dicar, pero en el cine, argumenta White, esto es diferente. Mediante las secuencias de las imágenes, el uso del montaje y de los diferentes planos es posible instruir con tanta eficacia como por medio del discurso escrito. Además el filme sonoro tiene medios para complementar la imagen visual con el contenido verbal que no necesita sacrificar el análisis por las exigencias de los efectos dramáticos (1988).

En síntesis, el debate referido ha girado principalmente en torno a dos cuestiones: la legitimidad, o no, de las representaciones audiovisuales (cinematográficas) de la historia frente al discurso historiográfico tradicional y la necesidad de construir una forma de lectura diferente para este medio, que tome en cuenta las características específicas de la expresión y comunicación audiovisual. Sin embargo, mientras la primera cuestión ha sido abordada con una mayor amplitud, el problema de cuáles serían los principios que permitan una adecuada lectura de las películas históricas se encuentra en un estado incipiente.

En realidad, el debate aquí referido se llevó a cabo no sólo entre quienes estaban interesados específicamente en el cine, sino también en el terreno de la teoría literaria y filosófica. A fines de la década de 1960 Roland Barthes cuestionó la distinción entre discurso *histórico* y *ficticio* (Barthes cit. por White):

La narración de los acontecimientos del pasado, que en nuestra cultura, desde los griegos en adelante, ha estado sujeta a la sanción de la “ciencia” histórica ligada al estándar subyacente de lo “real”, y justificada por los principios de la exposición “racional”, ¿difiere en realidad esta forma de narración, en algún caso específico, con alguna característica indudablemente distintiva, de la narración imaginaria, como la que encontramos en la épica, la novela y el drama? (p. 53).

El objetivo de Barthes –como explica Hayden White– era demostrar que el discurso histórico era esencialmente una forma de elaboración ideológica, “una elaboración imaginaria”, puesto que la narrativa que había empleado el discurso histórico se había convertido “tanto en el signo como la prueba de la realidad” (1992, p. 54). En efecto, según Barthes, el discurso narrativo no representaba un referente, sino construía un espectáculo: “La narrativa no muestra, no imita... Lo que tiene lugar en una narrativa es, desde el punto de vista referencial (realidad), literalmente nada; lo que sucede es sólo lenguaje, la aventura del lenguaje” (1992, p. 55).

No obstante, en la misma época, en el ámbito anglosajón varios filósofos de la ciencia defendían la idea de que la narrativa no era sino una forma de presentación de los acontecimientos reales, un código que no añadía nada al conocimiento que podía transmitirse por otro sistema discursivo (1992, pp. 58-59).

Dicha postura ha sido criticada por el propio White, puesto que:

Cada discurso narrativo se compone no de un código monolíticamente utilizado, sino de un complejo conjunto de códigos cuya interrelación por parte del autor –para la producción de una historia infinitamente rica en sugerencias y tonalidades afectivas, por no decir de actitudes y evaluaciones subliminales de su objeto– da fe de su talento como artista, como maestro más que como siervo de los códigos disponibles en el momento (pp. 58-59).

Si consideramos el discurso como un aparato para la producción del significado, agrega White, y no sólo como un vehículo para la transmisión de información sobre el referente, entonces el cambio en la forma del discurso transformará también los significados producidos:

En el discurso histórico, la narrativa sirve para transformar en una historia una lista de acontecimientos históricos que de otro modo serían sólo una crónica. A fin de conseguir esta transformación, los acontecimientos, agentes y acciones representados en la crónica deben codificarse como elementos del relato... A este nivel de codificación, el discurso histórico dirige la atención del lector a un referente secundario, de diferente especie respecto a los acontecimientos que constituyen el referente primario, a saber, las estructuras de la trama de los diversos tipos de relato cultivados en una determinada cultura (p. 61).

Argumenta White que puesto que los acontecimientos reales no se organizan por sí mismos en algún tipo específico de relato –tragedia, comedia o farsa– “es la elección del tipo de relato y su imposición a los acontecimientos lo que dota de significado a éstos” (p. 61). Pero esto no significa, conforme al autor, que a la historia narrativa hay que negarle “un valor de verdad sustancial”. La representación científica puede ser “más pura, más plenamente desarrollada y formalmente más coherente” pero eso no es razón suficiente para descartar el legado literario de las culturas modernas como si se tratara de “meras construcciones imaginarias” (1992, p. 62).

A una conclusión similar, aunque por otra vía, llegó Paul Ricoeur en el libro *Del texto a la acción* (2002). En dicho texto planteó la hipótesis acerca de la existencia de una *unidad funcional* entre las diversas modalidades narrativas, que nuestra tradición cultural ha agrupado, conforme a la oposición dicotómica que separa “los relatos que tienen una pretensión de verdad comparable a la de los discursos descriptivos que aparecen en las ciencias” de “los relatos de ficción, como la epopeya, el drama, la novela breve, la novela, para no mencionar las modalidades narrativas que emplean un medio diferente de lenguaje: la cinematografía, por ejemplo, po-



siblemente la pintura y otras artes plásticas” (2002, p. 16). Contra esta separación, Ricoeur propone reconocer el *carácter temporal* como una cualidad común de toda experiencia humana, lo que convierte el *relato* en la forma universal de marcar, articular y clarificar dicha experiencia (2002, p. 16). En efecto, plantea el autor: “Todo lo que relatamos ocurre en el tiempo, lleva tiempo, se desarrolla temporalmente y, a su vez, todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser relatado. Hasta es posible que ningún proceso temporal sea reconocido como tal sino en la medida en que es relatable de una manera u otra” (2002, p. 16). Al tratar la cualidad temporal de la experiencia como referente común de la historia y ficción, Ricoeur plantea como problema único la ficción, la historia y el tiempo (2002, p. 16).

Una vez planteado así el problema, el autor se pregunta cuál es el tipo de la composición verbal que constituye el texto en relato y concluye, siguiendo a Aristóteles, que es la *puesta en intriga*, que consiste “en la selección y combinación de acontecimientos y acciones relatados, que convierten a la fábula en una historia “completa y entera”, que tiene comienzo, medio y fin” (2002, p. 17). En seguida, Ricoeur encuentra que el rasgo fundamental de la *intriga*, tanto en la historiografía como en la ficción, es su inteligibilidad, a medida que no es una serie deshilvanada de acontecimientos, sino un conjunto de circunstancias, fines y medios que le otorgan una unidad y coherencia a la experiencia humana (2002, pp. 17-18). De ahí que, concluye el autor, la historiografía esté íntimamente vinculada con el relato. Dada la importancia de esta tesis me permito incluir una larga cita:

Mi tesis es que el vínculo de la historia con el relato no podría romperse sin que la historia pierda su especificidad entre las ciencias humanas... el error básico de quienes oponen historia a relato procede del desconocimiento del carácter inteligible que la intriga confiere al relato... Una noción ingenua del relato, como serie deshilvanada de acontecimientos, se vuelve a encontrar siempre en el trasfondo de la crítica del carácter narrativo de la historia. Sólo se ve ahí el carácter episódico y se olvida la propiedad de configuración, que es la base de la inteligibilidad. Al mismo tiempo, se desconoce la distancia que el relato instaure entre él mismo y la experiencia viva. Entre vivir y relatar se abre un espacio, por ínfimo que sea. La viva es vivida, la historia es relatada.

En segundo lugar, al desconocer esta inteligibilidad básica del relato, nos privamos de comprender cómo la explicación histórica se incorpora en la comprensión narrativa, de tal modo que de explicar más se relata mejor. El error de los exponentes de los modelos nomológicos no es tanto que desconocen la índole de las leyes que el historiador puede adoptar de las otras ciencias sociales más avanzadas (demografía, economía, lingüística, sociología, etcétera), sino su funcionamiento. No advierten que estas leyes revisten un significado histórico al

incorporarse a una organización narrativa previa que ya puso su sello en los acontecimientos como aporte al progreso de una intriga (pp. 18-19).

El cuestionamiento de la separación tajante entre la ciencia y la ficción ha estado presente también en las últimas décadas en los textos en que se ha analizado la nueva novela histórica en América Latina. Varios autores han expresado incluso su convicción que en nuestra área cultural la literatura ha expresado mejor nuestra historia que los discursos pretendidamente científicos, además de que ha contribuido a la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través del cuestionamiento del discurso historiográfico tradicional (Ainsa cit. por Kohut, 1997, pp. 111-121; Hoyos, 1997, pp. 122-129; Barrientos, 2001; Elmore, 1997; Pons, 1996; Menton, 1993; Shaw, 1999).

Al cuestionar la distinción entre la historia científica y las narraciones históricas filmicas no se pretende eliminar las diferencias existentes entre ellas, sino evidenciar la forma en que las segundas construyen discursos sobre el pasado. Dichos discursos se elaboran con base en diferentes fuentes lo mismo escritas, pictóricas que musicales y buscan recrear en la pantalla no sólo acontecimientos y personajes sino también elementos que no necesariamente forman parte de la historia escrita: ambientes sociales y culturales, comportamientos sociales, gestos y formas de hablar de los diversos actores sociales. Para lograrlo no es suficiente, por lo general, la documentación histórica que muchos de los cineastas, protagonistas de esta investigación, han asegurado haber realizado de manera minuciosa. También es necesario imaginar e inventar elementos de las culturas pasadas sobre los cuales no ha quedado registro alguno.

¿Es la imaginación y la invención contraria al trabajo que realiza un historiador? Más de un autor considera que, por el contrario, forman parte intrínseca del trabajo de quien pretende reconstruir el pasado (Ricoeur, 2002):

No es que el pasado sea irreal, sino que lo real pasado es, en el sentido propio de la palabra, inverificable. Como ya no es, el discurso de la historia sólo puede referirse a él en forma indirecta. Aquí aparece el parentesco con la ficción. La reconstrucción del pasado, como Collingwood ya lo había dicho con fuerza, es obra de la imaginación (p. 21).

Hayden White, al analizar la forma narrativa bajo la cual se han representado los acontecimientos reales afirma que sólo ha podido surgir “del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria” (White, 1992, p. 38).

Las reflexiones anteriores permiten tratar las ficciones históricas, objeto de esta investigación, como documentos *sui generis*, con determinada vigencia histórica, que atestiguan cierta actitud hacia el pasado y una determinada concepción del mismo y, por otra parte, como discursos que contribuyen a configurar una cierta realidad a medida que le dan sentido “a nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (Ricoeur, 2002, p. 20). En el fondo, se desea contribuir al cuestionamiento de la idea de que sólo los historiadores profesionales pueden emitir opiniones sobre la historia, conforme a los supuestos estándares de la objetividad, ya que toda cultura elabora necesariamente su propia visión del pasado y le corresponde también a los científicos sociales historizar dichas visiones e incluso hacerlo a partir de la interpretación de las películas.

Más allá de la discusión teórica referida, habría que preguntarse cómo se sitúan las películas frente a esta problemática. A lo largo de la investigación se encontraron diversas posibilidades. Como se verá más adelante, los autores de las películas optaron, por lo general, por borrar la frontera nítida entre la *reconstrucción* histórica y la *invención*, lo que les permitió crear un discurso inédito acerca de nuestro pasado. Sin embargo, hubo quienes prefirieron llamar la atención de los espectadores acerca del carácter construido, ficticio de su narrativa, lo que los llevo a elaborar un discurso histórico de mucha riqueza. Hay también, entre los filmes estudiados, textos poco coherentes, deshilvanados, confusos, de difícil comprensión, pero que de algún modo refieren cierta actitud hacia la historia.

### Las películas como narraciones históricas

Para interpretar el discurso histórico que despliegan las películas es preciso tomar en cuenta una serie de elementos en las que están constituidas:

En primer lugar, el hecho de que el discurso, que asumimos como histórico, se construye principalmente a través de las imágenes visuales y sonoras, articuladas con el lenguaje verbal. El plano, el encuadre y su composición interna, su relación con las imágenes que lo preceden y suceden, tanto como la puesta en escena, cobran una importancia fundamental junto con el paisaje sonoro de la cinta. Estas imágenes, la materia prima del lenguaje cinematográfico, tienen que ser entonces interpretadas en su articulación con el discurso hablado y/ o escrito.

¿Cómo tomar en cuenta todos estos elementos? Siguiendo las sugerencias de Francesco Casetti pensé que era más importante estar consciente de la técnica del cine y de ciertas formas que ha establecido para codificar los mensajes, que imponer a la lectura de los filmes una cierta ruta preestablecida, que asumiera la existen-

cia de un lenguaje del cine con el mismo nivel de formalización que el que poseen las lenguas naturales (Casetti y Di Chio, 1996b).

La discusión acerca de la *lingüística* del cine se dio en las décadas de los sesenta y setenta entre los teóricos del cine vinculados con la semiología (Casetti, 1993, pp. 127-180; y Stam, 1992, pp. 47-90). Hubo distintas posiciones al respecto, pero finalmente la mayoría de los autores aceptó la postura de Christian Metz, quien planteaba que, si bien, el cine era un sistema de signos, difería, sin embargo, de las lenguas naturales (cit. por Braudy y Cohen, 1998, pp. 68-89). En efecto, argumentaba Metz, el lenguaje cinematográfico no poseía la doble articulación que caracterizaba a los idiomas verbales y sus unidades, a diferencias de las palabras, no constituían un repertorio limitado de elementos (Stam, 1992, pp. 51-52).<sup>3</sup> De ahí que los teóricos aceptaran, por lo general, que el cine poseía un lenguaje en tanto tenía “un dispositivo que permite otorgar significado a objetos o textos, que permite expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones” (Casetti y Di Chio, 1996b, p. 65), es decir, la lingüística del cine consistía fundamentalmente en su capacidad expresiva y comunicativa. Ya no se trataba, entonces de encontrar en las películas los equivalentes de los elementos que componen los lenguajes verbales (Pasolini cit. por Pérez, 1971, pp. 61-76),<sup>4</sup> sino de encontrar sus materias de expresión propias, su tipología de signos y los códigos que operaban en la construcción de los filmes (Casetti y Di Chio, 1996b, p. 66). Francesco Casetti después de distinguir cinco tipos de *materias expresivas* o *significantes*, a saber, imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música, advertía que cada uno de ellos daba lugar a diferentes áreas expresivas que era preciso analizar en cada filme concreto (1996b, p. 67). Por ejemplo, para analizar la imagen había que tomar en cuenta “todos los artificios icónicos experimentados por la pintura, la fotografía, etc” y para considerar las voces era necesario examinar tanto la lengua hablada como el canto (1996b, p. 67).

En segundo lugar, recurriendo a la distinción hecha por C. S. Peirce, Casetti proponía analizar los filmes desde el punto de vista de los tipos de relaciones entre

<sup>3</sup> En la semiótica, la doble articulación se refiere a los dos niveles en que están estructuradas las lenguas. El habla consta de morfemas (unidades significantes), que constituyen la primera articulación y fonemas (unidades puramente distintivas del sonido), que forman la segunda articulación. Estas unidades mínimas se combinan para formar parte de unidades más grandes, sílabas, oraciones, textos. La interrelación diferencial entre estas dos articulaciones permite la economía del lenguaje, que con veintitantos fonemas es capaz de generar una infinita riqueza semántica.

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, por ejemplo, postulaba que en el cine se reproducía el mismo sistema de signos de la realidad. Las unidades más pequeñas, equivalentes a los fonemas, eran, conforme al cineasta, los objetos reales que ocupaban el encuadre y los que Pasolini llamó *cinemas*. En cambio, el encuadre era el equivalente del morfema.

los significantes, los significados y los referentes, encontrando que en las películas podían encontrarse los tres elementos señalados por el semiólogo: *índices*, es decir signos que apuntan a la existencia de un objeto sin describirlo, *íconos*, signos que reproducen los contornos de objeto y *símbolos*, que no mantienen sino una relación codificada, y en este sentido, arbitraria, con el objeto (1996b, pp. 68-69). Finalmente, Casetti definía cinco tipos de códigos (tecnológicos de base, visuales, gráficos, sonoros y sintácticos o de montaje) advirtiendo; sin embargo, que con esta distinción sólo trataba “de poner un poco de orden en los componentes básicos de un film” y que no debía entenderse dicho ordenamiento como normativo (1996b, p. 75). Reconocía que cada película “se comporta como quiere y como lo cree necesario” y agregaba que los códigos que definía no debían tampoco ser considerados como los más importantes del filme, puesto que éste podía construirse sobre otro tipo de códigos, tales como el ético, el ideológico, etc. (1996b, p. 75).

Siguiendo las sugerencias de Casetti, se asumió que no hay una ni varias reglas que permitieran establecer de antemano una ruta de lectura, y tampoco era posible establecer el peso específico de cada uno de los medios de expresión que el cine conjugaba. En efecto, cada película podía suscitar un problema de desciframiento distinto.

Por otra parte era fundamental tomar en cuenta las características narrativas de las ficciones históricas. En efecto, parecía evidente que el modo en que los filmes hablaban de la historia se sometía a las reglas establecidas para contar un relato, y que, por tanto, el análisis de las distintas categorías narrativas debía iluminar en gran medida los sentidos históricos implícitos en el filme. A pesar de que no todas las películas que formaron parte del estudio han sido estrictamente narrativas (Casetti y Di Chio, 1996b, pp. 210-217),<sup>5</sup> las categorías del análisis narrativo resultaban muy útiles y pertinentes para dar cuenta de la manera en que los filmes construían los significados y sentidos históricos.

La literatura sobre el tema es cada vez más amplia. El interés por analizar las características narrativas de las películas surgió en la década de los setenta en el campo de la investigación semiótica (Casetti, 1994, pp. 171-179; Stam, 1999, pp. 91-146; García, 1996; Bordwell, 1996; Neira, 2003). Dada la diversidad de las posiciones, dentro de este campo de estudios, fue necesario hacer una revisión crítica de las categorías desarrolladas por diversos teóricos poniéndolas al servicio del presente análisis.

---

<sup>5</sup> Conforme a la tipología de los regímenes narrativos desarrollada por Francesco Casetti es posible considerar estas películas como “narración débil” o “antinarración” y analizar como los rasgos de la “narrativa fuerte” se transforman, diluyen, debilitan.

Para el caso del relato ha sido fundamental la distinción entre la *fábula* (o *historia*) y la *trama*, que realizaron los formalistas rusos (Sklovski, 1971; Stam, 1999, p. 93-96). Mientras la *fábula* era “una serie de hechos conectados lógicamente y cronológicamente... causados o experimentados por los actores”, la *trama* era la reorganización artística de los elementos de la *fábula*, de tal modo que éstos podían representarse *in media res*, mediante tramas paralelas, elipsis y otros (Stam, 1999, p. 93).

Más adelante, los estructuralistas franceses incorporaron al análisis la noción de la estructura narrativa y demostraron que se trataba de una estructura independiente de cualquier medio y que poseía tres características a saber: integridad, transformación y autorregulación (Chatman, 1990, p. 21). Ello implicaba reconocer que los sucesos en una narración se presentaban siempre en una secuencia organizada, causal la mayoría de las veces, e implicaban transformaciones, que sin embargo nunca llevaban más allá del sistema “sino que siempre engendran elementos que le pertenecen y respetan sus leyes” (Piaget cit. por Chatman, 1990, p. 22). En este sentido es que la narración se autorregula, es decir se mantiene y se encierra en sí misma, aceptando sólo cierto tipo de fenómenos y sucesos, los que resultan relevantes para la historia que se cuenta (1990).

En segundo lugar, los estructuralistas afirmaron que se trataba de una estructura semiótica, que comunicaba significados en sí, además del contenido de la historia y que estos significados eran tres: suceso, personaje y escenario (1990, pp. 24-25).

A la distinción hecha por los formalistas entre la *fábula* y la *trama* se agregaron otros elementos. Llamaron *historia*, el contenido de la narración y *discurso*, a la forma de su expresión (1990, pp. 24-25). En segundo lugar distinguieron el discurso de su manifestación material: la palabra, la imagen, la danza, etc. (Bordwell, 1996, p. 29-47).<sup>6</sup>

Entre los componentes de la narración, entendida como historia, se distinguieron los existentes (el espacio o el ambiente y los personajes), los acontecimientos y las transformaciones (Casetti y Di Chio, 1996, pp. 198-207).<sup>7</sup> Considerada como discurso, la narración debía ser analizada como un acto comunicativo en que intervienen diversas figuras responsables de la emisión o enunciación, así como las figuras de la recepción. Otra categoría de análisis la constituye el punto de vista.

Si bien existe el acuerdo de los diversos autores que una narración es una comunicación y, en este sentido, presupone la existencia de un emisor y un receptor, no existe consenso en cuanto a la conceptualización de estas instancias en el campo

<sup>6</sup> La terminología varía de un autor a otro: David Bordwell habla p. ej de historia, argumento (discurso) y estilo (materia de expresión).

<sup>7</sup> Este último rasgo lo incluyen Casetti y Di Chio, no así Chatman ni Bordwell.

de la narración fílmica. David Bordwell cree que el narrador es una instancia facultativa en el cine, que sólo se presenta cuando en la película aparece un personaje que cuenta la historia (Bordwell, 1996, pp. 61-62), mientras que en otros casos la narración se da en el cine sin intermediario alguno. En este sentido, la representación fílmica sería equivalente a la teatral, donde los actores hacen revivir ante los espectadores las diversas acciones que han emprendido.

Otros autores, por el contrario afirman la existencia obligada del narrador aunque ésta se reduzca al mínimo. Desde Christian Metz, hasta Seymour Chatman y Francesco Casetti, todos afirman que “en la medida en que se cuenta algo, debe haber alguien que lo cuenta, una voz narrativa”, aunque ésta sea apenas audible y aún cuando la figura del narrador se oculte al máximo posible (Chatman, 1990, p. 158; Casetti y Di Chio, 1996b, pp. 224-230; Neira, 2003, pp. 58-68). En efecto, en el cine los actores no actúan en directo ante el público sino que sus acciones y gestos son filmados por una cámara cuyos movimientos e inclinación intervienen y modifican la percepción que el espectador tiene de su desempeño. También el montaje, el sonido, el empleo de los títulos constituyen las expresiones de una instancia narrativa que imprime su sello en la manera en que el relato llega al espectador (Gaudreault; Jost, 1995, p. 34-35; Neira, 2003, pp. 58-121).

El narrador o un conjunto de éstos adoptan siempre una determinada postura frente a la historia que relatan y ésta es denominada por diversos autores como el *punto de vista*, *focalización* o *perspectiva* (Neira, 2003, p. 243). Dicha postura puede estar relacionada en el cine con la perspectiva desde la que mira el narrador, pero no se puede limitar a lo perceptivo. En efecto, “una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio-temporales, etc.” (Pozuelo-Yvancos cit. por Neira, 2003, p. 245). En realidad, como ha señalado Francois Jost, el *punto de vista* es un concepto ambiguo, a medida que remite, al mismo tiempo, a un sentido perceptivo y cognitivo (Jost cit. por Baiz, 2004, pp. 11-24). Para resolver dicha ambigüedad Jost ha propuesto distinguir “entre la perspectiva según la cual se produce la selección de la información del relato (= focalización) y la relación narrativa que une cámara e instancias del mundo diegético (= ocularización)” (2004, p. 15). Dicha diferenciación permite comprender que la elección de una orientación cognitiva no prejuzga la manera como la cámara y la edición vayan moldeando la perspectiva perceptiva. Ahora bien, Jost atribuye la función de la focalización a un narrador representado por un personaje del filme, o depositado en la voz *en off*. Debido a que los narradores así definidos raras veces aparecen en las películas analizadas, en este trabajo, se hacen coincidir las nociones del sujeto de enunciación y narrador, a fin de evitar el planteamiento conforme al cual, a

falta de un narrador personificado, el mundo de la película puede revelarse por sí sólo. Es por eso que para determinar el punto de vista de cada filme se consideraron todas las modalidades de las que ha sido objeto dicho mundo, tanto a través de las modificaciones cualitativas de las imágenes y sonidos, como a partir de la manera como se ha ido proporcionando la información sobre la historia al espectador.

Siempre que fue posible se identificó al destinatario interno de los textos fílmicos, vale decir, a la instancia ficticia a la que se dirige el espectador. La teoría fílmica ha descrito varias maneras de referirse al espectador, entre las cuales ha destacado las explicaciones escritas o verbales que le van dirigidas o las miradas a la cámara (Neira, 2003, pp. 95-96). Además de estas marcas textuales, la propia construcción del discurso revela cierta concepción del espectador. Por ejemplo, los discursos que siguen las convenciones del relato clásico en el cine, se dirigen a un espectador tradicional, conocedor del cine hollywoodense. A medida que las películas se alejan de estos convencionalismos, suponen una mayor exigencia hacia el público y deben tratar de establecer una comunicación con el espectador por medios más arriesgados.

El cine es un arte temporal por lo que el análisis de la organización del tiempo, en un filme, constituye uno de las cuestiones fundamentales en cualquier tipo de investigación sobre el proceso semántico y estético que desencadena un texto audiovisual. Comúnmente se distingue el tiempo de la proyección de un filme y el tiempo interno del relato. El primero, siempre restringido, puesto que las condiciones de exhibición imponen una medida temporal común a todas las películas, que raras veces rebasa dos horas, lo que moldea necesariamente la organización temporal de la narrativa fílmica, obligándola a recurrir con frecuencia a las elipsis y a las condensaciones en la representación de los acontecimientos. Por otra parte, hay que distinguir también entre el tiempo de la historia, lineal y continuo, y la reestructuración de éste por el discurso. En la presente investigación se relaciona el tiempo de la historia (fábula) con el tiempo histórico, tal como éste ha sido definido por la historiografía académica.

El espacio fílmico es considerado como una función de la narración entendiendo que los espacios, que se le ofrecen al espectador, son constituidos por la "mirada" de quien relata la historia. Es esta "mirada" la que selecciona los elementos del espacio e instaura un punto de vista sobre él, a través de dos procedimientos técnicos, la cámara y el montaje (Neira, 2003, p. 141). Saber cómo ha organizado cada película el espacio histórico y que tanto influyó dicha organización en el sentido del filme, son los componentes que se desarrollan a lo largo de la investigación.



Por otra parte, a lo largo de la investigación, la representación del espacio no sólo tenía la función de contextualizar la historia y de crear “una impresión de la realidad”, sino que podía cargarse de otro tipo de significados simbólicos y metafóricos. Por ello se explora en todos los casos esta posibilidad.

En suma, la consideración de las películas como relatos implicó que en todas ellas se analizaran las instancias de la narración y recepción, así como los temas de la narrativa, la configuración de los personajes y la construcción del tiempo y del espacio. Ahora bien, como no se trataba de destacar los rasgos narrativos de los filmes, sino de considerar el grado en que su forma influía en la construcción de los significados y sentidos históricos, todas las categorías del análisis fueron tamizadas por el interés por destacar estos aspectos. En consecuencia, se analiza la instancia narrativa preguntando si es posible identificarla con la función del historiador y, de ser así, de que manera cumplía con este papel. También en el análisis se privilegió siempre la configuración histórica de los temas, los personajes y la organización del tiempo y del espacio.

### **La hermenéutica simbólica y el estudio de la historia en los filmes**

En los apartados anteriores he considerado las películas como discursos históricos por derecho propio y como fuentes para la historia. En su análisis e interpretación es necesario tomar en cuenta que los filmes construyen los significados mediante una articulación particular de las materias de expresión propiamente cinematográficas (imágenes visuales en movimiento, imágenes sonoras, lenguaje verbal). He reconocido también que el análisis narrativo permite ahondar en la interpretación de los sentidos históricos que los filmes construyen. Finalmente, deseo introducir las categorías del análisis de la hermenéutica simbólica, tal como éstas han sido formuladas por los autores que han participado en los trabajos de la Escuela de Éranos y especialmente por Cassirer, Eliade, Bachelard y Durand.

Las preocupaciones que reunieron a los investigadores en diversas disciplinas en la Escuela de Éranos fueron principalmente dos: 1. Superar la dispersión e incomunicación entre las distintas ciencias sociales, y 2. Ampliar la noción de la razón excesivamente constreñida en la tradición occidental (Garagalza, 1990, p. 21).

El diálogo entre las disciplinas permitió, a la larga, la formulación de una nueva concepción del hombre y de la cultura basada en la crítica del discurso ilustrado. En el centro de la crítica, se encontraba la noción de una razón universal desligada de las condiciones culturales específicas y de los demás procesos psíquicos humanos (Arregui, 2004). Los miembros de la Escuela, entre los cuales se

encontraban, entre otros, Mircea Eliade, Herbert Read, Joseph Campbell y Gilbert Durand (Garagalza, 1990) argumentaban, por el contrario, que no existe una única razón puesto que cada cultura moldea el pensamiento de una manera específica. Y así como no existe el conocimiento libre de determinaciones culturales, tampoco hay culturas que no estén en una relación dialéctica con los imperativos psíquicos que todos los humanos compartimos. De ahí se seguía que el ser humano no estaba *frente* al mundo, sino *en él*, por lo que las interpretaciones que hacía de los fenómenos eran el lugar de “una auténtica *realización, ejecución, configuración o conjugación* de lo real” (Garagalza, 2005, p. 28). Si eso era así, entonces el conocimiento no era una representación interna de una realidad externa. Para apropiarnos del mundo necesitamos representárnoslo y es en este proceso en que nuestra vida interior entra en contacto con lo exterior y se produce un reacomodo mutuo, productor de los símbolos.

El símbolo es *una imagen de sentido*, imagen que aparece en la *relación* entre el hombre y el mundo, entre uno y los otros. Se trata de una creación estrictamente humana en la que tiene lugar el engranaje entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo individual y lo colectivo.

Si eso es así, entonces los símbolos –nuestros diversos lenguajes– no copian el mundo, sino que lo constituyen, no son medios sino un fin en sí mismo. No son “algo exterior y accesorio respecto al mundo, sino el lugar en que éste se realiza como tal” (Mardones, 2005, p. 43). De esta manera es posible admitir que las películas, al igual que otros textos culturales, dan cuenta de las representaciones sociales que constituyen nuestro mundo de vida.

Es incluso probable que precisamente en virtud de que no tienen la intención de elaborar un discurso “objetivo”, den cuenta mejor de los cambios que están sufriendo nuestras formas de pensar y vernos, tal como ello ocurre en la vida cotidiana. Hay que tener presente que, antes de que surjan grandes explicaciones acerca de cómo se han ido dando las transformaciones en nuestra sociedad, es necesario narrar estas experiencias, tal como lo hacen, sin duda, las películas mexicanas de ficción.

En el análisis se toman en cuenta los mitos y los símbolos que actualizan los filmes además de su contenido histórico. En este sentido, es necesario apartarse de los modelos transhistóricos que emplean los estudiosos de los géneros en el cine norteamericano buscando develar las estructuras míticas independientemente de su significado actual (Maltby, 2007; Altman, 1998; Schatz, 1998; Warshow, 1998). En efecto, el análisis busca aclarar como en contextos históricos precisos se resignifican los elementos míticos y simbólicos.

Ahora bien, todo texto alude a otros textos, los interpreta, tergiversa, parodia, cita. Varias de las películas analizadas, particularmente las que hablan de un pasado “lejano”, como el de la Conquista, se refieren directamente a otros textos, o a temas que han sido interpretados por otros autores. Considerar esta circunstancia permite enriquecer su interpretación.

Por un lado, se compara el tratamiento de los temas históricos en las obras originales con el que les daban las películas, a fin de dar cuenta de la interpretación particular que éstas construían. Por otra parte, siempre que ello fue posible, también se analizan las interpretaciones contemporáneas de los textos adaptados, para averiguar en qué medida las lecturas que hacían de ellos los filmes participaban de las mismas preocupaciones y enfoques.

Con el mismo propósito se revisaron los textos escritos por los historiadores profesionales sobre los temas que trataban las películas y en el mismo periodo en que éstas fueron realizadas. Se trataba de comparar los dos tipos de interpretación, la histórica y la fílmica. En el período estudiado incursionaron en los temas relacionados con la historia de América de la primera mitad del siglo XVI historiadores interesados en ampliar la información disponible sobre aquellos sucesos y, sobre todo, en estudiarlos a partir de nuevas perspectivas. En el estudio de los personajes históricos, como el de Bartolomé de las Casas, se fue abandonando la tendencia para considerarlo como el padre de la leyenda negra o el profeta de la liberación hispanoamericana, para incorporar enfoques más críticos, interesados en explicar la relación del pensamiento de De las Casas con las tendencias presentes en su época, en reconstruir los rasgos de su mentalidad y las claves simbólicas de su pensamiento.

En los estudios acerca de la transformación de las creencias e ideologías en tiempos de la Conquista, los enfoques que privilegiaban las nociones del sincretismo y continuidad histórica fueron reemplazados, a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, por perspectivas que subrayaban la resistencia indígena, la reinterpretación y la apropiación selectiva de los elementos de la cultura impuesta y la existencia de modos distintos e irreconciliables de aprehender la realidad.

Si bien, las películas incorporaron escasamente estas nuevas formas de mirar los procesos que se dieron en la época de la Conquista, en algunas de ellas es manifiesta la capacidad de ver y contar el pasado de una manera distinta a como lo hacía la historia nacional. Se opone a ella el discurso que despliega *Desiertos mares* de José Luis García Agraz, en el que la operación histórica está sometida a una extrema subjetividad. Por su parte *Cabeza de Vaca* desmiente a la historia nacional a medida que subraya la diversidad cultural de la América antigua y adopta,

para contarla, un punto de vista en que se articulan los rasgos de la racionalidad occidental con las características de la mentalidad indígena. *La otra conquista* de Salvador Carrasco, que reitera muchos elementos de dicha historia, muestra también la resistencia indígena, y *Bartolomé de las Casas* de Sergio Olhovich invita a la reflexión sobre el carácter artificial del discurso histórico.

Respecto a las ficciones que abordan la historia reciente y que se basan en guiones originales, estos filmes no hacen referencia directa a otros textos, por lo tanto son comparados con las interpretaciones que, la transformación de las identidades en los contextos interculturales, hacen los científicos sociales contemporáneos. De nuevo, no se trata de encontrar ninguna verdad sino de comparar las dos visiones y construir hipótesis plausibles acerca de los motivos por los que existe una impresionante semejanza entre ambos.

## II

### DEL CONQUISTADOR CONQUISTADO A UNA AMÉRICA DESNUDA

DEL NAUFRAGIO ESPAÑOL A LA CONVERSIÓN INDÍGENA:  
CABEZA DE VACA DE NICOLÁS ECHEVARRÍA

#### La obra y su contexto

Nicolás Echevarría, quien había estudiado cine en Nueva York y ganó prestigio al realizar varios documentales a fines de la década de los setenta (García, 1988, p. 318; García, 1991a, p. 11),<sup>1</sup> concibió el proyecto de su primera película de ficción en 1982. Iba a tratarse de Gonzalo Guerrero, uno de los sobrevivientes del naufragio en las costas de Yucatán en 1511 (Echevarría cit. por Sheridan, 1994, p. 11). Pero a Echevarría no le interesaba tanto el personaje como el símbolo en que Guerrero se convirtió con el tiempo, el emblema de una América formada por conquistadores conquistados por la nueva tierra y su gente, “hombres desnudos y hambrientos (que) lo han olvidado todo y como una esponja seca lo asimilan todo” (1994, p. 15). Es por eso que, según el propio director, no le importó sustituir el personaje de Guerrero por el de Cabeza de Vaca cuando se lo pidió Alberto Isaac, director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (1994, p. 17). Fue en 1984 que Echevarría solicitó que el Instituto contratara a Guillermo Sheridan para escribir el guión (1994, p. 17). Pero a pesar de que Sheridan y Echevarría cumplieron con los requisitos, el proyecto se pospuso hasta 1986 cuando IMCINE era dirigido por Enrique Soto Izquierdo. Nuevos contratiempos provocaron otro aplazamiento de la filmación que finalmente se realizó en 1990 con el apoyo de di-

---

<sup>1</sup> Su filmografía anterior es la siguiente: *Judea-Semana Santa entre los coras* (1973); *Hicure-Tame-Peregrinación del peyote* (1975); *María Sabina, mujer espíritu* (1978); *Teshuinada, semana santa tarahumara* (1979); *Poetas campesinos* (1980); *Niño Fidencio, el taumaturgo de Esinazo* (1980).

versos inversionistas del propio país, así como de la Radio y Televisión Española, el Canal 4 de Inglaterra y la Fundación del Quinto Centenario (Vega, 1990a, p. 33).

La participación de tan diversos y múltiples inversionistas permitió alcanzar un financiamiento muy alto para el filme, a saber, 1 millón de dólares, razón por la que fue calificada por la crítica como “la película más costosa de la historia del cine mexicano” (Marín, 1990, 5 de diciembre, pp. 15, 20).

La filmación de *Cabeza de Vaca*, así como de otras diez películas financiadas parcialmente por el IMCINE que contaba en 1990 con 8 mil millones de pesos para tal fin, fue anunciada por *El Nacional* (“En lo que resta del año IMCINE producirá once largometrajes”, 1990, 21 de febrero, p. 3; Vera, J., 1990, 28 de febrero, pp. 1, 2). Otro periódico, *La Jornada*, envió a Coahuila a una reportera, Patricia Vega, para que informara sobre los avances de la filmación. Vega entregó tres colaboraciones al periódico con entrevistas a Echevarría, a Guillermo Navarro, el director de la fotografía y a Juan Diego, el actor principal (Vega, P., 1990a, 14 de agosto, p. 25; 1990b, 17 de agosto, p. 37; 1990d, 13 de agosto).



El director del filme habló principalmente del simbolismo de la escena final del filme en que los indígenas cargaban una gran cruz de plata, que encerraba el *mensaje* con el que, al parecer, el cineasta quería cerrar su obra:

Esta cruz de plata de dimensiones monstruosas es una alegoría que sintetiza nuestra historia: más que aprovechar nuestra riqueza, la estamos cargando sobre nuestros hombros y eso nos aplasta. Primero fue el oro, la plata, luego las maderas preciosas, ahora es el petróleo... pero los mexicanos hemos sido siempre los últimos en aprovechar en nuestro beneficio nuestros propios recursos naturales. Somos lo que somos porque queremos, ya no tenemos forma de culpar a nadie por lo que somos... y somos un pueblo que carga su riqueza sobre las espaldas y esta riqueza ha sido nuestra ruina, ha despertado la codicia y por eso hemos sido saqueados, conquistados, minados... (1990d, p. 33).

Guillermo Navarro habló de la propuesta visual del filme, el color y la iluminación con los que se pretendió reconstruir el ambiente del siglo XVI:

Nos propusimos... que el manejo de la luz fuera lo más cercano posible a lo que imaginamos era la iluminación en el siglo XVI: prácticamente la totalidad de la iluminación la hemos realizado con antorchas. No estamos filmando “noches tradicionales” bajo el concepto moderno

de la iluminación artificial, es el fuego el elemento que juega un papel preponderante en nuestra manera de ver el mundo de Álvar Núñez. En cuanto al color, trabajé mucho toda la parte del desierto para hacerlo arcilloso... (1990a, p. 25).

Pero el esfuerzo de la *recreación* basado –como lo reconoce Navarro– en la imaginación iba de la mano de una gran dosis de la *invención*, puesto que no existía el registro antropológico de los grupos indígenas con los que se había encontrado Cabeza de Vaca. Este desconocimiento más que obstáculo constituía una ventaja desde el punto de vista de la libertad creadora del equipo (Vega, 1990c, septiembre-octubre, p. 10). El reto era elaborar toda una concepción visual de la América que había conocido Álvar Núñez. Dicha concepción empezó a elaborarse en 1987, cuando el filme iba a ser producido por la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) por el equipo encargado del diseño artístico de la cinta, bajo la dirección de Alejandro Luna (1990c, p. 11). Ahora lo retomó José Luis Aguilar conforme a quien la propuesta visual de la película consistía:

En diferenciar gráficamente a cada grupo étnico... para cada población planteamos texturas, coloridos y formas constructivas diferentes. Así en la película tenemos desde aldeas marítimas como los “palafitos” en la que el agua, las conchas, los caracoles, desempeñan un papel muy importante, hasta llegar a las aldeas de desierto donde el barro, la arcilla y la cestería se vuelven el eje del paisaje... Para la película Cabeza de Vaca construimos 25 locaciones y cada una de ellas tiene su propia ambientación y elementos constructivos particulares (p. 11).

Patricia Vega entrevistó también al sonidista, Carlos Aguilar, quien habló de la concepción sonora del filme, en la que se combinó también la recreación de la época con el uso creativo del elemento sonoro para transmitir atmósferas exteriores e interiores. La verosimilitud requería de la eliminación de todo tipo de ruidos que en la época en que Cabeza de Vaca atravesaba los territorios americanos no estaban presentes: perros, vacas, burros, entre otros (1990c, p. 12). Por otra parte, explicaba Aguilar “en la secuencia del gigante, el elemento sonoro es el más importante, el que va a determinar el estado de ánimo de Álvar cuando prueba el peyote por primera vez” (1990c, p. 12).

Finalmente la reportera conversó con Juan Diego, el protagonista del filme, para dar cuenta de las dificultades específicas de su desempeño actoral (1990c):

Viviendo un proceso interior similar al de Cabeza de Vaca, Juan Diego vivió en carne propia ir perdiendo sus “asideros” y referencias culturales. Digamos que no tuvo ningún conflicto para

interpretar la “parte española” de la película, pero al ir reproduciendo la gradual transformación del personaje empezó a transitar por arenas movedizas: tuvo que cambiar su entonación e incorporar al habla palabras de un idioma extranjero: el huichol, tuvo que actuar como hombre sin patria que lo ha perdido todo, aceptar el destino del conquistador conquistado (p. 13).

Una vez terminada la película y elogiada por los críticos de mayor influencia en México, Echevarría concedió una entrevista a García Tsao (1991a, marzo) en que habló más extensamente sobre su concepción personal del filme:

Yo soy un cineasta finalmente intimista, tengo un ritmo que ya es característico de mi cine. A mucha gente le parece muy lento y le parece aburrido, pero es mi estilo... Mis temas han sido siempre la religión, la magia, el misticismo, las culturas prehispánicas, las disciplinas esotéricas, la ingestión de alucinógenos, y *Cabeza de Vaca* me interesó muchísimo por eso... *Cabeza de Vaca* es una síntesis de todo lo que había hecho anteriormente (p. 9).

Explicó algunas razones de la selección de los eventos descritos por Álvaro Núñez para la película:

Yo hice a un lado este aspecto de Álvaro explorador, porque no había dinero para hacer esa película. Hubiera implicado recorrer una gran cantidad de locaciones, mostrar paisajes muy disparejos, crear esa sensación de un hombre que está caminando el continente americano durante ocho años. En cambio, me dediqué a otro aspecto que también está en el libro: por una razón que ni el propio Álvaro entiende, se convirtió en chamán... (p. 9).

Y, para finalizar, se refirió a su colaboración con Mario Lavista, tanto en ésta como en las películas anteriores, para crear la música:

Mario Lavista no empezó a trabajar hasta que estuvo la imagen y sobre todo los tiempos de la imagen. El es un músico muy escrupuloso y la música está muy meditada, yo le pedí que tratáramos de hacer una música tonal, a diferencia de lo que él hace... Hay también la intención de crear este sincretismo entre el occidente y la música indígena. Mario no es un músico nacionalista para nada, tiene influencia de otro tipo... Él no se dedica a hacer música de cine, lo hace conmigo porque tenemos una relación de trabajo de muchos años. Yo estoy muy contento con la música. Me parece que Mario es un gran músico para cine” (p. 11).

Casi diez años después en una entrevista que concedió a Lizbeth Moreno, una estudiante de licenciatura, explicó su concepción del filme de la manera más completa



(Moreno, 2001). Narró de nuevo las dificultades que tuvo para realizar la película y las atribuyó principalmente a la alianza entre “la burocracia nefasta” y generación anterior de cineastas:

Pienso que esta película fue uno de los primeros mártires del cine, en la época en que éste era un castillo tomado por cineastas de una generación que no permitía que los jóvenes entraran a la industria. Mientras yo hacía antesala estos directores entraban y salían haciendo una película tras otra, por ejemplo, vi entrar y salir a Ripstein, hacer dos o tres películas mientras yo preparaba una (p. 138).

Se refirió a aspectos de la producción del filme, que incluyó a una gran cantidad de organismos que financiaron la obra, así como algunos de ellos pusieron sus condiciones. Televisión Española exigió, por ejemplo, que el protagonista fuera un actor español, y cediendo a esta petición Echevarría sustituyó a Emilio Echevarría por Juan Diego (2001, p. 138). Pero, exceptuando a algunos actores experimentados, para los demás papeles el director prefirió contratar a personas ajenas al medio, aunque ello provocara dificultades adicionales en un trabajo ya de por sí complejo:

Estebanico era un bailarín cubano de folklore; también participaron muchas bailarinas que encontré en las escuelas de danza; el fantástico personaje de Mala cosa lo interpretó increíblemente José, un músico callejero que sostiene a su familia con lo que gana tocando en las ferias, es un hombre que no tiene brazos, un hombre maravilloso que vive en este cuerpo bastante anormal... ; el chamán lo interpretó un pescador de San Blas, Elí Machuca “Chupadora”..., me arriesgue muchísimo al haberlo contratado porque no sabía nada de actuación, no lo hacía muy bien así que opté por convertirlo en una persona muy discreta, muy seria, poco expresiva y funcionó porque en la película parece un ser misterioso, obviamente rechacé mucho pietaje, me costó mucho trabajo agarrarle el tono a este personaje (p. 138).

Pese a las dificultades con los actores no profesionales, Echevarría prefería trabajar con ellos que con las personas del medio que “por lo general son megalómanos, siempre quieren hacer todo, continuamente buscan sobresalir, todos se creen divas..., piensan que actuar es gritar, llorar, patalear” (2001, p. 139).

En la misma entrevista, el director explicó los rasgos que más llamaron la atención en su filme: la ausencia de diálogos y la ininteligibilidad de las conversaciones que se llevaban a cabo en las lenguas indígenas. La supresión de los intercambios verbales se debía –explicó– a la intención de “provocar una atmósfera de extrañeza, como si uno estuviera en otro país, casi en otro planeta” (2001, p. 139). A la creación

de esta atmósfera contribuía asimismo el hecho de que el espectador no pudiera comprender algunos de los diálogos. Se trataba de que diera cuenta de que las lenguas que se habían hablado en los territorios que atravesó Cabeza de Vaca habían desaparecido. Para lograrlo, dijo Echevarría, “decidí inventar palabras y mezclarlas con las conversaciones de algunos huicholes y coras que invité para que hablaran su lengua” (2001, p. 139).

Explicó que aunque la película parece ser una superproducción, en realidad para su filmación se utilizaron, en su mayoría, escenarios reales, los pantanos, los bosques, una fundidora en ruinas, que se empleó para representar el campamento español, una ladrillera en las afueras de Torreón, que en el filme se convirtió en una ciudad (2001, pp. 141-142).

Elogió mucho el trabajo de la diseñadora de vestuario:

Tolita Figueroa encontró una fórmula que después fue muy copiada por otros, consistía en utilizar anilinas y tierra en el cuerpo desnudo, los diseños se aplicaban con sellos previamente hechos y se fijaban con baba de nopal. Esta idea de pintar sobre el cuerpo desnudo creó todo un estilo que no sólo fue imitado por otras películas sobre la Conquista que se hicieron después, sino que también se puso de moda (p. 141).

Pero la parte más interesante, desde el punto de vista de esta investigación, son las explicaciones a las que Echevarría se refiere en su concepción de la recreación de los rituales indígenas, así como a su visión del proceso de acercamiento de *Cabeza de Vaca* a su cultura. El director narró sus propias experiencias con los chamanes y aseguró que además había estudiado los textos de Fraisser<sup>2</sup> y Eliade:



Algunos de los rituales que aparecen en el filme, como el de la lagartija, la curación del gigante, la curación del cascabel y cuando resucita a la muchacha, son producto de mi experiencia como documentalista, de lecturas sobre el chamanismo y otras religiones, leí mucho a Fraisser y Eliade, hice una especie de sincretismo para crear situaciones que fueran verosímiles. Lo de la lagartija lo leí en un libro de Fraisser; sólo que ahí se hacía con el escarabajo; me acordé que en mi tierra, Nayarit, los niños agarraban los mayates y con un hilo

<sup>2</sup> Es de suponer que Echevarría se refería a James Frazer, el autor de *La rama dorada*.

los ponían en un palito como avioncitos, tendían a dar vueltas y enredarse, pensé que esto podía ser posible pero en esta época del año no se pudieron conseguir los animales, entonces se me ocurrió hacerlo con esta lagartija. Lo de la curación del gigante también fue con lecturas de Eliade y de Fraisser (sic), viene de la idea de poder enfermar y curar a distancia, de esta costumbre que tenían mucho los chamanes... de que enfermaban a la gente para poder cobrar por curarla después, en la película el chamán enferma al gigante para que Álvar se dé cuenta de que tiene poderes (pp. 140-141).

Finalmente, Echevarría explicó su concepción del personaje de Álvar Núñez:

Siento que las mejores escenas de *Cabeza de Vaca* son aquellas en las que trato de reproducir o imitar lo que es realmente el estado de iniciación: cuando Álvar se da cuenta de que tiene poderes como curandero. Yo... leí que uno de los métodos de iniciación de los chamanes era castigar a sus discípulos, llevarlos por caminos muy difíciles, al cabo de varios años ellos adquirirían la certeza de que ya eran chamanes y en ese momento tenían que separarse de su maestro. De la misma manera, Cabeza de Vaca se convence de que tiene poderes después de ser sometido, esclavizado por un chamán, en el momento de más desesperación empieza a encontrar esta puerta maravillosa, cura a los indígenas y se convierte en guía espiritual; por otro lado, sus compañeros lo ven con cierta desconfianza, no comparten la admiración de los indígenas hacia él, para ellos esto es una blasfemia, un pecado terrible, motivo suficiente para acabar en la hoguera de la inquisición..., pese a ello, como están en un territorio muy alejado de su país llegan a tolerar esta situación y cuando se reúnen con los españoles se resisten a seguir este juego. Álvar, por su parte, está confundido, no sabe qué hacer porque se da cuenta que esos tiempos ya pasaron, los poderes que antes tenía no sirven... ; a partir de este momento se mueve en un mundo en el que es motivo de burla (p. 40).

La entrevista realizada por Lizbeth Moreno es, sin duda, el testimonio más completo acerca de la visión del propio cineasta acerca de su obra. Permite, al mismo tiempo, conocer el complejo trabajo creativo que llevó a su realización, en que se articulan la concepción y la experiencia del *autor* del filme, con el esfuerzo y la inventiva del equipo participante.

### La película ante la crítica

Una vez terminada la producción, *Cabeza de Vaca* despertó el interés de la prensa en diversos momentos: en diciembre de 1990, cuando fue exhibida en la *XXIII Muestra Internacional de Cine* y fue enviada a Los Angeles a la premiación del Oscar

como representante de México en el rubro de *la mejor película extranjera*, en febrero de 1991, cuando se decidió mandarla al Festival de Berlín, en marzo del mismo año cuando participó en la VI *Muestra Nacional de Cine* en Guadalajara, en abril, porque participaba en los Festivales de Los Angeles y San Francisco, en junio mientras se proyectó en el primer ciclo *Hoy en el cine mexicano*, en septiembre, cuando se exhibió en los festivales de Montreal, Londres y Biarritz, en octubre, cuando por fin se estrenó comercialmente en nuestro país y en noviembre, cuando fue enviada al *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* (Cfr. Fábila y Morales, 1997).

La decisión de las autoridades de IMCINE de enviar *Cabeza de Vaca* para disputarse el Oscar fue mal vista, sobre todo, por los productores del sector privado, quienes esperaban que *Rojo Amanecer*, dirigido por Jorge Fons y producido por Valentín Trujillo y Héctor Bonilla, representara a México en aquella ocasión. Hicieron en este sentido declaraciones Rubén Galindo, el presidente de la Asociación Nacional de Productores y Distribuidores de Películas y Gilberto Gazcón, el presidente de la Sociedad Mexicana de Directores de Cine y Video, quienes consideraron que los criterios de selección no fueron claros y que *Rojo Amanecer* fue la mejor película del año (Gallegos, 1990, 21 de diciembre, pp. 1, 9). El propio Valentín Trujillo hizo varias declaraciones al respecto señalando que *Rojo Amanecer* fue apoyado “por los titulares de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), Javier Nájera Torres, y de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine), Alfredo Acevedo Bueno, además de la crítica especializada tanto nacional como extranjera” (Delgado, 1991a, 21 de enero, p. 26; 1991b, 22 de enero, p. 31). Otro tanto hizo Héctor Bonilla.

Xavier Robles, quien colaboró en los guiones de ambos filmes, hizo también fuertes aseveraciones al respecto:

La exclusión de la cinta se debió más que nada a mañoserías, grillitas que han afectado al cine mexicano... Definitivamente *Cabeza de Vaca* no tiene la calidad de *Rojo Amanecer*, ni la importancia, ni trascendencia suficientes. De ello puedo opinar con toda razón puesto que participé en ambos trabajos, y el hecho de que a la cinta de Nicolás se le haya favorecido con mucho dinero, grandes recursos y simpatía del actual régimen, no quiere decir que su película sea la mejor. Es evidente que Ignacio Durán Loera está fungiendo como juez y parte, tomando en cuenta que es él quien selecciona las películas que van a competir por el Oscar (p. 31).

El enojo de Robles llegó a tal nivel que exigió se retirara su crédito como co-guionista de *Cabeza de Vaca* argumentando que no estaba de acuerdo con el tratamiento ideológico que le dio Echevarría a la historia (Delgado, 1991c, 13 de

febrero, p. 27). En cambio, conforme a las declaraciones del propio director, Soto Izquierdo lo había obligado a re trabajar el guión escrito por Sheridan precisamente con Robles. Echevarría accedió porque el escritor estaba fuera de México y creía que debía ceder a las presiones con tal de realizar el proyecto. No obstante, recordó, “Sheridan regresó y yo todavía no hacía la película, ¡era increíble! Tuve problemas con Robles así que volví a trabajar con Guillermo en el guión” (Moreno, 2001, p. 137).

Omar Chanona, el director de promoción cultural del IMCINE, trató de desmentir las versiones acerca de la utilización de los criterios poco claros en la selección del filme asegurando que la decisión fue tomada no por el director del Instituto sino por un comité que existía desde hacía unos seis años y que estaba constituido por diversas entidades productoras (Delgado, 1991b, 22 de enero). Dicho comité estaba integrado, conforme a Chanona, por Manuel Barbachano Ponce, Gabriel Figueroa, Alejandro Pelayo, Miguel Necochea e Ignacio Durán, quienes vieron ambos filmes y votaron por *Cabeza de Vaca* (1991b).

En una entrevista para *El Nacional* el funcionario amplió la información acerca del procedimiento para elegir a la película representante de México en Los Ángeles, enumeró otras cintas que también fueron consideradas, precisó que Gabriel Figueroa no había votado en aquella ocasión por estar ausente, desmintió el que IMCINE fuera el productor mayoritario de *Cabeza de Vaca* y afirmó que los criterios de selección fueron claros: “El comité seleccionador se basó en razones fundamentales para ser tomados en cuenta por Hollywood: que fuera una película con los requisitos imprescindibles, fotografía, edición, dirección, reparto, ambientación, costo de producción, entre otros aspectos” (*Cabeza de Vaca*, cinta idónea para el Oscar, 1991, 26 de enero, p. 5).

En realidad, en las declaraciones de Chanona hubo varias imprecisiones. El Consejo Consultivo del Instituto Mexicano de Cinematografía había sido creado apenas en abril de 1989 y participaba en él, por lo menos en teoría, una mayor cantidad de personas (García, 2000, pp. 22-23).

A fines de 1990 y principios de 1991 los críticos guardaron un prudente silencio con respecto a la calidad de la cinta, con excepción de Eduardo Marín y Jorge Ayala Blanco. El primero de ellos consideró que se trataba de un filme “absolutamente decepcionante, y (que) representa uno de los tropiezos más severos de nuestra decaída cinematografía en los últimos años” (Marín, 1990, 5 de diciembre, pp. 15, 20).

Jorge Ayala Blanco (1990, 5 de diciembre), el más despiadado crítico del cine nacional, le dedicó, en cambio, una larga reseña en donde se expresó de la siguiente manera del filme:

Esotérica y sin perder pie en una inmediatez estetizada, la obra maestra de Echevarría integra con la cinta vanguardista *Retorno a Aztlán* de Mora Catlett (1988-1990) un bello inesperado díptico sobre el mundo precortesiano indígena, antes y durante la conquista de México, para inaugurar extrañamente nuestros noventa filmicos. Máxima reivindicación de civilizaciones centenarias aún desconocidas, desidealización egregia a fuerza de implacable rigor en las contradicciones (p. 10).

Ayala Blanco prodigó elogios al “elaborado dispositivo estético, más semidocumental-imaginario-visual que guionístico-literario-dramático”, a la concepción de la historia que el filme narra y que evita planteamientos tremendistas de otras películas sobre el tema, destacan secuencias particularmente logradas y la construcción musical a cargo de Mario Lavista (1990, p. 14). Pero ante la crítica de Ayala Blanco que era excepcional, en estos primeros meses predominaban decididamente opiniones negativas.

La actitud de la prensa mexicana empezó a cambiar en febrero de 1992 cuando *Cabeza de Vaca* recibió muy buenas críticas en el Festival de Berlín. Esta vez se hablaba de “una promisoriosa vuelta del cine mexicano al concurso del Festival Internacional de Berlín con una excelente ópera prima del documentalista Nicolás Echevarría”, de “la renovada vitalidad del cine mexicano”, de la “belleza de las imágenes”, “la calidad del guión”, etc. (Elogiosos comentarios en Berlín para la película mexicana *Cabeza de Vaca*, 1991, 25 de febrero, pp. 1, 11; Triunfa en Berlín *Cabeza de Vaca* ‘renovada vitalidad del cine mexicano’, 1991, 25 de febrero, p. 3D).

En marzo, cuando el filme de Echevarría se presentó en la *VI Muestra de Cine Mexicano* y recibió el premio de la revista DICINE (Vera, 1991a, 15 de marzo, p. 5), se publicaron varias críticas favorables. Rafael Aviña lo consideró “uno de los filmes más importantes de nuestra reciente cinematografía” (Aviña, 1991a, p. 12). Elogió el que el director evitara la reiteración de las reglas de los géneros filmicos mediante los cuales por lo general se narran las proezas de un héroe y que se inclinara “hacia la visión de los vencidos, y la mirada del conquistador conquistado, horrorizado por la devastación hecha en nombre de la fe.” Comparaba *Cabeza de Vaca* con *Retorno a Aztlán*, película de Juan Mora Catlett producida en el mismo año y aseguraba que en ambas “el mundo indígena llega al cine conservando su grandeza, rechazando rotundamente el acartonamiento impuesto al género” (1991, p. 12). En las dos películas se empleaban las lenguas indígenas, pero mientras en *Retorno a Aztlán* éstas se traducían al español “*Cabeza de Vaca* acierta al dejar correr sus parlamentos... provocando con ello una angustia y un distanciamiento análogos a los de los españoles incrédulos o a los del propio protagonista que hurga en esta cultura ajena”

(1991, p. 12). Veía con buenos ojos el que Echevarría continuara tratando los temas que ya había desarrollado en sus trabajos anteriores –“la fusión del paganismo con la religión (sic)”– pero le parecía que “se encapricha demasiado con las referencias y metáforas bíblicas (la zarza ardiente, la resurrección o esos cuatro jinetes apocalípticos del final)” (1991, p. 12). Le reprochaba, finalmente, el haber apoyado la película “más en una propuesta visual que en un esquema narrativo” (1991, p. 12).

Leonardo García Tsao, en una extensa entrevista a Echevarría, llamaba a *Cabeza de Vaca* “una gran película, una película muy importante del cine mexicano.” (García, 1991a, p. 8).

Pero a pesar de que el filme ganaba cada vez más reconocimientos, no se le dio ningún premio importante, ni el Oscar, ni el Oso de Oro y, para colmo, también se le negaron los Arieles. *La Jornada* mencionaba el más reciente número de la revista *Time* en que se incluía un elogioso comentario sobre el filme y se destacaba el que no hubiera sido premiado en México (Destaca la revista *Time* el logrado trabajo del filme *Cabeza de Vaca*, 1991, 5 de mayo, p. 26).

En junio la película fue exhibida dentro del ciclo *Hoy, en el cine mexicano*, que duró seis días, del 21 al 27, y durante el cual se exhibieron también *Bandidos* de Luis Estrada, *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, *Ciudad de ciegos* de Diego López; *Cómodas mensualidades* de Julián Pastor *La mujer de Benjamín* de Luis Carlos Carrera y *Danzón* de María Novaro (Vera, 1991b, 6 de junio, p. 5).

En agosto *Cabeza de Vaca* “recibió el aplauso de la crítica en el festival de cine de Montreal”, donde fue presentada fuera de concurso (Exitosa exhibición de la cinta *Cabeza de Vaca* en el festival cinematográfico de Montreal, Canadá, 1991, pp. 1, 10) y en septiembre tuvo “una favorable acogida” en el *II Festival de Cine Latinoamericano* en Londres (Treviño, 1991, p. 25). En el mismo mes recibió *Makhila de Oro* en el *XIII Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano* en Biarritz, Francia (Para *Cabeza de Vaca* el *Makhila de Oro* del Festival de Biarritz, 1991, 29 de septiembre, p. 39; El premio *Makhila de Oro* a *Cabeza de Vaca*, 1991, 12 de octubre, p. 2).

Sin embargo, en México no hubo consenso acerca del valor del filme. Después de su estreno comercial, el 12 de octubre de 1991, aparecieron numerosas críticas en la prensa. Al igual que en las décadas anteriores, escaseaban los argumentos analíticos y sobraban las pasiones. Salvador Elizondo, en un breve artículo en que *Cabeza de Vaca* no se mencionaba, afirmaba que la única película del llamado *Nuevo Cine mexicano* que merecía el calificativo de obra maestra era *Rojo Amanecer* (Elizondo, 1991, 24 de octubre, p. 11). Ezequiel Barriga, en una nota aún más breve, atribuía el ruido que se hacía alrededor del filme a la propaganda oficialista y a la exageración con las que se difundían en México las valoraciones que hizo del filme

la crítica extranjera que, en realidad, escribía en los mismos términos sobre decenas de otros filmes (Barriga, 1991, 25 de octubre, p. 3).

Sin embargo, las demás críticas fueron buenas. Volvieron a escribir sobre *Cabeza de Vaca* Leonardo García Tsao (García, 1991a, p. 15) y Rafael Aviña (Aviña, 1991b, 24 de octubre, p. 36) usando argumentos parecidos. Ambos afirmaron que la película rompía las reglas establecidas por los géneros en el cine, que tenía una estética visual original y subrayaron que el tratamiento del tema de las relaciones entre el paganismo y la religión católica había sido una constante en la filmografía de Echevarría. Los autores se refirieron también a las dificultades que tuvo el filme para ser producido y luego adecuadamente valorado por las instituciones oficiales del cine. También Carlos Bonfil (1991, 27 de octubre) contrastó el desdén con el que había sido tratada *Cabeza de Vaca* con los altos valores que la obra exhibía:

Después de triunfar sobre el desdén burocrático que entorpeció su filmación y sobre las burdas maniobras dilatorias que postergaron injustificadamente su estreno, *Cabeza de Vaca*, el primer largometraje de Nicolás Echevarría llega al fin a la cartelera para corroborar sus virtudes de opera prima brillante, madura, distanciada totalmente del maniqueísmo y de la retórica oficialista (p. 36).

Más adelante, Bonfil hablaba de “la desmesura expresiva inteligentemente controlada”, así como de la capacidad de Echevarría de evitar los lugares comunes y el folclorismo (1991, p. 36).

La película era también decididamente recomendada por aquellas fechas por Martín Casillas de Alba y Fernando Celin. El primero confesaba que la había vuelto a ver y que ello le había permitido entenderla y apreciarla mejor y concluía (1991, 23 de octubre):

*Cabeza de Vaca* es la película más cercana a lo que entendemos como cine de arte del nuevo cine mexicano y por calificarla de esta manera quiero decir que contiene en su estructura una mayor reflexión sobre las variables que intervienen en el séptimo arte. No hay casi diálogos y por lo tanto se convierte en una película cargada en lo visual y lo subjetivo... Vista por segunda vez se apaciguan los sentimientos y decrece la pasión, simplemente confirmamos que es muy recomendable, que tiene escenas de gran dignidad y belleza; que su ritmo varía y que la música de Lavista no podría ser mejor (p. 35).

Fernando Celin, a su vez, trataba de darles a los espectadores una especie de “visión de conjunto” (Celin, 1991, 27 de octubre, p. 7). Narraba las dificultades



que había tenido Echevarría para producir el filme, el éxito que obtuvo *Cabeza de Vaca* en Berlín, contaba el argumento y, finalmente, daba cuenta del tratamiento que le dieron los autores al periplo de Álgar Núñez. Subrayaba el carácter elíptico de la narración, la capacidad de Echevarría de profundizar en el aspecto místico de la experiencia de *Cabeza de Vaca* para lo cual éste utilizaba formas de representación originales:

Una propuesta de la naturaleza de *Cabeza de Vaca* hubiera fracasado si el cineasta recurre a formas de narración y representación tradicionales, a un realismo fotográfico inmediato. El cineasta libera a los medios cinematográficos de las reglas e imperativos del rodaje habitual y rompe audazmente con el relato estereotipado para poder acceder a lo imaginario, lo invisible, lo mágico, alcanzando así, oblicuamente, la realidad histórica y cultural (p. 7).

Paco Ignacio Taibo I estaba menos convencido acerca del interés del filme y su crónica, publicada en *El Universal*, parecía una suerte de compromiso entre el deseo de promover la película ante los espectadores y la imposibilidad de reprimir su propio disgusto (Taibo I, 1991, 26 de octubre, p. 1).

No deja de ser curioso el que los críticos se refirieran al apoyo oficial que recibió el filme, tanto a nivel de la producción como distribución, para conseguir fines contrarios, unos para denunciar que ello derivó en una promoción exagerada de la obra, otros para criticar la arbitrariedad con que IMCINE impidió durante mucho tiempo la realización de un proyecto tan valioso.

Lo cierto es que la inversión de IMCINE en la producción de la película, al parecer, no fue muy alta. Conforme a los datos aportados por José Antonio García Paz, el Instituto destinó en 1990 el 50% de su presupuesto a la producción de cinco óperas primas, una de las cuales era la de Echevarría (García, 2000, p. 26). De acuerdo con las declaraciones del propio director la mayor parte de la inversión para el filme vino de las productoras extranjeras, especialmente de la Televisión Española (Ramírez, 1991).

Terminada la exhibición comercial desapareció el interés de la prensa por *Cabeza de Vaca*. En enero de 1992 apareció todavía en la revista DICINE una larga reseña de Tomás Pérez Turrent que hablaba del filme en términos muy elogiosos, aunque no agregaba ningún argumento nuevo a los ya esgrimidos por otros críticos (Pérez, 1992, pp. 22-24). En mayo la misma revista publicó la crítica de Sergio R. Santeliz, quien había recibido una mención en el Segundo Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica (Santeliz, 1992, p. 14-15).

## La película como una adaptación

Del análisis de la película, de acuerdo con los objetivos de este trabajo, resaltaré dos temas: los encuentros interculturales y la transformación de la identidad.

Para realizar esta tarea se compara la versión filmica con dos tipos de lectura de las vivencias de Álgvar Núñez. La primera de ellas la constituye la interpretación que ofreció el propio autor de *Naufragios*. La segunda está conformada por el conjunto de las lecturas del texto de Cabeza de Vaca efectuadas por los historiadores en el período contemporáneo a la gestación y realización del filme. Al comparar constante y minuciosamente la versión filmica con las otras interpretaciones, no pretendo crear la impresión de que no existen otras lecturas posibles, o que alguno de los posibles análisis invocados constituye una suerte de “verdad” sobre lo acontecido a Cabeza de Vaca. Se trata exclusivamente de comparar los diversos textos para resaltar los rasgos particulares de la interpretación filmica y, en un ejercicio ulterior, reconstruir los fondos cultural y mental sobre los cuales dicha versión se haya levantado.

La película tiene como tema principal el que también lo es de los *Naufragios*: el encuentro entre la cultura española y las distintas culturas de los grupos indígenas que habitaban el sureste del actual territorio de los Estados Unidos (Texas) y las áreas del norte y centro del México contemporáneo (probablemente, Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Michoacán, México-Tenochtitlan), y la consecuente transformación de la identidad de quienes participaron en esta experiencia.<sup>3</sup> El filme condensa la primera etapa de estos encuentros y altera con ello ligeramente la cronología. Varias de las hostilidades entre los indígenas y el menguado grupo de los españoles se dieron antes de la separación de los barcos del capitán Narváez, responsable de la expedición a la Florida, y otros en el tiempo planteado por el filme. En éste, todos los enfrentamientos son representados en una escena en que el grupo de los naufragos, ya separados de Narváez, es sorprendido por una verdadera lluvia de flechas que salen de una vegetación espesa. Minutos antes los sobrevivientes habían encontrado ya huellas de una presencia hostil y misteriosa: extraños objetos colgando de los árboles y unas cajas que, según suponían, debían contener mercancía peninsular, pero que al abrir

---

<sup>3</sup> La ruta de Cabeza de Vaca fue estudiada por diversos autores. Adorno, 1993 cita el trabajo de Krieger, 2002, como el estudio más confiable en este sentido. Por otra parte la película representa el viaje del personaje hasta su llegada al territorio de la actual Sinaloa.

resultaron contener cadáveres descompuestos de sus compatriotas (Núñez, 1998, p. 7).<sup>4</sup>

Pero la verdadera alteración de esta etapa, marcada principalmente por las constantes agresiones de los indígenas contra los expedicionarios, no consiste ni en la condensación de varios eventos similares en uno solo, ni en los cambios cronológicos, sino en la representación de la relación entre ambos grupos. De acuerdo con el filme los naufragos no agreden jamás a los nativos, y no han tenido siquiera oportunidad de conocerlos hasta tiempo después. La representación de un enemigo invisible es muy eficaz desde el punto de vista de la tensión dramática que crea el filme, pero no corresponde al testimonio de Álgar Núñez (1998). Según éste, los indígenas, antes de atacarlos les hablaron y les pidieron que se fueran:



Otro día los indios de aquel pueblo vinieron a nosotros, y aunque nos hablaron, como nosotros no teníamos lengua, no los entendíamos; mas haciánnos muchas señas y amenazas, y nos pareció que nos decían que nos fuésemos de la tierra; y con esto nos dejaron, sin que nos hiciesen ningún impedimento, y ellos se fueron (p. 7).

En otras ocasiones, los recibían generosamente dándoles comida, disponiendo una casa para ellos, el fuego para que se calentaran y organizando una fiesta en su honor:

Y temiendo que en el camino alguno no muriese o desmayase, proveyeron que hubiese cuatro o cinco fuegos muy grandes puestos a trechos, y en cada uno de ellos nos escalentaban; y desde vían que habíamos tomado alguna fuerza y calor, nos llevaban hasta el otro... y de esta manera fuimos hasta sus casas, donde hallamos que tenía hecha una casa para nosotros, y muchos fuegos en ella; y desde a un hora que habíamos llegado, comenzaron a bailar y hacer grande fiesta (p. 26).

<sup>4</sup> Este episodio está descrito por Cabeza de Vaca. La diferencia es que en su narración los españoles son llevados al lugar donde se encuentran las cajas por los indios y que el narrador describe dicho acontecimiento con total indiferencia mientras en la película se trata de un momento de gran dramatismo.

Por otra parte, los españoles, lejos de limitarse a buscar los medios de sobrevivencia como lo plantea el filme, se dedicaron a apresar a los indígenas para encontrar con su ayuda no sólo la comida sino también los ansiados tesoros. “Y andadas cuatro leguas, tomamos cuatro indios, y mostrámosle maíz para ver si lo conocían” –nos dice Cabeza de Vaca– y se entiende perfectamente que “tomar” significa en este caso “convertir en esclavos”. Cuando los indios los llevan a un pueblo a los españoles les llama la atención más que el maíz “pedazos de lienzo y de paño, y penachos que parecían de la nueva España”, así como “muestras de oro” (1998, p. 26). Desde luego es de suponer que los españoles no sólo contemplaron las riquezas, sino que además se apropiaron de ellas. Episodios como éste se repiten en casi todas las páginas iniciales del relato.

El ataque que sufren los sobrevivientes en la película es seguido por el apresamiento de Álvar y sus tres compañeros –Andrés Dorantes, Alonso del Castillo y Estebanico– y la separación de Cabeza de Vaca del resto de sus compañeros. De nuevo se trata de un recurso de condensación frente al texto, de acuerdo con el cual los cuatro sobrevivientes sufrieron esclavitud en distintas ocasiones, y sus sepa-



raciones y reuniones también ocurrieron en diversos momentos. Pero, de nuevo, lo que interesa examinar no es tanto este recurso sino las diferentes maneras de representar la esclavitud en el escrito y en la película, respectivamente.

Álvar Núñez prefiere callar su humillante experiencia, de manera que se refiere a ella, por lo general, de manera rápida y somera, para dedicar mucho más espacio a episodios en que puede resaltar sus cualidades de observador, guía de los demás náufragos, hombre que enfrenta con valentía las más peligrosas circunstancias, curandero y evangelizador. En el capítulo XVI, mientras cuenta como supo de la presencia de otros cristianos, dice como de pasada “los indios que me tenían me avisaron de ello” y se limita a describir su esclavitud como “mucho trabajo que me daban y mal tratamiento que me hacían... entre otros trabajos muchos, había de sacar las raíces para comer debajo del agua y entre las cañas donde estaban metidas” para contar inmediatamente después cómo se hizo mercader y cómo le fue bien mientras se dedicaba a ello (1998, p. 31).

La película, en cambio, dedica a este tema cinco segmentos,<sup>5</sup> importantes no sólo por su duración, sino por los elementos que aportan al significado total del filme. En esta etapa se produce en el filme el contacto entre ambas culturas, en condiciones desfavorables para los españoles. Álvar es separado de sus compañeros y sometido a los maltratos y humillaciones, trabaja como esclavo para el hechicero y debe aprender a vivir en una cultura completamente distinta a la suya. No comprende la lengua de sus raptos, así que debe adivinar las órdenes que recibe, aderezadas con las patadas y los golpes que le propina Mala Cosa. Finalmente decide huir, pero su intento es frustrado por un ritual mágico que efectúa el hechicero para detenerlo. La otra cultura afirma su poder y predominio, basado en fuerzas que le son desconocidas a Cabeza de Vaca, en la magia, en una relación distinta con la naturaleza como la ha tenido occidente.

Cabeza de Vaca es humillado de nuevo, pero en medio de su desesperación decide romper finalmente su silencio. Comienza hablándose a sí mismo, pero pronto su discurso cambia. Azuzado por la risa incontenible de Mala Cosa, Álvar decide –en la



<sup>5</sup> La película consta de un total de 20 segmentos.

película– enfrentar a los dos hombres que lo mantienen en cautiverio y afirmar la identidad propia:

Hablo, hablo y hablo porque soy más humano que vosotros, porque tengo un mundo, aunque esté perdido, aunque sea un naufrago. Tengo un mundo y un Dios... creador del cielo y de la tierra. A vosotros también los ha creado Dios. Me llamo Álvar Núñez Cabeza de Vaca, tesoro 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.

Los hombres que lo escuchan no entienden sus palabras pero su actitud empieza a cambiar. Mala Cosa deja de reír y se mece al ritmo de la recitación de Cabeza de Vaca: “Estaba la mar en calma”.

En la siguiente escena es palpable el cambio que se ha operado en las relaciones: Álvar sigue actuando como sirviente, pero ya no es maltratado por Mala Cosa. Los dos logran comunicarse verbalmente, el hombrecillo corajudo lo trata con respeto. Parece que las mutuas demostraciones, la de la fuerza mágica por parte del hechicero y la del valor personal de Cabeza de Vaca, permiten el nacimiento del respeto mutuo. Pero la escena proporciona muchos más elementos para observar el cambio de relaciones entre Álvar y los indígenas. Mientras el español prepara la comida, y alimenta y refresca a Mala Cosa, el hechicero está ocupado en un ritual. En la orilla de una laguna, dibuja en la arena una figura del hombre de grandes proporciones, mientras pronuncia palabras de algún conjuro. Cuando termina el dibujo clava con fuerza un palo en el ojo del gigante e inmediatamente vemos a un hombre saltar del agua con un terrible grito y agarrando con las manos uno de sus ojos.

Sin embargo, no se trata sólo de una nueva demostración del poder mágico del hechicero, puesto que su acción constituye el punto de partida para nuevos acontecimientos que transformarán radicalmente sus relaciones con Álvar.

Momentos después el hechicero prepara un brebaje y lo comparte con sus dos acompañantes: Cabeza de Vaca vacila un momento pero después apura la bebida hasta el fondo. Es la primera vez que los tres comparten algo y podemos adivinar que se trata de algo importante. Terminado el ritual, los tres se dirigen a una espaciosa choza donde yace herido el gigante. El hechicero inicia inmediatamente un ritual de curación. Cabeza de Vaca observa y momentos después parece poseído por una fuerza que agita su cuerpo y lo hace participar en el ritual. Pone sus manos en la herida y el gigante da inmediatamente muestras de mejoría. Mientras el pueblo festeja la curación, Álvar yace agotado, sin fuerzas.

Si bien, Cabeza de Vaca nunca menciona en su texto el que haya consumido las sustancias alucinógenas para poder curar, conforme a la historiografía contemporánea, las drogas jugaban, en efecto, un importantísimo papel en los grandes ritos prehispánicos (Gruzinski, 2000):

La alucinación es una especie de “reflejo cultural condicionado” que, en el mismo plano que la enseñanza, participa en la interiorización de sectores esenciales de las culturas autóctonas. La droga desempeña entonces el papel de desmultiplicador de lo real y un consumo institucionalizado contribuye a dilatar los límites de la percepción “ordinaria”, al mismo tiempo que conforma las sensaciones experimentadas según esquemas culturales... Las drogas sirven para comunicarse con los dioses pues desencadenaban en el hombre un doble proceso: introducían en el cuerpo del consumidor la potencia que abrigaban e impulsaban su *tonalli* hacia el mundo divino (p. 216).

En la película, la ingesta de la droga simboliza al mismo tiempo la aceptación de Cabeza de Vaca por los indígenas, la celebración de una especie de “ritual de paso” que le permite desarrollar las funciones del chamán, así como su capacidad para desenvolverse libremente en la “otra cultura”, de comprender sus códigos fundamentales.

A partir de la escena de curación, el hechicero trata a Cabeza de Vaca como a su igual; el ritual que parece haber empezado con la bebida que compartieron, y que tuvo su momento culminante cuando Álvar realizó exitosamente la curación conforme a las reglas de la ceremonia indígena, termina ahora con unos cuantos gestos del hechicero que parecen significar la consagración definitiva de éste como curandero. Tras ello, le devuelve a Álvar la cruz que le había quitado al apresarlos, pero ahora ésta luce adornada con plumas (Ahern, 1993, p. 364).<sup>6</sup> En un gesto de acercamiento a la cultura del otro, el hechicero pronuncia con dificultad algunas palabras en castellano: “manos”, “mis manos.” El acercamiento no implica, sin embargo, el deseo de seguir conviviendo. Momentos después el hechicero le entrega a Álvar atributos chamánicos y lo deja irse.

Se trata de una de las escenas más importantes y más analizadas del filme, puesto que ocurren en ella la iniciación y la “conversión” de Álvar a la otra cultura.

---

<sup>6</sup> Conforme al análisis de los *Naufragios* realizado por Mareen Ahern el empleo de la cruz adornada con plumas y la calabaza le permite a Cabeza de Vaca convertirse en un mediador cultural mediante la formación de “un nuevo código bicultural que negocia la paz y a la larga facilita el poder político”. No obstante, en la película estos atributos no cumplen esta función. La cruz, tras ser recuperada por Álvar en la escena descrita no vuelve a aparecer, y la calabaza parece constituir simplemente un elemento más de la indumentaria que emplea Cabeza de Vaca mientras convive con los indígenas.



La transformación del personaje es representada mediante una prolongada secuencia en que éste realiza una especie de danza ritual propia, que termina en un mareo y desmayo. Para Luisela Alvaray los movimientos que realiza Cabeza de Vaca simbolizan la desestructuración del cuerpo existente y la conformación de uno nuevo (Alvaray, 2000, pp. 5-31). Según Paul Galante, en cambio, la expresión corporal del personaje evoca por momentos la figura del Cristo crucificado (Galante, <http://pag2-scene.html>, 2008, 14 de noviembre). En la extraña danza que efectúa en esta escena el personaje de Álvar, puede encontrarse una especie de representación de movimientos de un ave que sale con dificultad del huevo y emprende su primer vuelo. En efecto, en el momento inicial, Álvar se encuentra en cuclillas. Poco a poco empieza a levantarse mientras sus brazos se están moviendo a semejanza de alas que apenas están aprendiendo su función. Finalmente el personaje logra enderezarse y sufre un fuerte mareo. Leída de esta manera, la escena simbolizaría claramente el nacimiento de un hombre nuevo.

La siguiente secuencia, en que el hechicero despierta y “consagra” a Álvar en su nueva función, se insinúa el sincretismo cultural, mediante la entrega de la cruz



emplumada y el primer intercambio verbal. Sin embargo, estos símbolos tienden a desaparecer en los siguientes segmentos del filme. Álvar traerá la cruz colgada en el cuello pero no la usará para realizar las curaciones. A partir de este momento, Cabeza de Vaca se vestirá, hablará y se comportará como un curandero indígena, y como tal se enfrentará a sus compañeros, Dorantes y Castillo, quienes no pierden nunca su identidad de origen.<sup>7</sup>

En este sentido la interpretación de la película es distinta de la que ofrece el propio Cabeza de Vaca en *Naufragios*. Como explica Sylvia Molloy, tras la pérdida de los atributos de la cultura de origen (barcos, armas, caballos, ropa) y asumida la desnudez que constituye la más importante transgresión de la cultura propia, Álvar trata de mantenerse al margen de otras infracciones de los códigos: sus compañeros comen caballos, pero él no lo hace, otros blancos comen carne humana, pero él se escandaliza de ello (Molloy, 1993, p. 226). Pero a medida que pasa más tiempo en las condiciones adversas y convive más con los indígenas, sus escrúpulos van desapareciendo, sobre todo en lo que a la alimentación se refiere: reporta que han comido perros y carne cruda (1993, p. 226). En otros terrenos, sin embargo, su dificultad para reconocerse en la otra cultura es mucho mayor y provoca oscilaciones tanto en la percepción de lo indígena como en la construcción de la identidad propia.

Cabeza de Vaca afirma que las primeras curaciones las hicieron él y sus compañeros en la isla del Mal Hado, porque fueron obligados a hacerlo por los indígenas, y sin que ellos mismos creyeran en absoluto que su acción pudiera ser eficaz. Por eso, combinaron las prácticas indígenas con los rezos y ruegos “a Dios nuestro Señor que les diese salud, y espirase en ellos que nos hiciesen algún buen tratamiento” (Núñez, 1998, p. 30).

De suerte que la eficacia del procedimiento la atribuye Cabeza de Vaca a la *misericordia de Dios* y no a las prácticas efectuadas por ellos: “Quiso Dios nuestro Señor y su misericordia que todos aquello por quienes suplicamos luego que los santiguamos decían a los otros que estaban sanos y buenos; y por este aspecto nos hacían buen tratamiento y dejaban ellos de comer por dárnoslo a nosotros” (1998, p. 30).

Las curaciones tienen, por lo tanto, dos significados para los españoles, uno religioso y el otro práctico. Por un lado, confirman la presencia divina en sus vidas, y por el otro, son la “moneda de cambio” por la comida y el buen trato.

---

<sup>7</sup> En la versión amplia, que no se exhibió en México, los elementos sincréticos están más subrayados. Tras la despedida de Cabeza de Vaca del chamán, la película lo muestra atravesar penosamente el desierto y tener alucinaciones en la cueva que refieren tanto algunas vivencias místicas católicas como “paganas”.

Las primeras experiencias de curación son interrumpidas, en el relato de Cabeza de Vaca, por períodos de esclavitud y espacios de tiempo en que éste se desempeña como un mercader. Cuando por fin logra reunirse de manera definitiva con sus tres compañeros, juntos emprenden un largo viaje en busca de las huellas de sus compatriotas, pasando fácilmente de una tribu a otra gracias a su fama de curanderos. El éxito refuerza los lazos de solidaridad del grupo español, y al mismo tiempo les permite un acercamiento y reconocimiento creciente de los indígenas. Las relaciones mutuas se transforman, pero a través de un largo proceso y no de un corte dramático como lo muestra el filme.

Maureen Ahern ha explicado la función de Cabeza de Vaca como mediador cultural a partir de la apropiación de los signos rituales de ambas culturas (Ahern, 1993). Su estrategia consiste en articular los rituales indígena y cristiano, el sople y la oración, la cruz cristiana –emplumada– y la calabaza ritual. Gracias a ella, y a medida que su fama y número de seguidores crece, Cabeza de Vaca logra transformar las relaciones de poder en beneficio propio, de tal manera que junto con sus compañeros es considerado como ser divino, y de ahí ya hay un solo paso para que sea temido y venerado. Cabeza de Vaca conoce perfectamente el alcance que tiene su poder en esta fase y lo usa con dos propósitos principales: para lograr que los indígenas les ayuden a cumplir con sus objetivos del viaje y para evangelizarlos (Adorno, 1993; Molloy, 1993).

La película no se refiere a ninguno de estos aspectos; en ella Cabeza de Vaca más que como mediador actúa como un “indígena convertido”, y como tal no asume ni las funciones evangelizadoras ni el poder que al personaje histórico le dio su estrategia de mantenerse siempre a cierta distancia de los indígenas e incorporar en sus prácticas elementos que les eran ajenos, y que éstos interpretaban como signos de su procedencia divina. Por el contrario, el Cabeza de Vaca filmico procura no distinguirse de los indígenas pese a que las curaciones que efectúa en la pantalla tienen un carácter extraordinario y son festejadas por los grupos a los que pertenecen los “sanados”. Ello, conforme a la película le gana amigos más no adeptos.

De ahí que no sea fácil comprender por qué, a pesar de la integración de Álvar en las sociedades indígenas y su creciente distanciamiento de sus compañeros “cristianos”, el personaje sigue buscando con ellos la ruta de los españoles. Todas las circunstancias parecen indicar que Cabeza de Vaca debería quedarse a vivir en la cultura que lo acoge bien, y dentro de la cual él se siente a sus anchas.

Es de suponer que los autores de la película deciden seguir el curso de los acontecimientos descritos por el personaje histórico a pesar de haber cambiado su sentido, para poder subrayar de nueva cuenta el mensaje ideológico del filme: la conversión

de un conquistador fracasado a la cultura indígena, planteado como el origen de la identidad americana.

Es interesante observar la escena del primer encuentro de los cuatro compañeros con los soldados españoles. Superficialmente esta escena guarda similitud con la que describió Cabeza de Vaca en su libro *Naufragios*, mientras en realidad su significado de nuevo se transforma.

En el texto Cabeza de Vaca desea ardientemente encontrarse con los cristianos y hace no pocos esfuerzos para lograrlo. Sus compañeros no quieren acompañarlo así que se lleva al “negro” (Estebanico) y once indígenas para encontrarlos. Finalmente, cuenta (Núñez, 1998):

Alcancé cuatro cristianos de caballo, que recibieron gran alteración de verme tan extrañamente vestido y en compañía de indios. Estuviéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos, que ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada. Yo les dije que me llevasen a donde estaba su capitán” (pp. 67-68).

En el texto es Álvar el que encuentra a los “cristianos” pese a que Dorantes y Castillo se resisten a acompañarlo; y es quien se hace cargo de la situación ante el mudo asombro de los soldados. Es Cabeza de Vaca quien no sólo rompe el silencio, sino además de inmediato da órdenes para ser llevado ante el capitán Diego de Alcaraz.



En la película, quienes encuentran a los soldados a caballo son los tres españoles y Estebanico. Los jinetes rodean a los sobrevivientes con una actitud amenazadora. Mientras Dorantes y Castillo tratan de hacerse cargo de la situación explicando quienes son, Álvar da muestras de perplejidad y autoabandono, y guarda un silencio total. Enmudece por segunda vez en el filme. En la primera ocasión su silencio marcaba la situación de esclavo humillado e incapaz de comunicarse con sus raptores en virtud de la carencia de un código compartido. Ahora se encuentra aparentemente con sus iguales y conoce su idioma, pero no quiere emplearlo.

Los acontecimientos que siguen parecen confirmar y profundizar el rechazo de Álvar a su cultura de origen. Es testigo de la esclavitud de los indígenas y de la muerte de Cascabel, su amigo. Cabeza de Vaca permanece ensimismado; habla consigo mismo y da rienda suelta a sus emociones, difícilmente repara en los demás.

Finalmente, ante la insistencia del capitán Diego de Alcaraz quien le pide ayuda para encontrar esclavos indígenas que construyeran las catedrales, Álvár pronuncia con dificultad algunas palabras acompañadas de gestos de extrañeza frente al mundo en que se encuentra. Con estas palabras expresa su rechazo a la guerra cultural y religiosa que libran los españoles: “Su petición ofende más a la fe que a mi”, contesta a Alcaraz y cuando el capitán le pregunta de cuál de las dos religiones habla, Cabeza de Vaca dice: “De la única, la fe.”<sup>8</sup>

Gustavo Verdesio ha llamado la atención sobre otra diferencia importante entre ambos textos, la que se refiere al uso de los idiomas (Verdesio, 1997, p. 201). Mientras el escrito de Cabeza de Vaca emplea, evidentemente, el español de manera constante, en la película los personajes guardan silencio la mayor parte del tiempo, o bien, “gritan o hablan en lenguajes ininteligibles” (1997, p. 201). Según había explicado el propio Echevarría, en efecto, estos lenguajes se crearon especialmente para la película, por un lado, porque no existían los registros acerca de los idiomas que hablaban los interlocutores de Cabeza de Vaca y, por el otro, para provocar en el espectador la identificación con Álvár, quien tampoco entendía lo que decían los indígenas.

*Naufragios* de Cabeza de Vaca y la película de Echevarría hacen del encuentro de ambas culturas y la transformación de la identidad del protagonista de la narración su tema principal, pero el tratamiento de este tema difiere considerablemente en ambos textos. De acuerdo con la obra escrita por Núñez, éste nunca renunció por completo a su cultura de origen, sino que incorporó a ella algunos elementos indígenas, mientras permanecía en su territorio. Si bien realizó algunas prácticas en que combinó los rituales cristianos y “paganos”, ello no constituía sino una estrategia de sobrevivencia, que empleó temporalmente mientras las condiciones así lo requerían. En ningún momento olvidó ni renunció a los objetivos de su viaje, es decir, a la colonización y la evangelización de los pueblos indígenas. Lo que sí se transformó como consecuencia del contacto intercultural fue su concepción de los medios por los cuales había que hacerlo. Después de convivir con los nativos aprendió a respetarlos y reconoció que sus diferencias no necesariamente eran incompatibles con el cristianismo. Por otro lado, su permanencia en el seno de la otra cultura lo volvió más crítico frente a la propia. De ahí que Cabeza de Vaca pensara, como algunos otros personajes de su época, que la conquista debía transformarse en una colonización pacífica.

---

<sup>8</sup> Ésta es la postura que adoptan varias películas mexicanas producidas en el mismo período y que tratan el tema de la Conquista: *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich y *La otra conquista* (1998) de Salvador Carrasco. En ésta última película Topiltzin, su protagonista indígena se dirige a Fray Diego de la Coruña con las siguientes palabras: “Vos y yo en el fondo compartimos las mismas creencias aunque vengamos de mundos distintos.”

La película de Echevarría transforma radicalmente el sentido de la experiencia de Álvaro Núñez. En ella, el encuentro entre ambas culturas no produce procesos sincréticos o algún tipo de aculturación sino una verdadera asimilación de una cultura por la otra. Mientras que conforme al Cabeza de Vaca histórico su actividad en el medio indígena propició un creciente dominio de la cultura occidental sobre las costumbres autóctonas, de acuerdo con el filme, fue la civilización indígena la que absorbió por completo a la europea. Este proceso se dio por consentimiento de Cabeza de Vaca, de manera que se llevó a cabo sin violencia y sin que la conjugación de los elementos de ambas culturas planteara algún problema. Los europeos que no lograron la misma “conversión” que Álvaro son retratados por el filme como personajes decididamente negativos, carentes de escrúpulos y violentos.

De esta manera, el proceso del encuentro intercultural se cuenta en el filme de forma lineal, con una sucesión de tres etapas: 1. La renuncia de unos (Narváez) y la pérdida de otros de la cultura de origen (náufragos), 2. El proceso de acercamiento a la cultura indígena que culmina con el reconocimiento mutuo en términos de igualdad, 3. La separación física de Cabeza de Vaca de la cultura indígena y su separación ética y espiritual de la cultura española.

### Los personajes históricos y su tratamiento en la película

#### *Álvar Núñez Cabeza de Vaca*

La película apenas alude al carácter histórico del personaje. Ello, probablemente se deba al hecho de que los coautores del guión, no tenían un interés especial en dicha figura en sí, sino en el tema que éste les permitía abordar. Conforme a la confesión del propio director del filme, su propósito era hablar del origen de la identidad actual del mexicano, remontándolo a personajes que olvidaron “sin darse cuenta, todo el conocimiento y las destrezas que les enseñó el Occidente” y percibieron “en forma intuitiva e inconsciente este saber de sus cautivos.” “Ellos –remató– comenzaron siendo unos pocos, ahora somos casi todo un país; una cadena que se ha convertido en columna vertebral de nuestra cultura” (Mutis cit. por Sheridan, 1994, p. 15).

Recordemos que Echevarría quería hacer, originalmente, un filme sobre Gonzalo Guerrero, y que fue a petición de Alberto Isaac, funcionario del IMCINE, que aceptó sustituirlo por Cabeza de Vaca. La naturalidad con la que el director aceptó el cambio de un personaje por el otro y su afirmación de que, en realidad, ambos encarnaban a una especie de héroe fundador de la moderna nación mexicana, basada, según él, en la renuncia a la herencia española y la adopción de la indígena, resulta muy significativa. En efecto, parece indicar que en el ánimo creador de

Echevarría prevaleció una suerte de impulso mítico por encima del interés de lograr una reconstrucción histórica. Dicho impulso, que lo llevó a construir un relato sobre los orígenes de la identidad mexicana, lo hizo pasar por alto las diferencias entre los personajes históricos de Gonzalo Guerrero y Álvar Núñez Cabeza de Vaca. En efecto, como afirmó Todorov, se trata de personajes totalmente diferentes (Todorov, 2000, pp. 206-207). Guerrero, después de naufragar en las costas de Yucatán, adoptó las costumbres, la religión y la lengua maya, se casó con una mujer indígena, tuvo hijos y no sólo rehusó a volver con los españoles, sino que los combatió a la cabeza de las tropas yucatecas (2000, pp. 206-207). A diferencia de él, Álvar Núñez deseó todo el tiempo regresar con los suyos, y al lograrlo buscó ser recompensado por sus servicios, que él mismo concibió como una suerte de colonización pacífica de los indígenas. Sus esfuerzos se vieron coronados cuando Carlos V lo nombró Adelantado y Gobernador del Río de la Plata (Toledo, 1995, p. 69).

No obstante la falta de un interés especial en Cabeza de Vaca, la película llega a hacer una alusión a su origen andaluz (Barrera, 1993, p. 173),<sup>9</sup> así como a su función de tesorero en la expedición a la Florida, comandada por el capitán Narváez.<sup>10</sup> No le preocupa, en cambio, definir al personaje conforme al autorretrato que el propio Álvar Núñez trazó en *Naufragios* (Lewis, 1993):

“A lo largo de la primera parte... se contrasta el buen juicio, carácter firme y la valentía de Álvar Núñez con las vacilaciones, decisiones precipitadas y final abandono de responsabilidades de Pánfilo de Narváez. El autor... no deja de subrayar... cómo él trabaja para mantener la lealtad de las tropas al gobernador cuando los soldados amenazan con sublevarse o desertar. Después del naufragio definitivo... Álvar Núñez se afirma en el papel del mando, declarando su intención de sacar de cautiverio a sus compañeros. Cuando se ven convertidos en curanderos al estilo indígena, es Álvar Núñez el que más se atreve a intentar las curaciones arriesgadas y difíciles... Es Álvar Núñez el que predica el Evangelio a los indígenas y el que efectúa la reconciliación de las tribus tradicionalmente enemistadas. Es el mediador además entre los indios y los españoles, y en última instancia defensor de aquéllos contra éstos” (p. 82).

<sup>9</sup> “Yo soy de Sevilla”, dice Álvar en su parlamento dirigido al hechicero y Mala Cosa. En realidad no se ha logrado establecer si era oriundo de Jeréz de la Frontera o de Sevilla.

<sup>10</sup> La referencia aparece, por primera vez durante el monólogo de Cabeza de Vaca: “Me llamo Álvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero de su majestad Carlos I de España y V de Alemania”, y más adelante, durante el primer encuentro con los soldados españoles, Dorantes y Castillo gritan repetidamente: “El señor Cabeza de Vaca es el tesorero mayor de la expedición del capitán Narváez”.

En la película, la compleja personalidad de Álvar Núñez y los múltiples cambios que ésta experimenta a lo largo de la narración son reducidos a unos cuantos rasgos. En efecto, Cabeza de Vaca no aparece en el filme como el historiador,<sup>11</sup> ni como el etnógrafo, ni el personaje que escribe la historia para enaltecerse a sí mismo. El permanente protagonismo de Álvar Núñez histórico es sustituido en el filme por una actitud de persistente pasividad. En efecto, el Cabeza de Vaca filmico no emprende ninguna acción, sino que es víctima y objeto de las acciones de los demás. En un principio es víctima de un accidente marítimo y del abandono por parte del capitán de la expedición. Más tarde es capturado y convertido en esclavo, ésta vez víctima del hechicero y de las circunstancias adversas. Trata de escapar pero es sometido por el chamán, quien decide cuándo y cómo liberarlo y quien determina su futura función, la del curandero. Ni siquiera la evidente asimilación dentro de la cultura indígena y juicio crítico frente al comportamiento de los españoles, lo hace actuar por cuenta propia. Al contrario, y de manera poco comprensible para los espectadores del filme, Álvar sigue a sus compañeros hasta llegar al campamento español.

El personaje histórico describe la expedición a la Florida como una sucesión de acontecimientos adversos, desde la desorganización y abandono de sus responsabilidades por el capitán Narváez bajo cuyo mando ésta se realizaba, una serie de naufragios, una larga lucha por la sobrevivencia, hasta la reintegración a su cultura de origen. En el curso de esta descripción su forma de ver a los propios y a los “otros” sufre cambios importantes, sin que ello lo lleve a optar por una integración total con los indígenas ni al repudio de su grupo de origen. El autor de la narración tampoco renuncia al proyecto de la colonización de los territorios que ha conocido durante su travesía; por el contrario escribe su relato para facilitarla (Silva, [http://liberalarts.udmercy.edu/pi/P12.1/P121\\_Silva.pdf](http://liberalarts.udmercy.edu/pi/P12.1/P121_Silva.pdf), 2005, 15 de agosto). Su crítica se refiere solamente a los medios violentos que emplean sus compatriotas. Aunque su identidad sufre transformaciones a lo largo del viaje y su mirada es cada vez más crítica frente a los suyos y comprensiva frente a los *otros*, nunca renuncia a un núcleo de rasgos que considera como fundamentales dentro de su personalidad.

En la película, Álvar se convierte por completo a la cultura indígena. En cuanto es iniciado por el hechicero, empieza a actuar de acuerdo con los códigos culturales indígenas. En la escena que sigue a la despedida de Cabeza de Vaca de sus antiguos

---

<sup>11</sup> La película alude, de alguna manera, a esta función, al final del filme, cuando Álvar, sentado junto con Estebanico, lejos de Castillo y Dorantes quien cuentan historias prodigiosas sobre sus aventuras y festejan con los demás su retorno, se dirige a su compañero: “Estebanico ¿por qué no contamos la historia?”

raptos y después compañeros, el personaje completa su transformación espiritual. Tras una larga y extenuante caminata, se adentra en una cueva y, ahí, tiene alucinaciones que simbolizan su rompimiento con la cultura de origen. Con la cara levantada e iluminada por un fuego místico, semejante a las representaciones de Cristo, escucha la voz de Narváez quien le grita: “¡Álvar!” ¡Aquí se acabó España!”. Momentos después aparece ante él un viejo ataviado con una armadura. Resulta ser su abuelo, quien “por conquistar las Canarias, aumentar la hacienda de la Corona, y abrir el camino a los curas, está en el infierno” (Barrera, 1993, p. 174).<sup>12</sup>

A partir de entonces Álvar se comportará enteramente como un indígena. Lejos de efectuar una suerte de síntesis entre ambas civilizaciones, como sí lo intentó el personaje histórico, renuncia a la cultura española y adopta la “otra”. Álvar Núñez, quien convertía a los “paganos” al cristianismo, según el testimonio que dejó, es convertido él mismo a la cultura que en realidad buscaba transformar constantemente.

A diferencia de Cabeza de Vaca histórico curará, conforme a sus rituales, sin invocar a Dios, sin emplear la oportunidad para evangelizar a sus beneficiarios. Tampoco usará su creciente fama y poder para manipular a los indios a fin de que éstos faciliten su viaje. En la película, Álvar gana fama y amigos, mas no adeptos.

La “conversión” de Cabeza de Vaca se da, conforme a los autores de la película, prácticamente sin conflicto. Las hostilidades iniciales entre el personaje principal y los indígenas dan lugar a un respeto mutuo y reconocimiento de las diferencias, tan pronto como ambas partes se conocen un poco. La película no intenta reflexionar sobre la naturaleza de estas diferencias y la dificultad que conllevaría un esfuerzo de su conciliación, sino que escoge el camino fácil e históricamente falso de su cancelación.

### *Pánfilo de Narváez*

Su aparición en la película es breve y corresponde al momento en que los barcos de éste y el de Cabeza de Vaca se separan. Su representación se asemeja mucho al retrato que hace de este episodio el autor de *Naufragios*. Cabeza de Vaca creía que los dos barcos debían permanecer juntos y que Narváez tenía la obligación de mantener el mando en los momentos en que las fuerzas de la tripulación estaban ya muy

<sup>12</sup> Se trata de una referencia al abuelo paterno de Álvar Núñez, Pedro de Vera, quien se destacó en la conquista de las Islas Canarias y de Granada. Cabeza de Vaca estaba orgulloso de su antepasado, cuyo ejemplo quería emular. En la versión más larga del filme, que aparentemente no se exhibió en México esta escena es más larga; contiene además de la referencia al abuelo, quien después de quejarse de su condena, parece imitar los movimientos y el “canto” del hechicero mientras dibujaba al gigante, la cara del propio hechicero y una imagen de Cabeza de Vaca frente a un árbol en llamas. En su conjunto, la escena parece aludir a la presencia de las referencias de ambas culturas, en ocasiones mezcladas, en la mente de Álvar y al desasosiego que éste experimenta.



menguadas. Pero Narváez, quien ya anteriormente había mostrado su incapacidad para conducir la expedición, se negó a dirigir a su ejército. Álvaro le pidió ayuda para poder remar más aprisa y así mantenerse junto a la otra barca, en la que había “mas sana y recia gente”, pero el capitán rechazó su petición. Por tanto el tesorero le pidió que le dijese “qué era lo que mandaba”, a lo que el capitán le respondió “que ya no era tiempo de mandar unos a otros, que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida” (Núñez, 1998, p. 22).

La discusión que se dio entre el tesorero y el capitán está fielmente representada en el filme. Este momento en que “se acaba España”, es decir, su orden institucional y jerarquía, así como los principios del grupo que lo mantenían unido, está reconstruida minuciosamente en el filme. La cámara enfoca la tripulación de la barca de Cabeza de Vaca. En torno a un mástil están sentados o acostados varios hombres, muchos de ellos semidesnudos. Se ven exhaustos. Uno de ellos ríe fuertemente mientras dice: “¡Qué asamblea señores, qué asamblea! ¡Qué de gracia y dulzura! Y vuestras vestiduras, regias de oro de las Indias. ¡Bendita sea la cruz y la Santa Veracruz! ¡Y el Señor de la verdad y la Santa Trinidad! ¡Bendita sea el alma, y el Señor que nos manda; bendito sea el día y el Señor que nos lo envía!”

Sus palabras tienen, inevitablemente, un efecto paródico. Mientras vemos a unos cuantos tripulantes extenuados, el hombre habla de una solemne asamblea, de las fastuosas vestiduras “regias del oro de las Indias” y del mandato divino que los acompaña. La tripulación llama a los hombres de la otra balsa, y cuando aquel se acerca, Álvaro le pide a Narváez que se mantengan juntos, que asuma su responsabilidad de mando, a lo que Narváez contesta: “Mirad, tesorero, ya no es tiempo de mandar unos a otros. A partir de ahora que cada quien haga lo que mejor le parezca para salvar la propia vida.”

Álvar, desesperado, trata de recordarle sus deberes: “¡Sois el capitán y estas vidas te han sido encomendadas! ¡Considerad a los de esta barca, están enfermos y exhaustos! ¡Dádme siquiera unos remeros!”

En respuesta, los hombres de la barca de Narváez empujan al agua, entre risas, a un negro y Narváez remata: “Así que ya lo sabeis, don Álvaro, cada uno para el santo que lo cuida y no hay más autoridad. Aquí se acabó España”.

El significado de la escena y la función del personaje de Narváez son idénticos en ambos textos, aunque la secuencia aparece en contextos diferentes. En la narración de Cabeza de Vaca se trata del momento en que éste se enfrenta a lo que Luisa Pranzetti ha llamado “España transferida” (Pranzetti, 1993). Álvaro Núñez se encuentra todavía entre la gente de su cultura, y forma parte de una expedición organizada desde España y conforme a sus códigos culturales específicos, y sin

embargo, estos códigos son transgredidos constantemente cuando el grupo se encuentra ya en el Nuevo Mundo. Hay desorganización, traiciones, falta de mando. El momento culminante en este proceso de transgresiones se da justamente durante la escena descrita.

En la película esta escena constituye el antecedente que explica el origen de la situación en que se encuentran Álvaro Núñez y sus compañeros. Es la escena que abre el filme.

*Los “cristianos”: Castillo, Dorantes, Estebanico y Alcaraz*

La relación que mantuvo Cabeza de Vaca con Alonso del Castillo Maldonado, procedente de Salamanca, Andrés Dorantes, natural de Béjar y Estebanico, el negro árabe, oriundo de Azamor, Marruecos (Lagmanovich, 1993, p. 39) fue, de acuerdo al texto de *Naufragios*, de compañerismo y amistad. Separados en numerosas ocasiones por los indígenas, estos cuatro hombres siempre se buscaron, procuraron estar juntos y ayudarse mutuamente mientras encontraban la manera de regresar con los suyos. En el texto, Estebanico es considerado por Álvaro siempre como un miembro más del grupo sin distinción de rango ni funciones. Sólo en la parte final del viaje, cuando el encuentro con los cristianos ya es cercano, y los españoles están perfectamente conscientes de su fama y poder entre los indígenas, empiezan a marcar distancia frente al moro: “Teníamos con ellos mucha autoridad y gravedad, y para conservar esto, les hablábamos pocas veces. El negro les hablaba siempre” (Núñez, 1998, p. 64).

En la película Álvaro se distancia de Dorantes y Castillo en cuanto se reconoce a sí mismo como un curandero indígena. A partir de este momento serán el Cascabel, un indígena a quien Cabeza de Vaca curó extrayéndole la punta de una flecha (Núñez, 1998, p. 57)<sup>13</sup> y el negro Estebanico, sus amigos y compañeros fieles. Mientras los dos españoles dudan de las curaciones que efectúa Cabeza de Vaca, los personajes que claramente representan las “otras razas” le ayudan a llevarlas a buen término. La cámara se posa sobre ellos con afecto. A Estebanico se le ve compartir el tiempo con los niños indígenas, todos cantando, escena que subraya su integración, así como su bondad y ternura. En las últimas escenas sólo Estebanico acompaña a Álvaro, horrorizado ante las muestras de crueldad e hipocresía de sus compatriotas. Cascabel aparece siempre junto a Cabeza de Vaca, radiante y dedicado a él.

En cambio, Castillo y Dorantes empiezan, a partir del momento en que Cabeza de Vaca adopta la cultura indígena, a representar a los españoles que éste criticaba

---

<sup>13</sup> Cabeza de Vaca describió esta curación en el capítulo XXIX, pero se trataba de un hombre anónimo, a quien los españoles no volvieron a ver cuando se fueron de aquel lugar.

en su narración. Mientras, de acuerdo con *Naufragios* todos los miembros del grupo “curaban”, en la película sólo Álvaro se encarga de la función, mientras Castillo y Dorantes lo observan con recelo. A medida que las huellas de los cristianos son más visibles ambos muestran una actitud cada vez más desafiante e incluso amenazante hacia Cabeza de Vaca: “Más vale que dejemos de hablar de resucitaciones si vamos a llegar a tierra de cristianos”, le dice Dorantes a Álvaro. “Si cuentas lo que vivimos te van a tomar por loco”. Castillo, a su vez, agrega: “Te encerrarán. Vas a regresar a España cubierto de cadenas.”

Estas palabras podrían parecerle en principio sensatas al espectador actual, sin embargo puesto que toda la película está hecha de tal manera que suscita la simpatía hacia Álvaro Núñez, su protagonista idealizado, el público tiende a leerlas como una muestra de mezquindad de los dos españoles.

Hasta este momento, sin embargo, los dos no tienen más culpa que la de no estar de acuerdo con Cabeza de Vaca. No obstante, en una de las últimas escenas del filme se les hace responsables de la invención y propagación de las leyendas fabulosas sobre el Nuevo Mundo: las ciudades de oro, la fuente de la juventud, las mujeres de las “tres tetas”. Su mezquindad, pequeñez e hipocresía afloran en todo su esplendor: sus aventuras inventadas no podrían estar más lejos de su experiencia real.

Al igual que en *Naufragios* el capitán Diego de Alcaraz representa en el filme la actitud de violencia, crueldad, abuso, mentira y rapiña. La función del personaje es la de representar los rasgos opuestos a los que posee Cabeza de Vaca, y tanto en el texto como en la película, los indígenas desmienten a la gente del capitán, que les dice que el grupo de náufragos es igual que ellos (Núñez, 1998):

Unos con otros entre sí platicaban, diciendo que los cristianos mentían, porque nosotros veníamos de donde salía el sol, y ellos donde se pone; y que nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban sanos; y que nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas; y que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar, y con nada nos quedábamos, y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban, y nunca daban nada a nadie (p. 69).

Toda la gente –cuenta Cabeza de Vaca– huía de Alcaraz como de una peste y se escondía en los montes. Por ello el capitán le pidió que los llamara para que les trajesen comida. Álvaro accedió a la petición de Alcaraz, pero al darse cuenta que éste quería convertirlos en esclavos se contrarió y logró su liberación a cambio de las turquesas, esmeraldas, mantas y otros objetos de valor. Después de eso dijo a los

indios que “se volvieresen a sus casas y se asegurasen, y sembrasen su maíz” (1998, p. 69).

La película no muestra la mediación que ejercía Cabeza de Vaca entre ambos grupos a fin de asegurar una explotación colonial pacífica (Silva, [http://liberalarts.udmercy.edu/pi/P12.1/P121\\_Silva.pdf](http://liberalarts.udmercy.edu/pi/P12.1/P121_Silva.pdf), 2005, 15 de agosto).<sup>14</sup> El enfrentamiento entre ambos personajes es condensado en una sola escena en la que Álvar se niega a cooperar para convertir a los indígenas en esclavos para la construcción de las catedrales.

### *Esquivel*

Hernando de Esquivel, “natural de Badajoz”, aparece en la narración de Álvar Núñez sólo de manera indirecta, a través de las relaciones de otros personajes. Para dar cuenta de sus desventuras, Cabeza de Vaca cita a Dorantes y Castillo, quienes, a su vez, tuvieron noticia del personaje a través de Figueroa. Según esta relación, tras un naufragio en la isla de Mal-Hado, un grupo de cristianos, bajo el mando de teniente Pantoja quedó aislado en un monte, y empezó a morir de frío y hambre. Maltratados por Pantoja decidieron asesinarlo y después empezaron a comerse a los compañeros muertos. El último que quedó era Esquivel. Poco tiempo después los indios lo hicieron esclavo y finalmente lo mataron, porque una mujer había soñado que él iba a matar a su hijo (Núñez, 1998, pp. 34-36).

En la versión de la película que se distribuye en México comercialmente en el formato de video, la escena en que aparece Esquivel está cortada. Sin mayores datos al respecto es difícil saber cuáles fueron las razones de esta decisión.

En la versión completa, Cabeza de Vaca lo encuentra por casualidad, cautivo, junto con Dorantes, Castillo y otros sobrevivientes de la flota de Pánfilo de Narváez, en una aldea indígena. Álvar pregunta por la suerte que habían corrido y los españoles, apesadumbrados le cuentan que habían participado en actos de canibalismo. Sólo Esquivel se regocija. Es representado como un hombre cínico que se vanagloria de ser el único sobreviviente del grupo de los naufragos y de haber sobrevivido a otros compañeros que se fueron comiendo unos a otros, a medida que morían del hambre.

### *Los indígenas*

La visión que Cabeza de Vaca tenía de los indígenas estaba moldeada, como había señalado Trinidad Barrera, por las concepciones típicas de la época (Barrera, 1993,

---

<sup>14</sup> Confróntese el artículo de Silva (s/f), quien reflexiona sobre los mecanismos mediante los cuales Cabeza de Vaca mantuvo su mentalidad colonizadora mientras simultáneamente se volvía más sensible a las costumbres nativas.

p. 187). Los europeos clasificaban a los hombres, según el grado de su civilización o pertenencia religiosa en civilizados o bárbaros, cristianos o paganos. Conforme a la tradición aristotélica se representaba a los bárbaros como hombres salvajes que vivían en la selva sin ley ni religión. Pero, por el otro lado, la herencia de la cultura clásica, como la de Edad de Oro, señalaba que el hombre salvaje podía representar la vida en un estado de inocencia primitiva. Pero también es preciso recordar que la mentalidad de Álvar Núñez se había formado bajo la influencia del catolicismo y la aspiración renacentista a la armonía y que era inevitable que asociara *lo desconocido* con las imágenes, transmitidas por generaciones mediante los cuentos, sobre lo fantástico y lo maravilloso (1993, p. 187).

De ahí que Cabeza de Vaca alternara la representación de los indígenas como bárbaros inocentes con la observación de los vicios y costumbres extrañas de los “salvajes”. En muchas ocasiones Álvar Núñez contrastaba la bondad, la generosidad y la inocencia de los indígenas con la barbaridad con la que se conducían los presuntamente civilizados cristianos: “y cinco cristianos que estaban en rancho en la costa llegaron a tal extremo, que se comieron los unos a los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese... De este caso se alteraron tanto los indios, y hubo entre ellos tan gran escándalo” (Núñez, 1998, p. 27). En otro momento afirmó:

Anduvimos mucha tierra, y toda la hallamos despoblada, porque los moradores de ella andaban huyendo por las sierras, sin osar tener casas ni labrar, por miedo de los cristianos. Fue cosa de que tuvimos muy gran lástima, viendo la tierra muy fértil y muy hermosa y muy llena de aguas y de ríos, y ver los lugares despoblados y quemados, y la gente tan flaca y enferma (p. 65).

Pero en otros casos, Cabeza de Vaca, anteponía sus prejuicios, aun cuando observaba comportamientos indígenas muy similares a los que pudieran tener los propios “cristianos”. Por ejemplo, al observar sus muestras de dolor y conmiseración por la muerte de varios de los naufragos, Núñez comentó:

Los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos... se sentaron entre nosotros y... comenzaron todos a llorar recio... y cierto ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos, se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí... creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha (p. 25).

A veces los describía sin piedad como “ladrones”, “mentirosos” y “borrachos” (1998, p. 37), otras veces anotaba sus costumbres, sobre todo las que le parecían más “exó-

ticas”, diferentes de las suyas. Estas descripciones, según el estudio de Trinidad Barrera, son precisas en la mayoría de los casos (Barrera, 1993, p. 187). En términos generales, Cabeza de Vaca se inclinaba por una postura similar a la De las Casas, lo que no afectaba “su convicción de conquistador, próxima al *Requerimiento* que promete paz, si se someten, y guerra, si se rebelan” (1998, p. 188).

En la película, que tiende a dar el punto de vista de Cabeza de Vaca, los indígenas aparecen primero como un enemigo invisible, que causa muerte y dolor sin ser él mismo molestado por los náufragos, y que más adelante se corporeiza en los personajes del hechicero y Mala Cosa. En *Naufragios* Mala Cosa aparece en las leyendas que le cuentan los indígenas a Cabeza de Vaca. Según ellos era un hombre “pequeño de cuerpo”, barbado, habitante de las profundidades de la tierra, que aparecía de repente entre ellos, en ocasiones disfrazado de una mujer, y que solía cercenarles diversas partes de cuerpo y después restaurar los cuerpos mutilados. (Núñez, 1998, p. 45) De acuerdo con Rolena Adorno, Mala Cosa representaba la manera como los nativos evaluaban la presencia y la actividad de los españoles. (Adorno, 1993, p. 326). Frente a Álvar y sus compañeros, los protagonistas del filme, éstos aparecen, sobre todo en las primeras escenas, como seres extraños, diferentes, *otros*. Pero la otredad de cada uno de los personajes se constituye de diferente manera. Mala Cosa causa una extraña sensación sobre todo por su apariencia física –es un enano sin brazos– y carácter iracundo, que resulta muy llamativo en su pequeña persona. En cambio el hechicero es representado como un hombre inexpresivo, cuya pertenencia a “otro mundo” radica en su mágica relación con la naturaleza, que le permite controlarla en una forma que es inaccesible para la cultura occidental. De esta manera, el chamán representa el saber y el control de la *otra* cultura. Mala Cosa no es sino una especie de asistente de él, encargado de proveer los alimentos y organizar sus actividades.



A medida que la narración avanza, ambos hombres se humanizan para nosotros. El respeto con el que empiezan a tratar a Cabeza de Vaca se transforma pronto en su total inclusión dentro del grupo. El chamán le muestra al forastero su reconocimiento y respeto por su cultura: pronuncia unas palabras en castellano y provee a Álvar de atributos del curandero. Mala Cosa tiene lágrimas en los ojos cuando Cabeza de Vaca emprende el camino.

Un tercer indígena del filme es Cascabel a quien Álvar cura extrayéndole del pecho la punta de una flecha. Aunque dicha “operación” está descrita en *Naufragios* (Núñez, 1998, p. 57) no tiene como consecuencia una amistad como la que se desarrolla en el filme entre ambos personajes. La película no caracteriza a Cascabel sino como un acompañante fiel de Cabeza de Vaca, hasta que éste lo despide antes de volver con los cristianos. Más adelante, cuando Álvar ya está en el campamento de Alcaraz, encuentra su cadáver y llora sobre él.

La humanización de los indígenas contrasta en el filme con la deshumanización de los “cristianos” que, a diferencia de *Naufragios*, evoluciona en un solo sentido, que se afirma como definitivo: todos los españoles resultan tener una conducta reprochable. La oposición entre los dos grupos se define principalmente en cuanto a su relación con los *otros*. Mientras, según el filme, los indígenas admiten en su seno a los forasteros y son capaces de reconocer sus diferencias, los europeos no conciben otra manera de relacionarse con otra cultura sino aniquilándola o someténdola. La excepción la constituye Álvar, un español que rompe con su cultura para adoptar la indígena. A diferencia del texto, aquí la negociación no es posible y, por tanto, el sincretismo no se plantea como una posibilidad. La película niega, en realidad, el que la convivencia de las dos culturas sea viable y, en su lugar, propone la asimilación de la una por la otra.

### La representación fílmica del tiempo histórico

El texto *Naufragios* de Núñez Cabeza de Vaca marca los límites temporales con una minuciosa precisión: ésta empieza con la salida de la expedición, bajo el mando de Pánfilo de Narváez, el 17 de junio de 1517, y termina con la llegada de Cabeza de Vaca a Lisboa, el 9 de agosto de 1537 (1998).

La precisión cronológica a la que aspira Álvar Núñez se explica por los motivos de su escritura: se trata de informar al emperador Carlos V de los pormenores de la expedición fracasada a la Florida, y reclamar una recompensa por un comportamiento que el propio narrador considera como ejemplar, dadas las circunstancias en las que se había encontrado (Lewis, 1993; Crovetto, 1993).

Esta manera de referirse y medir el tiempo sólo es posible; sin embargo, cuando Cabeza de Vaca se encuentra dentro de su cultura de origen. En el momento en que prácticamente pierde contacto con ella, y empieza a recorrer un territorio desconocido, solo o acompañado de un puñado de sus compañeros del naufragio, las medidas y la sensación del tiempo cambian, y se adaptan a la experiencia temporal de los pueblos recolectores (Núñez, 1998, pp. 11, 65).<sup>15</sup> A partir de entonces el tiempo empieza a marcarse por la sucesión de las estaciones y por los ritmos de la economía de recolección (Crovetto, 1993, p. 153): “Ya que teníamos concertado de huirnos, y señalado el día, aquel mismo día los indios nos apartaron, y fuimos cada uno por su parte: y yo les dije a los otros compañeros que yo los esperarí en las tunas hasta que la luna fuese llena” (Núñez, 1998, p. 39).

Los acontecimientos de cuya narración se encarga Álar Núñez en *Naufragios* están insertos en un contexto histórico preciso: no sólo se proporcionan las fechas exactas a las que corresponden el inicio y el fin de relato, sino que también se definen las características de los mundos de los que parten y a los que arriban los protagonistas de la narración. Conforme al estudio de Luisa Pranzetti, dentro del texto pueden distinguirse claramente tres tipos de contextos: España, con su poder central, jerarquías de mando y procesos de control administrativo; la España “transferida”, que se caracteriza por la transgresión de normas de conducta vigentes en la Península, y el Nuevo Mundo, cuyas normas –con frecuencia extrañas y difícilmente comprensibles para los europeos– serán gradualmente conocidas y asimiladas por los náufragos (Pranzetti, 1993, pp. 57-73). El paso de un contexto a otro, de un mundo a otro, implica un verdadero choque para los sobrevivientes, y el relato de Cabeza de Vaca se dedica principalmente a dar cuenta de ello.

La película, al recortar el tiempo al que se refiere la narración de veinte a ocho años, omite en gran medida los elementos pertenecientes a la descripción de la cultura de procedencia de los expedicionarios. Es probable que los autores del filme hayan asumido que dicho contexto es el que los espectadores conocen mejor, o pueden conocer más fácilmente.

La película trata de un período menor de tiempo. En efecto, un letrado al inicio del filme ubica al espectador en el tiempo y en el espacio: “San Miguel de Culiacán, 1536. Costa de Pacífico”. Al principio de la siguiente secuencia se indica de nuevo “La Florida 8 años antes”.

Así, la película cuenta la historia que, según estas indicaciones, sucedió entre los años 1528 y 1536. La mayor parte de esta historia transcurre en un largo

---

<sup>15</sup> No obstante, al inicio y hacia el final del viaje Cabeza de Vaca encontró pueblos que conocían la agricultura.



*flashback*, que inicia justamente cuando aparece el segundo subtítulo: *La Florida 8 años antes*. Este rasgo diferencia la narración original que tiene un carácter estrictamente cronológico. Los ocho años referidos en el filme no se narran de manera continua: al contrario, se representan mediante cortas escenas, entre cada una de las cuales, se entiende, transcurren lapsos de tiempo más o menos prolongados.

Entre escena y escena hay evidentes elipsis de tiempo (1993, pp. 57-73). La duración de cada secuencia parece ser igual al tiempo en que la acción transcurre en la pantalla, lo que le otorga al filme un cierto carácter teatral. El montaje de las secuencias impide la orientación en el tiempo y en el espacio. El espectador tiene la sensación de perderse junto con los naufragos, hasta que éstos regresan al campamento español, cuya ubicación temporal está claramente señalada. En este sentido, el tratamiento del tiempo en ambos textos puede considerarse como equivalente.

Sin embargo, la construcción narrativa del tiempo en ambos textos, es diferente. A diferencia de la obra de Cabeza de Vaca, la película tiene una estructura circular, que de alguna manera alude a la concepción mítica del tiempo y enfatiza la importancia de la escena de apertura y cierre del filme, que subraya la imposibilidad de Cabeza de Vaca de volver a insertarse en su cultura de origen, después de haber convivido, durante ocho años, con los indígenas.

En *Naufragios* el relato se acelera y desacelera conforme al proyecto narrativo del autor: los episodios en que éste sufre el cautiverio constituyen sólo paréntesis de la escritura, mientras ésta se detiene largamente en los episodios de curación y de evangelización, que permiten resaltar los méritos del protagonista. El ritmo de la película es distinto. La progresión lineal del relato original es sustituida aquí por una estructura dramática que marca claramente los momentos culminantes del filme: la iniciación de Álvar como curandero y su conmovedor reencuentro con los soldados españoles. A cada uno de estos momentos los antecede una larga descripción de la situación precedente: el naufragio y la esclavitud de Cabeza de Vaca, en el primer caso, y su plena integración a la cultura indígena, en el segundo.

### La representación filmica del espacio histórico

Cabeza de Vaca describió minuciosamente la ruta que siguió desde el punto de partida, el puerto de Sant Lúcar de Barrameda, a través de Santo Domingo, los puertos de Cuba: Trinidad, Xagua, Guaniguanico, La Habana, hasta la llegada a las costas de la Florida. En el territorio desconocido la precisión geográfica se acaba. En un principio Cabeza de Vaca registra topónimos, que provienen de las indicaciones indígenas (Apalache, Aute) o son conferidos por la expedición española (isla del Mal Hado, río

Magdalena, bahía de los Caballos) y la meta de la expedición parece relativamente clara: Pánuco (Tampico), extrema avanzada del territorio mexicano. Pero pronto tanto la ruta como la meta se desvanecen. Los náufragos se ven obligados a tomar cualquier camino en busca de la comida, agua y protección de las inclemencias del tiempo e indios enemigos. Están constantemente en tránsito, en ocasiones atraviesan regiones despobladas, otras veces conviven con los indígenas, y los nombres de las tribus se convierten en el único referente espacial. No tienen una ruta fija: se orientan por lo que los indígenas les dicen sobre la disponibilidad de la comida, la posibilidad de encontrar el oro, y finalmente, la probabilidad de encontrar a los “cristianos”. Este fenómeno –comenta Pier Luigi Crovetto– “por un lado, expresa la caída vertical de indicadores direccionales... revela, por el otro lado, el inevitable rendimiento de los sobrevivientes al asedio de la cultura “otra”, su forzada participación en las costumbres de la transhumancia, de la transmigración a la búsqueda de frutos y bayas de la tierra” (Crovetto, 1993, p. 153).

Cabeza de Vaca describe todo lo que le llama la atención. Predominan, en sus descripciones las referencias a las costumbres de los indígenas y a las relaciones que los náufragos van estableciendo con ellos. Las definiciones del espacio ocupan un segundo lugar. El lector puede imaginarse, a partir de las sensaciones personales de Cabeza de Vaca un espacio desolador, que no proporciona ni comida, ni abrigo ante las inclemencias del tiempo. Un espacio vastísimo, salvaje e inhóspito. Sin embargo, por momentos, el narrador se detiene para describir un paisaje fascinante, que indica abundancia (Núñez, 1998):

La tierra, por la mayor parte, desde donde desembarcamos hasta este pueblo y tierra de Apalache, es llana; el suelo de arena y tierra firme; por toda ella hay muy grandes árboles y montes claros, donde hay nogales y laureles, y otros que se llaman liquidámbares, cedros, sabinas y encinas y pinos y robles, palmitos bajos, de la manera de los de Castilla. Por toda ella hay muchas lagunas, grandes y pequeñas... Los animales que en ellas vimos, son: venados de tres maneras, conejos y liebres, osos y leones, y otras salvajinas; entre los cuales vimos un animal que trae los hijos en una bolsa que en la barriga tiene... Por allí la tierra es muy fría; tiene muy buenos pastos para ganados; hay aves de muchas maneras, ansares en gran cantidad, patos, ánades, patos reales, dorales y garzotas y garzas, perdices; vimos muchos halcones, neblís, gavilanes, esmerejones, y otras muchas aves (p. 13).

Antes de reunirse con los “cristianos”, dejan tras de sí pueblos quemados y arrasados, el entusiasmo de Cabeza de Vaca hacia las tierras de la Florida aumenta; no sólo las describe como muy fértiles, sino también llenas de metales preciosos (1998,

pp. 65-67). Ante las crecientes evidencias de la crueldad y codicia de los españoles, Cabeza de Vaca ofrece una descripción un tanto idealizada de las tierras de la Florida, y de sus habitantes:

Sin duda es la mejor de cuantas en estas Indias hay, y más fértil y abundosa de mantenimientos, y siembran tres veces en el año. Tiene muchas frutas y muy hermosos ríos, y otras muchas aguas muy buenas. Hay muestras grandes y señales de minas de oro y plata; la gente de ella es muy bien acondicionada; sirven a los cristianos (los que son amigos) de muy buena voluntad (p. 69).

En la película, de acuerdo con los subtítulos que aparecen antes de los créditos del filme, la acción empieza en el mar, frente a la costa de la Florida, y termina en el territorio de la actual Sinaloa. De manera que el espectador debe imaginar que los distintos desplazamientos de los personajes ocurren en la ruta entre un lugar y otro. Pero el propio recorrido no es marcado con los nombres de los distintos lugares que los protagonistas atraviesan, sino que se ofrecen las imágenes de un paisaje cambiante.

La película abre con las imágenes de un territorio extenso en medio del cual se levantan las paredes de una construcción. El paisaje es seco, dominado por una tierra color marrón y una cadena de montañas a lo lejos. Hay unos cuantos arbustos secos y un solo árbol de aspecto raquíutico. El sol es abrazador, parece torturar a los cuatro sobrevivientes.

En cuanto el filme se remonta al naufragio aparece un paisaje aun más sombrío y desolador: la arena de la playa está sucia, hay en ella una gran cantidad de piedras y restos del barco. La cámara resalta la muerte, el sufrimiento, el frío, la desnudez y la desolación de los naufragos.

Este paisaje constituye una inversión total de la imagen paradisíaca a la que está acostumbrado el espectador de las películas sobre el Nuevo Mundo. Los verdes y azules son sustituidos por blancos, grises y marrones; la abundante vegetación –la mayoría de las veces palmeras– es reemplazada por un árbol semi-seco, y sólo cuando la cámara gira pueden verse a lo lejos unas cuantas plantas verdes.



La cámara describe la diversidad de los lugares por las que atraviesa Cabeza de Vaca. Los territorios inhóspitos ceden lugar a hermosas praderas, a un luminoso y apacible río, en cuyas orillas vive el pueblo que apresa a los sobrevivientes, a una hermosa laguna en que el hechicero tiene su choza. La belleza del paisaje contrasta con la situación de Cabeza de Vaca, convertido en esclavo, humillado y maltratado constantemente por Mala Cosa.

La belleza del lugar parece estar destinada a aliviar la pesadumbre del espectador quien mira la degradación y la desesperación del náufrago. Las imágenes le hablan indirectamente, con un lenguaje simbólico. En efecto, la mayoría de los espectadores tendrá la sensación que los hombres que habitan este lugar paradisiaco, en medio de una suave luz y armonía natural, pese a su conducta violenta, en el fondo no pueden ser malvados. De manera que sospecharán que la situación del protagonista ha de ser pasajera, tendrá que cambiar en cuanto Álvar se reconozca en este lugar, y en cuanto pueda comprender su extraña lógica.

El paisaje cambia, de nuevo, cuando Cabeza de Vaca ya iniciado como curandero, abandona al hechicero y la choza en que realizó su primera curación. Es un paisaje rocoso, semidesértico, por el que Álvar avanza con dificultad, muy débil y cansado. Esta caminata prepara el segundo de los momentos culminantes en la transformación del personaje, en que éste parece consumir de manera definitiva el rompimiento con su cultura de origen. La experiencia mística de Álvar tiene lugar en una cueva, un lugar oscuro y misterioso que simboliza probablemente la penetración en la oscuridad del alma.<sup>16</sup>

Su peregrinaje subsiguiente transcurre en paisajes semidesérticos, secos, polvosos, escenario de las curaciones, del encuentro de las señales de los “cristianos”. De nuevo los espacios adquieren dimensiones simbólicas. Cabeza de Vaca le devuelve la vida a una joven en una especie de cueva-vivienda con una amplia abertura que la llena de luz. Más tarde se topa con los rastros de los europeos en una choza que tiene un aspecto semi-occidental: adentro hay un fogón que sirve de cocina, algunos muebles, en una mesita de madera están esparcidos los granos de maíz. Pero en este espacio, aparentemente más “civilizado”, hay cadáveres y por el único hombre que todavía está vivo, Cabeza de Vaca, no puede hacer nada. A diferencia de la cueva, dadora de vida, éste lugar se asocia con la muerte.

---

<sup>16</sup> En la versión larga del filme, esta escena alude además, como ya he explicado, a la confusión de ambas culturas en la mente de Álvar.

## Las voces narrativas y el punto de vista

El lector/ espectador tiene acceso al mundo creado por un texto, sea éste escrito o audiovisual, a través del punto de vista de quien va construyendo dicho mundo por medio de las palabras, imágenes y sonidos. De ahí que sea fundamental reconstruir dicha perspectiva, tal como ésta se manifiesta en la película de Echevarría, para analizar de qué manera influye en la lectura que el filme hace del encuentro de las culturas en la época de la Conquista. De nuevo, me propongo analizarla contrastándola con el punto de vista que asume el enunciador de *Naufragios*.

En la obra de Cabeza de Vaca, el mundo que se despliega ante los ojos del lector es construido por el narrador y protagonista de los acontecimientos contados. Dicho narrador, al asumir posiciones diversas dentro del relato –Álvar Núñez se manifiesta dentro del texto como historiador, etnógrafo, servidor del emperador Carlos V, guía de sus compañeros y de los indígenas, curandero y evangelizador– nos conduce por un mundo en que las descripciones minuciosas de una naturaleza variante y de las costumbres de los distintos pueblos, se alteran con experiencias místicas, descripciones de eventos sobrenaturales, omisiones y silencios que dejan huella en el texto. En medio de experiencias tan diversas y asumiendo posiciones distintas tanto frente a ellos como en su función de relator, Cabeza de Vaca nunca pierde del todo su identidad original. Siempre está consciente de encontrarse temporalmente en un mundo distinto, frente al que mantiene una mayor o menor distancia, aunque también va en aumento su apartamiento de la cultura propia. Es necesario recordar; sin embargo, que escribe el texto una vez reintegrado a su cultura de origen y con fines muy precisos: prestarle un “servicio” al Emperador informándole minuciosamente de su experiencia y resaltar los méritos propios a fin de poder reclamar una recompensa. Dichos propósitos influyen de manera importante en el texto, como lo han señalado prácticamente todos los estudiosos del tema (Lewis, 1993; Pastor, 1993; Barrera, 1993; Crovetto, 1993).

Cabeza de Vaca está también consciente de que algunos de los eventos que relata pueden parecer inverosímiles a sus lectores. De ahí que para ser creíble el mundo cuyos acontecimientos invoca, recurre a una serie de estrategias discursivas que a medida que avanza el texto se convierten en una suerte de modelo (Ahern, 1993):

En primer término se presentan *los sucesos* en estilo indirecto, para continuar con descripciones explícitas en los que se recrean detalles de cada sesión. A esto se suma *el resultado* de cada curación, interpolado a menudo en el texto por el discurso indirecto del indígena o de alguno

de sus compañeros españoles. Generalmente el narrador cierra cada uno de estos capítulos con un mismo comentario, a modo de estribillo, que nos da una sensación nítida de la escena y del contexto del acto: “Esto causó muy gran admiración y espanto y en toda la tierra no se hablaba de otra cosa” (p. 355).

El mundo de la película, por el contrario, no es construido aparentemente por ningún enunciador específico. La cámara se mantiene, la mayor parte del tiempo, en una actitud objetiva frente a la realidad cuya existencia nos está revelando de manera independiente todos los personajes.<sup>17</sup> Se trata de un recurso convencional en el cine, que por lo general produce en los espectadores la sensación de asistir a los eventos que se desarrollan en un mundo real, y que gracias a la magia del cine pueden desplegarse ante sus ojos. Para lograr este efecto, los realizadores ocultan el proceso de la construcción del filme, lo que incluye la disimulación del trabajo de la cámara.

En *Cabeza de Vaca*, no obstante, la cámara no es completamente invisible. Su presencia se nota principalmente a través de la asignación de un papel activo al lente en algunas escenas, así como por medio del empleo de los primeros planos y un frecuente uso de los planos-secuencia.

De manera que la cámara marca su presencia al interior de algunas escenas, en que abandona su habitual distanciamiento y da cuenta de las vivencias íntimas de Álvar, o bien, se convierte en su interlocutora en la secuencia en que éste desafía por primera vez al hechicero y a Mala Cosa para reivindicar su identidad. Una buena parte del parlamento –el más largo que pronuncia en toda la película– la dirige Cabeza de Vaca a la cámara, y por medio de ella, al espectador, quien no puede sino advertir en este momento la presencia de la lente.

Por obra de estos diversos recursos el estatus del enunciador se vuelve ambiguo: por un lado se asegura su presencia pero, por el otro, no se le define ni mediante una representación exterior (un personaje), ni mediante una voz, ni un punto de vista definido. Parecería más bien que la propia cámara sufre, a lo largo del filme, un proceso de transformación de la identidad.

En un principio este peculiar enunciador registra los eventos con una mirada occidental: las rupturas del tiempo son señaladas mediante los subtítulos que indican claramente su alcance y dimensión: Por ejemplo: “La Florida 8 años antes”,

---

<sup>17</sup> Sólo en dos instantes se identifica con Cabeza de Vaca: 1. el momento en que Álvar, tras la curación del gigante, sufre un mareo, lo que se refleja en la pantalla mediante la imagen del techo de la choza dando vueltas y 2. durante las alucinaciones que Álvar tiene en la cueva y que se muestran en la pantalla como eventos que están ocurriendo en realidad.

y con el que se inicia un largo *flashback* durante el cual todos los acontecimientos son narrados de manera cronológica, respetando las relaciones de causa efecto: al naufragio le siguen las escenas en que los sobrevivientes buscan como protegerse del frío y como satisfacer la sed y el hambre en la playa; al asalto por los indios le sigue el cautiverio de los sobrevivientes y éste se resuelve por una serie de circunstancias y acciones que se muestran en la pantalla (iniciación de Alvar, la primera curación, la consagración, etc.).

Pero poco a poco este punto de vista es oscurecido por otro que se va infiltrando en una especie de diálogo con el anterior. En realidad, desde las primeras escenas hay indicios de la existencia de otro mundo, que se rige por normas distintas, aunque por lo pronto, al igual que los sobrevivientes no sepamos cuáles son.

Este mundo se hace presente en la escena en que el hechicero decide impedir la huida de Álvar mediante un ritual en que al controlar los movimientos de una lagartija, logra controlar los de Cabeza de Vaca. La escena es construida mediante un montaje alterno, que permite observar en la pantalla las consecuencias de las maniobras que efectúa el hechicero.

En este momento el enunciador deja la racionalidad occidental para adentrarnos en una lógica distinta, propia de las mentalidades arcaicas, en que no existe una separación clara entre lo natural y lo sobrenatural, entre el mundo visible y el invisible, entre el hombre y la naturaleza. El hechicero clava una estaca y ata a ella una lagartija. Le sopla y a Álvar le detiene un soplando del viento. Escupe agua al animalito y Cabeza de Vaca tiene una experiencia similar. La lagartija da vueltas alrededor de la estaca y Álvar, sin saberlo, da vueltas alrededor del lugar hasta caer de bruces junto al hechicero.

A partir de entonces la cámara se mueve entre los dos mundos, narra por igual acontecimientos comprensibles para una mente racional, que otros que sólo pueden aceptarse si se admite la existencia de una realidad donde la magia gobierna los acontecimientos. La herida que el hechicero “causa” a un hombre dibujándolo en la arena, las alucinaciones, las curaciones en que Álvar no usa sino sus manos y unas cuantas palabras, todo ello nos es contado con la misma naturalidad y seriedad con la que se narran los demás acontecimientos.

La cámara ha asumido otra mentalidad e invita al espectador a aceptarla, a arriesgarse al mismo viaje que ella misma efectúa y que ha realizado Álvar. Es de suponer que dirigiéndose principalmente al espectador latinoamericano, le pide que asuma este doble mundo como propio, que esté dispuesto a jugar el doble papel, en suma, a representarse como producto del sincretismo cultural en que lo mágico y lo racional se interrelacionan estrechamente.

### La estructura narrativa

La estructura narrativa de *Naufragios* es lineal, organizada en torno a un relato cronológico del viaje, en el que se intercalan cuentos de muy diversa índole y temática, y que David Lagmanovich ha agrupado en cuatro diferentes categorías: lo *real maravilloso*, lo *extraño*, lo *fantástico* y lo *testimonial* (Lagmanovich, 1993). Al final de la narración aparece un episodio que contiene a todos los demás relatos, los enmarca y les impone una lógica particular: se trata de una profecía, formulada antes de la partida de la expedición, en la que todo lo sucedido a Cabeza de Vaca y sus compañeros fue anticipado (1993).

Los estudiosos del texto coinciden en realizar una lectura metafórica de la narración de Cabeza de Vaca. De acuerdo con Lagmanovich el hilo conductor del relato es la metáfora del viaje “de oriente a occidente, de la civilización al salvajismo y nuevamente a la civilización; de la visión eurocéntrica a la ecuménica” (1993, p. 41). Robert E. Lewis subraya el carácter iniciático de este viaje, en que los europeos no sólo observaron una realidad extraña e incomprensible, sino que formaron parte de ella por un tiempo considerable (Lewis, 1993). Luisa Pranzetti refiere la transformación que sufre en *Naufragios* el planeado viaje de conquista en otro, en que el objetivo es la sobrevivencia misma “con fuertes implicaciones en la pérdida y búsqueda de la identidad”, y además “en la adecuación y transgresión del espacio de procedencia” (Pranzetti, 1993, p. 58). El viaje que describe Cabeza de Vaca –afirma la autora– no es sólo un viaje paradigmático, sino arquetípico, uno de los modelos de la literatura de naufragios, y uno de los temas constantes en la literatura latinoamericana. Se trata de un viaje desde la cultura organizada, la de la procedencia, hacia una cultura desorganizada, que implica “el paso de un estado social a un estado de naturaleza” (1993, p. 60). Es posible reconocer, dentro de este viaje, afirma Pranzetti, cuatro macrosecuencias: el choque, el encuentro, la integración y el retorno.

En la película, el hilo conductor también lo constituye el motivo del viaje. Las primeras dos secuencias, anteriores a la aparición de los créditos de la película, muestran el naufragio, el fracaso de una expedición, y la ruptura con la cultura de procedencia de los viajeros. Esta ruptura no sólo es simbolizada por la pérdida de sus atributos materiales (ropa, armas, etc.), sino también por la desaparición de las relaciones jerárquicas y de los vínculos que organizaban la vida social de los malogrados conquistadores.

Una vez en la tierra, empiezan las pruebas verdaderamente difíciles para los naufragos: tienen frío y hambre, objetos extraños colgados en el bosque y las cajas con los cadáveres despiertan su miedo, muchos se enferman y la mayoría muere. Los



cuatro hombres que sobreviven son apresados, exhibidos en una jaula como animales, y después, Álvaro, separado de sus compañeros es convertido en un esclavo.

Nicolás Echevarría describió así esta escena, que él había imaginado cuando pensaba hacer una película sobre Gonzalo Guerrero, quien naufragó en las costas de Yucatán en 1511 (Echevarría cit. por Sheridan, 1994): “En su trayecto, los náufragos se sienten observados, surge un silencio aterrador: los animales callan al unísono, sólo se escucha el ruido de los pasos y una voz asustada que reza en latín: “... ¡Aquí ya no hay España!...” Cae súbita sobre ellos una diabólica estridencia de pitos, flautas y tambores. Vuelan flechas, hachas y piedras de atacantes invisibles. Corren despavoridos dispersándose en todas direcciones sin encontrar una salida. Han caído en una trampa: como animales, son cazados y encerrados en jaulas de bambú. Los indios, sus captores, los observan orgullosos como si fueran joyas del zoológico” (p. 12).

Álvar, no sólo debe trabajar para el hechicero, es también objeto de burlas y humillaciones. Debe aprender a sobrevivir en condiciones en extremo adversas. Para colmo, es reducido al mutismo. La barrera de la lengua es infranqueable en esta etapa.

La etapa del “choque” termina en la película justamente cuando Álvaro se rebela contra su condición y enfrenta al hechicero y a Mala Cosa (y al espectador) a través de un agitado y desordenado monólogo en español. En este monólogo reivindica su identidad, la pertenencia a una cultura y el dominio de una lengua.

A partir de entonces, empieza el “encuentro”. Álvaro es admitido en el grupo, empieza a participar en los rituales del chamán, y tras la curación del *gigante*, es puesto en libertad e investido con los atributos del curandero. Cabeza de Vaca ya domina algunos de los códigos de la sociedad en que vive, ya sabe comportarse como ellos. Su participación en el rito chamánico es auténtica. Pero la adaptación a la nueva cultura requiere del rompimiento con el pasado; refugiado en una cueva sufre de alucinaciones en que se entremezclan los recuerdos del naufragio y la figura de su abuelo, el conquistador de las Canarias.

La “integración” se produce cuando Álvaro se vuelve a unir con sus compañeros, hace amistad con el Cascabel, convive con diversos grupos de los indígenas, aprende su idioma, y se dedica a “curar” sistemáticamente.

Y finalmente inicia el “retorno”: los españoles y sus amigos indígenas encuentran las huellas de sus compatriotas en medio de una matanza. Al seguirlas, arriban al campamento del capitán Alcaraz. El reencuentro es amargo. El capitán ordena apresar a los indígenas que acompañaban a Cabeza de Vaca para convertirlos en

esclavos. Matan al Cascabel. Pese a hablar el mismo idioma, la comunicación para Cabeza de Vaca es imposible. No puede identificarse con los conquistadores después de lo que ha aprendido viviendo en el “nuevo mundo”.

La película está construida, claramente, alrededor del motivo arquetípico del *viaje del héroe* (Campbell, 1999; Vogler, 1992). En efecto, el periplo que realiza Cabeza de Vaca es mucho más que un traslado espacial; es, en esencia un viaje interior, viaje de transformación subjetiva. Conforme a Joseph Campbell el significado de esta odisea es el siguiente (Campbell, 1999):

El héroe... es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas y personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. De aquí su elocuencia, no de la sociedad y de la psique presentes y en estado de desintegración, sino de la fuente inagotable a través de la cual la sociedad ha de renacer. El héroe ha muerto en tanto hombre moderno; pero como hombre eterno –perfecto, no específico, universal– ha vuelto a nacer (p. 26).

El héroe inicia su viaje desde el mundo de todos los días rumbo a lo desconocido, una vez que ha recibido un “llamado a la aventura” (1999, p. 53). Álvar Núñez forma parte de una expedición de exploradores-conquistadores, como las que se organizaban a cada rato. Dentro de ella existe una definida organización, con jerarquías y roles. De repente, la tormenta acaba con todo y unos cuantos náufragos, entre los cuales está Álvar, se ven arrojados en un territorio desconocido. Empiezan a caminar para explorarlo y así inicia su aventura.

Una vez en camino, empiezan las pruebas de la iniciación, en que el héroe “desciende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su laberinto espiritual” (1999, p. 97). Álvar es apresado, tratado como esclavo, sufre de soledad, hambre y frío. En medio de las terribles privaciones y humillaciones, empieza a comprender cómo hay que sobrevivir en el mundo en que se ha encontrado. Ello le permite ser iniciado como chamán.

Tras pasar por la crisis, el héroe queda transformado e inicia el camino del retorno “con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” o para poder vivir la vida “con más sentido” (1999, pp. 39-40). Pero Álvar no puede cumplir con este cometido: tras vivir una completa integración dentro de la cultura adoptada, regresa con los suyos, para darse cuenta que su propia transformación no le permite convivir con ellos. El es el símbolo de esperanza de la unión de las dos culturas, pero las fuerzas que dominan la realidad todavía no lo permiten. Por eso su destino es trágico.

## La Conquista que la película imagina

El filme de Echevarría reclama su carácter histórico. Así nos lo indican la precisión de algunas fechas y lugares, y la reconstrucción de una serie de elementos que subrayan la inserción de la historia que la película cuenta en un contexto histórico concreto: la época de la Conquista. No obstante, el esfuerzo por reproducir fielmente algunos elementos que el público puede fácilmente reconocer como pertenecientes a un pasado concreto, es compensado constantemente por una intención creadora de los autores del filme: “Tratándose de mi primera película de ficción –confesó Echevarría– preferí inventar en lugar de documentar... se trataba de inventar América, como lo hizo el ilustrador Teodoro de Bry en 1590, p. su gente, sus costumbres, sus formas de vivir, su lengua” (Echevarría cit. por Sheridan, 1994, p. 17).

En efecto, como se desprende del análisis aquí efectuado, el filme no constituye un intento de exploración con otros medios, sino que es una suerte del modelo imaginario del evento de la conquista, que responde a la necesidad de crear una realidad (histórica) a medida de nuestros deseos.

Este modelo imaginario, desde luego, no surge de la nada. Se alimenta, en primer lugar, de algunas representaciones que conforman el imaginario actual sobre la Conquista: sin ellas la película no resultaría creíble para los espectadores. Estas imágenes se combinan hábilmente con otras, que constituyen la inversión de la representación tradicional de este período. Pero lo que articula, finalmente, estas diversas imágenes, no es un trabajo de investigación y reconstrucción histórica sino el deseo de construir una visión alternativa de América, de nuestros orígenes y cultura.

La película se inscribe, sin duda, dentro de la narrativa desmitificadora de la conquista, que se ha ido articulando desde el siglo XVI frente al “discurso mitificador e imperialista que identifica *acción y conquista, hombre y conquistador, América y botín*” (Pastor, 1993, p. 90). *Cabeza de Vaca* cumple en este sentido una función parecida frente a filmes producidos en la misma década –*1492: la conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992) y *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (John Glen, 1992)– y en textos como *Naufragios* frente a las cartas de Colón y Cortés.

Pero mientras el relato de Cabeza de Vaca contribuyó a desmitificar los discursos de los descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo, la película de Echevarría pretende realizar una operación mucho más arriesgada, que consiste en la inversión total de los términos bajo los cuales se ha visto tradicionalmente la relación entre ambas culturas.

En efecto, el descubrimiento y la conquista son representados en el filme, por un lado, como un desastre, y, por el otro, como una empresa de “construcción de

catedrales”, mediante el uso de la fuerza de trabajo-esclavo. Conforme al filme, del fracaso de la empresa no son responsables sino los hombres que la emprendieron. Su sentido de pertenencia a la institución que representan es tan débil como su organización y jerarquía. De ahí que ante el primer contratiempo –una tormenta en el mar– el grupo se dispersa, olvida sus objetivos y recurre al principio de “sálvese quien pueda”.

La fragilidad de una cultura social dentro del grupo europeo se contrapone constantemente en el filme con las imágenes de los fuertes vínculos de grupo en el mundo indígena. El hechicero y Mala Cosa, aunque permanezcan apartados de su comunidad en algunos momentos, pertenecen a un grupo como lo evidencia la secuencia de la curación del *gigante*. En cambio Cabeza de Vaca sólo encuentra una verdadera compañía cuando adopta la identidad indígena.

Mientras la cultura europea carece de medios para defenderse de las fuerzas naturales, ante las cuales sucumbe sin remedio, los indígenas están, según el filme, profundamente compenetrados con éstas, de modo que pueden no sólo controlar, sino también cambiar el curso de los acontecimientos. A diferencia de los “cristianos” que no conciben otra relación con culturas distintas que la del violento sometimiento, los indígenas son capaces de reconocer las diferencias y respetar a los forasteros.

La película estructura un alegato sobre la superioridad de las culturas indígenas y, por tanto del Nuevo Mundo sobre el Viejo recurriendo a una serie de oposiciones: colectividad *versus* individuación, convivencia armónica con la naturaleza *versus* alienación, la inexistencia de las jerarquías *versus* un poder centralizado, que se derrumba fácilmente por renuncia (Narváez) o lejanía (Carlos V), respeto para los extranjeros *versus* incapacidad de reconocer culturas distintas. En realidad, los autores del filme emplean exactamente el mismo método que usaron los europeos cuando construyeron la imagen de los *otros*, los *bárbaros*, por oposición a la concepción que tenían de sí mismos.

Habría que reconocer que algunos de los elementos de este alegato están fuertemente arraigados en el imaginario occidental. Parece significativo que ante el surgimiento y la intensa actividad del Frente Zapatista de la Liberación Nacional (EZLN), las clases medias urbanas de México han mantenido la actitud de apoyo entusiasta que desplazó casi por completo el análisis y la crítica, que estas mismas clases han ejercido frente a otros movimientos sociales y políticos. En general, y exceptuando las voces analíticas de algunos intelectuales, se ha asumido la “bondad”, la “integridad” y la prioridad otorgada a los intereses colectivos por los pueblos indígenas, contrastándolos con la corrupción, la anomia y la voracidad individualista prevaleciente en el medio urbano (Michel; Escárzaga, 2001).

En el filme, América es reivindicada como el lugar donde los hombres sensibles llegados del viejo continente pueden despojarse sin riesgo alguno de su cultura y así renacer como hombres nuevos, carentes de bienes materiales, pero dueños de sí y de una espiritualidad superior. Este proceso, además, puede ocurrir según la película sin el ejercicio de violencia, por el libre consentimiento y convicción de quien se someta a él.

Si comprendemos la película de Echevarría como un alegato sobre el origen de la identidad actual de los mexicanos, como el director mismo ha declarado, su discurso aparece más emparentado con la ideología nacionalista de lo que podría parecer a primera vista (Alvaray, 2000).<sup>18</sup> En efecto, se desprende la idea según la cual nuestra identidad es producto de un origen común, y está fincada en un proceso de sincretismo cultural, cuya violencia y asimetría nunca se cuestionan. Al igual que la historia nacional, el film relega el conflicto a un último lugar y enfatiza los procesos de asimilación y homogeneización; asimismo, se refugia en el estereotipo y una visión maniquea de los “unos” y los “otros”: los generosos y honestos indígenas, y los europeos devorados por la codicia, empequeñecidos por el egoísmo y la soberbia.

El filme sitúa el origen de la identidad mexicana en la figura de un conquistador fracasado que adopta la cultura indígena y rompe con la propia. Un hombre que, una vez “convertido” no logra comunicarse con los europeos y lleva, en cambio, una excelente relación con los representantes de las otras razas (Estebanico y Cascabel). Un hombre que renuncia a su religión y al proyecto que lo llevó a América: la intención de conquistar y colonizar esta tierra y a sus habitantes.

El hombre que simboliza la unión de las dos culturas –aunque en realidad lo que hace Cabeza de Vaca es adoptar una de ellas y suprimir la otra– es totalmente apolítico. Renuncia al poder dentro del grupo español, que le correspondía en virtud de su función de tesorero de la expedición –como lo observamos en la escena del naufragio–, y no aspira a ninguna posición de poder dentro de la sociedad indígena.

De este manera tenemos todos los elementos de la construcción imaginaria de la Conquista que efectúa el filme y que responde al deseo, compartido a fines del siglo XX por muchos de los intelectuales latinoamericanos, de controlar la imagen de la historia propia y de proponer, frente a ella, un modelo de identidad latinoamericana alternativo al que nos ha sido impuesto desde los centros del poder hegemónico. Se trata, en apariencia, de oponer al imaginario dominante otro tipo de construcción imaginaria que responda a uno de los deseos colectivos más

---

<sup>18</sup> Luisela Alvaray sostiene un punto de vista contrario al mío.

arraigados en América Latina, el deseo de reivindicar la identidad propia no como resultado de una violación originaria a la que fueron sometidos los pueblos de una cultura inferior, sino como la continuación de una tradición autóctona antigua, original y superior a la que trajeron los invasores.

De acuerdo con esta construcción, lo que ha dado origen a los mexicanos no es el proceso del mestizaje biológico, ni los procesos de aculturación o sincretismo, sino el regreso a una especie de estado de pureza originaria, representada por los pueblos americanos autóctonos. Así, los mexicanos de hoy no son producto de la imposición de una cultura sobre otra, sino un pueblo que ha sabido renunciar a la cultura invasora y afirmar los valores de su civilización original. Pero este argumento no se desarrolla en el filme sin contradicciones, ya que tanto en el nivel de la enunciación como en el de la narrativa, la película incorpora y combina, por un lado, dos tipos de mentalidad, dos formas de concebir la relación del hombre con su exterior, y por el otro, dos tipos de realidad, una basada en las convenciones occidentales, y la otra en las normas de un mundo arcaico. Estas dos mentalidades distintas, así como los dos mundos que existen por separado al principio de la narración, se van entrelazando a medida que ésta avanza, hasta que la racionalidad occidental queda subsumida por una conciencia en que la magia gobierna los acontecimientos reales y hasta que la cultura indígena debilitada logra incluir a la civilización occidental.

Si bien esta forma de representar los encuentros interculturales resulta muy original en el cine, en la literatura, sobre todo la latinoamericana, tiene toda una tradición, conocida bajo el nombre del *realismo mágico*. Se trata de una manera de narrar, representar el mundo e implicar al lector en el texto, que tiene sus raíces en el culto a lo primitivo que desarrollaron las vanguardias europeas en la década de los veinte (Camayd-Freixas, 1997, <http://tell.fll.purdue.pdu/RLA-archive/1997/spanish-html/camayd-fleixas/Erik.htm>). Algunos de los intelectuales hispanoamericanos –Diego Rivera, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias– quienes pasaron en París sus años formativos, de regreso a América Latina en la siguiente década empezaron a reivindicar los elementos no occidentales de sus culturas. Ya no se trataba de perseguir el ideal europeo sino de subrayar la diferencia, la especificidad y la expresión propia, que dichos artistas encontraron justamente en los elementos primitivos de las culturas latinoamericanas (1997). Sus textos compartieron tres rasgos que, a juicio de Camayd-Freixas, definen el estilo realista mágico desde el punto de vista de la enunciación, el mensaje y la recepción.

El punto de vista narrativo constituye el centro de gravedad del texto realista mágico, y éste se elabora desde la perspectiva primitiva. El narrador puede ser

indeterminado o múltiple, pero su conciencia e ideología siempre son arcaicas. El mensaje textual, a su vez, asume las normas de una realidad no-occidental, basadas en convenciones primitivas que establecen un contexto referencial alternativo de verosimilitud. Entre los elementos de este contexto el autor destaca la inseparabilidad de lo natural y lo sobrenatural, la unidad del hombre y la naturaleza, la fluidez ontológica por la que un ser puede transformarse en otro y cambiar de forma todo el tiempo, la concepción mítica del tiempo y la mística de la causalidad. Finalmente, el lector implícito de estos textos es caracterizado como apto para jugar un doble papel: del creyente y del escéptico. Como creyente, el lector hará inicialmente una interpretación literal del texto aceptando los eventos sobrenaturales como hechos naturales, tal como los presenta el narrador, sin explicación ni extrañeza. Como escéptico, buscará las relaciones analógicas o alegóricas entre el mundo ficcional y su propio mundo (1997).

La larga historia de las novelas y cuentos del realismo mágico (*El reino de este mundo* de Carpentier, así como *Los hombres de maíz* de Asturias fueron publicadas en 1949), así como su gran difusión y éxito, facilitaron, sin duda, el acceso del público a una película como *Cabeza de Vaca*, animada por los mismos principios de narración y representación del mundo.

Si bien, *Cabeza de Vaca* no se distancia ideológicamente del discurso dominante, de la versión nacionalista de nuestra historia, los autores del filme lograron crear una imagen de América, que difiere de la que han reiterado el cine europeo y norteamericano y que, al parecer, está muy arraigada en nuestro imaginario colectivo. En efecto, la América de Echevarría es un mundo sin confines entre lo real y lo mágico, lo histórico y lo mítico. Es una tierra seca y pedregosa, inhóspita y hostil. Es un espacio habitado por diversas culturas autónomas que no muestran ninguna necesidad de que venga alguien de fuera a enseñarles otras formas de vida. Es en este sentido que la película se distancia de los discursos hegemónicos vigentes hasta la actualidad.

AMÉRICA, UNA PÁGINA EN BLANCO, SE ESCRIBE EN ESPAÑOL:  
BARTOLOMÉ DE LAS CASAS DE SERGIO OLHOVICH

### La obra y su contexto

A diferencia de la película de Echevarría, *Bartolomé de las Casas* se concibió como un filme a producirse para que participara en las celebraciones del *Quinto*

*Centenario del Descubrimiento de América*. De hecho, se trataba de adaptar la obra de teatro del español Jaime Salom que, con el mismo fin, se había montado en el teatro en 1990 bajo la dirección de Sergio Olhovich (Gallegos, 1991, 3 de marzo, pp. 1, 11).

Olhovich, quien había estudiado en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú, donde se graduó como director de cine y televisión en 1968, tenía en su haber, antes de realizar *Bartolomé de las Casas*, diez largometrajes de ficción, además de numerosos cortometrajes, así como series para la televisión (Ciuk, 2000, pp. 455-456). Pero a pesar de su reconocimiento en el medio, le fue difícil allegarse los medios para realizar el nuevo proyecto. Después de una serie de contratiempos y aplazamientos el proyecto se realizó en 1992 con un presupuesto de mil seiscientos millones de pesos (López, 1992, pp. 1,10). La coproducción corrió por cuenta del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), la Cooperativa José Revueltas, producciones Rosas Priego y las Universidades de Guerrero y Morelos y se realizó exclusivamente en el foro 6 de los Estudios Churubusco (1992, pp. 1, 10).

La prensa apoyaba la película informando con frecuencia sobre sus avances, entrevistando al director y a los actores, asegurando de que se trataba de un esfuerzo notable y de alta calidad. Sergio Olhovich solía subrayar la universalidad y la actualidad del tema de la película que, conforme a sus declaraciones, trataba de la llegada de “buenos hombres” a América, que trajeron “el idioma, su cultura” y también “la defensa de los derechos humanos, concretamente la defensa de los indios” (Gallegos, 1992b, 7 de enero). Intentaba también de presentar las limitaciones que sufrió el proyecto como una ventaja que le permitió a él y a su equipo desarrollar un trabajo muy creativo:

Me encerré en el foro 6 de los Estudios Churubusco y con base en sets cinematográficos, con base en transformaciones de escenografía y ambientación, hice todo esto... dentro del foro a un nivel muy cinematográfico. En este set hicimos España, hicimos México, hicimos Santo Domingo, hicimos selvas, hicimos palacios reales, monasterios, etcétera. Filmamos durante 18 días, [El mismo Olhovich había calculado anteriormente que la filmación iba a durar 5 semanas (1992b).] que es un tiempo record para este tipo de cintas, gracias a que contamos con elementos de primera categoría en nuestra industria (Armendáriz, 1992, p. 11).

José Alonso definió la película como “de autor”, habló de su preparación para interpretar el personaje De las Casas (Gallegos, 1993a, 30 de marzo, pp. 1, 11) pero,



sobre todo, de la *calidad* del personaje histórico: “Bartolomé de las Casas fue un hombre que actuó con su verdad hasta sus últimas consecuencias, defendió a los indios de las injusticias que sufrían, a costa de su propia vida, posteriormente legó sus testimonios a la humanidad” (Armendáriz, 1992, p. 11).<sup>19</sup>

En general la estrategia que adoptaron quienes participaron en el proyecto fue la de hablar de la importancia del tema y del personaje más que de los valores de la película. Sergio Molina, quien escribió el guión del filme con Sergio Olhovich encontró en el uso de la utilería y vestuario de la época uno de los mayores aciertos de la película (Reynel, 1992, 13 de noviembre). Claudett Maille simplemente habló de su personaje (Gallegos, 1992a, 20 de septiembre, p. 1).

La película se exhibió por primera vez en diciembre de 1992 en Tlaxcala, según Olhovich “con magnífica respuesta del público a pesar de que fue el día 23 de diciembre y la gente prepara la fiesta de Navidad” (Gallegos, 1993b, 20 de enero, p. 3). La siguiente exhibición fue para los representantes de la Confederación Nacional de Cooperativas (Conacop) en la sala B de los Estudios Churubusco. De acuerdo con José Luis Gallegos, el reportero de *Excélsior* quien cubrió todas las fases del proyecto (1993c, 5 de febrero):

Al finalizar la proyección, ante unos 50 invitados, se sentía aún la emoción, un profundo sentimiento de dolor, de pesar, por las secuencias de desastre y exterminio que se vivieron durante la colonización de América y surge la reflexión de la culpabilidad de las dos partes; Olhovich muestra las dos caras de la moneda y que, hasta nuestros días y a nivel mundial parecen no haber cambiado en nada (pp. 1, 11).

Aunque pudieran parecer tan poco creíbles las afirmaciones del reportero acerca del efecto emocional que tuvo el filme en los asistentes, como poco claras cuando se refiere a “la culpabilidad de las dos partes” y a “las dos caras de la moneda”, las declaraciones de los asistentes de las que él mismo tomó nota parecen confirmar que los espectadores quedaron verdaderamente impactados por el filme. Joaquín Mendizábal afirmó, por ejemplo, que el filme “los condujo al llanto, incluyendo a recios hombres dedicados al trabajo rudo y productivo” (1993c, 3 de febrero, pp. 1, 11). Gerardo Álvarez Sosa, presidente del Consejo de Administración de la Conacop afirmó, a su vez, que “es una película que causa una fuerte impresión visual e interna, mueve todas nuestras fibras sentimentales” (1993c, 5 de febrero, pp. 1, 11).

---

<sup>19</sup> José Alonso dio otra entrevista a Jorge Armendáriz Zúñiga en que habló más extensamente de su personaje y las dificultades para interpretarlo en las distintas etapas de su vida.

Parecía que lo que había provocado tan fuerte impresión en quienes asistieron a la proyección fueron no sólo los “hechos” históricos representados en la pantalla sino el que fueran los “hechos que se viven en forma casi cotidiana en muchas naciones. Han cambiado los escenarios, pero los protagonistas siguen siendo los mismos” (1993c, 5 de febrero, pp. 1, 11). Ante tan terrible diagnóstico veían con optimismo que la película llevara “un mensaje que nos ayude a modificar la forma de pensar y razonar de muchos hombres y pueblos” (1993c, 5 de febrero, pp. 1, 11).

### La película ante la crítica

En marzo la película se proyectó en el *Festival de Cine Mexicano* en Guadalajara donde, puede leerse entre líneas que no le fue bien ni ante el público ni ante la crítica. José Luis Gallegos, el incansable reportero de *Excélsior* subrayó en su nota lo “difícil” y “muy crítico” del público y encontró un eufemismo para hablar de su reacción ante la obra; la definió como “de aliento” (Gallegos, 1993a, 30 de marzo, p. 1). El propio Olhovich convertía el fracaso en victoria.

En primer lugar aseguraba que “el propósito de llevar esta obra a Guadalajara no fue el de obtener reconocimientos”, sino de “moverla comercialmente para recuperar la inversión” (Gallegos, 1993d, 26 de abril, p. 3). El propósito fue logrado porque “*Bartolomé de las Casas* tiene ya invitaciones para exhibirse en festivales como el de Moscú, La Habana y Berlín, entre otros” (1993d, 26 de abril, p. 3). Por eso no importaba que la cinta no se premiara en Guadalajara, circunstancia que Olhovich explicaba porque se trataba de “obra difícil, en el sentido de que su contenido es fuerte” y porque “no es una película ciento por ciento comercial”, argumentos bastante endebles cuando se habla de los criterios de premiación en un festival de cine.

Inmediatamente después Olhovich expresaba su gran satisfacción por haber obtenido un reconocimiento de la Oficina Católica Internacional de Cine, como si dicha Oficina premiara la calidad de las películas y no su contenido ideológico (1993d, 26 de abril, p. 3).

Finalmente, insistía en presentar la reacción del público como favorable: “no es una película divertida, sin embargo todas las exhibiciones en Guadalajara fueron a cine lleno y el debate final fue interesante. Es una cinta que hace pensar desde el primer rollo, dura dos horas y centra la atención en la pantalla” (1993d, 26 de abril, p. 3).

No obstante, la impresión de otros asistentes al evento cinematográfico fue radicalmente distinta. Raquel Peguero, después de elogiar las *óperas primas* que

se presentaron en el Festival (Peguero, 1993, p. 28),<sup>20</sup> decía lo siguiente (Gallegos, 1993d, 26 de abril):

Las producciones de los “consagrados” dejaron mal sabor de boca: *Kino* de Felipe Cazals y *Bartolomé de las Casas* de Sergio Olhovich, carecían de la fuerza de la creatividad, incluso de la pasión ante el fenómeno cinematográfico y ya no sólo por su tema histórico, didáctico hasta el aburrimiento, sino por lo plano de su narración, en el caso de la primera, y su falsa relación con el teatro, en la segunda (p. 28).

También en marzo se anunció que la película estaba nominada para el premio Ariel en las categorías de *actor*, *maquillaje* y *tema musical o canción especialmente escrita para el cine*. (Flores, 1993a, 17 de marzo, p. 2). Sin embargo, el único Ariel que recibió fue para Leonardo Velázquez por el tema musical (García, 1988, p. 383).

En agosto la película fue exhibida en el Festival de Cine Ibérico, Latinoamericano y Europeo, en Arcachón, Francia, lo cual le brindó una nueva oportunidad a la prensa para hablar del filme y entrevistar a Olhovich, quien contradiciendo sus declaraciones anteriores, según las cuales había traducido el texto teatral al lenguaje cinematográfico (Gallegos, 1993b, 20 de enero), ésta vez afirmaba que “se propuso mantener la mayor fidelidad en la estructura y el texto, emprendiendo un prodigio de *teatro filmado*” (Exhibieron en Arcachón, Francia, el filme *Bartolomé de las Casas* de Olhovich, 1993, 27 de agosto, pp. 2, 15). El director llegaba al extremo de afirmar que De las Casas “fue un precursor de la llamada *teología de la liberación*” (1993, 27 de agosto, pp. 3-15). A su vez, quien hubiera redactado la nota, se atrevía a comparar el tratamiento que le dio Olhovich al personaje de De las Casas con Borges (1993, 27 de agosto, pp. 2, 15).

En octubre la película fue exhibida en las salas *Arcady Boytler* de la Cineteca Nacional y *Julio Bracho* del Centro Cultural Universitario entre las películas que se mostraban para ser seleccionadas para participar en la 66ª entrega del Oscar (Comenzó la exhibición de las cintas que podrían aspirar al premio Oscar, 1993, 6 de octubre, p. 4). Si bien, no llegó a representar a México formó parte, junto con *Kino* de Felipe Cazals, de la exhibición de una semana de cine mexicano en Helsinki, Finlandia (El cine mexicano tendrá participación dentro de festivales internacionales, 1993, 12 de octubre, p. 2).

Finalmente, el 16 de octubre de 1993 se anunció la premiere del filme con la participación del presidente de México Carlos Salinas de Gortari y de la Nobel de

---

<sup>20</sup> *Cronos* de Guillermo del Toro, *Un año perdido* de Gerardo Lara y *Vida Conyugal* de Carlos Carrera.

la Paz, Rigoberta Menchú (“El presidente Salinas asistirá a la premiere de *Bartolomé de las Casas*, 1993, 16 de octubre, p. 2). Quien hubiera redactado la nota que apareció en el *Cine Mundial* no sólo no conocía la película sino además tenía información completamente desactualizada sobre ésta:

“La ambientación natural de esta película destaca tanto por su belleza como por su relevancia histórica, entre las locaciones que se pueden mencionar están el convento de Oxolotan en Tabasco, la hacienda de Santa María Regla en Hidalgo y la Plaza de las Tres Culturas” (p. 2).

Mencionaba además de manera equivocada, entre los actores del filme, a Delia Casanova, Angélica Aragón y Arcelia Ramírez (1993, 16 de octubre, p. 2).

Si bien, el presidente Salinas no asistió a la exhibición de la cinta y envió en su representación a Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, estuvo presente Rigoberta Menchú, Martha Salinas de Ortiz Mena, titular de la Fundación Mexicana *Bartolomé de las Casas*, además de los representantes de la Cooperativa José Revueltas y los autores del filme (Flores, 1993b, 22 de octubre, p. 1, 17). Se trató, en realidad, de un acto político en que se habló de la II Cumbre de los Pueblos Indígenas, a la que acababa de asistir la premio Nobel de la Paz, y de sus proyectos y compromisos, así como del programa de ayuda a los jóvenes y niños sin hogar elaborado por la Fundación Mexicana *Bartolomé de las Casas* (1993b, 22 de octubre, pp. 1, 17). Nada de eso tenía directamente que ver con la película, salvo que los fondos recaudados de la función se destinaron a la mencionada Fundación (Gallegos, 1993e, 22 de octubre, p. 17). Menchú se refirió al filme en un discurso preparado seguramente antes de verlo, puesto que habló de él en la forma más abstracta y “políticamente correcta” posible. Dijo, en efecto, que era “una película mexicana que ofrece una contribución importante al conocimiento de hechos históricos sobre Bartolomé de las Casas, defensor de los derechos de los indígenas hace ya 501 años” (1993e, 22 de octubre, p. 17).

Olhovich aprovechó al acto para subrayar la importancia y la vigencia de su obra, así como su propio compromiso con los oprimidos, en un discurso, de haber sido éste transcrito fielmente por la reportera de *El Día*, digno del peor político del momento. En efecto, hay en él un sentido de oportunismo mal disfrazado, una pésima sintaxis que mal articula las supuestas relaciones entre diversos asuntos y un erróneo empleo de conceptos (Espinoza, 1993):

Obviamente, aunque es una película histórica –se desarrolla en el siglo XVI– es una película de una gran actualidad y vigencia porque lo que dice el fraile suena más necesario hoy que

han pasado 501 años, que en aquella época. Es por eso que la película es moderna en su tratamiento, en su desarrollo y su discurso... Creo que es casi una obligación nuestra, como cineastas, hacer este tipo de temática a favor de los indígenas y de la lucha de los hombres oprimidos. Soy un director que siempre ha tenido la inquietud de transmitir mensajes de idea social y universal en su contenido. De hecho, el discurso básico de la película es la igualdad del hombre ante el hombre mismo (p. 21).

En aquellos días en que Olhovich creía triunfar en un acto político, Susana Cato lo criticó en el *Proceso* señalando los mayores defectos del filme (Cato, 1993):

La cinta no logra dejar de ser tragada por un peso denso e indefinido. Por un lado es demasiado recitada: textos largos, diálogos densos y reiterativos que en teatro se modulan con la respiración pero que en el cine se vuelven cansados... la falsedad está aun dentro de la construcción misma del personaje, pero sobre todo de su circunstancia. En algún momento de la película se le atribuye a Fray Bartolomé de las Casas la frase "lo único importante son los indios". Sin embargo, los indios nunca aparecen, salvo en la coreografía de una matanza que más parece una orgía (p. 57).

A fines del mismo mes se anunció que la película fue invitada a la Reseña de Acapulco (Garza Rappports, 1993, p. 1, 13) y a la *Muestra de Cine Internacional* en el Festival de la Habana (Muestra de Cine Internacional en el Festival de La Habana, 1993, 31 de octubre, p. 9). Si bien no recibió premio alguno, fue merecedora, según una nota de *Excélsior*, de "favorables comentarios" (Favorables comentarios para la película mexicana *Bartolomé de las Casas*, en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, 1993, 8 de diciembre, p. 2).

Mientras tanto las cooperativas cinematográficas seguían haciendo esfuerzo para promover las obras producidas por ellas mismas. Como siempre, José Luis Gallegos dio cuenta de los autoelogios (1993f, 22 de noviembre):

Nuevamente este año las cooperativas de producción de cine y video obtuvieron obras que por sus temas, técnicas de rodaje y posproducción y actuaciones han merecido reconocimiento del público y la crítica a nivel internacional, la más reciente *Bartolomé de las Casas*... La cooperativa "José Revueltas" es la promotora de la mencionada cinta *Bartolomé de las Casas*, con guión de Sergio Molina y Sergio Olhovich, éste último la dirigió y tanto en muestras y festivales en México y Europa ha obtenido premios y reconocimientos especiales "por ser la biografía del primer defensor de los derechos humanos, después del descubrimiento de América" (pp. 2, 5).

A principios de diciembre en una entrevista con Freddy Secundino, Olhovich empuñó de nuevo la defensa de su película y cambió, de nuevo, sus propias apreciaciones al respecto (Secundino, 1993, 4 de diciembre, p. 12). Enfrentado por el entrevistador quien le recordó que la película era mal calificada por la mayoría de los críticos y considerada como fruto del sentido de oportunismo del director, quien quiso aprovechar la coyuntura creada por las celebraciones del *Quinto Centenario del Descubrimiento de América*, Olhovich usó argumentos contundentes. En primer lugar definió su filme como político asegurando que la figura de Bartolomé de las Casas no era sino un pretexto para “un discurso sobre los derechos humanos y la igualdad de los hombres” (1993, 5 de diciembre, p. 12). En segundo lugar sentenció, a diferencia lo que había dicho después de que su película fuera exhibida en la *Muestra de Guadalajara*, que la obra era “educativa, amena y divertida”. Cuestionado de nuevo por Secundino, la comparó con las obras de Picasso y Beethoven “porque es una obra de ideas y sentimientos, de sensaciones” (1993, 5 de diciembre, p. 12). Negó rotundamente el que *Bartolomé de las Casas* se filmara para aprovechar la coyuntura del *Quinto Centenario* y aseguró que se trató de una coincidencia, pese a que en las primeras entrevistas que había dado cuando apenas se iba a realizar el filme hablaba de ello sin ningún reparo. En aquella ocasión había dicho, en efecto (Gallegos, 1992b, 7 de enero):

Y si se va a organizar un festejo en relación al V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, pienso que hay que tratar en el cine sobre los buenos hombres que vinieron a América, de los que paralelamente con los conquistadores trajeron su idioma, su cultura... Esta es una película diferente de lo realizado hasta el momento en torno del encuentro de Dos Mundos, como la obra de Nicolás Echevarría de México *Cabeza de Vaca* y, obviamente, *Jericó*, de Venezuela (p. 11).

Finalmente, descalificó a los críticos que reprochaban a su obra ser un teatro filmado y pretender ser una película sobre los indígenas cuando éstos prácticamente no aparecían en la pantalla (Secundino, 1993, 4 de diciembre):

Algunos tontitos que se dicen críticos han dicho que es tan teatral, que no es cine. El cine tiene que ver con todas las artes y el teatro es una de las más cercanas al cine. Yo no quise mostrar cómo matan y asesinan indígenas, porque entonces hubiera caído en el sensacionalismo, en lo barato de la sangre. Quise mantener su discurso, la polémica política, que se da en toda la película entre Bartolomé y Fray Antón de Montesinos; o con Petrilla y otros personajes. Es un discurso. Eso también es cine. ¿Quién dijo que el cine es sólo imagen? Se ha caído en un naturalismo muy banal, poco interesante. Los cineastas no toman en cuenta el discurso (p. 12).

Pese a la indiferencia generalizada, José Luis Gallegos no perdía la oportunidad para promover la película con argumentos cada vez más extravagantes y en oportunidades creadas invariablemente por la coyuntura política. En enero de 1994 decidió que el filme cobró actualidad gracias a los “acontecimientos en Chiapas” y entrevistó a “los técnicos y actores que participaron en la producción” del filme (Gallegos, 1994, 30 de enero, pp. 6, 17). Éstos opinaron que películas como la de Olhovich “deben tener un trato si no preferencial sí de mayor apoyo en (lo) correspondiente a su promoción publicitaria” tanto dentro del país como en el extranjero, tanto para “el público mayoritario”, como para “los estudiantes de las escuelas secundarias y escuelas superiores” (1994, pp. 6, 17). De nuevo, la importancia de la cinta se debía, según los declarantes, al tema del filme y no a los valores de la obra cinematográfica, aunque al final Gallegos recordaba que el elenco del filme era “de primer nivel” y que la fotografía fue responsabilidad de “dos especialistas de reconocimiento internacional” (1994, 30 de enero, pp. 6, 17).

Terminaba el artículo con frases que sólo pueden considerarse como el colmo de la manipulación periodística. Puesto que el filme no había recibido ningún premio Gallegos, quien en artículos anteriores solía afirmar lo contrario (Gallegos, 1993f, 22 de noviembre), decidió convertir el acto político en que el filme fue presentado públicamente en el acto “de mayor reconocimiento oficial y mundial que ha tenido hasta el momento esta película mexicana” (Gallegos, 1994, 30 de enero). Como si esta mentira fuera un asunto menor, decidió además convertir a Rigoberta Menchú en la máxima autoridad en cuestiones de la calidad cinematográfica y afirmó que la Premio Nobel:

Se pronunció a favor de que esta película tenga una difusión masiva, internacional, en forma continuada e inclusive felicitó a quienes promovieron el proyecto, a quienes lo respaldaron y a quienes a través de la obra filmica y en nombre de Bartolomé de las Casas realizan actividades paralelas a favor de las clases sociales desprotegidas, como es el caso de los *niños de la calle* (p. 17).

La redacción del párrafo fue más bien contraria a la causa que con tanto fervor defendía el reportero desde hacía ya más de un año, puesto que dejaba al descubierto que a Rigoberta Menchú le preocupaban más los problemas sociales que la propia obra.

En agosto de 1994 Olhovich logró que la revista *Proceso* diera lugar a sus reclamos porque nadie quiso exhibir su filme. La nota fue de Héctor Rivera (1994):

En noviembre pasado, cuenta, le dijeron en el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) que le iban a dar seis salas para el estreno comercial de su película. Luego le dijeron que la Com-

pañía Operadora de Teatros (COTSA) no quería, que solamente le iban a dar cuatro, y al final le dijeron que sólo iba a pasar en un cine una semana, “pero nadie se enteró, porque no hubo publicidad ni nada de nada” (p. 71).

Olhovich no se explicaba el porqué de tal indiferencia puesto que “después de la aparición del subcomandante Marcos en el panorama político nacional... sentía que había dado en el clavo con su cinta *Bartolomé de las Casas*” (1994, p. 71). Con la entrevista de *Proceso* se cerró prácticamente la discusión pública acerca del filme.

Pero independientemente de que, en efecto, la película de Olhovich no fuera muy atractiva como para asegurar su exhibición comercial, es necesario recordar que en 1992 fue aprobada la *Ley Federal de Cinematografía* que derogó la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 (Barcenas, 2003, p. 72). Mientras la primera disposición legal obligaba a los exhibidores a destinar por lo menos el 50% de tiempo de la pantalla a las películas nacionales, la nueva ley, que respondía a las exigencias del Tratado de Libre Comercio que se iba a firmar con Canadá y los Estados Unidos, disminuía esta exigencia de manera radical (2003, p. 74).<sup>21</sup> No hay que descartar que esta circunstancia también influyera en la reducida difusión de *Bartolomé de las Casas*.

### ***Bartolomé de las Casas*: un retablo histórico**

La película de Sergio Olhovich es una adaptación, tal como lo señalan los créditos del filme, de la obra teatral del dramaturgo español, Jaime Salom, titulada *De las Casas. Una hoguera en el amanecer* (Salom, 1990). La obra fue estrenada en el Teatro Jorge Negrete de la ciudad de México, el 31 de agosto de 1990, bajo la dirección de Sergio Olhovich, quien dos años más tarde la llevó a la pantalla respetando prácticamente todos los diálogos,<sup>22</sup> así como las indicaciones del autor respecto a la ambientación de las diversas escenas. Sólo en la última parte de la película, que los autores llamaron *Epílogo*, se agregaron algunos párrafos tomados del testamento De las Casas (Cfr. Yañez, 1949, pp. 12-14).

La película es en definitiva un “teatro filmado”, hecho que ella misma, lejos de ocultar, hace evidente desde la primera secuencia, en que se muestra el foro y los preparativos para el rodaje. En realidad, las cámaras nunca abandonan el estudio, la

<sup>21</sup> El tiempo de pantalla dedicado al cine nacional disminuía gradualmente al 30%, después al 20%, hasta llegar al 10% en 1995.

<sup>22</sup> Es muy probable que por razones de tiempo se omitieron algunos parlamentos; en algunos otros casos se alteró el orden en que aparecieron en la obra teatral. Sin embargo, estos pequeños cambios no transforman el sentido de la obra, salvo en asuntos de menor importancia, que se señalarán más adelante en el texto de este capítulo.



decoración jamás deja de ser artificiosa y la división del filme en “escenas”, entre las cuales la pantalla se oscurece por completo, no permiten al espectador olvidar ni un momento que está presenciando una obra de teatro. A esto habría que agregar otros elementos: el trabajo de la cámara se reduce al mínimo, de manera que el desarrollo de la acción se basa fundamentalmente en los diálogos, literalmente recitados por los actores. Es difícil saber si se les pidió que actuaran de esta manera –su declamación resulta sumamente artificial y torpe en la pantalla– o se trató simplemente de una mala actuación, particularmente inadecuada en el cine. Se evitan al máximo los cortes, de manera que algunas escenas pueden considerarse como planos secuencia, siguiendo también en este sentido el estilo teatral.

Es hasta cierto punto posible reconstruir las intenciones del autor de la obra. En el prólogo a la edición mexicana de *De las Casas*, Salom admite no ser “historiador, ni un erudito en la materia”, por lo que su trabajo no aspira a ser reconocido como un tratado o estudio profundo sobre el tema, sino como una interpretación personal, “un cúmulo de sensaciones e ideas”, en que el artista tiene el derecho de tomarse libertades que cree necesarias. Salom califica su obra (1990) como “retablo histórico”, puesto que:

Un retablo no es una reproducción exhaustiva y exacta en cuanto en él se pretende mostrar. Se trata sólo de una visión global, de una interpretación dada por un artista, un artesano, de unos hechos o unas estampas, que a él le han impresionado y que necesita transmitir, comunicar, como una confidencia exigente, a cuantos contemplan su obra (p. 9).

La representación teatral, advierte el autor, requiere de un tratamiento distinto de la “verdad” del que se aplica en los trabajos científicos. El teatro es “situación, contrapunto, diálogo, emoción”, que se desarrollan, además en un espacio y tiempo reducidos. Ello requiere, afirma Salom, de un trabajo de síntesis y simplificación, de condensación de varios personajes en uno, y hasta de invención de algunos de ellos “para ofrecer de una manera más viva y diáfana el contraste de sus actitudes y pareceres” (1990, p. 10).

Salom antepone pues el arte a la historia, las reglas de la representación dramática a las exigencias de una reconstrucción estrictamente histórica. ¿Por qué entonces escoger, como protagonista de su obra, a un personaje histórico tan significativo tanto para España como para América Latina, poner en su boca párrafos que provienen de obras auténticas y rodearlo de otras figuras de la historia?

Al parecer, el autor desea participar en la discusión siempre vigente tanto para los habitantes de la ex metrópoli como para las ex colonias, y que cobra fuerza al-

rededor de la fecha en que celebra el quinientos aniversario del “descubrimiento” de América y que gira en torno al significado del evento que puso en contacto a las culturas americanas con la europea, así como sobre la identidad de quienes son herederos de este proceso. La postura de Salom es más que evidente; en el párrafo que cierra el prólogo recuerda la inscripción que figura en la escultura del dominico colocada en Madrid: “Bartolomé de las Casas, padre de los americanos” y agrega “Este sería mi más sincero deseo y mi más deseado aplauso” (1990, p. 10).

En la edición mexicana, la obra de Salom recibe además un respaldo muy significativo: la *Presentación* está escrita por uno de los estudiosos más destacados De las Casas, André Saint Lu, quien no sólo legitima la operación que el autor realizó valiéndose de los acontecimientos históricos, sino que resalta el gran valor de la obra:

Buen conocedor de la biografía del personaje, de su acción y de sus escritos, así como de la época y circunstancias en que le tocó vivir y actuar, el autor de este Retablo Histórico, valiéndose literalmente de los propios textos de De las Casas, logró sacar los mejores efectos dramáticos de las situaciones conflictivas que jalonaron durante medio siglo la vida pública de su héroe (p. 7).

La concepción que tuvo Salom de la obra y del personaje influyó de manera decisiva en el filme, dada la fidelidad con la que el texto teatral fue llevado a la pantalla. Me referiré a ello con detalle más adelante.

### Historiografía del tema: 1970-1990

Bartolomé de las Casas ha inspirado una enorme cantidad de estudios desde el siglo XVI hasta nuestros días. Excedería con mucho los propósitos de este trabajo tratar de caracterizar todos ellos. De ahí que me voy a limitar a trazar las principales tendencias que es posible advertir en dichos estudios en el período que me ocupa, es decir de 1970 a 1999.

En el período estudiado, el interés de algunos grandes lascasistas del siglo XX por el personaje y su obra estaba apagándose. Este fue el caso de Edmundo O’Gorman y Silvio Zavala.<sup>23</sup> Lewis Hanke, sólo se arrepintió en dos ocasiones de su decisión, tomada en 1952, de concluir sus estudios sobre De las Casas, para dedicarse a otros aspectos de la historia hispanoamericana (Hanke, 1986, p. 3). La primera

<sup>23</sup> En 1992, el Fondo de Cultura Económica (FCE) publicó su libro titulado *Por la senda hispana de la libertad*, que contiene un capítulo dedicado a los estudios sobre De las Casas. Tres de los artículos que lo componen fueron escritos en la década de 1980; los demás habían sido publicados ya en los cuarenta y sesenta.

ocasión se presentó cuando Ramón Menéndez Pidal publicó en 1963 su polémico libro titulado *El Padre De las Casas. Su doble personalidad*. Hanke contestó con un artículo en que realizó un minucioso análisis y crítica de los argumentos de Menéndez (Hanke, 1966, pp. 5-66). La segunda, cuando decidió escribir una introducción a la traducción inglesa del tratado que De las Casas había presentado en Valladolid en 1550 (Hanke, 1974).

A raíz de la publicación del libro de Menéndez Pidal, otro destacado lascasista, Marcel Bataillon sugirió que se realizaran nuevas investigaciones sobre el polémico personaje (Lafaye, 1984, pp. 154-187). Ello provocó, entre otros, la colaboración de Bataillon con uno de sus estudiantes, André Saint-Lu, y la publicación conjunta de *El Padre De las Casas y la defensa de los indios* en 1971 (1984, p. 165). También en Francia Raymond Marcus y Alain Milhou, emprendieron arduos estudios sobre el pensamiento de De las Casas en la década de 1970 (1984, p. 165).

Aparte de la polémica que había desatado el escritor español, otros acontecimientos motivaron el renacimiento del interés por el dominico. En efecto, en 1974 se celebró, por primera vez, el quinto centenario del nacimiento de De las Casas y, al comprobarse el error de la fecha, puesto que el fraile había nacido en realidad en 1484, en la siguiente década siguieron las conmemoraciones (Keen, 1977, pp. 57-67).

En comparación con las décadas anteriores, cuando las discusiones alrededor de De las Casas adquirirían con frecuencia un tono violento, en el que se enfrentaban los defensores del personaje con los que lo culpaban de ser el padre de la leyenda negra, en los setenta y ochenta el ambiente entre quienes lo siguieron estudiando se calmó. Como observaron Juan Friede y Benjamin Keen, varios críticos de De las Casas se pasaron al bando opuesto. En este cambio de actitudes influyó, muy probablemente, el que en la segunda mitad del siglo XX los grandes movimientos antirraciales y anticoloniales reivindicaron a De las Casas como su precursor y lo convirtieron en uno de los más populares personajes de la historia (Keen, 1977).

Las intenciones reivindicativas no sólo permearon los escritos políticos sino también los textos científicos. Entre éstos últimos habría que mencionar la obra de los más destacados estudiosos de De las Casas: Juan Friede, Lewis Hanke y André Saint-Lu (Friede, 1974; Hanke, 1986). El dominico se fue convirtiendo en un símbolo y en un mito de las causas más elevadas de la humanidad, y ello, sin duda, fue conspirando contra los esfuerzos más críticos y analíticos. Juha Pekka ha dado cuenta de los diversos usos que se le ha dado a la figura de De las Casas recientemente y subrayó la falta de sentido crítico y parcialidad de los estudios que finalmente “han dificultado el conocimiento del auténtico De las Casas” (Pekka Helminen, 1986, p. 65). A su vez, Luciano Pereña, se ha referido a la idealización y

glorificación del personaje tanto por los estudiosos españoles como hispanoamericanos (Pereña, 1986):

El V Centenario del nacimiento de Bartolomé de las Casas se ha convertido en un acontecimiento internacional... Si hay quienes buscan en De las Casas un pretexto de hostilidad política y de resentimientos históricos, para la mayoría de los historiadores y políticos Bartolomé de las Casas ha dejado de ser el padre de la leyenda negra para convertirse en timbre de gloria para España, que hizo posible y hasta alentó su libertad de crítica como no sucedió en ninguna otra nación europea... Se le ha idealizado universalmente para convertirlo en el profeta de la liberación iberoamericana. La literatura moderna ha transformado a Bartolomé de las Casas en poderoso reactivo contra el racismo, el colonialismo y el imperialismo de nuestra época (p. 109).

Al mismo tiempo que aumentaba el número de textos en que se hacía la apología de De las Casas, y en ocasiones, de paso, de los responsables de la política colonial española,<sup>24</sup> al intentar hacer un balance del estado que guardaban los estudios del tema, varios historiadores dejaron constancia de la condición inconclusa e insatisfactoria de las investigaciones dedicadas a De las Casas. Lewis Hanke planteó la necesidad de un estudio sistemático que profundizara en el papel que el dominico realmente jugó en su tiempo, así como sobre sus conocimientos de la cultura indígena (Hanke, 1985, 1986). Benjamin Keen llamó la atención sobre la insuficiencia de los estudios sobre las fuentes de su pensamiento (Keen, 1977). Pedro A. Vives señaló la necesidad de rastrear las posibles claves de la lucha entre grupos de presión en torno a la Corona, y sobre los lazos precisos que permitieron el contacto de De las Casas con dichos grupos (Vives, 1986, pp. 31-39). Ello, a su vez, permitiría esclarecer en mayor medida la conexión entre las ideas lascasianas y la búsqueda de una doctrina imperial, tema que hasta ahora no ha sido abordado directamente (1986, pp. 31-39).

Este trabajo fue emprendido por una nueva generación de los lascasistas, así como por investigadores interesados en introducir nuevos métodos de análisis e interpretación a la historiografía hispanoamericana. Una de las investigadoras más activas de este nuevo grupo, Helen-Rand Parish escribió en el proemio del libro, cuya autoría compartió con Harold E. Weidman (1980):

---

<sup>24</sup> Confróntese, especialmente el libro de Losada, 1970, en que el autor realmente no pierde oportunidad de subrayar las extraordinarias cualidades de la Corona española.

Este libro revela al lector una faceta recién descubierta en la vida de Fray Bartolomé de las Casas... Aunque parezca sorprendente, gran parte de su historia tan controvertida nunca ha sido relatada, o se ha relatado mal... casi todos los episodios de su vida requieren una revisión de datos, acontecimientos, detalles e interpretaciones, así como una reevaluación del efecto que tuvo en su propia época o de la vigencia que pueda tener en el presente. Todos estos cambios, que nosotros y otros vamos publicando en una serie de artículos, volúmenes y ediciones de sus escritos, proporcionan una nueva perspectiva acerca de Fray Bartolomé (1980). [La autora cita sus propios estudios sobre De las Casas, realizados a fines de la década de los setenta, así como a tres lascasistas europeos: Isacio Pérez Fernández, Francesca Cantú y Raymond Marcus, todos ellos pertenecientes, según sus propias palabras a la “corriente redescubridora” del dominico (Parish; Weidman, 1980, 1981, nota 1)].

Los autores reconstruyen las cuatro visitas de De las Casas a la ciudad de México entre 1535 y 1546, hasta ahora desconocidas, y dan cuenta de su participación en las juntas mexicanas, apenas estudiadas hasta este momento (1980, 1981, nota 1). La contribución al conocimiento de la vida del personaje, no se libra, sin embargo, del tono de la exaltación, con el que en este período suele tratarse su figura:

Pero el pensamiento de Fray Bartolomé estuvo muy delante de su propia época y aun de las siguientes. Sólo en el siglo xx ha hallado una admiración tan universal y un clima tan acogedor, que pudo brotar nuevamente como un río subterráneo escondido por largos años... Sus ideas, finalmente, han encontrado ecos sorprendentes y a veces clamorosos en la carta de las Naciones Unidas, en el principio de la restitución de la Indian Claims Act de los Estados Unidos, en la lucha política e ideológica del Tercer Mundo contra el imperialismo y el colonialismo. Y por fin (que es más bien un principio), tanto la gran encíclica *Pacem in terris* de Juan XXIII como la nueva “teología de la liberación” y las visitas de Juan Paulo II a Iberoamérica, pregonan el cristianismo en términos muy lascasianos como una tremenda fuerza espiritual y moral capaz de transformar la sociedad (pp. 80-81).

En estas circunstancias, los estudios sobre la época de la Conquista en general, y sobre la figura de las Casas en particular, dieron un giro cuando se publicó el libro de Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro* (Todorov, 2000). Poco tiempo después en México se realizó y publicó el libro de Weckmann, *La herencia medieval de México*, en que el autor reconstruyó la visión de los conquistadores, es decir, la manera como comprendían los fenómenos del mundo circundante, a partir de categorías de análisis similares a los que empleó Todorov (Weckmann, 1996). A diferencia de los estudios anteriormente reseñados, Todo-

rov no busca nuevos documentos, que permitieran rescatar nuevos datos o precisar los acontecimientos hasta ahora insuficientemente conocidos. Por el contrario, dedica su trabajo al análisis e interpretación de textos bien conocidos de Colón, Cortés y De las Casas principalmente, para reconstruir a partir de ello los rasgos de la mentalidad de sus autores.

Con un recurso constante a dichos textos, Todorov muestra como los descubridores y conquistadores proyectaron sobre la realidad del Nuevo Mundo así como sobre sus habitantes, una serie de imágenes, creencias e ideas, que poseían antes de emprender su aventura y que se esforzaron por corroborar al contacto con lo desconocido.

El cambio de enfoque permitió una radical transformación de la imagen del dominico, tal como ésta nos ha sido transmitida por la historiografía anterior. Al analizar sus argumentos, Todorov encuentra las raíces de la doctrina lascasista en la tesis cristiana sobre la universalidad de las leyes naturales y los derechos de los hombres, lo que lleva a afirmar la indiferencia esencial de todos los seres humanos (Todorov, 2000, p. 175). La asunción de este principio tiene consecuencias importantes. Por un lado, se desprende de él una tesis finalista, conforme a la cual, los indios, al igual que el resto de la humanidad están destinados a la religión cristiana. Por el otro lado, dado que forman parte de una humanidad única, a De las Casas le interesa más demostrar este hecho, que estudiar sus particularidades culturales o sociales. La manera como el dominico piensa a los indígenas, le impide ver la diferencia y bloques, por tanto, su conocimiento (2000):

Si bien es indiscutible que el prejuicio de la superioridad constituye un obstáculo en la vía del conocimiento, también hay que admitir que el prejuicio de la igualdad es un obstáculo todavía mayor, pues consiste en identificar pura y simplemente al otra con el propio "ideal del yo" (o con el propio yo) (pp. 179-180).

La tesis de Todorov sobre el desconocimiento de los indios por De las Casas resulta, a la luz de los estudios anteriores, verdaderamente revolucionaria y obliga a considerar al personaje de una nueva manera.

Algunos años más tarde, Beatriz Pastor, otra estudiosa de los textos de la Conquista, adoptó un método de interpretación similar en su libro *El jardín y el peregrino* (Pastor, 1999). Con la intención de reconstruir la visión particular de los europeos del Nuevo Mundo y de sus habitantes, Pastor analiza los discursos de los conquistadores, cronistas y misioneros hasta encontrar sus raíces conceptuales y operaciones mentales que permitieron articularlos. Al igual que Todorov llega a la conclusión

que la primera generación de los “descubridores” interpretó la nueva realidad conforme al arsenal de las imágenes que concretaban en el imaginario europeo la realidad de lo desconocido. Las inexactitudes en las descripciones de las tierras recién encontradas y de sus habitantes, afirma Pastor, no eran signos de ignorancia o de falta de observación, sino de “un acercamiento particular a la realidad, unos procesos mentales cognitivos en los que el concepto se encuentra en pugna constante con el símbolo y es, en la mayoría de los casos, desplazado por él” (1999, p. 41).

Pero ello, aclara la autora no implica que la imaginación predomine por completo sobre un conocimiento empírico de lo real; es más bien de “un modo de acercamiento sistemático particular que conjuga el discurso de la razón con las imágenes del deseo” (1999, p. 41). Implica, por un lado, una particular selección de categorías para describir lo real y, por el otro lado, dotar “a cada uno de los elementos de esa nueva realidad de una dimensión simbólica que los convierte, a través de su sustitución ficticia por imágenes de la tradición europea, en proyecciones de su deseo” (1999, p. 42).

En el período de la Conquista, explica Pastor, el pensamiento europeo se desarrolla según mecanismo específicos, se nutre

de dos actividades disímiles –desear y conocer– (que) se entrelazan de forma tan estrecha que es a veces imposible separarlas porque el deseo impulsa el conocimiento y el conocimiento adopta las formas del deseo... se nutre de imágenes y de símbolos en un movimiento incesante pero sistemático que lucha por comprender y controlar una realidad completamente ajena. Es la razón del deseo. Una razón que opera combinando y recombinando los datos de la experiencia con los materiales del imaginario europeo para crear una visión y representación de América que es figura utópica de resolución de toda contradicción histórica (p. 42).

A la luz de estas consideraciones Pastor analiza las claves simbólicas del pensamiento de De las Casas, de su visión de la Conquista como confrontación de los absolutos, “el bien de la América precolombina” y “el mal de la Conquista”, ligada a una visión utópica, religiosa de la historia, y de la búsqueda infatigable de una salida de la situación histórica, también en un espacio simbólico (1999, pp. 250-251). Al igual que Todorov, Pastor concluye que los modos de percepción y categorización que empleaba el dominico volvían irrelevante el análisis histórico de las circunstancias concretas y elementos particulares (1994, pp. 259-260).

Desde luego, en el período estudiado hubo muchas más publicaciones dedicadas a De las Casas. Quizás valdría la pena mencionar, porque se trata de un enfoque original, el libro de José María Muriá, Bartolomé de las Casas ante la historiografía mexicana (Muriá, 1974). Muriá, interesado en estudiar las formas en que la sub-

jetividad de los historiadores influye en sus estudios, revisó los textos de quienes desde el territorio del México actual, se han interesado por De las Casas, desde Motolinía hasta Nicolás León (1974).

En vísperas de la celebración del *Quinto Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo*, se han escrito también dos novelas históricas, o bien, quizás fuese más correcto llamarlas historias noveladas, dedicadas a la figura del obispo de Chiapa, la de José Luis Olaizola y un poco más tarde, la de Fernando Benítez (Olaizola, 1992; Benítez, 1992). Ambos textos pueden ubicarse perfectamente dentro de la tendencia que busca dignificar a la persona y a la obra de De las Casas.

### Los temas históricos y su interpretación filmica

#### *La trayectoria espiritual de Bartolomé de las Casas*

El tema central de la película, al igual que de la obra de teatro de Jaime Salom son las transformaciones espirituales que Bartolomé de las Casas experimentó a lo largo de su vida. Es alrededor de este núcleo central que se entretajan otras cuestiones de no menor importancia desde el punto de vista histórico: el debate sobre la justicia de la guerra contra los indígenas, la disputa sobre la naturaleza de los nativos de Las Indias y el derecho de los españoles a extender su imperio a ultramar.

La película coincide con los datos históricos al señalar que Bartolomé acompañó a su padre, Pedro de las Casas, en su segundo viaje a La Española, en 1502. En cambio apenas acude a la historiografía reciente para decir que durante los ocho siguientes años De las Casas actuó como los demás colonos. Explotó el trabajo de los indios en la encomienda de su padre y como soldado reprimió las rebeliones nativas (Losada, 1970, p. 54). En el filme no se muestran ni las condiciones del trabajo que privaban dentro de la propiedad de los Casas, ni se alude a las actividades militares de Bartolomé, por lo que su inicial aceptación de la guerra de la conquista, así como de los beneficios que los europeos obtenían de ella está débilmente representada. La película traza más bien un retrato de un joven entusiasta, ingenuo y bondadoso, que sigue los pasos de su padre.

Nos enteramos, ya en las primeras secuencias del filme, que Bartolomé vive en un mundo en que chocan diversos valores. Un *flashback* nos remite a la escena que se desarrolla en su casa, en Sevilla, al regreso de su padre del primer viaje al Nuevo Mundo.<sup>25</sup> Si bien Pedro critica duramente la codicia de los peninsulares,

<sup>25</sup> La película ubica este suceso, incorrectamente, *dos años antes*, es decir en 1500. En realidad, y así lo señala la obra teatral, Pedro De las Casas acompañó a Colón en su segundo viaje, en 1493, del cual regresó a Sevilla en 1498.





que explotan sin miramientos a los nativos americanos, por otra parte acepta la ideología sobre su inferioridad.<sup>26</sup> Sus ambiciones de enriquecimiento y ascenso social son, a su vez rechazadas por la madre, quien frente a un regalo de perlas, sentencia: “Nunca he deseado otro atavío que la honestidad”. La familia muestra también diversas actitudes frente al joven indígena Arawako, el Señor, que el padre había traído como regalo a Bartolomé. Mientras Pedro lo considera un sirviente al que manejar con mano dura, su esposa lo trata con actitud maternal y condescendiente.

El Señor, a quien Bartolomé trata en la película como a un amigo más que como a su sirviente, se convierte pronto en la primera fuente de las noticias sobre el maltrato del que son víctimas los indígenas en las islas recién conquistadas: “A mi madre la mataron, mi padre murió esclavo en una mina... Allí únicamente los españoles libres, los indios esclavos. Animales de trabajo, bestias de carga. No importa si mueren veinte o cien, somos muchos.”

---

<sup>26</sup> En la película se suprimen los diálogos en que Pedro se manifiesta abiertamente como partidario de la esclavitud.

Es de suponer que a De las Casas le conmueve este relato porque una vez en la hacienda de su padre, en La Española, subraya siempre que el trato que ahí reciben los nativos es mucho mejor que el que les dan los demás encomenderos. El instante en que aparece en la entrada de la propiedad, se le ve contento y satisfecho. De acuerdo con la película, Bartolomé empieza a tener dudas acerca de su propia actuación, a raíz de dos acontecimientos: el encuentro con Fray Antón de Montesinos quien critica severamente los métodos de la colonización, y la muerte del Señor.

Los dos problemas se le presentan al De las Casas fílmico al mismo tiempo. Un día llega a su hacienda un fraile dominico trayéndole el recado del Señor, quien se está muriendo, agotado por el trabajo en las minas. Pese a que Bartolomé trata de convencer a Fray Antón de que en su hacienda los indígenas son tratados excepcionalmente, “se les enseña la doctrina, les llevamos a misa los domingos y les damos su ración de carne”, Montesinos sostiene que los europeos no tienen derecho a estas tierras ni a la explotación de sus habitantes. La conversación entre ambos termina en un altercado, pero cuando De las Casas encuentra el cadáver del Señor, va en busca del dominico para confesarle sus sentimientos de culpa.

En este momento a Bartolomé le atormenta la muerte de un solo indígena, mientras sigue reivindicando su buen trato a quienes trabajan para él. Pero Fray Antón está decidido a demostrarle que forma parte de todo un sistema de explo-



tación, tortura y muerte, en que el supuesto ejercicio de la caridad cristiana no es sino un intento hipócrita de lavar sus propias culpas:

¿Es virtud enterrar a los que matamos de agotamiento, ayudar a parir a la mujer violada o darle un puñado de maíz a quien se le ha hurtado toda su riqueza? No Bartolomé, ¡eso no es virtud... ¡Por los sagrados clavos de Cristo! ¿Pero no véis que en nombre de Dios estamos crucificando a un pueblo?

Pero Bartolomé comparte todavía la idea de la mayoría de sus compatriotas, según los cuales los indios no son exactamente “unos ángeles del Paraíso” y cree necesario “apartarlos de sus horrendas costumbres”. Fray Antón le niega la absolución y De las Casas se despidió de él indignado.

Poco tiempo después Bartolomé presencia la matanza de los indígenas en Caonao y escucha el sermón de Adviento de Fray Antón, en el que éste condena enérgicamente las crueldades de los españoles y anuncia que se les negará la confesión. En un primer momento se une a la condena de los colonos y del gobernador de la isla al sermón del dominico. Sólo después de hablar con María, la indígena sobreviviente de la reciente matanza, decide rectificar su actitud, renunciar a la hacienda y a los indios que le fueron encomendados.

La historia escrita, que confirma el hecho que Bartolomé había tenido en Sevilla como sirviente a un joven indígena traído por su padre, y quien, poco tiempo después fue devuelto a las Antillas (Lozada, 1970, p. 35), no dice nada sobre los subsiguientes encuentros entre ambos personajes, ni sobre las penosas tribulaciones de De las Casas relacionadas con la supuestamente trágica suerte de su antiguo paje. En cambio deja constancia de que escuchó el sermón de Montesinos el 30 de noviembre de 1511, y que dicho discurso no produjo cambio inmediato en su actitud. En 1513 De las Casas acompañó a Pánfilo de Narváez en la conquista de Cuba, donde obtuvo, junto con Pedro de Rentería, una encomienda cerca del puerto de Xagua (Las Casas, 1956, p. 124). Si bien, la película omite la referencia a la participación de De las Casas en dicha expedición, representa la matanza en Caonao, que había ocurrido entonces (1956, p. 113).

De esta manera, aunque agregando rasgos melodramáticos a la historia conocida e idealizando al personaje, la película reconstruye la primera “conversión” de De las Casas, que culminó en 1514 con la renuncia a su encomienda.

Conforme a la historiografía reciente, a partir de entonces el futuro obispo de Chiapa desarrolló una intensa actividad política a fin de reformar el sistema colonial, conforme a principios que combinaban el humanitarismo cristiano con

la eficacia y beneficios de un sistema colonial racional (Pastor, 1999, pp. 232-233). Sus denuncias de la despoblación de las islas, una explotación abusiva de los indígenas mediante trabajos forzados y la crueldad del sistema de las encomiendas estaba acompañada por la propuesta de la importación de esclavos negros y el pago de tributo de los nativos cristianizados y sometidos a los españoles mediante un trabajo forzado, aunque cuidadosamente reglamentado para preservar su vida (1999, pp. 232-233).

No se trataba, como enfatizan todos los estudiosos del tema, de abolir la explotación colonial sino de racionalizarla y humanizarla, lo que, subrayaba siempre De las Casas, traería grandes provechos a la Corona (Losada, 1970, pp. 146-147). Para demostrar la viabilidad de su proyecto, el futuro dominico solicitó el permiso para colonizar una franja de costa de la actual Venezuela y se comprometió a pacificar a todos los indios del territorio en un año y en un espacio de dos, asegurar diez mil indios como vasallos tributarios de la Corona. Aparte de ello, prometía altas rentas y la explotación del oro (1970, pp. 146-147). Su plan fue aceptado y a fines de 1520 empezó a llevarse a cabo, pero ninguna de sus etapas pudo cumplirse. Antes de que él mismo llegara a Cumaná, algunos de los dominicos predicadores fueron asesinados por los indígenas. Pese a una inicial oposición a la iniciativa de enviar ahí una expedición de castigo, Bartolomé de las Casas finalmente se unió a ella. Los problemas y las matanzas de una y otra parte siguieron y cuando De las Casas se ausentó unos días, en un viaje a La Española, los indígenas atacaron y asesinaron a un grupo de franciscanos. La noticia le provocó al fraile una profunda depresión que poco tiempo después le hizo decidirse por ingresar a la Orden de Santo Domingo, donde fue inmediatamente aceptado (1970, pp. 148-149). Esta decisión, que tuvo lugar en 1522, se ha conocido como la segunda conversión de Bartolomé de las Casas.

La película condensa las distintas actividades que desarrolló De las Casas entre 1514 y 1522 y representa las principales. En primer lugar muestra el viaje que éste realizó en 1515 en compañía de Fray Antón de Montesinos para entrevistarse con el Rey Fernando, su difícil encuentro con el obispo Fonseca y la presentación, ante un Rey ya muy enfermo, de sus *Catorce Remedios* (Losada, 1970, pp. 99-112). La propuesta que dichos Remedios contenían consistió –según la película– en la suspensión del trabajo forzado en las encomiendas; la conversión de los indígenas en vasallos del monarca mediante un convencimiento racional, el sometimiento de todos a un régimen de tributos, y la promoción de los matrimonios mixtos. Conforme al filme, es en aquella misma entrevista en que De las Casas le solicitó al Rey la concesión de una franja de la costa donde fundar una colonia modelo, “un lugar

para convencer, no para conquistar, donde la palabra y la verdad sustituyan a la fuerza. Sólo los frailes y los campesinos, sin soldados ni prebendas, ni codicia, para que voluntariamente acepten nuestra fe y vuestro imperio.”<sup>27</sup>

En la película, Fray Antón critica duramente el proyecto de su amigo, al considerar que éste piensa y actúa como un conquistador deseoso de construir su pequeño imperio, pero Bartolomé no acepta sus argumentos:

Si viérais a Cristo crucificado, ¿no haríais cuanto estuviera de vuestra mano para rescatarle?... Y si no os lo quisieran entregar graciosamente, sino vendérselo, ¿no estaríais dispuesto a comprarlo? Pues eso es lo que intento. Recuperar al Cristo escarnecido en las Indias, comprándole con bienes y rentas temporales.

De las Casas recuerda de esta manera la argumentación que ofreció a “cierta persona” que lo increpó acerca de la legitimidad de su proyecto: “Señor, si viese a Nuestro Señor Jesucristo maltratar, poniendo las manos en él y afligiéndolo y denostándolo con muchos vituperios, ¿no rogaríais con mucha instancia y con todas vuestras fuerzas que os lo diesen para lo adorar y servir y regalar y hacer con él todo lo que como verdadero cristiano deberíais de hacer?... Y si no os lo quisieran dar graciosamente sino vendérselo, ¿no lo compraríais?” (Las Casas, 1956, p. 510).

En la siguiente escena, que tiene lugar cinco años más tarde, un funcionario real anuncia el otorgamiento “al clérigo Bartolomé de las Casas del control absoluto sobre las costas de Guatemala, llamada Costa de Las Perlas, para ser colonizada por pacíficos labradores castellanos y que convivan con los indios de estas tierras.”

Inmediatamente después se muestran los preparativos en los que, conforme al filme, participa la familia de De las Casas y su amigo Pedro Rentería, y se refieren las dificultades financieras, así como la resistencia de los labriegos españoles para participar en la empresa. Estos preparativos son interrumpidos por una matanza perpetrada por los indígenas en que perecen el padre y el amigo de De las Casas, así como la esposa indígena de aquel. La película omite cualquier referencia a los antecedentes de esta masacre, por lo que ésta aparece como totalmente inexplicable.

Tras estos acontecimientos, Bartolomé, desesperado, toca la puerta del convento dominico solicitando su admisión. Es evidente que el fracaso de su proyecto y la muerte de sus seres queridos acaban de operar un nuevo cambio en él. Su orgullo y

---

<sup>27</sup> En realidad el plan de colonización a través del envío de los labradores de Castilla se lo presentó De las Casas en varias ocasiones al Rey Carlos I, quien finalmente en 1520 aceptó su propuesta.

grandes proyectos parecen haber quedado destruidos puesto que se autodefine en este momento de crisis como “ un indigno pecador arrepentido, que trajo esclavos negros y toleró la esclavitud, que fue la perdición de los suyos y de los indios que tenía que defender... Un ridículo y pretencioso señorito sevillano que iba a redimir con su arrogancia las colonias del Nuevo Mundo”.



Tras esta secuencia, la película da un gran salto en el tiempo para mostrar a De las Casas anciano, recluido en el convento de Atocha y dedicado a escribir sus últimas obras y a arrepentirse de sus acciones pasadas. Sus ideas se han radicalizado: ahora su condena a las acciones que sus compatriotas han llevado a cabo en el Nuevo Mundo es total y también su deseo

de defender a los indios. Se acabaron las dudas anteriores, aunque no los sentimientos de culpa. Frente a nosotros está el padre de las Casas que la historia ha consagrado como el “Defensor” y “Apóstol de los Indios”.

*La cuestión de la servidumbre natural, de la encomienda y de la jurisdicción de la Corona sobre los indios*

La reconstrucción de las transformaciones que Bartolomé de las Casas experimentó a lo largo de su vida, les permite a los guionistas de la película dar cuenta de algunas de las cuestiones que se debatieron en aquella época, por considerar, seguramente, que muchas de ellas tienen una resonancia actual. Entre ellas destaca el debate sobre la naturaleza del indio, los derechos de la Corona española a ejercer el dominio en Las Indias y la legitimidad de la guerra de la conquista. En realidad, conforme a los historiadores, las tres cuestiones se debatieron al mismo tiempo, puesto que existía una estrecha relación entre todas ellas.

En efecto, la percepción que se tuviera de los indígenas influía directamente en la concepción del carácter del dominio que se podía y debía ejercer sobre ellos: quienes los consideraron como seres racionales, esencialmente iguales a los europeos, abogaron por un método de colonización pacífica; se requería, en cambio, de una concepción denigrante de los nativos para justificar una guerra que sembraba muertes y producía esclavitud. Pero con excepción del “último” De las Casas, a nadie se le había ocurrido que toda la conquista y todo el proceso de la coloni-

zación, pacífica o violenta eran ilícitos y moralmente condenables (Losada, 1970; Zavala, 1981).

En la película, la introducción del personaje del Señor da pie a la mención de la idea, muy debatida en los tiempos de la Conquista, acerca de la servidumbre natural de los indígenas. “Cuán tristes y asustados tiene los ojos”, observa Isabel, la madre de Bartolomé. A lo que Pedro, su esposo responde: “Son rasgos propios de su raza. Como el color de su piel. Algunos aseguran que no son sino una especie de animales creados para servir a los hombres.”

En realidad, el problema hundía sus raíces en la Antigüedad. Fue Aristóteles, quien en su *Política* argumentó que entre los hombres existían diferencias en cuanto al uso de la razón. A partir de ello establecía una jerarquía conforme a la cual los hombres que poseían plenamente la razón debían dominar a los bárbaros que no la empleaban en igual grado. Para ellos la servidumbre era, conforme a Aristóteles, una institución justa y conveniente. Consideraba, al mismo tiempo, que era legítimo el uso de la fuerza para implantar el dominio de los hombres racionalmente superiores (Zavala, 1981, p. 41).

Estas ideas llegaron hasta la Roma imperial y fueron recogidas y modificadas por los pensadores cristianos. Algunos de ellos rechazaron la idea de la servidumbre natural; como criaturas divinas, todos los hombres nacían libres e iguales y tenían un destino común, que los conducía a la salvación. Desde San Agustín hasta Erasmo prevaleció la idea sobre la igualdad y hermandad de todos los hombres (1981, pp. 43-44). Sin embargo, algunos otros autores medievales reiteraron las ideas sobre las diferentes aptitudes de los hombres, que justificaban el dominio de los unos por los otros. Entre éstos se encontraba Guillermo de Moerbeke, un monje dominico quien tradujo la *Política* al latín, así como Tolomeo de Luca, quien escribió un texto sobre el tema, que durante un largo tiempo fue atribuido a Tomás de Aquino (1981, p. 46).

Cuando se produjo el descubrimiento de América la disputa no estaba resuelta. Por otra parte, en esta misma época coexistían dos distintas concepciones de colonización de abolengo medieval: una de origen mediterráneo, de carácter mercantilista, basada en la esclavitud y maximización de los beneficios económicos, y la otra, típicamente castellana, orientada hacia el poblamiento y asimilación de los nativos (Losada, 1970, p. 41). Una vez depuesto el gobierno de Colón y sus hermanos que representaban la primera de estas concepciones, la Corona intentó poner en práctica una nueva política a fin de poblar La Española con las familias de labradores de Castilla, que enseñarían a los indígenas las modernas técnicas agrícolas. El indígena debía ser libre y con este fin La Reina ordenó, al parecer bajo la influencia de su con-

fesor, el cardenal Jiménez de Cisneros, la inmediata repatriación de los esclavos que habían sido traídos a la Península. Éstos debían partir en la expedición de Bobadilla, encargado de deponer a Cristóbal Colón.

Este cambio de política y sus consecuencias están reflejadas en la película. Bartolomé pregunta por el paradero del Señor y declara: “Llevo buscándole toda la tarde. Han venido los corchetes a prenderle para devolverlo a su tierra. Como sabéis, la Reina ha dictado una Real Cédula por la que prohíbe la esclavitud a cualquiera de sus vasallos de uno u otro lado de la mar.”

La nueva política real buscaba asimilar las dos poblaciones para que realizaran un proyecto en común en beneficio de la Corona. Este fue el objetivo original de la expedición de Nicolás de Ovando, que partió de España en 1502 y en la que se embarcó el joven Bartolomé (1970, pp. 44-46). No obstante, el proyecto de poblamiento y asimilación abortó muy pronto. Los colonos estaban muy poco inclinados al duro trabajo que exigían de ellos las labores agrícolas. Lo suyo era la guerra y el señorío. Así, ya en 1503 Ovando envió a la Corte un proyecto de la instauración de la encomienda. En el mismo año se permitió esclavizar a los indios caribes “antropófagos y de natural y contumaz rebeldía” (1970, pp. 50-51).

La reacción contra la servidumbre y esclavitud de los indígenas, así como las concepciones que la amparaban, vino de la Orden de los Predicadores, que llegaron por primera vez a la Española en 1510. Su portavoz fue Fray Antón de Montesinos quien el 30 de noviembre de 1511 pronunció un sermón en el que condenaba la política española y reivindicaba la humanidad de los indios.

En la película se introducen las críticas de Montesinos al trato que los europeos le dan a los indios en la escena en que se representa el primer encuentro de éste con De las Casas. El dominico reivindica a los nativos como “criaturas de Dios” y cuestiona de paso el dominio que los colonos ejercen en la isla, en la tierra que legítimamente pertenecen a los indios. “Me la concedió el Rey”, replica De las Casas. “Nuestro Rey”, le recuerda Fray Antón. “Por orden del Papa”, remarca Bartolomé. “Nuestro Papa”, le dice Montesinos.

En la escena en que se alternan las imágenes de la matanza que los españoles perpetraron en Caonao y las del sermón de Adviento de Montesinos, el dominico fija con total claridad su postura, y la de su orden: los indígenas son hombres, en plena posesión de su capacidad racional y en este sentido son hermanos de los cristianos.

Por el trato que les dan a los nativos los europeos están cometiendo el pecado mortal, y Montesinos anuncia que “los frailes de este convento no os admitiremos en confesión”. La película reproduce con fidelidad la parte esencial del discurso del



fraile, tal como lo había reproducido De las Casas en su *Historia de Las Indias* (Las Casas, 1956):

Para os lo dar a conocer me he subido a este pulpito, y será la voz más áspera y espantable que jamás habéis oído. Y esta voz os dice, autoridades y colonos de esta isla, que todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís por crueldad y tiranía que usáis con estas pobres criaturas... Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansos y pacíficos?... ¿Qué acaso no son hombres? ¿Acaso no tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados a amarlos como a vosotros mismos? (p. 13-14).

Conforme a la historia escrita, el sermón que Montesinos pronunció ante el Almirante Diego Colón y otros oficiales del Rey tuvo repercusiones importantes, que la película, centrada en la figura de De las Casas no refiere. Fernando convocó en 1512 una junta en Burgos para debatir el tema y preparar una legislación que regulara las relaciones entre los colonos y los indígenas, entre la Corona y los pueblos asentados en ultramar.



Como resultado se declaró el principio de la libertad del indígena, aunque se confirmó la vigencia de la encomienda y por tanto del trabajo que los nativos debían desempeñar en provecho de sus amos españoles. Al mismo tiempo se pretendía proteger a los indios estableciendo sus derechos laborales (Losada, 1970, pp. 81-83).

Si bien, en la película no se mencionan las Leyes de Burgos, se reconstruye la discusión acerca de la conveniencia de mantener el régimen de la encomienda, tema que dividía igualmente las opiniones en la época. Este tema estaba, por supuesto, estrechamente ligado al problema del status que los europeos estaban dispuestos a otorgarle al indio. El punto de vista oficial lo representa el gobernador de la Española: “Como sabéis, la encomienda fue instituida para reunir a los indios en aldeas y ser así protegidos y catequizados bajo la autoridad de un español.”

La doctrina oficial es desmentida; sin embargo, por Fray Pedro de Córdoba, el superior del convento de los dominicos en la isla: “Pero vos sabéis, que sólo ha servido para enriquecer a los codiciosos e incitar a las guerras de conquista con el fin de reponer a los muchos indios que mueren agobiados por el trabajo.”

En este momento, De las Casas representa todavía el punto de vista de los encomenderos humanitarios: “Fray Pedro, vos nos conocéis. ¿Creéis que el trato dado a los indígenas por mi padre, por mí o por tantos otros merece tan feroces improprios? ¿Qué más se nos puede pedir?”

Pero los dominicos están convencidos de que no se trata de suavizar el régimen de la servidumbre, sino de abolirlo, si bien aceptan la legitimidad del proyecto colonizador. Según Fray Pedro filmico, a los indios hay que ponerlos en libertad y buscar los medios pacíficos para que acepten libremente las costumbres y las creencias de los españoles.

Poco tiempo después, tras su primera conversión, también De las Casas condena la encomienda por tres razones: porque la tierra otorgada a los españoles por el Rey, en realidad les pertenece a los indígenas, porque el trabajo de sus legítimos dueños está cruelmente explotado (“Les obligan a trabajar de sol a sol por un sueldo mísero y la mínima ración de comida que les permite seguir trabajando”) y porque un cristiano no debe vivir del trabajo ajeno. Esta última cuestión recibe; sin embargo, una extraña interpretación por parte de Bartolomé, puesto que segundos después resulta que la esclavitud de los negros ni le molesta, ni parece entrar en el concepto de “vivir de trabajo ajeno.” Por el contrario, en este momento le parece que la importación de esclavos de las colonias portuguesas podría resolver el problema del trabajo en la colonia.

De las Casas se empeña en esta etapa en distinguir la relación que la Corona debe establecer con distintas razas y creencias. Recuerda, frente al Rey Católico, la guerra “justa” contra los moros, puesto que se trataba de recuperar territorios propios, y condena la que se libra con los indígenas, argumentando que en este último caso los españoles están usurpando la tierra que no es de ellos. A diferencia de los negros, los indios tampoco pueden ser convertidos en esclavos. De las Casas recomienda incluirlos en la relación medieval del vasallaje, entendiendo que los indígenas entrarían en esta relación directamente con el monarca, a quien estarían obligados a pagar el tributo. En cambio, frente a los colonos españoles tendrían un status de iguales. Este status, permitiría, conforme al futuro dominico, una completa asimilación mediante el mestizaje, “Y unidos y libres, se mezclarían con el tiempo los hijos de unos con las hijas de otros y formarían un solo pueblo.”

A partir de la segunda conversión de De las Casas, la película deja de referirse al debate en que el personaje siguió participando en los años cincuenta. Ahora sólo se presentarán las ideas de un Bartolomé viejo, supuestamente de 90 años,<sup>28</sup> ence-

---

<sup>28</sup> En este sentido la película sitúa de manera errónea la fecha de nacimiento de De las Casas. En realidad éste nació en 1484, y no en 1474, por lo que al morir tenía 82 años.

rrado en el convento de Atocha, poco antes de su muerte. Desde ahí recuerda sus últimos años de lucha y redacta su testamento. De esta manera, el filme omite la participación del dominico en la preparación de las *Leyes Nuevas*, su participación en el proyecto, de nuevo fallido, de la colonización pacífica de Verapaz, con lo que generó no sólo una decidida oposición de los colonos y conquistadores, sino incluso fuertes críticas de sus antiguos compañeros de lucha, entre otros, los obispos Marroquín y Vasco de Quiroga, así como su famosa disputa con Ginés de Sepúlveda en 1550, en Valladolid. Todavía entonces De las Casas era partidario de la obligatoriedad de la predicación cristiana en las Indias, así como del paso de éstas a la jurisdicción de los Reyes de España, si bien, opinaba que esto debía lograrse pacíficamente, previo consentimiento de los indígenas (Losada, 1970, p. 247).

Pero en el filme sólo se reconstruyen sus ideas más radicales, ideas que abrazó poco antes de su muerte: su negación de la idea de que el Papa y los reyes tuvieran la jurisdicción sobre los indios, la condena de la conquista y la afirmación de la igualdad de todos los hombres, sin distinción de su raza:

Durante toda mi vida creí que Dios era el Rey del mundo y que el Papa debía repartir ese poder entre los soberanos... Ahora sé que Dios no quiere eso. Que no hay más soberano que el hombre. De cualquier color, de cualquier condición... Los reinos y comunidades indias son pues, en justicia, señores de sí mismos y libres. Luego entonces es insostenible que España o cualquier otra nación colonice un territorio ajeno.

Quizás el mayor problema de la película, desde el punto de vista historiográfico, es la descontextualización de la evolución de las ideas de Bartolomé de las Casas que, en realidad, se habían nutrido de diversas fuentes de gran autoridad y legitimidad. Analizaré esta cuestión en la parte final del apartado dedicado a la película.

## Los personajes históricos y su tratamiento en la película

### *Bartolomé de las Casas*

Reconstruir toda la vida de Fray Bartolomé de las Casas, o aún la parte más activa de su trayectoria, es una tarea titánica y, probablemente, imposible. No todos los aspectos de su complejo itinerario son conocidos y tampoco existe el acuerdo de los historiadores sobre la interpretación de numerosos eventos en que el personaje había participado. Una película, tanto por su duración, como por las características del público al que se dirige, tiene, necesariamente, que hacer una selección de los aspectos tratados, para no prolongar en exceso una obra destinada, al fin y al cabo, al entretenimiento,

ni abrumar a los espectadores con un profusión de datos, que éstos no podrían ni estarían dispuestos a procesar.

Es entonces mi propósito no tanto el cotejo de todos los datos que aporta el filme sobre Fray Bartolomé con sus biografías escritas, sino más bien, la comparación de la interpretación que hace la película de ciertos acontecimientos de su vida con el sentido que le han dado los historiadores contemporáneos. Por otra parte, intentaré averiguar conforme a qué criterios se incluyeron en la película ciertos aspectos de la trayectoria de De las Casas y se omitieron otros, a fin de averiguar de qué manera estas decisiones han influido en la interpretación del personaje.

El filme equivoca dos fechas: la del nacimiento de Fray Bartolomé de las Casas, y la del primer viaje de su padre al Nuevo Mundo.<sup>29</sup> En cambio, proporciona datos correctos sobre su procedencia sevillana, así como sobre la identidad de sus progenitores: Pedro de las Casas e Isabel Sosa. La historia escrita confirma también el hecho que Bartolomé recibió como regalo de su padre a un joven indígena, así



como la presencia de dos hermanos de Pedro en la embarcación que llevó por primera vez a Bartolomé al Nuevo Mundo. En la película los dos parientes están condensados en uno, el tío Gabriel.

La película informa también que al emprender su primer viaje Bartolomé tenía alguna formación en letras y el nombramiento del doctrinero, datos que sus biografías ratifican. Es también cierto que disfrutó de una hacienda durante ocho años siguientes a su llegada a las Antillas<sup>30</sup> y que conoció a Fray Montesinos poco tiempo después de que éste llegara a La Española, en compañía de otros tres frailes. Sabemos también que escuchó su sermón y presenció la matanza en Caonao, sucesos que más tarde provocaron su renuncia a la encomienda ante el gobernador de la isla. Esta etapa se cierra, en el filme, con la audiencia que De las Casas y Fray Antón tienen con el Rey Fernando y la presentación de su proyecto de la reforma de la colonia.

La película recrea así, sin duda, los acontecimientos decisivos que marcaron la vida de De las Casas antes de 1514, pero omite otros. Significativamente no hay ninguna mención de la participación activa de Bartolomé en las expediciones milita-

<sup>29</sup> Las fechas correctas fueron, respectivamente, 1484 y 1498, mientras la película sitúa el nacimiento de De las Casas en 1474 y el regreso del primer viaje de su padre en 1500.

<sup>30</sup> La película no precisa en qué isla estaba la propiedad.

res de conquista, así como para aplastar las rebeliones indígenas. La historiografía contemporánea deja constancia de que participó en la represión de los indígenas en Xaraguá y en Xiguey, y que a fines de 1512 fue como capellán en la expedición de Velázquez a Cuba. Su participación en la conquista de la isla le valió un premio, un repartimiento de indios cerca de Xagua (Losada, 1970, p. 60; O’Gorman, 1999).

Aun cuando la película tiende a idealizar al personaje, da cuenta de las críticas de las que fue objeto, sobre todo en esta etapa. Fray Antón, aún cuando lo acompaña en el viaje a España para proponer un plan de reorganización de la colonia, lo llama “un orgulloso ambicioso”, y su propia madre, cuando comenta los propósitos de su estancia en la península lo califica de “vanidoso insoportable”. Muchos coetáneos sospecharon que lo que movía a De las Casas era una ambición desmedida, entre ellos Velázquez, el gobernador de Cuba, Marroquín, el obispo de Guatemala, Fray Toribio de Benavente, Motolinía y Vasco de Quiroga (Losada, 1970, pp. 112-113; 224-227; 294-297). Algunos de los historiadores también han insinuado la existencia de ambiciones terrenales entre los motivos que incitaban a De las Casas a actuar con la pasión que lo caracterizaba:

Se trataba de un antiguo encomendero ganado a la causa de los dominicos contra la encomienda, pero que, como es lógico, no se había liberado totalmente de la secuela de su antigua postura. De ahí que su idea reformadora de la colonización participe de sus dos ideas claves...: evangelización ciertamente, pero sin olvidar un elemento esencial: la organización de la explotación colonial, para sacar de ella los recursos necesarios para las arcas de la Corona española... Es muy posible que en esta época De las Casas haga más hincapié en este aspecto que en el de la pura evangelización... Es muy posible también que se deje llevar por ambiciones personales de mando (p. 114).

Si para contar la primera “conversión” de De las Casas, la película refería los acontecimientos que habían sucedido en un período de 15 años (1500-1515, según el filme y, en realidad, 1498-1515), la siguiente etapa de la vida del personaje quedó resumida en un lapso de tres años (1520-1523). El eje de esta segunda etapa lo constituye, siempre conforme al filme, la preparación y el fracaso del proyecto de la colonización de Cumaná. La frustración de la empresa es atribuida principalmente a la falta de recursos y a la negativa de los colonos españoles para unirse al proyecto, puesto que, como explica el padre de Bartolomé “aquí no hay botín ni esclavos que ganar”. Por otra parte se recuerda que fueron los terratenientes los que se opusieron al proyecto: “los señores de allá no quieren que sus siervos se conviertan en hombres libres.”

Es imposible enterarse por medio del filme cuál fue la situación que privaba en la “Costa de las Perlas”, cuando ésta le fue concedida a De las Casas, quién participó en la empresa aparte de sus familiares y amigos, ni tampoco qué actitud adoptaron los indígenas ante su presencia y propuestas. En efecto, después de la secuencia en que Pedro de las Casas y Rentería se quejan de la falta de la colaboración de sus compatriotas, aparece inmediatamente la escena en que los indígenas atacan y asesinan a los protagonistas de tal aventura. No se explica en ningún momento a qué se debía tanta ferocidad.

En efecto, conforme a la historia escrita, a partir de 1517 Bartolomé de las Casas trabajó principalmente en el proyecto de la colonización agraria de las Indias con labradores españoles (pp. 127-155). A la muerte del Rey Fernando, quien difícilmente se interesaba por los proyectos del futuro dominico, a De las Casas se le abrieron nuevas posibilidades en la corte del joven Carlos I, cuyo consejeros vieron con buenos ojos sus denuncias y críticas al sistema colonial, así como su proyecto de aumentar las rentas de la Corona por medio de una explotación agrícola. En realidad, se trataba de una idea ya bastante difundida y que incluso se estaba realizando en algunas de las islas (1970, p. 129). El proyecto reformado que De las Casas le presentó al Rey en 1518, y que fue aceptado, trazaba minuciosamente todos los aspectos de la empresa. Se proponía la construcción de las fortalezas armadas a lo largo de la costa, que funcionasen como puntos de apoyo para la colonización. En cada una de ellas habría un grupo de religiosos que cumplirían con las tareas de la evangelización, unos treinta colonos seglares, así como un almacén con toda clase de mercancías de la Península para retribuir con ellas la buena voluntad de los nativos (1970, p. 135). A los indígenas

Se les notificaría la intención reparadora y protectora del nuevo Rey de Castilla, su voluntad de cristianizar en lugar de despojar; en signo de paz se les distribuirían gratuitamente “rescates”, se les restituirían... todos sus hermanos inicuaamente llevados como esclavos a las Islas o a España... Una vez amansados los indios, se les convencería que debían pagar un tributo –cierta cantidad de oro por jefe de familia– lo que representaría enormes rentas para el tesoro en este país tan despoblado” (Losada, 1970, pp. 136-137).

La empresa sería financiada, según el proyecto lascasiano, con las contribuciones impuestas a los colonos de las islas por los malos tratos a los indios. Para reparar los daños, el Rey podía confiscarles la quinta parte del oro y de las perlas, o incluso el tercio. A los españoles que quisieran viajar al Nuevo Mundo se les ofrecía el pasaje gratuito y la instalación, también gratuita en las tierras, así como exenciones

fiscales. La convocatoria que lanzó De las Casas fue bien acogida por los labriegos, no así por la nobleza terrateniente, que no estaba dispuesta a perder a la fuerza de trabajo agrícola (1970).

Mientras tropezaba con las dificultades para el reclutamiento de los colonos, De las Casas recibió una carta de Fray Pedro de Córdoba quien se quejaba de constantes incursiones de los aventureros en Cubagua, la famosa Isla de las Perlas y a lo largo de la costa de Venezuela, donde tanto los dominicos como los franciscanos tenían ya sus monasterios. De ahí que De las Casas solicitara al Rey una concesión de tierra en aquella región. Varios personajes intentaron influir en el monarca para impedir la realización del proyecto, entre ellos el obispo Juan de Quevedo, el cronista Fernández de Oviedo y el obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca. En cambio Diego Colón, el hijo de Cristóbal, le dio todo su apoyo (1970, pp. 144-145).

En noviembre de 1520 De las Casas salió de España con setenta labradores y llegó con ellos a Puerto Rico, donde se enteró que los indígenas del territorio que le había sido otorgado, habían matado a algunos dominicos. Como castigo se preparaba una misión de guerra, a la que De las Casas, pese a una oposición inicial, finalmente se unió. Se suponía que una vez pacificada la región, se le entregaría a De las Casas. Pero mientras tanto, los labradores que se habían quedado en Puerto Rico se dispersaron y nadie más quería acompañar al dominico. Éste se acogió por un tiempo en el convento franciscano de Cumaná mientras continuaban las violentas incursiones de los españoles que llegaban a la costa para comprar oro y esclavos a cambio de vino, lo que ocasionaba constantes peleas entre los indios. De las Casas decidió ir a La Española para apelar ante los oficiales de la Corte para que detuvieran los ataques de los aventureros europeos. Mientras se encontraba allí, los indios atacaron y mataron a varios de los franciscanos del monasterio en que solía quedarse De las Casas (1970, p. 149).

De manera que el fracaso de la empresa debe atribuirse a un conjunto de causas, que van desde las intrigas y competencias en la propia Corte, la incapacidad de las autoridades coloniales de controlar a las huestes de los aventureros españoles traficantes de esclavos y oro, así como a la precipitación de De las Casas, quien trató de llevar los labriegos a un territorio terriblemente conflictuado, sin preparar las condiciones para que su plan pudiera realmente llevarse a cabo.

Esta parte de la película cierra con el ingreso de un De las Casas arrepentido de su actuación e ideas anteriores en la orden de dominicos, lo que históricamente ocurrió en 1522. Después de la escena que representa dramáticamente este acontecimiento, la película adelanta los sucesos en casi cuarenta años, lo que implica trasladarnos de golpe a los inicios de la década de 1560, para ver a un

dominico muy envejecido, pasando los últimos meses de su vida en el convento de Atocha, en Madrid.

Fray Bartolomé se reencuentra con sus propios fantasmas, lo que permite al espectador enterarse de la transformación de sus ideas en el período posterior al fracaso de proyecto de la “Costa de las Perlas”. El dominico recuerda su entrevista con el Emperador, en que le había planteado la ilegitimidad de las guerras de la conquista y del proyecto de la colonización, llegando incluso a exigir que España se retirara del Nuevo Mundo. El filme sugiere que Carlos V, al verse incomodado por reclamos tan radicales, decidió mandar a De las Casas lo más lejos posible, y que por ello concibió la idea de nombrarlo obispo en Chiapa. Si bien, Bartolomé no quiere honores ni reconocimientos, finalmente se inclina ante la voluntad real.

En realidad, las propuestas que De las Casas le hizo al Emperador ante el Consejo de Indias en marzo de 1543 no fueron tan radicales, como lo plantea la película. Por otra parte, si bien en esta misma fecha el Emperador propuso su candidatura para ser obispo, se trataba de un cargo al que el dominico aspiró largamente, tanto como a otros cargos y honores (1970, pp. 114, 192).

En su comparecencia en aquel año, De las Casas abogaba por la supresión total de la encomienda, la prohibición de las guerras de conquista y de la esclavitud de los indios, pero seguía apoyando el proyecto de una colonización pacífica y la importación de esclavos negros (1970, pp. 192-215). Por otra parte estaba ocupado en aquellos años en un nuevo proyecto de colonización, ésta vez en Verapaz, Guatemala, es decir, no planeaba retirarse de una vida activa en las Indias.

El filme explica, dentro de la misma secuencia en que el dominico recuerda los eventos pasados, cómo llegó a renunciar a su obispado en Chiapa: “Todos están furiosos contra mí. Hasta los clérigos. Hasta las víctimas se han puesto del lado de los opresores. Les negué la absolución hasta que renunciaran a la encomienda. Combatí la usura... Así que renuncié a mi obispado y regresé a España.”

De nuevo, estas frases lapidarias esconden una serie de acontecimientos mucho más complejos. La promulgación de las *Leyes Nuevas* despertó una feroz oposición en el Nuevo Mundo. Los colonos consideraban que dichas leyes se debían principalmente a De las Casas, por lo que su ira se dirigió contra él. En una carta de protesta que el cabildo de Guatemala envió al Emperador en 1543, el dominico fue descrito como “fraile no letrado, no santo, envidioso, vanaglorioso, apasionado, inquieto... y escandaloso” (1970, p. 238).

Las relaciones del obispo de Chiapa con sus feligreses se tensaron aún más cuando éste ordenó a los sacerdotes que negaran la confesión a los españoles que tuvieran a los indígenas a su servicio. Dicha prohibición quedó reglamentada en



un manual llamado *Confesionario*, que De las Casas ordenó distribuir en toda la región.

Aún conforme a Ángel Losada, historiador empeñado en reivindicar la figura del dominico, De las Casas se mostró en aquella ocasión verdaderamente duro e intransigente y fue la rigidez de su criterio la que desató un conflicto que podía, muy probablemente, evitarse (1970, pp. 238-241). Los colonos empezaron a buscar apoyos en la Península, sobre todo entre los antiguos conquistadores, y a través de ellos lograron que cristalizara un verdadero movimiento de oposición contra las doctrinas de De las Casas. A la cabeza del movimiento se colocó un brillante intelectual y cronista del Emperador, Juan Ginés de Sepúlveda (1970).

Pero el dominico tenía también problemas con sus colegas religiosos y del episcopado, así como con las autoridades civiles de la colonia, quienes, a su vez, lograron predisponer negativamente a los indios hacia el obispo de Chiapa. La situación se volvió insoportable para aquél y precipitó su renuncia al obispado y el retorno a España (1970).

Al término de sus recuerdos, Fray Bartolomé se encuentra de nuevo en su celda del convento de Atocha. Recibe la visita del hijo de Petrilla, quien le plantea un proyecto de América mestiza, de la cual él es uno de los primeros representantes. Extrañamente, De las Casas, quien en la propia película propuso en dos ocasiones distintas la mezcla de las razas, ahora considera su plan como “fantasías de poeta”. La película cierra mostrando a Fray Bartolomé escribiendo su testamento y citando sus fragmentos (Yáñez, 1949):

Yo, Bartolomé de las Casas, fraile dominico, obispo de la Chiapa de las Indias de la Mar Océana, dispongo mi postrimera voluntad que queden asentadas cuantas malditas crueldades se han cometido por los españoles contra los indios, destruyendo a estas gentes naturales que no tienen culpa ni nos han ofendido en nada. Ha sido contra la ley de Cristo y contra toda razón natural, una grandísima infamia en nombre de Jesucristo y de su religión cristiana... Dios ha de derramar sobre España su furor e ira porque toda ella ha participado de las sangrientas riquezas robadas, usurpadas y malhabidas de tantos estragos, tantas matanzas y tantos cautiverios, que son pecado y gravísimas injusticias... 50 años yendo y viniendo de Castilla a las Indias, de las Indias a Castilla, tantas veces. Noventa años de mi vida y no he conseguido nada de lo que me propuse. ¡Nada!... Pido perdón ante Dios por haber hecho tan poco por mis semejantes de allende los mares. Pido de rodillas para que me ayudeis a compensar mi falta. Cuanto he dicho y escrito a lo largo de mi vida se ajusta a la verdad y aún me he quedado corto al mencionar las causas que me han movido a mi empeño. Jurádme todos ante Dios que nunca abandonareis a mis indios. Protegedles (pp. 13-15).

Fray Bartolomé de las Casas filmico no es una figura polémica. Es más bien un personaje que después de haber cometido algunos errores en su juventud, supo comprender que había tomado un camino equivocado y enderezarlo para dedicar el resto de su vida a la condena de la injusticia y la defensa de los derechos humanos. Su trayectoria es, en definitiva, la del *héroe* mítico, tal como lo fue la de Cabeza de Vaca. Por tanto, también De las Casas inicia su viaje desde el mundo de todos los días rumbo a lo desconocido, una vez que ha recibido un “llamado a la aventura”. Abandona su hogar en Sevilla, tentado por la invitación de su padre y los cuentos fabulosos de quienes habían retornado del Nuevo Mundo. Esta ansioso por llegar a la tierra desconocida “donde todo es posible”, por vivir la aventura.

Una vez en camino, inician las pruebas de iniciación, en que el héroe “desciende, intencionalmente o no, a las torcidas cuevas de su laberinto espiritual” (Campbell, 1999, p. 97). Este es el camino de “purificación del yo”, en que el héroe se encuentra con las más peligrosas dificultades. Bajo pruebas y desafíos empieza a aprender las reglas del nuevo mundo. Es en esta etapa en que existe la posibilidad de que muera. De hecho debe sentir la proximidad de la muerte para que después pueda experimentar la resurrección (Vogler, 1992, p. 181-182). De las Casas es tentado por la riqueza, el poder y los deleites del cuerpo, es odiado y atacado; en una de las agresiones muere su familia y amigos. Su crisis espiritual es profunda.

Tras pasar por la crisis el héroe queda transformado e inicia el camino del retorno “con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” o para poder vivir la vida con más sentido (Campbell, 1999, pp. 39-40). Fray Bartolomé regresa transformado a su tierra natal decidido a emplear todos los conocimientos adquiridos durante su “aventura” en beneficio del mundo que está por nacer. A partir de ahora la lucha solitaria por cambiar las relaciones de poder existentes y construir un mundo mejor se convertirá en el sentido de su vida.

El motivo arquetípico del *viaje del héroe*, analizado por Joseph Campbell, ha orientado la escritura de innumerables guiones fílmicos (Vogler, 1992) y, sin duda, más de una narración histórica. La idealización del personaje, la descontextualización parcial de sus acciones y la omisión de los eventos que pudieran dañar su imagen caracteriza no sólo la película de Olhovich, sino también muchas de sus biografías, de acuerdo con la tradición que inició en el siglo XVI Antonio de Remesal y que ha perdurado hasta la actualidad y se ha plasmado en los libros de Agustín Yáñez, José Luis Olaizola y Fernando Benítez (Yáñez, 1949; Olaizola, 1992; Benítez, 1992).

*El gobierno español*

Durante la vida de Bartolomé de las Casas, la monarquía española tuvo varios titulares: Isabel y Fernando, los Reyes Católicos (hasta 1504, año de la muerte de Isabel), Felipe I (1504-1506), regencia de Fernando (1507-1516), Carlos I (1517-1556) y Felipe II (1556-1599). De las Casas, quien a partir de 1515 trató de influir activamente en la política de la Corona en lo que se refería a sus posesiones americanas, trató en diversas ocasiones con los monarcas, aunque no pocas veces a través de los funcionarios de la corte, algunos de ellos muy influyentes en los asuntos relativos a las Indias, como Cisneros y Rodríguez Fonseca.



La Reina Isabel no aparece en el filme, pero es invocada o recordada en dos ocasiones. La primera de ellas se presenta cuando la madre de Bartolomé, al escuchar el relato de su esposo sobre la explotación de los indígenas en el Nuevo Mundo, lo acota: “Nuestra Señora la Reina no va a permitirlo”. Y la segunda, cuando el propio Bartolomé anuncia la expedición por la Reina de una cédula real, que prohíbe la esclavitud.

Conforme a Ángel Losada fue Colón quien tomó la iniciativa de enviar a los esclavos indios a la Península y les propuso a los reyes su venta “a 1, 500 maravedíes la pieza”. Isabel, al enterarse de ello, ordenó ponerlos en libertad y enviarlos de inmediato a sus tierras. El historiador no explica los motivos que tuvo la monarquía para tomar tal decisión, máxime que en aquella época se acostumbraba considerar como esclavos legítimos a los prisioneros tomados por los cristianos en guerras justas (Losada, 1970, p. 34). De ahí que, la postura de De las Casas en este sentido, lejos de ser original provenía de las pautas establecidas por la propia monarquía y “de hecho él siempre citará a su favor la cláusula del Testamento de la Reina Isabel en pro del buen trato al indio y se apoyará en la autoridad real de ésta para defender su propia posición” (1970).

La película dedica más espacio al Rey Católico, con quien De las Casas trató en más de una ocasión. Su presentación ocurre en la escena que se desarrolla en la casa de Bartolomé, cuando éste viaja a España para entrevistarse con Fernando. Los personajes informan de la grave enfermedad del monarca, así como de su aislamiento, provocado por los funcionarios corruptos de la Casa de Contratación. “Todo lo que ocurre en el Nuevo Mundo –plantea Isabel, la hermana de Bartolomé– tiene aquí su raíz. A esos funcionarios de la Casa de Contratación sólo les in-

teresa el oro, la plata y la venta de esclavos". De ahí la importancia de la misión de De las Casas, quien desea enterar al Rey de lo que realmente ocurre en las Indias.

En la siguiente secuencia nos enteramos que los funcionarios corruptos y cínicos están también en la Corte, muy cerca del monarca. Los personifica en la película el obispo Fonseca, quien se presenta como el "gobernador general", competente para resolver todos los asuntos relativos a las Indias. En la conversación que sostiene con Fray Bartolomé y Fray Antón no niega su apoyo a la esclavitud, ni su privilegio de herrar a los esclavos "percibiendo dos reales por cada pieza". Y al asistir a la audiencia que los dos hombres tienen con el Rey Fernando hace cuanto puede para desacreditarlos ("Este es de los curas sediciosos", informa al monarca refiriéndose a Montesinos), así como sus propuestas. Pero el Rey escucha con interés y buena disposición los Catorce Remedios que le presenta Fray Bartolomé de las Casas. La película trata de salvar, en definitiva, la imagen real, como también lo hacía siempre Fray Bartolomé, según quien el Rey estaba, por lo general, mal informado por sus funcionarios.

Entre éstos, Juan Rodríguez Fonseca, el obispo de Burgos y alto funcionario estatal, ocupa en la narración de De las Casas, uno de los lugares prominentes. Estorba constantemente en sus planes, se interpone entre el clérigo y el Rey, y entre éste y el Consejo de Indias y hace cuando puede para volver imposible toda iniciativa de Fray Bartolomé (Las Casas, 1956). La historiografía contemporánea tampoco reivindica a Rodríguez Fonseca aceptando, por lo general, los juicios del dominico (Losada, 1970).

En la película hay asimismo referencias a las autoridades coloniales. En la escena que sigue al sermón de Montesinos, se representa la disputa que dicho sermón suscitó entre el gobernador de La Española, Almirante Diego Colón, los colonos y la orden dominica.<sup>31</sup> Tanto las autoridades como los colonos exigían que Montesinos de retractara de lo dicho, tal como se plantea en la película, en la que el gobernador, tras recordar los objetivos, oficialmente establecidos del sistema de las encomiendas, dice: "A vos Fray Pedro y a vos Fray Antón os ordeno que en el sermón del próximo domingo retiréis vuestra imprudente y abusiva amenaza." Y ante la orgullosa negativa de los frailes, los amenaza y expulsa: "Seréis procesados, expulsados de la orden, excomulgados... ¡Fuera!"

Ante la incólume postura de los dominicos, el gobernador aparece como el representante de la facción corrupta de las autoridades españolas que, conforme a las escenas anteriores mantenían al Rey en aislamiento y desinformación. Sin

<sup>31</sup> En el filme no se menciona el nombre del gobernador.

embargo, conforme a la historiografía, Diego Colón contó con el respaldo del monarca, así como de la orden dominica española, cuyo provincial reprendió severamente a Fray Pedro de Córdoba por el incidente (Losada, 1970, p. 63). Fernando le escribió una carta al Almirante recordando que sus posesiones en las Indias se debían a la donación del papa Alejandro VI, y que la servidumbre de los indios fue aprobada por un consejo de “letrados, teólogos y canonistas”, quienes dictaminaron que ello era “conforme a derecho humano e divino” (1970, p. 64). Pedía, por lo tanto, un trato severo para los frailes que se atrevían a criticar el régimen existente y que negaban la absolución a los poseedores de las encomiendas (1970).

Un poco más adelante se reconstruye la escena en que Bartolomé renuncia a sus encomiendas ante el gobernador. Dicha renuncia tuvo, conforme a la historia escrita, lugar en Cuba, ante Diego Velázquez. Pero como la película omite el episodio de la participación de De las Casas en la expedición de Velázquez a Cuba, opta también por borrar las referencias específicas a cada uno de los gobernadores. Parecería entonces que Bartolomé trata con el mismo personaje, con el que momentos antes había discutido el sermón de Montesinos.

El gobernador es de nuevo representado como un defensor a ultranza del status quo, al que los argumentos de De las Casas sobre la ilegitimidad de las posesiones españolas en las Antillas, así como sobre la explotación cruel de los indígenas, enfurecen hasta calificar como delito su acción, una infracción de las leyes de la Corona.

El relato del propio dominico de estos acontecimientos no confirma en absoluto la interpretación que ofrece la película. Al oír la decisión de De las Casas, Velázquez le pidió que la reconsiderara “porque por Dios os quería ver rico y prosperado” (De las Casas, 1956, p. 284), pero no pronunció ni críticas, ni amenazas y lo siguió tratando con respeto y cordialidad. Fue De las Casas el que poco después decidió lanzar el ataque contra el gobernador y otros colonos por abusar del trabajo de los indígenas y aún entonces “Velázquez, muy astuto, no quiso envenenar la situación y siguió siempre tratando con toda clase de consideraciones a De las Casas, sobre todo al saber que éste había decidido trasladarse a España para defender su causa (Losada, 1970, p. 96).

La representación de Carlos V es análoga a la manera en que anteriormente se había pintado el retrato del “buen rey” Fernando, desgraciadamente rodeado de canallas. La entrevista de De las Casas con el emperador se representa en una especie de sueño de un Bartolomé ya muy envejecido, en que éste se hace acompañar por Fray Antón –ya muerto– en el recorrido por algunos de sus recuerdos.

Carlos v expresa, desde el principio de la entrevista, su simpatía por la postura de De las Casas y agrega:

Ese asunto de las Indias me inquieta muchísimo. Por una parte los gastos de la corte son tan elevados que hay que sacarles el mayor rendimiento. Por otra parte no quiero perjudicar a los nativos... no sabéis como me atormenta esta condenada conciencia. Porque continuamente me pregunto si estos territorios son nuestros sólo por haberlos conquistado.

Pero él también está rodeado de funcionarios malintencionados. A Fray Antón hasta le parece que a su lado están los mismos personajes que rodeaban al Rey Fernando, pero De las Casas le contesta “Os equivocáis. Pero los ambiciosos se parecen entre sí como gotas de agua.”

#### *Las órdenes religiosas y los frailes*

La única orden religiosa que está representada en el filme es la de los dominicos. Su papel en la vida del obispo de Chiapa, en el período del que trata la película, es representado con bastante fidelidad, si lo comparamos con la interpretación que ofrece de ello Ángel Losada. En la cinta se reconstruyen todos los acontecimientos clave: la llegada de los frailes a La Española, el incendiario sermón de Montesinos y sus



críticas a la actuación de De las Casas, en aquel entonces dueño de las encomiendas, su influencia en la “conversión” de Bartolomé, el viaje de Fray Antón y De las Casas a España y su entrevista con el Rey Católico, así como el ingreso de De las Casas en la orden dominica.

Los frailes –Pedro Córdoba, Fray Antón de Montesinos y el propio De las Casas– a diferencia de los jerarcas, los obispos que desempeñan altos cargos en el gobierno de España y de las Indias, son representados como portavoces de las ideas más críticas y, a la vez, las más nobles durante el período de la Conquista. Las fuentes consultadas confirman que, en efecto, estos tres personajes en particular, jugaron un papel primordial tanto en la elaboración de las denuncias de los excesos que cometían los europeos en el Nuevo Mundo, como en la estructuración de las propuestas encaminadas a abolir el sistema de la colonización basada en la apropiación de las tierras y recursos naturales de las poblaciones nativas, así como en la explotación del trabajo indígena.

El problema es que, al reducir la presencia de los frailes a estos tres individuos, la película deja la impresión que ésta fue la conducta y actitud generalizada de los religiosos en el Nuevo Mundo. Existen, no obstante, numerosas pruebas que definitivamente no fue así. Fray Antonio de Remesal describió así a esta particular corporación (Losada, 1970):

Los sacerdotes seculares que en los primeros años pasaron a estas partes, lo común era ser pobres, idiotas e ignorantes... movidos de su interés temporal... y cuando no hallaban las manos llenas de oro, o se volvían... o se entretenían con esperanzas de riqueza, sirviendo de capellanes en los ejércitos de los conquistadores o descubridores” (p. 113).

También entre los miembros más ilustrados de la Iglesia, hubo quienes defendieron la idea de la necesidad de someter por fuerza a los indígenas, debido a que éstos ostentaban una condición natural inferior y a fin de enseñarles la doctrina cristiana. Esta fue la postura, entre otros, del eminente humanista, filósofo y confesor del Emperador, Juan Ginés de Sepúlveda, adversario de De las Casas en la Junta de Valladolid que se celebró entre 1550 y 1551 (Losada, 1970, pp. 244-288; Zavala, 1981).

#### *Otros españoles*

Los españoles aparecen en la película más como encarnaciones de determinadas posturas o tipos sociales, que como individuos con características propias, o como personajes históricos. No es difícil agruparlos en un sistema de oposiciones que permite identificarlos como personajes claramente positivos o negativos.

Pedro de las Casas representa a un colono interesado en obtener los beneficios materiales, pero al mismo tiempo digno y generoso, quien le pide a su hijo no abusar de los argumentos religiosos en provecho propio. Pedro no ve las Indias como



un lugar que saquear para llevar una mejor vida en España, sino como la tierra en la que asentarse, trabajar y concluir su vida. Es uno de los hombres que –es de suponer– participarán en la construcción del Nuevo Mundo. Pero la película, más que subrayar sus rasgos positivos insiste en recordar una y otra vez sus prejuicios raciales, que el personaje mantiene hasta el momento de su muerte.

Su hermano Gabriel es la representación de la desmesurada codicia y frivolidad española. Es borracho, grosero y cínico, rasgos que exhibe con insistencia mientras le falta el respeto a dos de las instituciones fundamentales de la sociedad española: la familia y la Iglesia. No es de extrañar que sea el único de los personajes del filme quien participa en la matanza de los indios. Poco antes de morir se arrepiente de “la mezquindad de mi vida y de mi crueldad con los nativos” y dicta su última voluntad ante un notario, por medio de la que entrega sus bienes e indios a Bartolomé para que éste “restituya a los desposeídos y repare los daños que haya hecho”. Pero no se trata de un gesto desinteresado, puesto que Gabriel pretende comprar de este modo su salvación.

La escena filmica recuerda un incidente que vivió De las Casas mientras estaba en Valladolid, en 1550, esperando el inicio de la Junta, convocada por Carlos V, en que iba a discutirse el tema de la legitimidad de la guerra de la conquista (Parish y Weidman, 1980, p. 75). En el mismo convento estaba agonizando Fray Domingo de Betanzos, quien antiguamente había contribuido activamente a la difamación de los indios y ahora, a punto de morir redactaba, ante un notario, un texto en que dejaba constancia de su arrepentimiento:

Yo, Fray Domingo de Betanzos... dejé en el Consejo de Indias... un memorial el cual trata de los dichos defectos (de los indios), diciendo que eran bestias y que tenían pecados y que Dios los había sentenciado y que todos perecerían; de donde podían... haber tomado ocasión los españoles para hacer más males y agravios y muertes a los dichos indios... puesto que mi intención no fue tal... revoco y doy por ningunas todas las proposiciones en el parecer que dejé en el Consejo (pp. 75-76).

En oposición a estos dos personajes, Pedro y Gabriel, se encuentran otros dos, que exhiben rasgos eminentemente positivos. Isabel, la madre de Bartolomé, honesta y recatada, manifiesta constantemente su desacuerdo con los objetivos y métodos de la conquista. Su crítica alcanza incluso a su propio hijo, a quien califica de “vanidoso insoportable”. El otro es Pedro Rentería, un español honesto y trabajador, quien ayuda a salvar a una indígena, se casa con ella, y repudia desde un principio la actitud de los españoles.



Tanto Isabel como Pedro Rentería tuvieron una existencia histórica, aunque sabemos mucho más sobre el segundo, gracias a los testimonios del propio Fray Bartolomé. Rentería era su amigo y socio, los dos compartieron las encomiendas en Santo Domingo y Cuba. Pero además los dos se arrepintieron de su actividad al mismo tiempo, aunque De las Casas se encontraba entonces en Cuba y Rentería en Jamaica. El hecho que a los dos los asaltaron los mismos escrúpulos de conciencia al mismo tiempo, selló aún más su amistad (Las Casas, 1956, pp. 286-288).

Aparte de la madre, hay otra mujer en la vida del Bartolomé filmico: Petrilla. Es una joven sevillana que ama a De las Casas y, para seguirlo, se casa con su tío Gabriel. En la obra teatral es su amante hasta que De las Casas decide hacerse fraile, pero en la película se omite este detalle, quizás porque pudo haber herido algunas susceptibilidades. Así que en la pantalla Petrilla es la tentación que Fray Bartolomé resiste con éxito, y la representación de las mujeres españolas, esposas de los conquistadores, traicionadas y maltratadas por sus maridos.

En la obra escrita por Salom, Bartolomé tiene que enfrentar otra tentación carnal, la del Señor, el indígena que le fue regalado, cuestión que se suprime en el filme, considerándola seguramente demasiado atrevida en una obra-homenaje para Fray Bartolomé de las Casas.

No es fácil encontrar en las biografías del obispo de Chiapa alguna referencia a sus tentaciones carnales. Entre todos los textos consultados, escritos después de 1970, sólo José Luis Olaizola, en su biografía novelada, narra la atracción de Bartolomé por la india Tajima, aunque se cuida de advertir que ésta última sólo mortalmente enferma le permitió al futuro dominico tocar su mano, y que las intenciones de aquél eran absolutamente irreprochables: quería unirse con ella en matrimonio.

### *Los indígenas y los mestizos*

La escasa presencia de los indígenas en el filme refleja en alguna medida el poco contacto que tuvo con ellos De las Casas a lo largo de su vida, ocupado como estaba en actividades de índole política e intelectual. Esto le valió agrias críticas de parte de otros religiosos dedicados a la ingrata tarea de un trabajo cotidiano de evangelización y “pacificación” de los nativos, que no siempre agradecían tan encomiable esfuerzo (Muriá, 1974, pp. 11-15; Todorov, 2000, pp. 182-190; 195-208; 252-264).

Pero, desde luego, los autores del filme seguramente no se propusieron comunicar a los espectadores de manera subrepticia que si bien De las Casas amaba a los indios, casi no los conocía. La manera como construyeron a los dos personajes que representan a los pueblos conquistados responde más bien a una intención ideológi-

ca claramente planteada. En efecto, tanto el Señor como María simbolizan al mismo tiempo tanto los sufrimientos a los que fueron sometidos los indígenas, la bondad, generosidad y lealtad de los nativos, acorde con la visión que dejó de ellos el obispo de Chiapa, como su disposición para entablar relaciones cordiales con los cristianos.

Tanto el Señor como María cuentan las terribles desgracias que cayeron sobre sus familias a raíz de la conquista. “A mi madre la mataron, mi padre murió esclavo en una mina”, dice El Señor y María, a su vez, recuerda:

Mi abuelo era un cacique que poseía muchas cabañas y guerreros. Aún recuerdo cuando reunió a sus tribus para anunciarles la llegada de unos hombres barbudos que montaban en unos animales casi divinos llamados caballos. A cambio de la paz y el amor que nos traían, estaba dispuesto a entregárselo todo: nuestras tierras, nuestras doncellas... ¡Y poco después todos fueron sacrificados!



Pese a ello, el Señor da grandes pruebas de afecto y lealtad a su amo español, Bartolomé de las Casas, y María consiente en casarse con Pedro Rentería. Ambos mueren prematuramente compartiendo el destino de muchos de sus semejantes.

Ya al final de la película hace aparición otro personaje, llamado también Señor, hijo de la unión de Petrilla con un indígena. Es un mestizo con plena conciencia de serlo, crítico de ambas culturas y deseoso de fundar “una nueva estirpe, libre, con su pendón y su rey, sin cadenas que les aten a los antiguos ritos ni a los soberanos extranjeros.”

El Señor declara ser poeta, dedicado a recopilar la literatura de los vencidos, y por otra parte decidido a integrar en la nueva cultura la parte noble de la herencia de los vencedores: “La sangre que corre por la mitad de mis venas es la de los españoles como vos, no de los que martirizaron a la otra mitad de mi cuerpo con su pólvora, sus mastines y sus hierros.”

Le anuncia también a Fray Bartolomé el sincretismo religioso, cuando al final de su encuentro sostienen el siguiente diálogo:

Bartolomé: Son tus poemas?

Señor: Narran la tragedia de los vencidos,

Bartolomé: Dedicados, por lo que veo, a los antiguos dioses.

- Señor: También ellos fueron vencidos.  
Bartolomé: A Tonantzín, la diosa de la vida y de la fertilidad.  
¿Acaso no sois cristianos?  
Señor: Oh, sí.  
Bartolomé: ¿Y pagano?  
Señor: También. Un poco. Como todos nosotros.

### La representación filmica del tiempo histórico

La representación del tiempo sea quizás el aspecto más complejo de la película. En efecto, el tiempo actual, el de la filmación, se entreteje al principio y al final del filme con el tiempo de la vida de Fray Bartolomé de las Casas. La propia narración de los acontecimientos que conforman el itinerario del personaje avanza y retrocede, da saltos largos hacia adelante y de pronto los corta para recordar situaciones que habían ocurrido tiempo atrás.

La película inicia en el tiempo actual, el tiempo de la filmación. Una vez terminados los preparativos en los que participan los actores y los técnicos, la cámara enfoca una vela blanca, con una cruz roja pintada en medio, sacudida por el viento, salpicada por el agua. A partir de un primer plano de la vela, la acción se traslada a 1502, el primer viaje de Bartolomé a Las Indias. En la cubierta platican Pedro de las Casas y su hijo, después se les une Gabriel. La escena dura unos cuantos minutos y termina inaugurando el primer *flashback*. Ahora asistimos a la escena familiar, que se desarrolla en el hogar de los Casas, en Sevilla, en 1500, cuando Pedro regresa de su primer viaje.<sup>32</sup> Las siguientes dos secuencias tienen un carácter cronológico: la primera debe tener lugar en junio de 1500, cuando la Reina Isabel ordenó confiscar a los esclavos y devolverlos a sus tierras, y la segunda probablemente el mismo día, puesto que representa la conversación de Bartolomé con el Señor sobre el tema.

La pantalla se oscurece por un momento y un letrado informa de un nuevo cambio en el tiempo y espacio: “El Nuevo Mundo doce años después”. La película parece evitar la determinación del lugar exacto, pero además comete una nueva imprecisión temporal. Lo que se cuenta –la llegada de los dominicos a la Española y los primeros encuentros entre Fray Antón de Montesinos y Bartolomé– ocurrieron entre 1510 y 1511, y no en 1512. También la ordenación sacerdotal de De las Casas, que se sugiere apenas en una corta escena, ocurrió en 1510 (Losada, 1970, p. 68).

<sup>32</sup> Como ya se había señalado antes, Pedro de las Casas regresó de su primer viaje en 1498.

La búsqueda de un efecto dramático produce, sin duda, una escena en que se alternan dos acontecimientos que había ocurrido en momentos y espacios distintos: la matanza de Caonao (Cuba, 1513) y el sermón de Montesinos (La Española, 1511).

Las siguientes secuencias siguen en orden cronológico al sermón de Montesinos: la condena de dicho sermón por los colonos y el gobernador de la isla, las reflexiones de De las Casas y la renuncia a la encomienda, que se produjo en 1514. Le siguen el viaje de Fray Antón y Bartolomé a España, acontecimiento que tuvo lugar en 1515, y la entrevista con el Rey Fernando y el anuncio sobre la muerte del monarca, en 1516.

Un nuevo letrado anuncia al espectador un adelanto de la acción en cinco años, lo que constituye de nuevo una imprecisión. La cédula real, mediante la cual se le otorgó a Fray Bartolomé una franja en la costa de Venezuela, se proclamó en Valladolid, en julio de 1520, y no en 1521, como lo sugiere el filme (1970, p. 147).

La siguiente parte se desarrolla en el convento de Atocha, “casi cuarenta años después” de que Fray Bartolomé de las Casas haya tomado el hábito dominico, según explica el propio personaje, es decir a principio de la década de 1560. Sin embargo, siguiendo al pie de la letra la obra teatral de Salom se representan, dentro de la propia escena, algunos acontecimientos anteriores a medida que De las Casas convoca la presencia de su antiguo amigo Montesinos y junto con él recorre algunos de sus recuerdos. Y así retrocedemos a la entrevista de De las Casas con el Emperador, la muerte de Gabriel y la renuncia de Fray Bartolomé al obispado en Chiapa.

El filme agrega además a estos viajes temporales algunos *flashbacks*, en que el padre de Bartolomé expresa sus prejuicios raciales y otros, en que sólo se escucha la voz de Pedro, bendiciendo a su hijo. Como al principio del filme, pero esta vez en dirección contraria, se produce una transición de la historia de la vida de De las Casas a la actualidad. Ahora es el propio personaje quien, mientras pronuncia su último parlamento camina desde su celda hacia el foro donde están congregados todos los actores y técnicos del filme. El personaje de Fray Antón pronuncia las palabras del epílogo:

Al año de su muerte, sus adversarios declararon libres a los indios de Cobán, que él había evangelizado. Aquella fue la primera de muchas batallas que ganaría después de muerto, Fray Bartolomé de las Casas, utópico, exagerado, visionario y soñador pero el Gran Apóstol y Defensor de las Indias.

### La representación fílmica del espacio histórico

La representación del espacio está reducida al mínimo en esta película filmada en su totalidad en un foro y que emplea todo el tiempo una escenografía teatral, evidentemente artificial y destinada a simbolizar las características del espacio, más que describirlas. De ahí que los supuestos exteriores se representan en la pantalla mediante un fragmento de la fachada, una puerta, un muro o unas cuantas palmeras.



Independientemente de si la acción se desarrolla en el “Viejo” o en el Nuevo Mundo, en los exteriores o en el interior de alguna edificación, el espacio es siempre caracterizado por los elementos de la cultura española. Los protagonistas no se topan nunca con la América anterior a su llegada; sólo se desenvuelven en los lugares en que sus antecesores europeos ya habían dejado su huella.

A excepción de algunos señalamientos escritos que permiten comprender en qué lugar se desarrolla la acción (Sevilla, Costa de las Perlas), en la mayoría de los casos sólo es posible inferir si los personajes se encuentran en las Indias o en España por los diálogos y por las escenas que tienen lugar en los barcos y que indican, de esta manera, que los protagonistas se trasladan de un lugar a otro.

### Las voces narrativas y el punto de vista

A diferencia de las películas tradicionales, que suelen ocultar el proceso de la enunciación, en *Bartolomé de las Casas* dos escenas, la primera y la última, hacen explícito el carácter construido, discursivo del filme. Este recurso sugiere al espectador que ante sus ojos no se despliega un mundo que, gracias a la magia del cine pudo haber sido, de alguna manera, “revivido” en la pantalla, sino que se trata de una realidad construida, filmada, recreada en un estudio. De hecho, más allá de las escenas de apertura y cierre toda la película hace evidente su carácter artificial, debido al uso de una escenografía teatral, que contrasta con la naturalidad de las locaciones que por lo general se emplean en el cine, a la declamación a la que recurren constantemente los actores y a la renuncia casi completa para usar la cámara y la edición en forma creativa.

Es de suponer que la película se nos muestra intencionalmente como lo que realmente es –una representación– para obligarnos a verla como una interpretación, como una versión más o menos personal de los acontecimientos. Invita al espectador a asumir una postura analítica frente a lo que se le muestra, a establecer una suerte de diálogo con los sucesos y personajes que se despliegan y actúan en la pantalla.

La película no exhibe, sin embargo, a un narrador, a quien podría responsabilizarse de la interpretación de los sucesos históricos. No hay una voz en *off*, ni un personaje que asuma la función narrativa. Tampoco lo hace la cámara, discreta, casi inmóvil y, por tanto, prácticamente invisible. No es posible, tampoco, distinguir un estilo de filmación que nos hablaría de un autor. En ocasiones las escenas son planos-secuencias, en otros casos están montadas mediante cortes tradicionales (campo-contracampo). En suma no hay un estilo definido en el filme. ¿Quién es entonces responsable del discurso que articula este filme? A diferencia de gran parte de las películas, en ésta, la progresión de la acción depende fundamentalmente de los diálogos, y éstos reflejan diversos puntos de vista, los de los distintos personajes. Pero eso no es más que una apariencia.

En realidad todo lo que los personajes dicen puede agruparse en dos grandes campos. En el primero están quienes critican la violencia de la conquista y desean proteger a los indígenas. En el otro, quienes tratan de justificar los métodos que emplean los europeos en el Nuevo Mundo o, de plano, muestran un cinismo desmedido frente a los abusos de los que participan directamente. Los primeros son personajes nobles y que articulan un discurso coherente de crítica. Los segundos son... los malos de la película.

Poco a poco, a medida que la filmación progresa, se va imponiendo la voz de Fray Bartolomé hasta convertirse, en la última parte, en voz única que enjuicia todo cuanto acontece el Viejo y Nuevo Mundo y anticipa acontecimientos futuros. Su punto de vista se convierte en el único y en el verdadero, y así lo confirman todos los personajes, aún los que al principio criticaban las opiniones de De las Casas. Todos le dan la razón al final: Fray Antón, el Señor, portavoz de la nueva raza mestiza y del futuro de América, y hasta el canalla de los canallas, el tío Gabriel.

Y, en efecto, al final podemos estar prácticamente seguros que la película refleja, en gran medida, las opiniones de De las Casas, quien veía a los indígenas como buenos salvajes, criticaba con frecuencia al gobierno español, pero siempre exculpaba a los monarcas considerando que estaban mal informados y manipulados por malos funcionarios y creaba su propia leyenda, la del hombre que conocía a los indígenas mejor de nadie y que luchaba más que nadie para defenderlos.

### **Bartolomé de las Casas y Sergio Olhovich: ¿la misma visión con cinco siglos de diferencia?**

Aparentemente, la película de Sergio Olhovich pretende situar al espectador frente a la Historia, así, con mayúsculas: le habla de un momento trascendental en la evolución de la humanidad, momento en que se discutieron y decidieron cuestiones que nos afectan profundamente hasta la actualidad. Además recrea los momentos decisivos de la trayectoria de Fray Bartolomé de las Casas, personaje cuya pertenencia a la Historia Universal ha sido reclamada una y otra vez.

A primera vista el filme establece con el espectador una relación franca: no trata de engañarlo aparentando que fue capaz de reconstruir para él un trozo del pasado, sino que, por el contrario, le revela su carácter artificial, construido. Desde el inicio le muestra los preparativos para la filmación, le revela su carácter artificial, de representación.

Finalmente, la película parece contener un alegato terriblemente crítico de la Conquista: abundan en ella citas, prácticamente textuales, de los detractores más virulentos de la guerra que dio origen a la creación de América, el propio Bartolomé de las Casas, así como los dominicos Pedro de Córdoba y Antón de Montesinos. Sin embargo, a medida que la película avanza todas estas apariencias se desmoronan.

El tema central de la cinta lo constituyen, en efecto, las transformaciones espirituales que fray Bartolomé de las Casas experimentó a lo largo de su vida. Con tal fin se reconstruyen los momentos decisivos del proceso del personaje, sobre todo los que han sido descritos por la historiografía contemporánea como su *primera* y *segunda conversión*, que se han manifestado, respectivamente, en la renuncia a la encomienda (1514) y en el ingreso a la orden dominica (1522). En la tercera parte, la película da cuenta de su estancia en el convento de Atocha al final de su vida, cuando el ex obispo de Chiapa abrigaba las ideas más radicales frente a la Conquista y colonización de América. En esta reconstrucción se omiten cuidadosamente los elementos que pudieran obstruir la construcción de una imagen idealizada del fraile, tales como su participación en las expediciones militares de conquista (Cuba), así como para aplastar las rebeliones indígenas (Xaraguá, Xigüey), o bien, sus contribuciones a la creación de un sistema colonial eficiente.

Por otra parte, la película se refiere profusamente a la incansable lucha de De las Casas en defensa de los indios, cita los argumentos que éste empleó para condenar su esclavitud y el trabajo extenuante a los que eran sometidos, representa sus encuentros con los funcionarios del Rey Fernando, así como con el propio Carlos V para abogar por su causa. Conforme a la película su lucha fue práctica-

mente solitaria, puesto que sólo recibió el apoyo de otros dominicos, Córdoba y Montesinos. La idea del héroe solitario es, no obstante, insostenible a la luz de la historiografía actual.

Todos los documentos oficiales de la época, emitidos por la Corona, buscaban proteger a los habitantes de América. La esclavitud fue prohibida por la Cédula Real de la Reina Isabel (lo cual se señala en el filme), por la orden de Carlos V en 1530, lo mismo que por las *Leyes Nuevas* en 1542.

En realidad, las denuncias de los dominicos, iniciadas por el sermón de Montesinos, encajaron perfectamente en la reforma del cardenal Cisneros, interesado en combatir la creciente presencia de los intereses privados en la empresa americana (Vives Azancot, 1986, p. 33). En efecto, el tráfico esclavista como fundamento del sistema empresarial en el Caribe debilitaba la soberanía de la Corona y marginaba las labores del clero misional que, conforme al proyecto real, debía constituir el eje de la expansión española (1986).

Por otra parte, la empresa colonial española fue cuestionada, a partir de 1520 por los comerciantes y la Corona francesa, que puso en entredicho tanto la legitimidad de la donación papal, como de los métodos del despojo. Ello obligo a Carlos V a tratar de solucionar las debilidades y vacíos legales que vulneraban sus posesiones en ultramar. De ahí que aceptara muchas de las ideas de De las Casas, como base argumental de las *Leyes Nuevas* en 1542 (1986). Por otra parte, le convenía aceptar las críticas del dominico al sistema de las encomiendas, puesto que ello permitía enfrentar el creciente poderío de las elites encomenderas en América.

Pese a la idea de que las *Leyes Nuevas* se debían principalmente a De las Casas, Silvio Zavala ha demostrado que en 1542 la mayoría de los miembros del Consejo de Indias estaba en contra de la encomienda, al igual que el obispo de México, Zumárraga (Losada, 1970, p. 188).

Los decretos promulgados en el Vaticano tenían la misma orientación. En la encíclica papal *Sublimis Deus*, de 1537, se afirmaba que (Parish y Weidman, 1980):

El plan de salvación divina incluía a toda la raza humana y que Cristo había ordenado llevar el Evangelio a todas las naciones; que los indios occidentales o meridionales, en particular, eran plenamente racionales y humanos, y no sólo capaces de recibir la Fe, sino muy deseosos de ella. Igualmente, que ellos y todas las naciones que pudieran ser descubiertas en el futuro, aunque infieles, tenían derecho a su libertad y al dominio de sus posesiones (pp. 18-19).

Este y los otros decretos que promulgó Paulo III sobre el tema de la conversión y tratamiento de los indios estaban, a su vez influidos, por las opiniones que se



vertieron en la junta que se celebró en 1536 en México-Tenochtitlán y cuyos participantes, entre los cuales se encontraban Cabeza de Vaca y sus compañeros del naufragio, Bartolomé de las Casas y los cuatro obispos de la Nueva España, condenaron unánimemente la esclavitud de los indios (1980, pp. 23-27).

Poco después de la promulgación de la encíclica papal, Francisco de Vitoria, un eminente profesor de la Universidad de Salamanca, sostuvo en su libro *De Indis* (1539) que los indígenas, como seres racionales eran los verdaderos dueños de sus tierras y estados. El paganismo, según Vitoria no anulaba los derechos naturales, por lo que ni el Papa ni el Emperador podían reclamar el derecho a la jurisdicción temporal sobre otros príncipes, cristianos o infieles. Además el rechazo del catolicismo por los indios no justificaba la guerra, porque la fe no puede imponerse por la fuerza (Keen, 1977).

De modo que, contrariamente a lo que afirma la película, De las Casas pudo nutrir su postura en diversas fuentes, todas ellas de gran autoridad y legitimidad. De ahí que no estamos frente a la Historia “con mayúsculas”, sino frente a su reinterpretación y alteración, que tiene como objetivo la idealización del personaje principal y la transmisión de una determinada versión del significado que tuvo el encuentro intercultural en la época de la conquista. Sobre este asunto voy a hablar un poco más adelante.

En segundo lugar, la película establece aparentemente una relación franca con el espectador: le advierte que ella misma es una representación y de este modo lo invita al análisis de la interpretación que le ofrece. El problema es que después de este gesto inicial el filme oculta cuidadosamente al enunciador del discurso quien pudiera responsabilizarse de la interpretación de los sucesos históricos. No hay una voz en *off* ni un personaje que asuma la función narrativa. Tampoco lo hace la cámara, discreta, casi inmóvil, prácticamente invisible.

La combinación de estos dos recursos, la evidenciaron del proceso de la construcción fílmica y la ocultación de la instancia narrativa, le permite a los autores del filme hacer creer al espectador que mientras lo que se ve está artificialmente construido, lo que se dice es auténtico. Y esto es igual de engañoso.

Ante la ausencia del narrador, la progresión de la acción depende en este filme de los diálogos, que aparentemente no reflejan sino el punto de vista de los personajes. Pero éste no es sino un nuevo engaño. Si bien, las frases que pronuncian los personajes históricos provienen, por lo general, de textos de la época, es evidente que los autores del filme hicieron de ellos una determinada selección y que ésta respondía por supuesto a una cierta intención. Por otra parte hay varios personajes ficticios cuyos parlamentos han sido escritos por Jaime Salom, autor de la obra teatral

en la que se basa el filme, y también seleccionados para la película. El análisis de estos diálogos en conjunción con la imagen fílmica que los contextualiza, permite dar cuenta del trabajo interpretativo que realizaron los autores del filme.

Como planteé anteriormente, la primera impresión de quien vea la película superficialmente es que ésta contiene un alegato terriblemente crítico de la Conquista. En efecto, abundan en ella citas, prácticamente textuales, de los detractores más virulentos de la guerra que libraron los hombres llegados de la Península Ibérica a las Antillas, y que después extendieron sus acciones a la tierra firme: el propio De las Casas, así como los dominicos Pedro de Córdoba y Antón de Montesinos. Los protagonistas hablan de las muertes y torturas infligidas, del trabajo agotador al que son sometidos los indígenas, y de la codicia de los conquistadores y encomenderos, pero ninguna de estas situaciones se muestra en la pantalla. No se ven las terribles condiciones del trabajo en las minas, ni las labores “de sol a sol” en el campo, no se muestran nunca las relaciones entre los amos españoles y sus esclavos o siervos indios, y la “matanza” en Caonao, que tanto impresionó a Bartolomé, se representa mediante una coreografía, perfectamente adecuada para una escena teatral, pero que en la pantalla resulta grotesca.

No hay imágenes de la guerra ni de la violencia física o verbal, de las humillaciones ni de la explotación feroz del trabajo indígena. Lo que se cuenta, pero no se muestra, y al revés, lo que se escucha pero no se presencia, tiene mucho menos fuerza de impacto, no nos conmueve de la misma manera. No es sólo la fuerza que tienen las imágenes para producir las emociones en quien las mira, sino el impacto de una acción dramática, capaz de involucrar directamente a los espectadores.

No hay imágenes que nos hablen de la conquista, y tampoco es posible encontrar alguna representación de cómo era el Nuevo Mundo en vísperas de ella. Nada indica que los nativos de América tuvieron alguna cultura antes de que llegaran los europeos: no se ve en todo el filme alguna edificación, elemento de cultura cotidiana, costumbre o práctica religiosa que pudiera atribuirse a alguno de los pueblos indígenas. Tampoco se escuchan sus voces. Los indios representados en el filme hablan el castellano: María perfectamente y el Señor con cierta torpeza... Para representar las dificultades que tiene el paje de Bartolomé para expresarse en español, se le hace omitir algunos verbos, aunque por lo demás emplea y conjuga perfectamente otros y tiene un vocabulario amplio: “El que no entiende es señor Bartolomé. Allá únicamente los españoles libres, los indios esclavos... Prefiero sirviente en Sevilla que podrido en una mina, esclavizado, muerto de hambre, azotado.”

El Señor quien parece desconocer en esta ocasión el verbo “ser”, momentos antes lo había empleado correctamente: “Este amuleto es todo lo que me queda de la tribu de Arawakos”.

Así que, la película no trata de recrear los eventuales problemas que los indígenas tuvieron para hablar el idioma de su invasor, sino llamar la atención del espectador, como suele hacerse en las películas europeas que tratan de los “aborígenes” de los territorios colonizados por ellos, sobre su torpeza e incapacidad (Cfr. Ripoll, 2000). ¿Los autores del filme tienen los mismos prejuicios que los coetáneos de *De las Casas*, a las que éste criticó tanto? Parece que sí. Los dos indígenas de la película no sólo no tienen cultura propia –si exceptuamos el amuleto del Señor que aparece una y otra vez en el filme–, no tienen siquiera nombres propios y, por lo tanto, carecen de cualquier identidad.

Así que son los europeos los que los nombran, les enseñan su idioma, y dan el sentido a sus vidas. Por ello tanto el Señor como María buscan desesperadamente ser protegidos por ellos. El Señor suplica a Bartolomé que le permita quedarse con él en Sevilla y cuando éste argumenta que las leyes no se lo permiten, le recuerda la figura de la buena reina, que podría interceder por él. María habla perfectamente el castellano, se viste a la usanza europea y se casa con un español. Nada indica que sufrió alguna pérdida cultural, que había vivido en otras condiciones, o que se siente orgullosa de su lengua y costumbres. Lo único que lamenta, al igual que el Señor es la muerte de sus familiares.

De esta manera el problema de la conquista, aparentemente tan criticada en el filme, se reduce a algunos delitos lamentables, cometidos por un grupo de asesinos y a la codicia de quienes abusaron del trabajo indígena. Porque fuera de estos desgraciados accidentes, está claro que la presencia española en América trajo puros beneficios a los nativos.

Aunque parezca increíble que el mito del buen salvaje se haya mantenido hasta fines del siglo XX, ésta es la imagen que transmite de ellos el filme de Olhovich. No tienen nada, pero son tan buenos. Lo suyo parece ser el afecto. La lealtad y los buenos sentimientos que tiene el Señor por *De las Casas* lo resisten todo: una larga separación entre ambos y un trabajo extenuante en las minas, en beneficio de los compatriotas de Bartolomé. Hasta la hora de su muerte el Señor sigue buscando a su antiguo amo, pese a que éste lo había rechazado repetidamente.

En lugar de un imaginario de América –paraíso primitivo o el infierno de sacrificios humanos e idolatría– la película instauro un vacío. El Continente es una total carencia. Literalmente no hay nada ahí: ni lugares ni personas tienen nombres hasta que se los dan los españoles, la naturaleza no tiene características propias, no

hay culturas ni instituciones. No es nada hasta que llegan los europeos. Por eso no es necesario hacer algún planteamiento acerca de los problemas interculturales que surgieron en cuanto inició la conquista. Éstos no existen porque en realidad hay una sola cultura, la española.

Y esta última sí que se representa. En primer lugar, España es el gobierno y la ley. No es un gobierno perfecto, algunas de sus instituciones se han corrompido y abundan malos funcionarios, pero a la cabeza de la institución siempre hay un buen monarca, dispuesto a escuchar las voces críticas y corregir las políticas equivocadas.

Los monarcas españoles no gobiernan, según el filme, de manera absolutista sino que tienen consejeros a los que escuchan atentamente, y además suelen pedir las opiniones de quienes no pertenecen formalmente a estos cuerpos asesores, como Montesinos o De las Casas. Dudan de su propia política, la discuten y la corrigen. Modifican las leyes, siempre tratando de mejorar la suerte de los habitantes del Nuevo Mundo, quienes, por el contrario y siempre conforme a la película, no tienen ni gobierno ni leyes.

En segundo lugar España posee una rica cultura material: conventos y casas, muebles y decoración, ropa, barcos. Con los elementos de esta cultura se va transformando América, tierra vacía e inerte mientras no la toque la mano de un europeo.

Este territorio virgen, habitado por buenos salvajes y ahora también por hombres que traen consigo una alta cultura, permite soñar en una humanidad mejor, en la realización de la utopía de la igualdad, abundancia y felicidad. Para construir este nuevo reino hace falta mezclar lo mejor de las dos razas, como le comunica el mestizo (Señor) a De las Casas:

Seremos nosotros, los mestizos, que crearemos una nueva estirpe, libre, con su pendón y su rey, sin cadenas que les aten a los antiguos ritos ni a los soberanos extranjeros. Y aquel día encenderemos las hogueras en las cumbres de las montañas, nos vestiremos de blanco, nos tocaremos con coronas de flores, comeremos carne hasta hartarnos y lloverá durante treinta días para fertilizar los campos.

Al descontextualizar las actividades y la evolución del pensamiento de De las Casas, la película ubica el problema de la conquista en un plano universal, abstracto, el de los derechos humanos. De ahí que no permita reflexionar ni sobre el encuentro entre los europeos y las diversas culturas indígenas en el siglo XVI, ni sobre la problemática intercultural existente actualmente en los países latinoamericanos. No existe un *otro* en el filme, al que comprender a partir del conocimiento de su cultura, costumbres, visión del mundo, y así poder comunicarse y relacionarse con

él. Sólo hay seres humanos, desprovistos de características culturales, históricas, particulares, y por tanto retratados casi en exclusiva por los rasgos morales, considerados como generales en toda la especie humana.

Mientras los indígenas son todos iguales, entre los hombres y mujeres venidos de España, hay diferencias. Algunos son codiciosos, lujuriosos y hasta capaces de matar (Gabriel), otros yerran al principio pero luego encuentran el camino correcto (Bartolomé) y hay quien desde un principio adopta una postura digna del más noble de los hombres (Montesinos y Córdoba). De alguna manera, la vida en el Nuevo Mundo los enriquece a todos, no en el aspecto cultural, porque éste no existe, sino en el aspecto humano. Más temprano unos y otros más tarde, van comprendiendo la dimensión de la tragedia humana que viven los indios, y esto ennoblece sus caracteres.

La película de Olhovich parece reconstruir, curiosamente, el imaginario que permeó las actividades y el pensamiento de los evangelistas europeos en América, y entre ellos, el de Fray Bartolomé. Puesto que el Continente se concibió como un territorio fuera de la historia, el Nuevo Mundo, era posible abrigar frente a él todo tipo de esperanzas, construir todo tipo de utopías. Estas utopías no eran fantasías de cualquier tipo, sino la proyección de ideas e imágenes, fuertemente arraigadas en la cultura europea, en forma de mitos, leyendas, experiencias y formas de percepción fijados en la memoria e imaginario colectivo (Pastor, 1999).

El impulso mitificador, la determinación individual y colectiva de descubrir o crear una realidad a la medida de los sueños se manifestaron en la conquista con una intensidad sin precedentes. Todo un repositorio de imágenes del deseo acumuladas durante siglos en el archivo de la cultura occidental cobró vida, flexibilizó sus formas frente a una realidad desconocida que, por lo mismo, parecía albergar cualquier quimera. La conquista de América se realizó en un vértigo de imágenes, en un remolino incesante de construcciones imaginarias, de proyectos, de sueños, de símbolos que se tendían como otros tantos puentes, levantados entre Europa y su Nuevo Mundo por el deseo de poseer, la necesidad de conocer y la determinación de controlar (pp. 26-27).

¿Cuáles eran los proyectos, sueños y símbolos que animaron la actividad de los evangelizadores en América? Conforme al estudio de Beatriz Pastor, los hombres de la iglesia tendieron a desplazar el proceso histórico de la conquista por la construcción simbólica, que articulaba los elementos de la realidad americana con motivos de la tradición bíblica y que les permitía ver las Indias como el lugar utópico de la “Nueva Iglesia” y del milenio de armonía, que implicaría la destrucción de

la Iglesia Romana corrompida y degradada. Esta visión provenía de una compleja interpretación simbólica del Antiguo Testamento y del Apocalipsis de San Juan, realizada por Joaquim de Fiore, que retomaron los franciscanos y, por el otro lado, De las Casas (1999, pp. 159-162).

El proyecto milenarista estaba además animado por las actitudes, aceptadas durante siglos, de la convivencia pacífica entre diversas religiones que coexistían en la Península Ibérica, por una cultura de humanismo y tolerancia, expresada por Alfonso X el Sabio y Ramón Llull (1999, pp. 175-176).

El objetivo de los evangelizadores era distinto del que tuvieron los conquistadores, incansables buscadores del oro y las riquezas. Los misioneros estaban interesados en los hombres, en los pobladores de América, querían enseñarles la doctrina cristiana para hacer realidad el reino utópico en la tierra y salvarlos. Pero ello:

Implica, de entrada, una reducción fundamental: la de la complejidad contradictoria y problemática de un individuo Otro, su personalidad, su cultura, su historia a una representación simbólica parcial-el alma-que permite inscribirlo plenamente en proyecto utópico eliminando contradicciones (p. 200).

Por eso, De las Casas conoció poco a los indios, sus particularidades no le interesaban y nunca se planteó la dificultad que implicaría la convivencia entre las distintas culturas.

Con el tiempo, después de la segunda “conversión”, Bartolomé de las Casas radicalizó su postura hasta negar que la conquista fuera parte de un plan divino para salvar a los nativos y cumplir las profecías. La definió como empresa ilegítima que violaba al mismo tiempo el derecho natural, el de las gentes y el derecho divino. De ahí que todas las instituciones creadas después de la conquista fuesen ilegítimas e ilegales y todas las relaciones establecidas a consecuencia de la guerra, ilícitas. Exigió la restitución a los indios de sus propiedades, salarios, así como de su libertad personal, lo que causó un terrible escándalo tanto en las colonias como en la propia Península y le costó el obispado de Chiapa (1999, pp. 248-249).

Las críticas de Fray Bartolomé al colonialismo, aunque muy radicales en su época, estaban informadas por una visión religiosa del mundo y no por un análisis histórico. Esto puede comprenderse perfectamente dada la época en que vivía y la mentalidad de quienes salieron de España para explorar y conquistar el Nuevo Mundo. En efecto, estos hombres “No salieron de su tierra tanto para adquirir nuevos conocimientos cuanto para comprobar antiguas creencias; y proyectaron sobre

el Nuevo Mundo la realidad y las tradiciones del Viejo, el cual estaba aún fuertemente matizado de concepciones medievales” (Weckmann, 1996, p. 113).

Es posible comprender la percepción que tuvo De las Casas de América a la luz de la época en que vivió, pero es mucho más difícil entender por qué cinco siglos después esta visión permanece fundamentalmente intacta en la película de Olhovich. La explicación de ello sólo puede ser hipotética.

En primer lugar, la película sigue al pie de la letra el contenido de la obra teatral escrita por un exitoso dramaturgo español, Jaime Salom, quien se propuso reivindicar la paternidad de De las Casas sobre los americanos (Salom, 1990, p. 10). Juzgando por los resultados, los autores mexicanos del filme no se plantearon en ningún momento transformar el sentido de la obra, sino que hicieron algunas mínimas adecuaciones para plasmarla en la pantalla. De ahí que la visión del proceso histórico mediante el cual se produjo el contacto entre las civilizaciones europea y americanas, responde a un punto de vista español, instalado en la necesidad de justificar la presencia europea en América, a costa de una reflexión que a 500 años de distancia podría nutrirse de un sinnúmero de trabajos históricos críticos.

En segundo lugar, la película fue realizada dentro de una determinada coyuntura creada por las celebraciones del *Quinto Centenario del Descubrimiento de América*. Mientras en los ámbitos académicos se trataba de revisar los enfoques que tradicionalmente predominaron en la caracterización de dicho evento, y en consonancia con ello, algunos cineastas latinoamericanos realizaron películas en las que intentaron plasmar una visión crítica de éste, la industria cinematográfica hegemónica prefería difundir una imagen estereotipada de la Conquista, en que superioridad europea de entonces y de ahora estaba fuera de duda.<sup>33</sup>

La concepción que de la Conquista en general y de la figura de Fray Bartolomé de las Casas en particular se plasma en la película de Olhovich se inscribe en algunas corrientes de la historiografía tradicional, empeñada en justificar la empresa colonial europea. Por otro lado, está próxima a los enfoques que suelen predominar en el cine comercial, instalado en la reiteración de las visiones simplistas, maniqueas y estereotipadas de la historia.

---

<sup>33</sup> Confróntese películas tales como *1492: La conquista del paraíso* de Ridley Scott (1992) y *Cristóbal Colón: el descubrimiento* de John Glen (1992).





### III

## LA CONQUISTA COMO EL ORIGEN DE LA IDENTIDAD ACTUAL

EL CONCEPTO DE LA CONQUISTA EN LA RESOLUCIÓN DE LA CRISIS  
DE LA IDENTIDAD: *DESIERTOS MARES* DE JOSÉ LUÍS GARCÍA AGRAZ

#### La obra y su contexto

La filmación de *Desiertos mares* se anunció en noviembre de 1992 en *Novedades*, *El Heraldo* y *El Excelsior*. Se trataba del sexto largometraje de José Luis García Agraz, egresado del CUEC y hermano de Carlos García Agraz, también director de cine (Ciuk, 2000, pp. 272-274). Aunque el proyecto de la película surgió en el mismo período en que Olhovich pensaba filmar *Bartolomé de las Casas*, García Agraz sorteó con éxito las dificultades para conseguir el financiamiento. En efecto, lo recibió de dos agencias gubernamentales, el IMCINE y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (Murrieta, 1992, 9 de diciembre, p. 7), en una época en que los organismos oficiales ofrecían apoyos parciales y condicionados a que los cineastas consiguieran financiamientos privados para la realización de las películas. El presupuesto del filme ascendió a 2 mil millones de pesos (1992).

Probablemente porque el anuncio se hacía en 1992, todas las noticias resaltaban el tema histórico de la película, a saber, la Conquista. En la conferencia de prensa en que se presentó el proyecto, García Agraz dijo, conforme a la nota de *El Heraldo* (*Desiertos mares*, cine intimista de conflictos existenciales, de alta tecnología y libertad, 1992, 13 de noviembre):

La historia se centra en los conflictos existenciales de un hombre que escribe un guión acerca de la Conquista de México. Su mujer lo abandona. Juan, el protagonista, encarnado por el actor Arturo Ríos, se relaciona entonces con una joven, lo cual le provoca una crisis existencial que le hace tener “flash-backs” sobre su infancia (p. 12d).

Karla Reynel, periodista de *El Día*, agregó a lo anterior la siguiente explicación: “En la película se retomará el tema histórico de la conquista, pero desde un punto de vista subjetivo, es decir la agresividad del conquistador y al mismo tiempo la paternidad de estos individuos” (Reynel Jiménez, 1992a, 13 de noviembre, p. 17). Pese a la redacción es posible entender que García Agraz, también el autor del guión, situaba el origen de la identidad de los protagonistas del filme en la figura del conquistador.

En una entrevista posterior, el director se refirió a los aspectos autobiográficos del filme y subrayó que la conquista era un tema de mucha importancia para él (Torres San Martín, 1994):

(La película) surge a partir de una experiencia muy personal, de que siento que las cosas están cambiando. Dejo de beber, soy un suicida en potencia, necesito estar controlándome todo el tiempo, porque voy de un lado para otro. No sé vivir con mucha gente, ordenadamente, me voy a los extremos y ya me vale madre todo... Finalmente decido no volver a beber, tener una relación, empiezo a caminar... Y aquí de pronto todo empieza a funcionar mal. Mi madre, que es muy importante en mi vida –como en la de todos los mexicanos– tiene un cáncer terminal y la llevo a vivir a mi casa. Y claro, eso crea fisuras en mi relación de pareja. Es a partir de que me deja mi mujer y muere mi madre, que empiezo a escribir... Me voy a los recuerdos, quiero olvidarme de la imagen de ella con el cáncer, con las radiaciones, sin pelo. Quiero acordarme de ella cuando era una mujer hermosa, cómo fue mi infancia gracias a ella, cómo mi padre había muerto muchos años atrás... Me doy cuenta que también estoy escribiendo una historia sobre la conquista. Entonces, me echo para atrás. De pronto, de mi subjetiva, paso a la cámara objetiva y claro, me veo a mí, escribiendo un guión sobre la conquista, deprimido, borracho, triste por el ser que se ha ido (pp. 26-27).

Si bien, García Agraz no aclara su propio concepto de la Conquista<sup>34</sup> (García Agraz plasmó parte de su vida en *Desiertos mares*, 1995, 23 de marzo, p. 23), las explicaciones sobre el momento personal por el que estaba pasando coinciden tanto con la manera en que retrató al protagonista del filme, que es posible pensar que también su visión del proceso histórico se correspondía con la que plasmó en su obra. Me referiré a ello más adelante.

Pese a que la filmación iba a durar cinco semanas fue prácticamente un año después que la prensa informó sobre la terminación de la película (Gallegos, 1993g, 22 de octubre, p. 9). El 6 de abril de 1994 *Desiertos mares* se exhibió en la sala *Ar-*

<sup>34</sup> Cuando la película se presentó en el *Festival de Cine Latino de Chicago*, García Agraz dijo que la conquista formaba parte “de una obsesión que lo acompañaba desde la infancia”.

*cady Boytler* de la Cineteca como película inscrita al proceso de selección de ternas de la 36ª entrega de Ariel (Chimely, 1994, 17 de marzo). En junio se supo que, en efecto, recibió dos Arieles, uno al *mejor director* y el otro al *mejor argumento* original (Peguero, 1994, 7 de junio, p. 13). Inmediatamente después fue incluida en la *XXVI Muestra Internacional de Cine*, organizada por la Cineteca (Flores, 1993c, 28 de octubre, p. 2). Un mes después, en noviembre de 1993, compitió contra otras 13 películas en el *II Festival Cinematográfico* de Cancún (Arrancó el segundo Festival Cinematográfico de Cancún, 1993, 28 de noviembre, p. 20).

Sin embargo, los premios recibidos no se tradujeron en la promoción y exhibición del filme. A lo largo de 1994 la película sólo se mostró una vez más, el día 7 de octubre, en un ciclo de cine mexicano que organizó la Cineteca para ver qué filme representaría a México en la entrega del Oscar (Barbachano, 1994, 28 de noviembre, p. 28).

### La película ante la crítica

Fue a fines de noviembre cuando aparecieron varias críticas de la película en la prensa nacional. Jorge Ayala Blanco ridiculizó la historia, a los personajes, afirmó que la película estaba llena de lugares comunes y (1993):

Ridícula vulgaridad conceptual de García Agraz y su descomunal Autocomplacencia: plástica (inflamación de colores rutilantes tipo Arau en la conclusión de *Cómo churro para chocolate* 91), temática (ya resulta alarmante pero irreparable el daño que le han hecho al inconsciente de los cursineastas mexicanos el Truffaut de *Los cuatrocientos golpes* 59 y su final descubrimiento del mar... ) y choricera (la acción continúa con la sagrada familia anodina jugueteando en la playita recién hollada por la ñoñez), por partida triple, como de costumbre (p. 60).

Las opiniones de Miguel Barbachano Ponce (Barbachano, 1993, p. 28) y Carlos Bonfil no fueron mejores. Este último escribió (1993, 27 de noviembre):

En *Desiertos mares*, Juan Aguirre (Arturo Ríos), un Profesional del Cine, se azota interminablemente porque su novia Elena (Lisa Owen) lo abandona. Inútil buscar otra propuesta temática: el viacrucis sentimental de Juan devora toda la cinta. Hay sin embargo dos subtramas: la incursión nostálgica al universo infantil del protagonista (una lectura freudiana de *El principito*), y la escenificación onírica del guión que escribe Juan en sus momentos de azote (un esperpento prehispánico que de rodillas solicitamos jamás lleve al cine García Agraz...) (p. 27). En otro artículo Carlos Bonfil también criticó la película (Bonfil, 1994, 20 de marzo, p. 25).

Sin embargo, como en el caso de la crítica de todas las demás películas hubo quienes expresaron opiniones contrarias. Conforme a Rafael Aviña (1993, 26 de noviembre):

Apoyado en una magnífica fotografía de Carlos Marcovich y de un buen sentido de ritmo y el montaje, Agraz intenta adentrarse en los desiertos y los mares de su protagonista, en un relato que tiene tanto de Freud como de José Emilio Pacheco, y que por fortuna evita no sólo el melodrama, sino de machacar de manera obsesiva en la historia del guionista en crisis; por el contrario, avanza con fortuna en los terrenos de la cotidianidad, el mundo infantil, las relaciones familiares, el onirismo y la recreación histórica de gran impacto visual, similar al de *Cabeza de Vaca* y *Retorno a Aztlán* (p. 24).

También Susana López Aranda, quien reseñó la *IX Muestra* de Guadalajara se expresó bien del filme, aunque habría que agregar que en todo el artículo se nota el deseo de resaltar la importancia de la propia *Muestra*, lo que, sin duda, influye en la valoración de cada uno de los filmes (López, 1994, pp. 11-15).

En marzo de 1995 *Desiertos mares* fue presentada en el *Festival de Cine Latino* en Chicago, ocasión en que García Agraz comentó que la película contenía elementos autobiográficos y que prefería “que el público lo sienta en lugar de tratar de comprenderlo” (García Agraz plasmó parte de su vida en *Desiertos mares*, 1995, 23 de marzo, p. 23).

En el número 63 de la revista *Dicine*, que salió en agosto del mismo año, apareció publicada la crítica de la película que obtuvo el primer lugar en el *V Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica*, convocado por la propia revista y el IMCINE (“V Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica, 1995, julio-agosto, p. 21). El jurado había estado compuesto por Nelson Carro, Leonardo García Tsao, Javier González Rubio, Susana López Aranda y Tomás Pérez Turrent (1995, julio-agosto, p. 21). La autora, Gabriela Gómez Acevedo, describió la historia que cuenta el filme, salpicada de reflexiones pseudofilosóficas propias tipo “a cierta edad la muerte no se entiende sino como un abandono” o “García Agraz traduce el estereotipo del hombre abandonado en el prototipo de restauración emocional”, y ajenas, cuando sentencia que en el filme “la derrota es transformada en un triunfo personal, íntimo, profundo y verdadero”, citando al propio director (Gómez, 1995, pp. 21-25). Tras este recuento califica la narrativa de la película como “logradísima” y elogia a todo el equipo:

Fotografiar cine es mucho más que emular la técnica del último ganador del Oscar. Es imponer la propia voluntad sobre la escena: dominarla con habilidad e inteligencia. Esto es lo que hace Marcovich... Distintiva de este *enfant terrible*, la fotografía meticulosa, dialéctica. La edi-

ción a cargo de Manuel Hinojosa y el mismo García Agraz, encomiable. Herrera y Giacomán, una musicalización soberbia digna de la edición del CD del *soundtrack*. La interpretación honesta, naturalísima, sin desmadres metódicos o formales (p. 22).

Termina la reseña en un tono que recuerda mucho el de la propia película, así como el de las declaraciones de García Agraz:

*Desiertos mares* es, en suma, una buena cinta, formalmente acabada, intimista y dolorosa. Porque el dolor está en lo cotidiano, en las pérdidas, en los encuentros, en los cigarras a solas. En los relojes despertadores. Y muy especialmente, detrás de los espejos (p. 22).

¿Por qué fue premiada esta crítica llena de lugares comunes y calificativos sin sustento? Sólo es posible plantear algunas hipótesis. Quizás porque se trataba de promover la única película de aquella época financiada completamente por los organismos estatales y, así, salvar las apariencias y tratar de recuperar la inversión. O quizás porque no existía en México una crítica profesional del cine y entonces un texto, cuya autora aparenta tener conocimientos mínimos de los procedimientos fílmicos,<sup>35</sup> pareció suficientemente encomiable para premiarlo.

### El sujeto y la historia

La película de José Luís García Agraz maneja una noción *sui generis* de la historia. A diferencia de otras películas filmadas en la década de los noventa y que tratan el tema de la Conquista, para los autores de este filme, el pasado más que una realidad con existencia propia es producto de una elaboración subjetiva. No se trata, por lo tanto, de reconstruir una época con cierto grado de verosimilitud, sino de dar cuenta de las operaciones que efectúa un individuo para recuperar el equilibrio y reconstruir la imagen de su propia identidad, a partir de la selección de algunos elementos del pasado, en parte recordado y en parte imaginado, que puedan dar de nuevo el valor y el significado a su vida. En efecto (Aguirre y Vega, 1998),

la historia del sujeto es la novela épica de victorias y derrotas en la guerra de la inscripción subjetiva en la cultura. La deformación de los hechos, el trastocamiento de la verdad, no son errores de mala fe o transgresiones de un imperativo ético, constituyen una necesidad lógica de la estructura psíquica, es el modo por el cual el sujeto rinde cuenta de sus orígenes

---

<sup>35</sup> Gabriela Gómez emplea términos tales como *medium shot*, *flash-back* y *soundtrack*.

y del sentido de su vida, es el significante de un discurso que lo representa para otro significante y, de este enlace, se desprende una significación acorde con su imagen narcisista en la cual reconoce su identidad y se ofrece al reconocimiento del Otro, al conjunto de los sujetos de la cultura (p. 329).

En las últimas décadas el problema del sujeto en la escritura de la historia ha sido objeto de intensos debates. A contrapelo de las perspectivas tradicionales dentro de la historiografía, empeñada en hacer desaparecer al sujeto en aras de la construcción de un saber objetivo, basado en la verificación de los datos y establecimiento de explicaciones imparciales, en los últimos años varios autores han reflexionado sobre la necesidad de devolverle al individuo el papel que le corresponde en la construcción de los conocimientos.

Michel de Certeau desarrolló el concepto del *lugar* desde el que se escribe todo relato histórico (De Certeau, 1993). Conforme al autor, toda historia se hace desde el presente y es desde su perspectiva que se selecciona “entre lo que puede ser *comprendido* y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente” (1993, p. 18). Son los intereses políticos de la actualidad, los instrumentos explicativos del momento, las técnicas y símbolos que tienen más autoridad ante el público, que dan lugar al discurso historiográfico. Hay que reconocer por lo tanto, plantea Certeau, que los libros de historia no dan cuenta de lo que “realmente pasó” sino que reflejan el punto de vista del sujeto que las ha escrito (1993).

Conforme a esta perspectiva, con cada vez mayor frecuencia los historiadores revelan su subjetividad, se hacen *visibles* dentro del texto a fin de hacer explícita su propia voz y parcialidad, y para asumir el enfoque desde la cual elaboran el discurso (Burke, 1991; De Certeau, 1993; Corcuera, 2000). Es así que (Aguirre Vega, 1998):

El tiempo histórico... se encuentra determinado por las leyes del orden simbólico, sometimiento por el cual el tiempo y los hechos que en él ocurren adquieren valor y sentido en función de un presente que hace lectura de ellos. Esto es, existe una inversión en el orden de la determinación de lo significativo en el tiempo histórico, lo posterior re-significa lo anterior en el sentido de una lógica retrospectiva de los hechos... En la historia ocurre que cada acontecimiento determina al anterior en una retroacción, cada momento presente produce su pasado (p. 326).

La escritura de la historia desde la actualidad de un individuo es uno de los temas de la película de José Luís García Agraz. Su protagonista no es ciertamente un

historiador profesional por lo que su reelaboración del pasado tiene un carácter íntimo, personal. A pesar de ello, al observar las maneras conforme a las cuales Juan se acerca a la historia es posible reflexionar sobre algunas de las operaciones que realizan habitualmente los profesionales del campo.

En efecto, Juan, compelido por los acontecimientos dolorosos que se presentan de pronto en su vida, empieza a elaborar una historia personal en la que los recuerdos familiares se entretajan con un imaginario historicista nacional, para producir un encadenamiento significativo que le permita reelaborar la imagen de sí mismo y de su situación actual.

### La noción del pasado en la solución de la crisis personal

El tema central de la película de José Luis García Agraz es la crisis de la identidad del protagonista, guionista y editor de cine, Juan Aguirre, y la consecuente búsqueda de elementos que le permitieran redefinirla y así recobrar el equilibrio perdido. El punto de partida que desata la crisis lo constituye la ruptura matrimonial que se plantea en la segunda secuencia del filme. La esposa de Juan, Elena, lo cita en un restaurante para anunciarle que está enamorada de otro hombre y se retira tras una breve y desagradable discusión. Ante tal sorpresa, el cineasta no da muestras de la madurez emocional: se emborracha y reza, pasa de las agresiones a las súplicas autodegradantes, rompe objetos y quema las fotografías.

En medio de esta conducta errática, Juan empieza a recordar un viaje que hizo en su infancia, con sus padres y hermano, “al mar”. La película caracteriza a los progenitores del cineasta con unas cuantas pinceladas. El padre, Joaquín Aguirre, es un hombre blanco, que actúa en todo momento como el “jefe” de la familia,



seguro de sí mismo y decidido a tomar todo tipo de decisiones. Joaquín tiene una profesión respetable, es ingeniero civil, lo que implica el enfrentamiento de ciertos riesgos, puesto que, al parecer, con frecuencia dirige obras en territorios todavía no “civilizados”, donde abundan animales salvajes o en alta mar. La madre, Carmen es por el contrario, una mujer morena aunque no posee rasgos indígenas, dedicada en alma y cuerpo a su familia, dependiente, posesiva e incapaz de enfrentar el menor cambio en su vida. Maternal y protectora, le tiene miedo a todo y no para de decírselo a su marido, por si a éste le quedaba todavía alguna duda al respecto: “Tengo miedo. No quiero perderte nunca. No quiero que pase el tiempo, ni que me dejes de querer, ni que los niños se vayan de la casa.”

Juan no sólo percibe las diferencias físicas y de carácter de sus padres. También resalta, mientras los recuerda, las distintas formas en que los dos representan su posición ante la sociedad mexicana, nacida de una relación violenta entre dos culturas. El padre se cree un representante de la cultura civilizadora, que transforma lo salvaje, continuando la labor iniciada por los españoles:

- Joaquín: Antes de construir la carretera había que llegar a caballo para hacer las mediciones del terreno.
- Juan: ¿Cómo caminaban?
- Joaquín: Por los caminos que construyeron los españoles cuando estaban aquí... Esto estaba lleno de víboras y también de tigres, que bajaban en invierno de la sierra.

La madre, representa por el contrario, el orgullo de las culturas anteriores a la llegada de los españoles: “Estos caminos los hicieron primero los pápagos, los pimas, los seris, los yaquis, que siempre han vivido aquí.”

Y debe tratarse de una reivindicación fundamental para que esta mujer tan temerosa se atreva a contradecir a su marido. Más tarde, durante el film, Carmen no sólo guarda la memoria de las culturas indígenas sino que habla alguna de sus lenguas. Gracias a ello puede preguntar por el camino a una mujer que pasa, y esa habilidad parece hacerla inmensamente feliz, puesto que tras un brevísimo intercambio de palabras, esboza una gran sonrisa.

Estos elementos parecen bastarle a Juan para colocar a sus padres en los dos extremos de una sociedad fundada en el acto de la agresión. Sobre este momento fundacional trata la película que Juan está escribiendo e imaginando, y en ella el padre aparece como el conquistador, asesino y violador de la raza de la que desciende la madre. En la segunda parte del filme imaginado por Juan, los indígenas



se vengan de los agresores, los matan, capturan y sacrifican, y el padre debe huir luciendo una cara ensangrentada.

Entre el destino imaginario del padre y el del Juan parece haber ciertos paralelismos, lo que sugiere el montaje alterno de la película. En una escena nocturna, Juan es asaltado en la calle por dos hombres que le quitan la chamarra de cuero y el reloj, y antes de huir, le rasgan la frente con un cuchillo. La transición de la cara ensangrentada de Juan a la de Joaquín no deja lugar a dudas sobre el vínculo entre los dos destinos, aunque resulte casi imposible adivinar qué es lo que quieran indicar los autores del filme. Dado el punto de vista que predomina en la película es difícil suponer que pretenden crear algún paralelismo entre la guerra que libraron los indígenas contra los conquistadores europeos y los asaltos mediante los cuales los delincuentes contemporáneos despojan a los peatones de sus pertenencias.

Al parecer el ataque del que es víctima Juan, acentúa su crisis espiritual, puesto que de regreso a su casa apunta con una pistola hacia su propia sien. Pero el pasado recordado e imaginado aparece de golpe para socorrerle. Juan escucha de pronto la voz de su madre llamándolo y ve la imagen de un ángel a su lado. El montaje alterno, que se emplea en toda la película acelera su ritmo en el instante en que Juan está a punto de quitarse la vida. Se agolpan en su mente los recuerdos de la aventura de la madre con un norteño y su propia angustia, resuelta pronto por Carmen, quien corrió en su rescate llamándolo a gritos. Se imagina al ángel, cuya estatua recogió Joaquín en el viaje a Sonora, convertido en el “ángel guardián” de la familia quitándole la pistola de la mano. El ángel imaginario sale volando por la ventana y la estatua real se rompe, escena que pretende simbolizar el fin de la crisis espiritual de



Juan. La reconciliación del cineasta con su propia vida implica el desprendimiento de las dos mujeres que han marcado recientemente su existencia: Elena su esposa y Margarita, una estudiante del cine y su amante. Juan decide quedarse con el recuerdo de la única mujer que ha contado realmente para él: su madre.

Todos los conflictos se resuelven. El conquistador-padre es derrotado; Juan pide a Margarita que lo deje solo y recibe una llamada de Elena en que ésta le anuncia que no quiere vivir con él, y Juan se reencuentra con los recuerdos felices de su infancia, al lado de su hermano y madre. En la última escena Carmen y sus hijos caminan por la orilla del mar, escena que ha servido en numerosas películas para simbolizar la felicidad familiar y la esperanza.

### **Un conquistador vencido y una madre triunfante**

Todos los personajes de la película están fuertemente estereotipados. En su caracterización el género constituye una de las determinaciones más importantes, además de que cada uno de ellos representa cierta postura ante la vida y ante la historia patria. A lo largo del filme todos ellos son severamente enjuiciados desde un punto de vista moral tradicional que se impone desde el principio hasta el fin de la narrativa.

Hay tres personajes femeninos con papeles protagónicos, debido a su cercanía con Juan: Elena, Carmen y Margarita. El retrato de las dos mujeres jóvenes es abierta y burdamente negativo. Elena parece dejar a Juan por razones frívolas, porque se siente atraída por otro hombre, lo que coloca de inmediato en el plano moral opuesto a Carmen, dedicada exclusiva y plenamente a su marido e hijos. Aunque durante una parte de la película el espectador podría abrigar esperanzas de que Elena pudo haberse guardado algunas razones de peso para dejar a Juan, dichas expectativas se desvanecen cuando ésta, al verlo con otra mujer, inmediatamente trata de recuperarlo. Pero no sólo es frívola, manipuladora y desleal, sino además irrespetuosa y codiciosa: pensando que Juan no está en la casa conyugal, la vacía tanto de los muebles como de objetos personales de su pareja. Su inmadurez emocional es un dato tanto más preocupante cuando profesionalmente Elena brinda el apoyo psicológico a los niños y sus padres.

Una vez enfrentado el espectador a este retrato, no le puede sorprender el de Margarita, presta a acostarse con los personajes del medio cinematográfico para obtener ciertas ventajas personales. Además de otorgar favores sexuales, Margarita se da “toquecitos”, va a fiestas, hurga en las pertenencias personales del recién conocido Juan y, para colmo, le tiene sin cuidado atender las funciones tan tradicional y

fundamentalmente femeninas, como preparar la comida. De nuevo es un personaje que está en las antípodas de la dulce, protectora y nutricia Carmen.

Ésta última representa, por oposición a los caracteres anteriores, todos los méritos de la mujer y madre mexicana. En la primera escena en que aparece en el filme se le representa ya en la función protectora, que le es tan propia: sostiene un paraguas sobre la figura de su marido quien está cambiando una llanta del coche. Inmediatamente después la vemos desarrollar las funciones de madre, dedicada por entero a proteger, alimentar y amar a sus hijos. Todo en ella es inseguridad y dependencia, pero según el filme, estos son los rasgos inherentes a las buenas mujeres.

Además de ser madre y esposa ejemplar, Carmen representa a la raza humillada y derrotada por los blancos, que sin embargo conserva con orgullo la memoria y, por lo menos, parte de la cultura de su pueblo (en su caso, el idioma) y consume la reconciliación con los antiguos agresores mediante el matrimonio y procreación de dos hijos.

Hay sólo dos personajes masculinos importantes. Joaquín, un hombre hecho y derecho como esposo y padre, cumple con todas las funciones masculinas tradicionales. No obstante, en el imaginario de Juan la figura del padre se desdobra: al mismo tiempo que sostén de la familia Joaquín aparece como el representante de la raza que humilló y violó a los habitantes originarios de la patria. En la primera escena de la película imaginada, el conquistador-padre persigue a caballo a un indígena indefenso, lo tira y lo mata atravesando su cuerpo con una lanza. Más adelante lo vemos rezando junto con sus compatriotas y algunos indígenas convertidos. El cura que dirige la ceremonia le da la absolución. Persigue a una indígena y logra atraparla. Su deseo se impone aunque ella se opone con orgullo a sus esfuerzos. Finalmente Juan lo imagina derrotado, aunque no muerto. En la última escena el padre cabalga alado con la cara ensangrentada.

La caracterización del personaje de Juan es la más extensa en la película. Al espectador no sólo se le informa de su profesión, sino que puede observarlo cuando la



ejerce escribiendo el guión y participando en la edición de las películas. En dos ocasiones distintas la cámara recorre los lomos de sus libros tan de cerca como para que podamos darnos cuenta de que posee una buena cantidad de literatura cinematográfica. Se le caracteriza como un hombre débil, confundido, pero al fin y al cabo esto se debe a las mujeres, verdaderas arpías, que lo rodean para aprovecharse de él y quitarle desde sus propiedades materiales hasta sus cualidades personales más preciadas. A diferencia de ellas, él es generoso y honesto, capaz de amarlas y reconocerlas. Por fortuna la crisis que provocan en su vida le hace recordar a la madre, el modelo de todas las virtudes, y así prescindir de ellas.

### **La representación filmica del tiempo y espacio históricos**

La película transcurre en tres tiempos históricos distintos: a finales de los años ochenta o principios de la década de los noventa; el año de 1957, cuando la familia hizo el viaje a Sonora y se enteró por radio que un terremoto había provocado la caída del Ángel de la Independencia, y el año de 1520, la conquista de Tenochtitlán. Los tres relatos se cuentan de manera discontinua, de modo que los sucesos que ocurren en las tres épocas distintas se alternan en la pantalla generando ciertas conexiones significativas entre los tres tiempos. Por otra parte, cada una de las historias es contada en forma cronológica.

El momento presente es marcado por una persistente lluvia y porque la mayoría de las escenas ocurren de noche. Predominan los interiores decorados y equipados de manera que remite de manera inequívoca a un momento reciente y, a la vez, contribuyen a caracterizar a los personajes. En la casa de Juan, aparte de los libros sobre el cine, hay pirámides en miniatura y varias artesanías mexicanas. Su teléfono es de disco, pero a él está conectada una contestadora, a través de la cual diversos personajes se comunican sin cesar con el inestable y huidizo protagonista.

Los exteriores son escasos y su ambientación parece estar en consonancia con la melancolía y desesperación del protagonista. La lluvia que no cesa nunca, el pavimento mojado, las fachadas sobre las cuales escurre el agua, los parabrisas y las ventanas siempre empapadas parecen reflejar el estado interior de Juan.

Si bien la noche y la lluvia permiten la primera transición al pasado, los tiempos de la infancia de Juan son secos, tranquilos y soleados. El ambiente urbano y claustrofóbico cede lugar a paisajes abiertos, un poco agrestes pero que al mismo tiempo evocan la libertad y son escenarios de la convivencia amorosa de Carmen y sus hijos. El aspecto del coche de los padres de Juan, el aparato de radio como la

principal fuente de noticias y las llamadas de larga distancia manejadas por una operadora son los signos principales que nos remiten a una época anterior. La película determina con precisión dicha época, al informar sobre el terremoto que derribó al Ángel de la Independencia.

La primera transición a la época de la Conquista también se opera a través de una serie de signos de fácil lectura. Vemos a Juan apretando las teclas de una computadora. A medida que escribe, en la pantalla aparece el letrero: *Tenochtitlan 1520, día*. Vemos inmediatamente a un jinete europeo persiguiendo a un indígena. El aspecto de ambos personajes no deja lugar a dudas de la época de la que se trata. Las escenas que corresponden a la Conquista están filmadas en colores que evocan la no-realidad, el pasado lejano o un ambiente onírico. En ocasiones se acercan al sepia, en otras predomina un fondo amarillo o rojo. Se desarrollan en espacios abiertos: llanuras, colinas, orillas de un río, o bien, en las escalinatas de una pirámide. La construcción indígena es el escenario de la derrota de los españoles, quienes son conducidos, como cautivos, a un oratorio colocado en la cima. Uno de ellos es sacrificado y el sacerdote muestra a todos su corazón palpitante.

Los tres relatos se entrecruzan constantemente y es en esta alternancia, en la contigüidad y contraste entre las situaciones, rostros y actitudes, donde hay que buscar los significados del filme. Las primeras cuatro escenas están ambientadas en el momento actual. Hablan del desamor, del abandono, de la indiferencia y del desprecio,



que marcan el fin de la vida de una pareja. En la última imagen vemos a Juan, a través de un parabrisas sobre el que escurre la lluvia, manejando hacia su casa. Juan baja el vidrio y mira a una pareja: él cambia la llanta de un coche antiguo, ella extiende sobre él un paraguas que lo protege de la lluvia. Es la primera transición al pasado, a la antigua vida familiar de Juan, donde todo era amor, ternura y protección.

La película vuelve al pasado reciente. Juan revisa las cartas que se habían escrito su padres y el telegrama que les anunció la muerte de Joaquín. Encuentra una fotografía del padre y la contempla pensativo. Inmediatamente después lo veremos trabajando en su guión, imaginando a su padre como el conquistador y asesino. La añoranza de la familia da lugar a una actitud ambigua, en que la historia personal

se mezcla con la historia de la patria. El padre es el fundador de ambas historias, un padre fuerte y malo, protector y asesino, amoroso y violador.

La siguiente transición tiene lugar cuando Juan espera durante un largo tiempo a Elena frente a su casa. Ella llega con su nueva pareja y lo rechaza con desprecio y enojo. Pero el cineasta está dispuesto a avanzar en su autohumillación: sube por la pared de la casa hasta un balcón para suplicar y declararle su amor (“Te adoro, no quiero perderte”).

Ante tal desamparo y humillación vuelven las imágenes familiares. El padre encuentra en la carretera una estatua del ángel y decide llevarla con ellos. “Es nuestro ángel de la guarda” declara. Tras un corte, vemos a Juan trabajando en su estudio. Un trueno ilumina la estatua del ángel parado junto a la ventana.

La añoranza de Elena y la creciente desesperación de Juan encuentran de nuevo su contrapunto en los recuerdos de la armonía y el cariño que se prodigaban mutuamente los padres. Pero ésta vez en la escena recordada Juan introduce elementos que distinguen la actitud de los padres hacia la historia de la patria. El padre reivindica su papel civilizador, heredado de los españoles. La madre guarda la memoria de los antepasados indígenas. Estos elementos están en consonancia con la manera en que Juan representa a su padre en la película sobre la Conquista.

En otra de las escenas vemos a Elena representando a la mujer fría, interesada y mezquina, que se supone que es. Vacía la casa conyugal de todos los objetos, vuelve a rechazar a Juan y finalmente descubre el guión impreso de la película. En la escena que, se supone, ella lee, el padre persigue y atrapa a la mujer indígena. Esta última no habla pero se resiste con dignidad. Es de suponer que se trata de



contrastar la actitud de las dos mujeres: la indignidad hasta la ignominia de la rubia Elena y el orgullo de la joven morena.

Una fotografía rota de sus padres que Juan encuentra en su casa, saqueada por Elena, le hace recordar nuevamente la felicidad de su vida con la amorosa madre. Se encuentran en un hotel sin el padre, quien se fue a atender un accidente que había ocurrido en su empresa. Entonces aparecen signos ominosos. La radio informa sobre la caída de la Estatua de la Independencia. El ángel que la familia trae consigo, también se desploma y Carmen descubre que Juan tiene fiebre. Aquella enfermedad y la caída de los dos ángeles: el que sostenía a la patria y el que protegía a la familia, presagian la muerte del padre, dan pie a la imagen de Juan maduro vomitando en el baño.

Finalmente, la aventura de la madre con un hombre norteño se muestra en forma paralela con la de Juan y Margarita. Está claro que ninguna de las dos tiene realmente importancia.

Tanto la selección de los momentos del pasado que se evocan en el filme, como la selección espacial apuntan hacia una concepción de lo histórico como el escenario para la reelaboración de la identidad del protagonista, en que el pasado familiar y el de la patria tiene el mismo rango. En efecto Juan se remonta, por una parte a su propio origen, a su propia infancia, y por la otra, al momento de la fundación del país. La película evoca el centro simbólico de la patria, Tenochtitlán y más tarde la Ciudad de México. Al mismo tiempo, a medida que en filme se sobreponen los sentimientos patrios a los familiares, aparecen los paisajes de Sonora, la patria chica de la madre.

### **Articulación y discontinuidad: una narración y varios relatos**

La película de José Luis García Agraz está marcada por el empleo de diversas convenciones de representación, que pasan continuamente de la *impresión de lo real* a la inserción de las imágenes oníricas, imaginarias, o creadas por la nostalgia. Este constante paso de una convención a otra abre un interesante juego entre lo real y lo imaginario, cuestionando sus respectivos rangos. A ello contribuye también un constante juego con el tiempo, con el espacio, con la identidad de los personajes, la inserción de relatos marginales, aparentemente sin vínculo con la historia principal.

Si bien Juan es el narrador principal de las dos historias que pertenecen al pasado, en el presente la instancia narrativa es independiente de él. Efectivamente no es él quien controla el registro visual y sonoro, salvo en algunos breves momentos.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Uno de ellos ocurre cuando Juan abre una caja con las cartas de sus padres. En este momento la cámara se identifica con sus ojos y permite al espectador ver y leer algunas de las hojas escritas por Carmen y Joaquín.

La película abre con el primer plano de un fragmento de la estatua ecuestre de Carlos IV de Tolsá. Es de noche y está lloviendo a cántaros. La cámara, suspendida en el aire, va rodeando la estatua y se aleja lentamente de ella para introducir al espectador en el contexto y ambiente de la película. Estamos en la Ciudad de México. No deja de llover.

En la siguiente secuencia el filme introduce al protagonista. A partir de entonces la cámara se concentrará en él, sin darle la oportunidad de controlar las imágenes mediante las cuales conoceremos su propia historia. Insistirá en mostrarlo a través de los vidrios mojados, ventanas y parabrisas empapados, creando una metáfora obvia y repetitiva. Lo abandonará a ratos para dar cuenta de las acciones mezquinas de Elena, las intrascendentes de Margarita.

El registro sonoro diegético tiene dos fuentes principales: las conversaciones de Juan con otros personajes y su contestadora, que desempeña en el filme el papel de todo un personaje. Es a través de este aparato que se cuentan pequeñas historias paralelas, sin conexión con las principales, pero que proporcionan alguna información sobre



los personajes. Una de ellas es la del hermano de Juan quien en sucesivos registros telefónicos le cuenta, desde Barcelona, la historia del parto de su esposa y del nacimiento de los mellizos. La voz de una tía nos permite comprender que Carmen, la madre de Juan, había muerto ya hace algunos años, y que la familia suele celebrar con las misas sus aniversarios. Con frecuencia aparece la voz de un plomero insistente, que recuerda un poco la función del pastelero de las *Vidas Cruzadas* de Robert Altman, quien al no estar enterado de la crisis familiar insiste en exigir el cumplimiento del contrato establecido con anterioridad.

Los recuerdos de Juan interrumpen con frecuencia el relato principal. Ésta vez él es el narrador de la historia, aunque en algunas escenas su status se vuelve ambiguo, a medida que en la pantalla se recrean situaciones que el protagonista no pudo haber presenciado, o bien, durante las cuales estaba dormido o fingía estarlo, pero de cualquier manera no podía observarlas desde la perspectiva que muestra el filme. De modo que una parte de esta historia también será leída como “real”, en tanto proviene de los recuerdos de Juan y la otra pertenecerá más bien al reino de lo imaginario. En efecto, el espectador está autorizado a pensar que el cineasta “rellena” la historia dada la importancia que ésta ha tenido para él.



Finalmente, la historia que ocurre en Tenochtitlán en 1520 es imaginada por Juan de tal manera que queda impregnada por sus vacilaciones acerca de su propia identidad. Desde la perspectiva del cineasta, la Conquista aparece como el origen de su historia personal, producto de una situación histórica fundada en la violencia. El conquistador mata a los pobladores originarios de la patria, y es, a su vez, vencido por ellos.

Aunque hay pocas imágenes de los indígenas la película sugiere que éstos poseían una poderosa cultura propia, que les permitió enfrentar con éxito a los invasores. Juan se refiere asimismo a la “conquista espiritual”, de la que él mismo, mestizo típico, es heredero.

### La Conquista como el origen de la identidad actual

A medida que en el filme aparecen varios narradores, el relato es contado a través de distintas perspectivas. En el análisis que sigue se eliminarán a los narradores responsables de contar las historias paralelas a la trama principal (el hermano, la tía) para referirse solamente a quienes dan cuenta de mayor parte del relato: Juan, el narrador explícito, y un narrador implícito cuyas características sólo pueden inferirse de la construcción de todo el filme.

Las imágenes de la historia que crea el protagonista de la película tienen un origen emocional más que racional, provienen de sus necesidades psicológicas más que de algún estudio de lo que había ocurrido en el pasado. Juan sufre una pérdida importante, que afecta su autoestima y la imagen de sí mismo, por lo que emprende una búsqueda, la que le dictan sus sentimientos, que le permite reconstruirse y recobrar su endeble identidad.

La pérdida actual lo lleva a recordar otro quebranto que había sufrido cuando era niño y murió su padre. Pero aquella pérdida se debía a un trágico accidente que había interrumpido una amorosa relación familiar, mientras que la actual surge del desamor e implica un doloroso abandono. Parece natural que en un contexto como éste el protagonista idealice a su familia. El problema es que esta idealización esconde una ideología más que tradicional, francamente retrógrada, que chocará a más de un espectador de los años noventa.

Parecería que Juan, en los treinta y tantos años que lo separan de su infancia, no ha comprendido realmente nada acerca de los cambios sociales y culturales que han ocurrido en su propio país. Desde luego no se le puede reprochar de que la crítica despiadada a la que somete a las mujeres profesionistas (o que están en vías de serlo) e independientes para idealizar la figura de su madre, temerosa, dependiente

y posesiva, provenga de algún análisis racional, por mínimo que sea. Gobernado totalmente por los sentimientos y las emociones Juan no depara realmente en argumentos que tuvieran algún tipo de fundamento.

No es de extrañar, por tanto, que su imagen de la Conquista no sea sino el resultado de la prolongación de estos sentimientos. Aparece en ella una vaga condena a los conquistadores y una aún más abstracta reivindicación de lo indígena. La manera como Juan relaciona este acontecimiento histórico con su familia y, concretamente con las figuras de sus padres es aún más sorprendente. Su madre no es indígena, y no muestra sino algún tipo de simpatía hacia diversos grupos originarios del norte del actual México, basada más en su infinita ingenuidad y amor hacia todo el género humano, que en una verdadera compenetración con estos grupos.

Tampoco es explicable, conforme a la visión del padre que ofrece la película, por qué Juan de pronto lo imagina convertido en un conquistador. Con excepción de la blancura de su piel, Joaquín no tiene ningún otro rasgo que lo emparentara con los violentos europeos que habían invadido los territorios americanos en el siglo XVI.

En síntesis, el imaginario de Juan está constituido por una extraña mezcla entre una visión emocional de la Conquista, una versión sentimentaloides de lo religioso (la omnipresencia del “ángel guardián”), la misoginia y el rechazo al machismo paterno.

En cambio, la noción de la historia que maneja el narrador implícito es más compleja. En primer lugar, se reivindica, conforme a las perspectivas tradicionales, la continuidad histórica que une el presente con el pasado, visto como su antecedente causal. Pero a diferencia de los otros filmes realizados en México en la misma época en que se ponía énfasis en los procesos de reconciliación y sincretismo –y por tanto en la homogeneización cultural–, en *Desiertos mares* se insiste en mostrar la naturaleza conflictiva y heterogénea de la sociedad que se fue formando a partir de la Conquista. El presente o, más bien, el pasado reciente del que habla el filme está marcado, en efecto, por una parte, por la diversidad geográfica (desiertos, mares, centros urbanos, entre otros, racial y cultural y, por la otra, por una serie de conflictos de orden cultural, identitario y de género. El narrador implícito parece argumentar antagonismos que impiden construir identidades fuertes, y produce por el contrario a personalidades desequilibradas, inseguras, incapaces de construir un proyecto y llevarlo a cabo. Una visión pesimista, sin duda, pero también un discurso permeado por valores más que tradicionales, francamente retrógradas.

DE LA RESISTENCIA A LA UNIÓN ESPIRITUAL:  
LA OTRA CONQUISTA DE SALVADOR CARRASCO

**La obra y su contexto**

La última película sobre la Conquista que se haya producido en México antes de que terminara el siglo XX fue *La otra conquista*. Sus autores, Salvador Carrasco, el autor del guión y el director del filme, y Álvaro Domingo, el productor, dieron numerosas entrevistas en que explicaron con detalle el origen del proyecto. Conforme a la historia contada por Carrasco, la idea se le ocurrió a él exactamente el 13 de agosto de 1991, el día del 470 aniversario de la caída de México-Tenochtitlán y tras la lectura de la *Breve historia de México* de Vasconcelos (Press book, p. 3; Havard, 1999, 29 de marzo, p. 6). Ésta iba a ser la primera incursión en el cine tanto de él como de su amigo Domingo, quienes se habían conocido en la Universidad Bard de Nueva York. Para llevar a cabo el proyecto fundaron en 1992 *Carrasco & Domingo Films*, una compañía de producción que se estableció en la ciudad de México y en Los Ángeles (Press book, p. 3; Velazco, 18 de abril, 1999, p. 4). De inmediato contaron con el apoyo del padre del productor, Plácido Domingo y se dedicaron a conseguir los fondos de “los inversionistas privados, fundaciones y algunas instituciones públicas mexicanas” (Velazco, 1999, 18 de abril, p.4).

El director de la cinta habló detalladamente acerca del trabajo que implicó la pre-producción. De acuerdo con sus declaraciones determinó el reparto no conforme a la capacidad actuarial de los distintos sujetos, sino a su *apariencia ética*:

Busqué por todos lados mi reparto ideal. No sólo quería que mis actores parecieran como si hubieran pertenecido al siglo XVI en México, pero también que personificaran los valores que prevalecían en aquel entonces. Damián Delgado personificó la dignidad, el vigor y la absoluta sinceridad que estaba buscando para Topiltzin. José Carlos Rodríguez representó la buena voluntad, pero torturada ambivalencia del Fraile Diego (p. 4).

En seguida hizo “una extensa investigación... para asegurar una fiel recreación de la época” (1999, p. 4). Tomó, junto con los actores un curso intensivo de náhuatl. Recorrió con su esposa, Andrea Anderson, encargada del diseño de la producción, “todos los lugares arqueológicos posibles que se encuentran en un radio de 300 kilómetros alrededor de la Ciudad de México” lo que les permitió escoger, entre las locaciones, el Convento Franciscano de Acolman, donde se filmaron las escenas del Monasterio de Nuestra Señora de la Luz, y el centro arqueológico de Tenayuca, donde se retrataron las consecuencias de la masacre del Templo Mayor (1999, pp. 4-5).

La filmación comenzó en agosto de 1992, pero después de cuatro semanas el dinero se acabó. El 11 de julio de 1994, los cineastas realizaron un evento en la Hacienda de los Morales para recaudar el dinero para la película, que llevaba entonces el título de *La Visión Absuelta* (Savage, 1994b, 17 de julio, p. 4). La cena de gala a la que asistieron, entre otros, Plácido Domingo, Miguel Alemán, Laura Esquivel, Ricardo Rocha, Blanca Guerra, Pedro Armendáriz y Emmanuele fue disfrazada de evento de beneficencia, puesto que una parte de las utilidades iba a destinarse para el Fideicomiso *Los niños de la calle* (1994b, p. 4).

La cena produjo los efectos deseados, por lo que en junio de 1995 Carrasco y Domingo volvieron a reunir al equipo para terminar el filme (1994b, p. 5). Se invirtieron en ella 3 millones de dólares, según algunas fuentes (Hernández, 1999, p. 59) y 4 millones de dólares, según otras (Viaje al pasado, 1999, 21 de marzo, p. 1). Entre los inversionistas estuvo la Secretaría de Desarrollo Social, Miguel Alemán, el IMCINE y la iniciativa privada (Hernández, 1999, p. 59). Aún cuando se trató de la película más costosa de las que se hicieran en México, Plácido Domingo opinó que se trató de una suma modesta frente a las producciones hollywoodenses (1999, 21 de marzo, p. 59). La postproducción se hizo en los Estados Unidos (Domingo, 1999, 31 de marzo, p. 1).

Algunos periódicos hicieron todo lo posible para apoyar el proyecto. Destacaron los esfuerzos de *Reforma* y *El Heraldo de México*, que con algunas imprecisiones informativas o asociaciones de ideas no del todo legítimas, hacían creer que el proyecto era mucho más grande de lo que realmente era. Las notas de prensa destacaban en el curriculum de los realizadores el haberse graduado en la *Tisch School of the Arts*, “afamada escuela de cine y televisión de la New York University, en cuya lista de egresados figuran cineastas del calibre de Martin Scorsese, Oliver Stone, Jim Jarmush, los hermanos Cohen y Spike Lee” (Savage, 1994a, 17 de julio, p. 1; Cineastas jóvenes: un punto de vista de la colisión España-Tenochtitlán, 1994, 19 de julio, p. 2d). Por otra parte subrayaban el que el filme fuera producido de manera independiente, que participara en el proyecto Plácido Domingo y Samuel Zyman, y que se tratara de “una obra de gran calidad e impactantes escenas” (Savage, 1994b; 1994, p. 2d). Las imprecisiones en la información sobre la producción del filme permitían hacer creer que los realizadores dedicaron cinco, seis o hasta siete años en hacerla. A la creación de este mito contribuyó el propio Álvaro Domingo, quien dijo en la premiére del filme (García, 1999a, 23 de marzo):

Levantar el proyecto fue bastante complicado, sobre todo por el financiamiento, no fue fácil lograr que los inversionistas creyeran en dos jóvenes egresados de la Universidad, sin embar-

go, corrimos con suerte y ahora muchos de los inversionistas están aún sorprendidos de que nuestro proyecto, en el que trabajamos durante siete años, sea toda una realidad (p. 6).

Los periodistas destacaron asimismo las dificultades que tuvieron los cineastas para abordar un tema complejo y la importancia de dicho tema para los mexicanos (1999, 23 de marzo, p. 6; Ramírez, 1998, 5 de noviembre, p. 12).

La prensa mexicana informó con discreción sobre los *apoyos* extraordinarios que la película recibió gracias a las gestiones del famoso tenor español, padre del productor de la cinta. Brígido Athenedoro, al informar que la distribuidora del filme, 20th Century Fox, acaba de retirar de nuevo el filme de la XXXII *Muestra Internacional de Cine* de la Cineteca Nacional (Athenedoro, 1998, p. 58),<sup>37</sup> reconoció que (Ramírez, 1998, 5 de noviembre):

La decisión de Fox provocó algunos suspiros de alivio en la Cineteca, pues *La otra conquista* –no muy bien recibida por la crítica seria internacional– se había incluido en la Muestra gracias a la “sugerencia” de un muy alto funcionario de la cultura en México, que por relaciones con la familia Domingo había prometido al hijo del tenor que su primera cinta de largometraje se estrenaría en la Muestra, con lo que el filme obtendría el consiguiente *bonus* que ello implica, es decir: ganarse el mote de película de calidad, así como la publicidad gratuita en por lo menos un terceto de diarios nacionales cada día mientras dura el circuito de muestra (p. 12).

Pero con excepción de esta nota, sólo Manuel Delgado se atrevió a sugerir que el éxito de la película se debía a una costosísima campaña publicitaria y no a los valores de la misma (Delgado, 1999a, 31 de marzo):

El poder y el apadrinamiento que lleva esta cinta en su lanzamiento y su difusión tienen por detrás a un gigante de la industria del cine llamado Fox. A estas alturas, ninguna persona que acostumbre ver la televisión un par de horas al día ha podido evitar conocer a los responsables de lo que ellos afirman “es la película que abrirá una nueva etapa del cine mexicano”: Salvador Carrasco y Álvaro Domingo... En la columna interior... hago comentarios personales de lo que me parece hasta ahora una película quizá de buenas intenciones, pero de malos resultados en cuanto a su imagen y sus inevitables clichés (p. 1).

---

<sup>37</sup> Por primera vez la había retirado de la XXIX Muestra, que se celebró en noviembre de 1996, argumentando que “las fechas de la Muestra se interponían con sus calendarios de marketing”.

La campaña publicitaria incluía también las inserciones en los principales periódicos de circulación nacional, así como los obsequios de los boletos (Havard, 1999, 29 de marzo).<sup>38</sup> Ninguna de las otras películas mexicanas había tenido hasta entonces una promoción tan impresionante, lo que al parecer rindió frutos esperados. El propio Carrasco confesó que la compañía distribuidora “cumple el sueño de todo cineasta que se precie de serlo: el hecho de que su película sea vista por la mayor cantidad de gente posible” (Salvador Carrasco y una ópera prima comprometida, 1999, 31 de marzo, p. 1).

Los extraordinarios apoyos que tuvo el filme le aseguraron los máximos honores: en la premiére estuvo el presidente Ernesto Zedillo y su esposa, así como Plácido Domingo, Eduardo Amerenna, el director del IMCINE, Rafael Tovar, presidente del CONACULTA, Gerardo Estrada, director del INBA y otras personalidades (Ramírez, 1999, 22 de marzo, p. 14).

Si bien las críticas, por lo general, no la favorecían (Delgado, 1999b, 31 de marzo, p. 2; Bonfil, 1999a, p. 28; Carro, 1999, 10 de abril, p. 2; García, 1999a, 23 de mayo, p. 17), las estrategias promocionales de la Fox permitieron que la película batiera los records de la asistencia. A diferencia de la mayor parte de las películas que sobre la Conquista se realizaron en el mismo período, el filme de Carrasco se estrenó el 1º de abril de 1999 en 13 salas de cine y todavía en la primera quincena de junio se exhibía en 10 cines.<sup>39</sup> Desapareció de la cartelera tras dos meses y medio, en la segunda quincena de junio. Leonardo García Tsao registraba la gran popularidad de la película y confesaba su estupor ante tal fenómeno, puesto que, a su juicio, ello no podía deberse ni a la calidad ni al tema del filme (García, 1999, 23 de mayo):

La mayor sorpresa de *La otra conquista* es su éxito comercial en México. Estrenada durante la pasada Semana Santa, la película ha sido vista –según las estadísticas– por más de 600, 000 espectadores; en su primer fin de semana recaudó 20% más en taquilla que la hollywoodense *Revancha* y, hasta la fecha, ha ganado más que los tres anteriores estrenos nacionales juntos. Sin duda, *Un embrujo*, *Fibra óptica* y *El evangelio de las maravillas* son realizaciones más meritorias y, uno pensaría, atractivas para el público.

Nada permitía adivinar este éxito... La cinta estaba lista desde el año pasado pero no había salido a la luz, pues sus productores ambicionaban estrenarla en un festival internacional importante. Ninguno la seleccionó para su programa. El estreno ocurrió el pasado mes de marzo, durante la XIV Muestra de Cine en Guadalajara, donde no logró entusiasmar ni al

<sup>38</sup> *El Universal* y *20<sup>th</sup> Century Fox* obsequiaron 150 pases dobles para la premiére del filme.

<sup>39</sup> Se consultó la cartelera que publicaba *Excelsior*.

público estudiantil ni a la crítica (p. 17). [La película se estrenó, en efecto, antes que en México en el Festival de Cine Internacional de Los Ángeles, California, el 24 de octubre de 1998. Según los realizadores “fue un éxito rotundo” porque la sala del Teatro Chino en Hollywood, con capacidad para 700 personas estaba llena durante las dos exhibiciones “y hubo gente que se quedó fuera” (Ramírez, 1998, 5 de noviembre, p. 12)].

Parte de estrategia de promoción consistió en la publicación de elogiosas notas de prensa, muchas de las cuales se basaban en las entrevistas a los realizadores. Gracias a ello es posible conocer su propia concepción de la obra o, más exactamente, su idea de cómo el filme debía ser visto.

Salvador Carrasco y Álvaro Domingo trataron, en primer lugar, de convencer de que no se trataba de un producto industrial cualquiera sino de una obra de arte, en que todo el mundo trabajó desprendido de cualquier idea comercial. Por ello, como había mencionado anteriormente, Carrasco afirmaba haber seleccionado a los actores porque representaban los *valores* que se trataba de transmitir en el filme. Por otra parte subrayaba, siempre que tenía oportunidad para ello, que se trataba de un proyecto muy ambicioso, que requirió de mucho trabajo de investigación y recreación y que emprendió tan “arduo camino” (Havard, 1999, 29 de marzo).

Porque estaba convencido de que el mayor don de la cinta era que la gente que trabajó en ella, creía genuinamente que estaban haciendo algo que valía la pena; que trabajaban en algo que valía la pena; que trabajaban en algo especial y muy personal, sobre un tema que los mexicanos llevan en sus venas (p. 6).

De ahí que la reconstrucción histórica se realizara con esmero y que se combinara con la “propuesta artística, que está basada en la imaginación responsable, a partir de las fuentes históricas como cronistas e historiadores y fuentes de ficción como ensayos de Paz y León Portilla, cuentos de Fuentes y los Anales de Tlatelolco” (Salvador Carrasco y una ópera prima comprometida, 1999, 31 de marzo, p. 1).

Por una parte, se trataba de recoger “los hechos históricos y los vestigios” y mantener “coherencia histórica y una lógica interna”, pero por la otra, había que imaginar muchas otras cosas. Pero aún cuando se trataba de la invención, ésta se basaba en un trabajo titánico y no en “un esfuerzo normal”, que permitiera crear imágenes verosímiles desde el punto de vista histórico:

So pena de encontrar, más que un esfuerzo normal, una labor detectivesca, ya que yo no me topé con una imagen de la Tonantzin como tal, tuvimos que reconstruir a partir de la Coyolxauhqui

y la Coatlicue, de lo que es ya la Virgen de Guadalupe en sí, para poder constituir una imagen de la Diosa Madre, tan importante y tan íntima para un indígena, para lograr ese sincretismo en el que la Virgen fuera en cierto modo la continuidad de lo que se había perdido (p. 1).

La tenacidad y el esmero con que trabajó Carrasco no le permitió, no obstante, averiguar que en la historia y mitología de los pueblos que habían habitado el Altiplano Central antes de la Conquista Topiltzin tenía una gran importancia. En efecto, era el nombre del gran sacerdote de Tula, llamado también Quetzalcóatl (Florescano, 2000, pp. 206, 215-216; Lafaye, 2002, p. 202). Al desconocerlo, el director y guionista estableció su origen ficticio que, sin embargo, no restaba, a su juicio, verosimilitud a su figura. Dijo, en efecto: “no nos consta que haya vivido, no es una figura de la historia como lo es Hernán Cortés; sin embargo, creemos que hubo no solamente una, sino muchas personas como Topiltzin, que ofrecieron una resistencia creativa, ingeniosa y activa en la conquista” (Havard, 1999, 29 de marzo).

Tampoco se enteró el cineasta que los misioneros habían asociado a Topiltzin con el apóstol Santo Tomás, estableciendo así una hipótesis sobre una temprana evangelización de los pueblos indígenas (Lafaye, 2002, pp. 212-279). De ahí que el hecho de que el personaje indígena de la película fuera bautizado precisamente como Tomás parece ser fruto de la pura coincidencia o de alguna reminiscencia, más bien inconsciente. En la entrevista con Salvador Velazco, el director dice “Topiltzin, a quien se le da por nombre cristiano el de Tomás (como el apóstol escéptico)” (Velazco, 1999, 18 de abril, p. 4).

En segundo lugar, Carrasco y Domingo enfatizaron una y otra vez la actualidad y la importancia del tema subrayando que, pese a que el filme estaba ambientado en el siglo XVI, trataba de la “gestación de la nación mexicana contemporánea” (Lafaye, 2002):

Deseamos subrayar la actualidad de estos temas, la continuidad de los problemas abordados en la película, ya que el proceso de mestizaje y de sincretismo –y la violencia implícita en estos procesos– no pertenecen sólo al pasado o a un momento ya superado de la historia de México. Espero que *La otra conquista* contribuya al diálogo sobre una realidad vigente de la que somos parte todos los mexicanos (p. 212-279).

El deseo de que la película contribuyera al diálogo sobre los problemas actuales se debía, según el director, a que el tema del mestizaje seguía siendo un tabú en el México contemporáneo (Hernández, 1999, 23 de marzo). De ahí que tanto él, como el productor, pensaran que debían hablar del tema y mostrar “una visión conciliatoria



en la que los mexicanos aceptemos que somos parte de ese sincretismo, por lo que no podemos rechazar nuestro lado indígena o español” (1999, 23 de marzo). Esto, a su vez, fomentaría tolerancia y respeto a la otredad, valores escasos en el mundo contemporáneo, a juicio de los autores del filme (Velazco, 1999, 18 de abril; El nivel de *La otra conquista* impide que le pongan peros en otros países, 1999, 25 de marzo, p. 33).

La otra virtud de la película, conforme a Salvador Carrasco, era el hecho de que ésta hablara sobre la Conquista desde un punto de vista original, el de *los vencidos*:

Tradicionalmente la historia se ha contado desde el punto de vista de los vencedores, por eso, nosotros queremos presentar el otro lado de la moneda; cómo percibió un indígena la Conquista. Y no sólo cómo la percibió, sino cómo reaccionó y llevó a cabo una lucha de resistencia cultural, de sobrevivencia, de manera creativa. Cómo logra a pesar de las adversidades, defender lo suyo y manifestarlo. Gracias a eso se logra el sincretismo en México (p. 33).

A medida que en ninguna de las entrevistas Carrasco mencionó películas anteriores a la suya que hubieran adoptado esta perspectiva, parecía que, en efecto, su filme inauguraba una nueva visión de la Conquista en el cine.<sup>40</sup>

Pero esta visión –solían decir los realizadores– a diferencia de lo que podría pensarse no era maniquea, evitaba: “Contar la historia como una fábula de blanco y negro, los buenos y los malos, porque creemos que hay muchas repercusiones actuales de lo que ocurrió hace cinco siglos” (Ramírez, 1999, 22 de marzo, p. 14).

Otro aspecto que el director solía subrayar es que su obra trataba un tema que concernía a todos los mexicanos, por lo que todo el mundo debía ir a verla (Salvador Carrasco y una ópera prima comprometida, 1999, 31 de marzo):

Yo la definiría como una invitación a la reflexión, como una búsqueda y un reencuentro con un periodo muy importante de nuestra historia y como una película para todo público en el sentido de que no hay mexicano que no tenga asociaciones o referencia con este tema con el que uno se puede identificar muy fácilmente. Hay historias que nos afectan, que nos conmueven, como es el caso de Topiltzin... de su búsqueda, su lucha y su resistencia cultural; sus dificultades y su obstinación por defender lo suyo y preservar sus tradiciones y creencias en un mundo hostil; es algo que todo el pueblo mexicano ha padecido en cierto grado y por eso nos concierne a todos (p. 1).

<sup>40</sup> En México sólo en la década de 1990 se filmaron dos películas que adoptaron dicha perspectiva: *Retorno a Aztlán* (1990) de Juan Mora Catlett y *Cabeza de Vaca* (1992) de Nicolás Echevarría. Fuera del país, y en la misma década hubo dos películas más: *Jericó* (1991) de Luis Alberto Lamata, así como *La cruz del sur* (1992) de Patricio Guzmán.

Al igual que Olhovich, en cuya opinión *Bartolomé de las Casas* se presentaba oportunamente para ayudar a resolver el problema de Chiapas, Carrasco suponía que su filme podía influir positivamente en la solución del conflicto (El nivel de *La otra conquista* impide que le pongan peros en otros países, 1999, 25 de marzo):

La película, explica Salvador Carrasco, se comenzó a realizar en 1992, antes de los sucesos en Chiapas. “Sin embargo, es inevitable hacer algún tipo de asociación con respecto a la resistencia que Topiltzin... –el personaje indígena de *La otra conquista*–, establece en relación a su encuentro con la cultura europea. No era el fin específico de la película, pero si nuestro trabajo puede ayudar a la posibilidad de convivencia, de diálogo, de respetar la otredad, qué bueno” (p. 33).

Una vez inspirado por la idea de la oportunidad política de su filme, Carrasco extendió su consideración acerca de la importancia y actualidad del tema para *todos los mexicanos* al mundo entero; su película tenía, en realidad, una resonancia universal: “Este tratamiento convierte la cinta en un drama universal, acerca de cualquier otra cultura que ha sido colonizada. La opresión experimentada por los Aztecas... en el siglo XVI, es similar a aquella gente que ha resistido en la actualidad, como sucede en Bosnia” (Viaje al pasado, 1999, 21 de marzo, p. 1).

Los realizadores resaltaron, finalmente, los valores musicales de la obra, explicando que la película fue filmada “con música existente en mente”, y concretamente, algunas de sus secuencias se inspiraron en “La pasión según San Juan” de J. S. Bach. Luego Carrasco le pidió a Samuel Zyman “que compusiera una versión clásica-contemporánea de esta obra, que resultó en *La pasión según Topiltzin*, pieza medular de la película que marca el inicio del intento de conversión espiritual de Topiltzin por parte de los españoles” (Banda sonora de *La otra conquista*”, [www.rock.com.mx/laotraconquista.html](http://www.rock.com.mx/laotraconquista.html), 15 de agosto de 2005).

Además de Zyman, Jorge Reyes trabajó en la música del filme, “cuyos estilos son muy diferentes, pero que tienen en común la refinada sensibilidad, fuerza expresiva y poder evocativo, que hacen que la música sea tan memorable” (Viaje al pasado, 1999, 21 de marzo). En el desarrollo del filme las músicas compuestas por ambos compositores.

Se unen para convertirse en una poderosa música híbrida que combina elementos sinfónicos y étnicos, incluyendo inolvidables pasajes orquestales y solistas, coros sacros, ritmos corporales y vocalizaciones, instrumentos prehispánicos originales y el discreto uso de sintetizadores. Al combinarse crean un nuevo producto que es mucho más que la simple

yuxtaposición de ambas, que es precisamente lo que sucedió con el nacimiento de la nación mexicana (p. 1).

El sincretismo cultural también es expresado por el aria *Mater Aeterna* cantada por Plácido Domingo y compuesta por Zyman sobre las palabras de Carrasco (1999, 21 de marzo, p. 1; Kleinburg, 1999, 16 de mayo, p. 2).

### La película ante la crítica

La película de Carrasco fue muy bien recibida en algunos medios académicos extranjeros, cuyas opiniones se conocieron en nuestro país a través de la prensa y revistas especializadas. El primero en elogiar la obra fue Eduardo Subirats, el filósofo catalán, conforme a quien el filme reconstruye “de una manera frontal y rigurosa... el proceso militar y político de la conquista, y la llamada conquista espiritual, es decir, la conversión forzada y violenta de las civilizaciones históricas americanas al credo católico-romano” (1998, 25 de octubre, p. 3). Después de comentar los distintos elementos de la reconstrucción fílmica, Subirats afirma que “la película arroja al mismo tiempo la visión de una realidad mucho más profunda. Carrasco nos confronta aquí con una de las figuras mitológicas más fascinantes y complejas del catolicismo colonial y contemporáneo, y muy especialmente en la cultura mexicana: la Diosa Madre” (1998, p. 35). La capacidad para reconstruir la dimensión mitológica del culto a la virgen de Guadalupe le parece al filósofo catalán, uno de los grandes aciertos del filme, cuya sensibilidad compara con la de Buñuel, “también un buscador de fondos paganos de los mitos del catolicismo barroco hispano” (1998, p. 3). Afirma, finalmente que el filme “posee una poderosa dimensión histórica y contemporánea” y que es “una reflexión que recorre precisamente los umbrales de la memoria, sus fronteras entre el dogma y delirio, entre los mitos y las experiencias íntimas más sepultadas”, por lo que su acción puede considerarse como terapéutica:

La exploración imaginaria de Salvador Carrasco parece querer indicar a través de esta mirada histórica sobre los paisajes muchas veces olvidados de un inconsciente histórico colectivo, una solución a los dilemas de nuestro tiempo: solución a través de los conflictos y del diálogo, solución por medio de la expresión artística (p. 3).

Conforme a Salvador Velazco, un académico de Claremont McKenna College, la película de Carrasco es “una puesta en escena del fenómeno de la guerra de imá-

genes librada entre Occidente y el Nuevo Mundo” y “una parábola del sincretismo religioso que caracteriza a la nación mexicana desde el siglo XVI” (Velazco, 2001, p. 128-132). Subraya el rigor histórico con que se reconstruyó en la película el proceso de la destrucción de las imágenes del *otro* y la imposición de las traídas por los europeos, así como del proceso de sincretismo religioso que dio lugar a la conformación de la figura de la virgen de Guadalupe (2001, pp. 128-132).

Pero en México sólo a un crítico le gustó el filme, al siempre excepcional en sus opiniones Jorge Ayala Blanco, quien afirmó que se trataba de (2001):

Una obra insólita dentro del cine mexicano, una propuesta artística límite, una rara película actual de autor cultista que llega a las extremas consecuencias sin someterse a convenciones comerciales ni narrativas, un alucine de cine esteticista, la tardía tercera parte de un tríptico que incluiría a la epopeya mítica precolombina (*Retorno a Aztlán* de Mora Catlett, 1990) y a epopeya conquistadora-exploradora (*Cabeza de Vaca* de Echevarría, 1990 (p. 331).

No obstante estas consideraciones, más adelante Ayala Blanco calificó el filme de “indigesto amasijo de idealistas idealizantes patrióticos lugares comunes clasemedieros sobre la Raza de Bronce” (2001, p. 332).

Mauricio Delgado no encontró ningún rasgo positivo: *kitsch*, “inundada de clichés”, pretenciosa, maniquea, Cortés retratado como un idiota, los indígenas hablando un castellano perfecto, la imagen “colorida, falsa, artificial”, carencia de un hilo conductor sólido... fueron los calificativos con los que describió esta película publicitada como “inolvidable, suprema, grandiosa” (1999b, 22 de enero).

Carlos Bonfil, más que considerar *La otra conquista* como una continuación de *Retorno a Aztlán* y *Cabeza de Vaca*, opinó que las dos últimas películas se distinguían de la obra de Carrasco por el “vigor artístico” y por “su libertad y su intensidad poética, su alejamiento prudente de toda retórica nacionalista, de la contemplación sentimental de las raíces, y de toda expansión verbal que conspire contra la poesía de sus imágenes, de sí elocuentes” (1999a, 11 de abril, p. 28). Estos son justamente los rasgos de los que *La otra conquista* adolece, a juicio de Bonfil. Un guión poco inspirado, una “retórica aplaudible en un estreno presidencial”, la obediencia a un “mensaje reconciliador y autoconmovido”, una fotografía e iluminación efectistas, la idealización de lo indígena, son los problemas que el crítico señala, principalmente (1999, 11 de abril, p. 28).

Nelson Carro, tras elogiar “los valores” de la producción del filme que lo vuelven atractivo desde el punto de vista visual y sonoro, opinaba que, por el contrario la historia que cuenta el filme “presenta muchos problemas: incoherencias

narrativas, anécdotas paralelas que poco aportan a la idea central y, al contrario, la confunden, personajes demasiado grises y difusos... En términos dramáticos, todo es bastante plano, sin matices, deficiencia agravada por actores limitados y/o no dirigidos adecuadamente, que consiguen dar los tipos buscados pero no logran meterse en los personajes” (1999, 10 de abril, p. 2).

También Leonardo García Tsao encontró múltiples fallas en la película: la obviedad y reiteración del mensaje sobre el sincretismo, elementos no resueltos de la historia, falta del dinamismo de la misma, un protagonista pasivo y “más inclinado a brotes histéricos que a acciones heroicas” y el maniqueísmo (1999, 23 de mayo, p. 17).

Tal vez las opiniones contrastantes de los académicos extranjeros, por un lado, y de la crítica mexicana, por el otro, podrían explicarse en parte porque mientras los primeros analizaron principalmente la recreación de la historia en el filme, los segundos atendieron fundamentalmente sus características cinematográficas. Aún así, el hecho de que la misma película sea vista por unos como una rigurosa reconstrucción histórica, mientras que para otros no sea sino un ejemplo más de la retórica nacionalista, además de una reiteración del mensaje sobre el sincretismo y una visión maniquea del proceso histórico, no deja de ser sorprendente y llamativo.

### La historiografía del tema: 1970-1999

A partir de la década de 1960, cuando se impuso la noción de mentalidad en la historiografía francesa, el interés por estudiar “tanto aquello que se concibe como lo que se siente, tanto el campo intelectual como el afectivo” (R. Mandrou cit. por Chartier, 1995, p. 23) ha ido influyendo gradualmente en los estudios sobre la historia latinoamericana. El interés por los personajes, períodos (Colonia, Independencia, etc.) o procesos económicos y políticos fue desplazándose hacia el estudio de los encuentros y choques entre las diversas formas de pensar y sentir el mundo, que se dieron a lo largo de la historia del Continente.

Dentro de dichos estudios la Conquista se ha convertido pronto en un período privilegiado, aunque es innegable que tanto antes como después de ella, América ha sido un continente habitado por sociedades multiétnicas, portadoras de culturas diversas y generadoras, en virtud de innumerables contactos entre ellas, de constantes procesos de aculturación.

De ahí que los problemas que interesaron al guionista y director de *La otra conquista* hayan ocupado también a varios historiadores en el período estudiado. Una de las obras pioneras que se planteaba como objetivo explícito de explicar la for-

mación de la conciencia nacional mexicana a partir de la historia de las creencias religiosas fue *Quetzalcóatl y Guadalupe* de Jaques Lafaye. El autor estaba consciente de aventurarse en un terreno poco explorado, que requería de una serie de cambios tanto en la manera de relacionarse con el material estudiado y en la forma de examinar las fuentes, como de conceptualizar el pasado, privilegiando el examen de los momentos más significativos en el proceso de la evolución de los mitos y de las creencias (Lafaye, 2002, pp. 29-33). Ello implicaba “revisar el empleo habitual de la cronología de la historia” y “estar a la escucha de los textos... borrándonos voluntariamente para dejar que se dibujen mejor las representaciones mentales de los hombres del pasado y... su “vivencia” (2002, p. 32).

El punto de partida de Lafaye –el propósito de explicar la formación de la conciencia nacional mexicana– determinó en gran medida su procedimiento e influyó en la selección de los materiales. Puesto que se trató de iluminar la formación de una ideología que homogeneizaba la cultura de todos los mexicanos, el autor privilegió en su estudio los elementos que explicaban el creciente sincretismo de las creencias religiosas, ingrediente central, a su juicio, en el proceso de la construcción de la nación mexicana. Las creencias sintéticas específicamente mexicanas se desarrollaron, conforme al estudio de Lafaye, principalmente dentro de las comunidades indígenas rurales, en los conventos de la sociedad criolla, así como dentro de los grupos de esclavos y castas en las ciudades (2002, p. 67). Dichas creencias, “el producto inestable de aportaciones religiosas heterogéneas, debidas a grupos étnicos desiguales en importancia e influencia” dieron lugar a sustituciones y asimilaciones entre las divinidades del panteón mexicano y los santos protectores locales de la sociedad española (2002, p. 67).

Muchas de estas sustituciones se efectuaron conscientemente y conforme a un plan preconcebido por los cristianos. Este fue el caso de Tonantzin, la Diosa Madre de los pueblos nahuas, cuyo santuario se encontraba en Tepeyac. Conforme a la tradición cristiana, se decidió construir en el mismo lugar un templo a la Virgen María, buscando encaminar a los peregrinos hacia ella. Pero, aclara Lafaye, no sólo se trataba de “rescatar” a los indígenas del paganismo, sino de salvar de ésta manera a la población americana sobre la que pesaban “siglos de idolatría y de pecados mortales”:

La Virgen María vino a traerles la gracia y la dignidad bajo la forma de “apariciones” prodigiosas, situadas casi todas en el último cuarto del siglo XVI y el primero del siglo XVII. La madre de Cristo pasaba así a significar la salvación del Nuevo Mundo, tierra elegida por ella para una cristiandad renovada al menos, si no completamente nueva (p. 304).

Fue en el siglo XVII cuando la devoción a la Guadalupe se convirtió en el único punto de contacto espiritual entre las diversas etnias de las que estaba compuesta la sociedad novohispana. Su figura permitía el desarrollo de la conciencia de ser el nuevo pueblo elegido gracias a las prodigiosas señales que dio la Virgen al aparecerse a un indio (2002, pp. 293-307).

Un año después de la publicación del libro de Lafaye,<sup>41</sup> apareció el estudio de Peggy Liss, dedicado también al análisis de los orígenes de la nacionalidad mexicana (Liss, 1995). Lo que emparentaba ambos estudios era el interés por los procesos mentales, la centralidad de la categoría de la nacionalidad, así como la situación del origen de la conciencia común de los mexicanos en el período de la Conquista y los inicios de la colonización.<sup>42</sup> No obstante ello, se advierten también muchas diferencias. Mientras conforme a Liss los principales sentimientos y símbolos que más tarde definirían la nacionalidad mexicana afloraron durante la primera mitad del siglo XVI, bajo la influencia directa del patriotismo español y en función de sus aspiraciones imperiales, para Lafaye el proceso de conformación de la conciencia mexicana inició principalmente en el siglo XVII, a partir de la reivindicación criolla frente a España. Fue este grupo, ansioso de separarse de su vieja patria, el que buscó construir una tradición histórica a partir de un origen que no fuera la Conquista, y lo encontró en el glorioso pasado indígena (Lafaye, 2002, p. 519).

Dado que se trata de explicar la existencia de una comunidad contemporánea, Lafaye subraya la continuidad de este proceso a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX y lo explica a partir del creciente sincretismo espiritual entre los diversos grupos. En cambio para Liss, se trata claramente de un proceso progresivo de asimilación de las culturas indígenas por la española.

El estudio de Christian Duverger, realizado en la siguiente década, se centra en las estrategias de la evangelización de los indígenas durante la etapa de la Conquista (Duverger, 1996).<sup>43</sup> Si bien, a él no le interesa demostrar que la dominación religiosa dio a la larga como fruto la creación de una nación, al igual que Peggy Liss, otorga en su análisis la principal importancia a la actuación de los españoles, respaldados por la autoridad del rey y de los papas. Esta actuación tuvo, a su juicio, un gran éxito, pese a algunas reticencias: "Sin embargo, globalmente, el movimiento de atracción por la religión se muestra irreversible. Pasadas las primeras reticencias, la cristianización de México se convierte en una realidad popular: hombres, mujeres y niños, nobles y plebeyos, todos terminan por interesarse en la nueva religión" (1996, p. 108).

<sup>41</sup> Me refiero al año de su primera publicación: 1974.

<sup>42</sup> Peggy Liss enmarcó su estudio entre 1521 y 1556.

<sup>43</sup> El libro fue escrito en 1987.

Es sólo en el *Epílogo* que el autor decide hablar de la resistencia indígena, de la “idolatría militante” y hasta reconocer que “el cristianismo de los indios de México se asemeja más a una religión sincrética que a una estricta observancia de los dogmas romanos” (1996, p. 198).

El libro de Alicia Barabas, publicado por primera vez en 1987, es decir, simultáneamente con la primera edición de la obra de Duverger, a diferencia de aquél, se propuso analizar el proceso de contacto entre las religiones desde la perspectiva indígena (1987). La autora inicia su estudio problematizando los términos que suelen emplearse para referirse a procesos que surgen del encuentro entre dos o más culturas, sobre todo los que sugieren la fusión o la asimilación de éstas. De hecho, sobre todo cuando se trata de contactos desiguales, “lo más común es la reinterpretación y apropiación selectiva de aspectos de la cultura dominante” en función de “sus propias realidades e intereses de descolonización” (1987, p. 44). Es a partir de este marco conceptual que permite dar cuenta de las situaciones de resistencia, adquisición selectiva y reinterpretación, que Barabas estudia las utopías indias, tal como éstas fueron gestándose durante la Conquista y la colonia.

A partir del proceso de la Conquista y colonización, argumenta la autora, los pueblos indígenas reelaboraron y reactualizaron los antiguos mitos, sobre todo los que contenían las profecías de salvación y el retorno de héroes. Esta reelaboración se dio en el contexto de una intensa evangelización lo que muchas veces dio como resultado la incorporación de algunos temas judeocristianos (apocalípticos, milenaristas, mesiánicos). Sin embargo, este sincretismo no tenía por objeto la fusión con la otra cultura, sino la resistencia radical a la sociedad dominante y en especial a la Iglesia. Lo que se buscaba era el rescate y restauración de sus propias tradiciones históricas y culturales deformadas por el colonialismo. En última instancia se trataba de expulsar a los invasores para restaurar la libertad y las formas culturales propias (1987, pp. 94-96).

El estudio de Barabas constituye no sólo la inversión total de la perspectiva desde la cual se estudian los contactos interculturales en la época de la Conquista, sino también una apreciación radicalmente distinta del proceso histórico. Mientras para Lafaye, Liss y Duverger se trataba del momento fundacional de la nación mexicana, conforme a Barabas, era una época de activa resistencia y rechazo de la cultura que estaba imponiéndose, acompañada de rebeliones y construcciones de utopías sociales que articulaban el deseo colectivo de desembarazarse de la dominación española y regresar al proyecto civilizatorio propio interrumpido por la Conquista. Si bien, los proyectos utópicos se construían en constante mediación con la situación social en la que se encontraban inmersos los pueblos indígenas de la época y, por



tanto, incorporaban algunos motivos transmitidos por la religión católica, estos motivos eran resignificados y rearticulados en función de la cosmovisión y conciencia anticipatoria india.

Barabas niega entonces la direccionalidad del proceso histórico, implícita en las teorizaciones de los otros autores, y enfatiza la actitud activa con la que los indígenas enfrentaron a sus adversarios. La investigadora no niega el proceso de sincretismo religioso, cuya posibilidad se fincó, por un lado, en el hecho de que ambos sistemas de creencias compartían algunos elementos, tales como la creencia en la existencia del paraíso sagrado y, al mismo tiempo terrenal y, por el otro, en el hecho de que la incorporación de algunos elementos del catolicismo permitía legitimar la religión propia (1987, p. 45).

En el mismo año, se publicó por primera vez el estudio de Enrique Florescano titulado *Memoria mexicana* (2000).<sup>44</sup> Dicho estudio fue reeditado en 1994, a partir de una revisión de la publicación anterior y se le agregaron nuevos temas y capítulos (2000, p. 11). En el prólogo a la nueva edición el autor reconoció su deuda, entre otros, con David A. Brading y Serge Gruzinski. Si bien, a Florescano también le interesa el tema de la recuperación del pasado y su relación con la formación de la conciencia nacional, evita caer en la trampa de una concepción unidireccional del proceso histórico:

En este libro he querido mostrar que la formación de la conciencia histórica de los “mexicanos” es el resultado de la confrontación de unos grupos contra otros; de las afirmaciones y negaciones que cada grupo hizo de sí y de sus adversarios; de la determinación de unos sectores para imponer a otros su propia imagen del pasado; de la decisión de muchas comunidades indígenas y campesinas de conservar su propia identidad. Y también... de una serie de olvidos, invenciones y deformaciones del pasado motivados por la confrontación de diferentes concepciones del desarrollo histórico (p. 10).

A fines de la década de 1980 y principios de la siguiente se publicaron dos estudios de Serge Gruzinski que abrieron nuevas perspectivas en la comprensión del proceso del encuentro y choque entre dos formas diferentes de percibir, expresar, comunicar e imaginar el mundo en el período de la Conquista (1999; 2000).<sup>45</sup> En el primero de ellos, titulado *La colonización del imaginario*, publicado por primera vez en 1988, el autor se ocupa principalmente de los medios de expresión y comuni-

<sup>44</sup> El libro se publicó por primera vez en 1987.

<sup>45</sup> Los libros fueron publicados por primera vez, respectivamente, en 1990 y 1988.

cación indígena. Documenta la diversidad de las formas de la expresión gráfica de los pueblos que habitaban el centro del actual México, la riqueza de su repertorio, así como sus funciones en la ordenación y perpetuación de la experiencia humana, para seguir después de cerca las perturbaciones que la Conquista y la evangelización provocaron en el patrimonio indígena.

La destrucción de los templos y la quema de las “pinturas”, la persecución de los sacerdotes y de su grey, así como el menosprecio de sus culturas, ocasionaron no sólo el hundimiento de éstas en la clandestinidad, sino su progresiva redefinición y alienación. Estos procesos estaban acompañados de la creciente sensación de la falta de coherencia, de la pérdida de sentido del mundo y de la vida, enfrentado en lo sucesivo a “un sistema exótico que obedecía a otros principios, basado en otros postulados, concebido con categorías del todo distintas” (2000, p. 24).

No hubo una respuesta única a la invasión: la nobleza indígena fue resignándose al cristianismo y a la dominación colonial, pero al mismo tiempo se dedicó a conservar los vestigios de sus orígenes (2000, p. 28). Los tlacuilos fueron registrando la irrupción de los europeos en sus tierras y la formación de una nueva sociedad. En sus “pinturas” se fueron notando poco a poco no sólo nuevos temas impuestos por la evangelización sino también nuevas formas de representación, basadas en la tradición europea y, lo que es quizás más importante, fue surgiendo una nueva mirada hacia su propia cultura y tradición (2000, pp. 39-40).

Sus prácticas, no obstante tenían su contraparte en los evangelizadores quienes utilizaron la tradición pictórica indígena para comunicarles sus ideas (2000, pp. 39-40). Pero el sincretismo que describe y explica Gruzinski no consiste exactamente en la reconciliación y asimilación de los diversos elementos culturales en una sola civilización sino en un proceso mucho más complejo, problemático y desgarrador:

En acercamiento, yuxtaposición o articulación, coexisten dos modos de representación y de inteligibilidad de lo real, es decir también dos sistemas distintos de expectativa y de convencionalización que no sólo rigen la imagen que uno tiene de la realidad, sino asimismo, de manera más inmediata, los propios códigos perceptivos (p. 70).

La asimilación no era posible, no sólo porque una de las partes ejercía un dominio aplastante y despiadado sobre la otra, sino porque se trataba de modos de aprehender la realidad distintos e irreconciliables:

La “realidad” colonial se desplegaba en un tiempo y un espacio distintos, descansaba en otras ideas del poder y de la sociedad, desarrollaba enfoques específicos de persona, de lo

divino, de lo sobrenatural y del más allá. A decir verdad, las brechas que separaban los sistemas de representación o los sistemas de poder se derivaban de una separación más global, subyacente y latente, vinculada a la manera en que las sociedades enfrentadas se representaban, memorizaban y comunicaban lo que concebían como la realidad o mejor dicho su realidad (p. 186).

Estas dificultades de comprensión fueron orientando –conforme a Gruzinski– una determinada política de evangelización de la Iglesia. En efecto, los evangelizadores pronto comprendieron que no era suficiente que los indígenas pudieran descifrar las imágenes sagradas, sino que era necesario que además las experimentaran como una emanación de la divinidad. De ahí que, pese a la oposición de los franciscanos, el clero secular recurrió cada vez más a los milagros, curaciones, entre otros métodos en que se inscribió el culto a la imagen de Guadalupe (2000, pp. 191-192). Como parte de esta política el clero fue poblando a la tierra mexicana con devociones locales y regionales, procurando arraigarlas al paisaje, en busca de la sustitución de los dioses antiguos (2000, p. 195). Pero de nuevo se trataba de un esfuerzo que desconcertaba y desorientaba a los pueblos indígenas en vez de ayudarles a asimilar la nueva creencia. Había en efecto, explica Gruzinski, una diferencia fundamental entre ambas religiones: mientras la imaginería del cristianismo se basa en una estructura dualista, que opone el bien y el mal, el paraíso y el infierno, conforme a una lógica rígida e imperturbable, los idólatras “dominan, como se recordará, la ambivalencia de los dioses, la permeabilidad de los seres y de las cosas, las transformaciones sutiles, las múltiples combinaciones” (2000, p. 197).

Conforme a Gruzinski, más que de una aculturación se trató de un proceso de occidentalización, “pues la aculturación de las poblaciones indígenas de México es inseparable de una dominación colonial proteiforme que incansablemente dicta el sentido del cambio” (2000, p. 279). Dicho proceso reajustaba de manera continua sus objetivos al ritmo de Europa occidental y no de las evoluciones locales, lo que provocaba constantes brechas y desfasamientos.

La asimilación o la integración estaba obstaculizada, además, por el hecho de que la occidentalización que se impuso a los pueblos americanos carecía de medios para cumplir con sus objetivos y estaba compuesta de intereses contradictorios que obstruían el proyecto. Eso dejó –argumenta el autor– cierto margen de libertad a los indios quienes aunque “trataron de conformarse a modelos impuestos, siempre lo hicieron inventando adaptaciones, “combinaciones” (en todos los sentidos de la palabra) que tomaron las formas más diversas” (2000, p. 279). Dada la simultaneidad,

multiplicidad e irreductibilidad de las acciones que marcaron el siglo XVI, el resultado se resiste a ser definido con claridad: “Todo conduce a una cruz de las etnias, de los códigos, una superposición de las realidades, una brusca puesta en contacto o en armonía de los elementos más exóticos, una fusión profunda o un acercamiento superficial en el extravío de una uniformación o de una desculturación en masa” (2000, p. 280).

Dos años después de *La colonización del imaginario*, Gruzinski publicó la continuación de dicho estudio, titulada *La guerra de las imágenes*. Su enfoque teórico fue el mismo por lo que no voy a comentarlo en este apartado.

Pese a las nuevas perspectivas teóricas abiertas por Barabas, Florescano y Gruzinski en el estudio de los encuentros interculturales en la época de la Conquista, hubo quien prefirió apearse a los enfoques tradicionales para explicar dicha problemática. Este fue el caso de Richard Nebel, cuyo libro titulado *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe* fue publicado por primera vez en 1992.

El autor vuelve a insistir en la idea de la continuidad histórica y coloca lo que él llama “el acontecimiento guadalupano” en el origen de la evolución que dio lugar al México actual. Dicho acontecimiento fue, conforme al autor “determinante del desarrollo histórico y cultural de la tierra de los aztecas, mayas y otros pueblos” de tal suerte que se convirtió en un ingrediente esencial de la identidad actual de los mexicanos (Nebel, 2002, p. 13). Este punto de vista le permite a Nebel descartar la tesis de la otra corriente de los teóricos de la historia nacional, conforme a los cuales las raíces del México contemporáneo se remontan a las culturas autóctonas antiguas (2002, pp. 13-14).

Las ideas de la continuidad histórica, la presencia de las fuerzas que la determinan, así como del guadalupanismo como esencia de la identidad colectiva, desembocan naturalmente en la tesis del sincretismo cultural:

El encuentro de dos círculos culturales importantes, pero muy distintos, dio origen a formas diferentes de coexistencia y a la fusión de los pueblos y culturas de la vieja España y de la “nueva”. Al mismo tiempo, el cambio que se efectúa en esta tierra hace crecer algo nuevo, que no sólo señala las fuerzas de proveniencia española que influyen desde fuera, sino que también hace conscientes los valores propios y los poderes creativos del México antiguo, que en parte siguen influyendo (pp. 92-93).

Como elemento central de este proceso de fusión de ambas culturas se encuentra, según Nebel, la veneración mariana. Esto se explica, conforme al autor, por el hecho de que el culto a María cumplía una serie de funciones positivas en los grupos

antagónicos. Mientras los conquistadores, colonizadores y misioneros introdujeron dicho culto “para agradecer su auxilio milagroso”, para los indígenas ello constituía una compensación en circunstancias de la pérdida de la mayor parte de sus propios factores culturales, cierta liberación y la conservación de la dignidad humana (2002, p. 116).

Los estudios sobre los procesos interculturales en la época de la Conquista y colonización fueron enriquecidos por Georges Baudot, quien publicó en 1996 México y los albores del discurso colonial. La obra, como lo indica el propio título está centrada en la concepción del discurso que se analiza como una de las experiencias de la alteridad que las dos culturas –la indígena y la europea– vivieron en el período estudiado. Baudot (1996) reconstruye, a partir de los documentos antiguos, la conciencia amerindia del Otro a fin de poder comprender la manera cómo éstos enfrentaron la irrupción de la cultura europea en su territorio. Por otra vía que Gruzinski llega a las mismas conclusiones:

Ambos grupos, amerindios y europeos, al encontrarse por vez primera, más que otra cosa se reconocieron como contrincantes maniatados y paralizados por las categorías rígidas de cada discurso propio. La comunicación, entonces, y en estos niveles, no podía ser más nula, más equívoca, ni, desgraciadamente, más aniquilante (p. 31).

Si bien, ambos grupos fueron incapaces de comprender en un primer momento al *Otro inesperado* –puesto que su presencia en las tierras americanas no estaba prevista por las respectivas tradiciones– lo que provocó de ambos lados un rechazo absoluto. En adelante los marcos conceptuales conforme a los cuales ambos grupos percibían a su contrincante fueron diferenciándose. Mientras los indígenas fueron obligados a acomodar de alguna manera la idea de la poderosa presencia de los europeos dentro de sus marcos conceptuales, éstos últimos instalaron la imagen del indígena dentro de la categoría de lo monstruoso, conforme a la cual “la mirada europea... desde siglos contemplaba todo aquello que no se le pareciera ni conllevara sus propios perfiles (1996, p. 41). Desde luego, apunta Baudot, las imágenes de la monstruosidad no eran totalmente inocentes, puesto que justificaban la instalación de una relación de dependencia, explotación y tutela (1996, p. 41).

Si bien, las obras aquí reseñadas no son las únicas que se han escrito en el período estudiado sobre el tema, creo que constituyen un contexto interpretativo suficientemente amplio para el análisis del tratamiento que da *La otra conquista* al problema del encuentro cultural hispano-americano.

## Los temas históricos y su interpretación filmica

Como el propio título lo sugiere, la película de Salvador Carrasco centra su mirada en la conquista espiritual, en el proceso por el que los españoles fueron imponiendo a los indígenas su sistema de creencias, sus formas de pensar y de representar tanto las ideas como las cosas. Pero su mirada se posa también en la resistencia indígena, en una apropiación selectiva de los elementos de la cultura del otro, en las relaciones que se van tejiendo entre ambas.

El filme propone, desde el inicio, la idea de un proceso de concatenación progresivo entre ambas culturas. En efecto, la imagen que inaugura el filme en cuanto desaparecen los créditos es una hoja del códice, en la que se sobrepone un texto introductorio en castellano. La hibridación de las formas de expresión indígenas y española se extienden, minutos después, a la música –sobre todo la extradiagética– y a la pintura, que permite la transición desde el inicio del relato propiamente dicho –la agonía y la muerte de Fray Diego en la Coruña, en 1548– a los acontecimientos que tuvieron lugar en Nueva España en 1526.

Al parecer, la intención ideológico-política de la película, que consiste en plantear el sincretismo cultural como el origen de la nación mexicana, cede en estos instantes iniciales a la voluntad más bien melodramática: producir la compasión del espectador por una historia de martirio y sacrificio de un pueblo, pasaje obligado de todas las historias nacionales.

Pero la idea sobre el acercamiento entre ambas culturas no tarda en aparecer. Ya en los primeros minutos un Fray Diego agonizante, y quien desde el regreso de las Indias no ha pronunciado palabra alguna, recuerda el momento en que había bautizado a un indígena en una secuencia en que se subrayan los gestos de mutuo aprecio y cariño.

La música sinfónica acompañada de un coro, que intensifica la escena de la muerte del fraile, cede lugar a una flauta indígena que acompasa una danza ritual, y las pinturas que representan la concepción cristiana de la muerte, a las pinturas mediante las cuales, Topiltzin, descendiente de la nobleza mexica, representa la masacre de su pueblo.

Esta escena se desarrolla conforme a un subtítulo informativo en Nueva España en 1526, es decir cinco años después de que se haya consumado la conquista del territorio mexica y los pueblos vecinos. La representación que se construye en la pantalla coincide con la interpretación que de este período hizo la historia escrita. En efecto–conforme a Gruzinski– se trató de años terribles para estos grupos. En el período comprendido entre 1520 y 1530 se procedió a una siste-

mática destrucción de sus templos y “pinturas” (Gruzinski, 2000, p. 23). No sólo quedó trastornada su relación con los dioses y el cosmos sino también el acontecer cotidiano, el orden en que habían vivido, y el significado de todas las cosas. Como parte de todo ese cataclismo, se trastocó la memoria indígena, que “servía para darle cohesión a los grupos étnicos, hacía comunes orígenes remotos, identificaba tradiciones y luchas como propias y constitutivas de la idiosincrasia de los pueblos. A su vez, la pertenencia a un tronco étnico común prometía futuros mesiánicos a quienes trabajaban en mantener la unidad y fortaleza del grupo” (Florescano, 2000, p. 177).

Los pueblos indígenas le rendían el culto al pasado porque consideraban que todo lo que tenía para ellos valor en el presente –el calendario, la agricultura, las artes– se remontaba a un tiempo mítico, que le confería prestigio y sentido. Gracias al artificio por medio del cual los pueblos mesoamericanos vinculaban directamente el presente con el pasado mítico, “el presente se revestía del prestigio y la fuerza de lo duradero y casi inmutable” (2000, p. 179).

El discurso histórico era producido en exclusiva por el grupo gobernante que lo empleaba para legitimar su poder, por lo que su memoria, como la de todos los pueblos era selectiva (2000, pp. 179-181). El proceso de la producción de este discurso se vio aparentemente interrumpido por la Conquista. La represión de todo intento de los indígenas para expresar y articular su memoria, obligó a los vencidos a hacerlo de manera clandestina. Si bien–como señala Florescano– no existen relatos históricos nativos para los años 1521-1540 es poco probable que no se hayan producido. Es mucho más verosímil pensar que fueron ocultados o destruidos por los conquistadores (2000, pp. 322-326). La película sugiere esta debacle cultural con algunas breves pinceladas y habla sobre la resistencia de la nobleza indígena a la pérdida de la memoria, decretada por los conquistadores. Topiltzin responde a la destrucción de los templos, ídolos y códices pintando escenas de la matanza de su pueblo, porque “al darle voz al papel nuestra esencia vivirá.” Se siguen celebrando las danzas rituales, se esconden las esculturas en lugares inaccesibles para los españoles, se practican los sacrificios humanos.

Habría que hacer hincapié en el hecho de que ésta es la única película de la época en que se representa un sacrificio humano. Se trata de una secuencia construida con particular esmero y contrastando, mediante el montaje alterno, la devoción con la que los indígenas practican la ceremonia, con el cinismo y crueldad con el que los españoles planean atacarlos y destruir su cultura. El sacrificio de la doncella es precedido por un largo ritual de purificación en que participan varias mujeres. Su nombre es Xilonen lo que la identifica con Tonantzin, la Diosa Madre,

a quien se dedica el sacrificio (Lafaye, 2002, p. 287).<sup>46</sup> Una vez concluido el ritual, la abuela de Topiltzin le ofrece un hongo a la doncella y lo coloca en su boca, de una manera que guarda cierto parecido con la eucaristía, subrayado aún por las palabras que la mujer pronuncia : “Niña mía, tomad y comed el gran hongo para que no sientas ni el hoy ni el mañana”.

Conforme a Lourdes Turrent

En el mes VIII, fiesta dedicada a la tierra, con honores a los guerreros y en la cual los señores danzaban públicamente, moría una doncella ofrecida por las parteras. En la fiesta principal del mes se inmolaba a la mujer imagen de Xilonen que durante ocho días bailaba con sacerdotes y otras mujeres. Le daban un brebaje antes del sacrificio para que se entregara a muerte con alegría (Turrent, 1996, p. 83).

En los bailes, las mujeres se acompañaban de teponaztli femenino y se dejaban el pelo suelto para simbolizar la fertilidad. Se adornaban con flores y cañas de maíz. Sus bailes tenían con frecuencia caracteres eróticos (1996, p. 97).

Independientemente de la verosimilitud de esta larga secuencia no cabe duda que los autores del filme se propusieron sublimar la representación del sacrificio de la joven, subrayando el carácter religioso-amoroso de la entrega de la doncella, consentido por ella misma y envolviéndola en tonalidades azules, como las que rodearon la figura agonizante de Fray Diego.

Es justamente durante la escena de sacrificio cuando los españoles irrumpen en la pirámide y matan a varios de los asistentes a la ceremonia. Empiezan a ponerse de manifiesto las distintas actitudes con que los miembros de ambos grupos enfrentan la guerra. Los soldados españoles, bajo el mando del capitán Quijano, quien rechaza la estrategia de la evangelización, están principalmente interesados en el botín. Por el contrario, Fray Diego, aunque fuertemente prejuiciado contra las “malditas costumbres” indígenas, admira su cultura material y busca la comunicación espiritual con sus representantes.

Ante la prolongación y violencia de la guerra, también la nobleza indígena empieza a dividirse. Mientras Topiltzin quiere resistir a toda costa, su hermano se pliega, tras el asesinato de la abuela y la destrucción de la estatua de la Diosa Madre, a la colaboración con los extranjeros: “No tenemos otra opción, tenemos que adaptarnos para sobrevivir”, sentencia, recordando las palabras del “emperador” Moctezuma. Pero la colaboración más estrecha la consiguen los conquistadores de

---

<sup>46</sup> Topiltzin subraya este significado cuando dice: “Sigo queriendo que te vuelvas una con nuestra Diosa Madre”.



las mujeres nobles. Si bien, Malintzin no aparece en el filme, nos enteramos que le había dado un hijo a Cortés y que éste “se hartó de ella y la regaló al capitán Jaramillo”. El personaje femenino que cumple el papel del intérprete y concubina de Cortés es Tecuichpo, una hija de Moctezuma y viuda de Cuauhtémoc.

Sin embargo, la Tecuichpo filmica es un personaje en extremo contradictorio y, por tanto, difícil de comprender. En efecto, los autores del filme le hacen cumplir funciones muy diversas que van desde la defensa de la identidad de su linaje y su cultura, la mediación entre ambos grupos, hasta la venganza y traición al conquistador, provocando con ello su propia condena.

Pero ¿cómo ha tratado la historia escrita este tema? Enrique Florescano explica como un pequeño grupo de la nobleza indígena, que sobrevivió a la campaña de exterminio de la clase dirigente, accedió a colaborar con los misioneros españoles y como ello permitió preservar en parte su memoria y dar cuenta de las transformaciones que los pueblos mesoamericanos han sufrido a consecuencia de la Conquista (Florescano, 2000, p. 370).

Por otra parte, Ricardo Herren recuerda que en las diversas sociedades indígenas, lo mismo en las más primitivas como en las más evolucionadas, las mujeres cumplían la función de intercambio, “eran objetos que se vendían por interés económico o se regalaban como signo de amistad, para lo cual eran educadas en la más completa sumisión al hombre” (Herren, 1992, p. 53). Además de satisfacer los deseos sexuales de los hombres y encargarse de la reproducción y la crianza de los niños, eran apreciadas como fuerza de trabajo servil o esclava, que atendía las necesidades de alimentación, higiene y sanidad de los varones (1992, p. 53). No es por tanto de extrañar que pronto se convirtieran en un botín de guerra tan apreciado por los europeos como el oro.

Blanca López de Mariscal ha analizado el comportamiento de las mujeres indígenas en la época de la Conquista a partir de las narraciones de los testigos del acontecimiento (López de Mariscal, 1997). Conforme a su estudio, hubo entre ellas quienes –como doña Marina– participaron al servicio de la empresa española, sirviendo a los conquistadores como intérpretes, informantes y emisarias. Hubo otras, que defendieron su espacio, familias y derechos tomando en ocasiones las armas. Y finalmente la autora describe a mujeres gobernantes y guerreras que atacaron a los invasores (1997). Algunas de ellas “tratan de afearse y deformarse el cuerpo, se pintan la piel con tiznes o barro, sabedoras que el despojo máspreciado para los lúbricos españoles eran las carnes claras” (Herren, 1992, p. 197). A la luz de las caracterizaciones de Blanca López de Mariscal y Ricardo Herren, el personaje filmico de Tecuichpo resulta realmente extraño: es intérprete y concubina de Cortés pero

al parecer no le sirve como informante capaz de develarle secretos sobre las rutas, usos y costumbres o códigos culturales incomprensibles para el conquistador. Tecuichpo lo enfrenta constantemente y lo traiciona y aparentemente emplea su posición para defender a los miembros de su familia, pero no llega a combatir realmente la empresa que Cortés está llevando a cabo. Su sacrificio final frustra asimismo los propósitos que ella misma se había planteado (hacer “perdurar nuestra sangre”).

Esta manera de construir a los personajes indígenas para que se conviertan en una suerte de síntesis de diversas posturas ante la Conquista, que en realidad recayeron en diversas personas, no se repite en el caso de las figuras de los españoles. Éstos están contruidos conforme a los estereotipos más arraigados en el imaginario colectivo. De suerte que, por ejemplo, Fray Diego de la Coruña, un franciscano llegado al Nuevo Mundo con la misión de convertir a los paganos al catolicismo, se conduce conforme al código de comportamiento que uno esperaría de un misionero bienintencionado.

Conforme a la película, a Fray Diego le basta presenciar la matanza dentro de la pirámide para distanciarse de los suyos y empezar a reconocer los valores de los otros. “Si al menos los soldados profesasen con tanta devoción como la que tienen los indios con sus ídolos” se dice a sí mismo, mientras observa la quema de los códices por los españoles. Es en este momento en que recoge un pedazo de hoja que vuela lejos de la hoguera. El aprecio que le tiene lo ha ilustrado ya, al inicio del filme, el hecho de que guardó dicho pedazo durante veintidós años, hasta el momento de su muerte, y que además lo había colocado entre las hojas de su Biblia. El franciscano aprende el náhuatl y se dedica a proteger a los indígenas dispuestos a aprender las enseñanzas del evangelio. Su misión es claramente la de salvar las almas.

En el otro extremo está el malvado y cruel capitán Cristóbal Quijano, asesino y torturador despiadado, destructor de los ídolos y códices.

Entre ambos se desempeña Hernán Cortés a quien la película priva de su importancia histórica al omitir toda referencia a su importancia en la conquista del antiguo México. El conquistador está representado como un hombre que protegió a la nobleza indígena y tuvo amoríos e hijos con algunas de las mujeres del grupo dirigente. Se resalta su carácter violento, pero también su capacidad de mediar entre ambas culturas. Aunque los datos referentes a él, que la película menciona, coinciden con los documentos históricos (sus títulos de Gobernador y capitán General de la Nueva España, el hecho de que le otorgan a la hija de Motecuzoma Tacuba, el que tuvo un hijo con Malintzin, su interés en la evangelización de los nobles, entre otros), su caracterización es muy pobre. En realidad, se trata de un personaje secundario y poco desarrollado.

Vale la pena subrayar que, en efecto, conforme a la historiografía contemporánea, mientras avanzaba el exterminio de las poblaciones indígenas por diferentes vías: la guerra, los asesinatos, las epidemias y el trabajo extenuante, la Corona y las autoridades coloniales protegieron a los indígenas nobles, concediéndoles privilegios y bienes, a la vez que sometiéndoles a una educación occidental y cristiana. Lo hicieron probablemente por cálculo: sin estos intermediarios no podrían controlar a la población autóctona ni recaudar los tributos (Gruzinski, 2000, p. 71). Ante la persecución constante y despiadada a las manifestaciones de las creencias nativas, las noblezas empezaron a resignarse al cristianismo y la dominación colonial, actitud que en la película es representada por el hermano de Topiltzin (2000, pp. 27-28). Pero la adaptación no significó el abandono total de las tradiciones, de la memoria de los orígenes de la cultura. Ésta, sin embargo –como explica Gruzinski– fue contaminándose cada vez más de las formas de expresión y representación occidentales:

La escritura nada tenía de ejercicio inocente. Alteraba el contenido de la herencia y la naturaleza de la relación que los indios habían tenido con él. Plegándola a un modo de expresión exótico practicado por indios aculturados... la escritura latina asumía una función ambigua y subrepticia: aseguraba el salvamento de las “antigüedades” a costa de una mutación imperceptible que fue también una colonización de la expresión (p. 62).

La nobleza adoptó la vestimenta y los emblemas de los hidalgos ibéricos, se mostraba piadosa a la usanza española –como lo hacen Tecuichpo y Topiltzin en el filme– pero eso no significaba el rompimiento con su pasado y cultura (2000, p. 69). La película muestra de alguna manera este desgarramiento a través de las escenas en que Isabel y Tomás que dominan ya el castellano, hablan entre ellos el náhuatl y recuerdan, en los sueños y delirios, las antiguas prácticas religiosas.

Mientras Cortés y Tecuichpo representan en la película a personajes que, pese a un considerable esfuerzo por acercarse a otra cultura, y no obstante durante cierto tiempo se comportan como mediadores entre ambas, finalmente optan por la lealtad a su cultura de origen, Topiltzin y Fray Diego representan a quienes estaban dispuestos a comprender y acercarse a la cultura del *otro*. ¿Cómo explica la película esta disposición mutua? Parece que en el ánimo de Topiltzin, bautizado como Tomás por órdenes de Cortés, influye de alguna manera la actitud de Fray Diego, su mentor entusiasta y, por el otro lado, su propia entrega religiosa que le permite encontrar algunos valores en la religión católica que coinciden con su espiritualidad. Estos valores comunes son simbolizados por la figura de la Virgen María, el equivalente de la Diosa Madre para el mexica.

La idea de la confusión entre la figura de Tonantzin y de la Virgen María ha sido analizada por todos los historiadores interesados en la historia religiosa de Nueva España. Se trata, en realidad, no tanto de una iniciativa espontánea y personal, como parece sugerirlo el filme, sino de una política deliberada de la Iglesia. Como es de dominio común, ésta ordenó construir una iglesia en el lugar donde existía el santuario dedicado a Tonantzin. Se trataba de sustituir la veneración a la diosa pagana y encaminar a los peregrinos hacia la Virgen María. Esta política, ordenada por el clero secular no contó con la aprobación de las órdenes mendicantes. Quienes destacaron en su oposición a estas medidas fueron precisamente los franciscanos, quienes habían practicado la política de ruptura con las creencias indígenas y se empeñaban, por lo tanto, en evitar la confusión entre las figuras de las dos creencias (Lafaye, 2002, p. 317).

Por otra parte argumentaban que había que apartar precisamente a los indios de las imágenes para evitar los malentendidos, por lo que ahora decirles que una imagen pintada por un indio hacía milagros, sería confundirlos (2002, p. 317). ¿Pero existen las bases para suponer que en efecto los indígenas pudieron ver a la Virgen de Guadalupe como un sustituto de Tonantzin, o crear una especie de síntesis de ambas? Quien cuestiona más esta idea es Serge Gruzinski, quien cree que la brecha epistemológica entre ambas culturas era insalvable:

Desligadas de manera progresiva de su asiento material y social, aisladas por los evangelizadores y los conquistadores de los grupos a los que pertenecían... manifestaciones totales o parciales de las culturas indígenas sufrían una redefinición incomparablemente más perturbadora que el paso a la clandestinidad. En el momento mismo en que la Conquista las insertaba por la fuerza en un espacio inventado del todo por Occidente... aquellas manifestaciones eran tachadas de errores y de falsedades... Lo que había sido el sentido y la interpretación del mundo eran un "rito" y una "ceremonia"... una "creencia" falsa, un "error" por descartar y repudiar, un "pecado" por confesar ante los jueces eclesiásticos. Lo que había correspondido a una aprehensión indiscutible e indiscutida de la realidad, objeto de un consenso implícito e inmemorial... en lo sucesivo debía afrontar un sistema exótico que obedecía otros principios, basado en otros postulados, concebido con categorías del todo distintas y... cerrado de manera radical a todo compromiso (p. 24).

Los dos sistemas de percepción y comprensión del mundo, lo que incluía la relación con lo sobrenatural y lo sagrado, provocaba malentendidos constantes, que ocasionaban una verdadera preocupación en los evangelizadores más conscientes. Muchos de ellos sabían que cuando los indígenas acudían al cerro de Tepeyac, ado-

raban a Tonantzin y no a la Virgen María y que era natural para ellos concebir a la Virgen como una de las manifestaciones de la antigua diosa (2002, p. 192). De ahí que no cesaran de buscar nuevas formas de explicar la doctrina cristiana, nuevas pedagogías de enseñanza. Este proceso no culminó en el siglo XVI ni el XVII y si se observan las formas de religiosidad contemporáneas en las áreas indígenas es fácil darse cuenta que aun se trata de un problema irresuelto.<sup>47</sup>

La película evita hacer un planteamiento serio sobre este asunto. En vez de ello vemos como Topiltzin se obsesiona con la figura de la Virgen María, que parece considerar como una nueva y atractiva expresión de la Diosa Madre. La exageración en la descripción de su delirio y obsesión por apropiarse de la figura terminan por desconcertar hasta al espectador más paciente y crédulo. Su actitud no parece una expresión del fervor religioso sino más bien de desequilibrio causado por el desarraigo y pérdidas sucesivas de los seres queridos. Sus constantes invocaciones a ambas figuras maternas, las escenas en que la Virgen pierde al niño a quien Topiltzin salva en sus brazos o lo sustituye abrazando a la figura sagrada, parecen indicar que, en realidad el personaje busca una protección materna. Esta hipótesis podría ser confirmada por la secuencia en que Tomás agradece los cuidados de una mujer que lo atendió durante su recuperación y mientras arrodillado abraza sus piernas, la llama “madre”.

El que Topiltzin esté dispuesto a adoptar como una figura materna lo mismo a una mujer que trabaja en el monasterio que la figura de la Virgen María no indica ciertamente que sus creencias religiosas se hayan transformado. Puesto que sus tormentos se reducen a la búsqueda desesperada de una madre, más que un monaguillo convertido parece un pobre muchacho, que tras la pérdida de la familia y del marco cultural en que había crecido, necesita desesperadamente de cuidados maternos.

Mientras Topiltzin busca a una madre, Fray Diego está empeñado en la protección y “salvación del alma” de Tomás. Pero ello no implica que esté dispuesto a comprender los resortes de la actitud religiosa del chico, ni que crea en absoluto en el sincretismo: “Teneis que decidiros por un lado o por el otro, hijo mío, que para la desventura de vuestra gente poco se mezcla el uno con el otro.” Admira la religiosidad de los indígenas, pero no admite su contenido.

Pese a ello, el largo final de la película está destinado para arraigar en la conciencia del espectador la idea de la conciliación entre ambos personajes, y a través de ellos, de ambas religiones. La idea es primero expresada por Topiltzin quien al dirigirse a Fray Diego afirma:

---

<sup>47</sup> Este tema es abordado por *La Cruz del Sur* (1992), una película de Patricio Guzmán.

Vos y yo en el fondo compartimos la misma creencia aunque provengamos de mundos tan distintos, vivimos en todos los siglos y en todas partes. Desde un principio nos hemos estado saliendo al encuentro de diferentes formas. Por eso nos tiene indiferente que nos tengan encerrados aquí a los dos. Nuestro encuentro es inevitable y eterno.

A su vez Fray Diego al encontrar a Topiltzin muerto y abrazando la figura de la Virgen llama a Cortés para que “antes de que se marche para España a reconquistar al Rey ha de dar fe de un milagro, que refleja como dos razas tan diferentes pueden ser una a través de la tolerancia y del amor.”

Estas palabras son acompañadas por unas imágenes que subrayan la idea de la reconciliación y fusión de ambas religiones: las figuras de Topiltzin y la Virgen María equiparadas en el mismo plano, la cara de Fray Diego coronando las de Topiltzin y la Virgen creando con ello la imagen de la sagrada trinidad, uno de cuales miembros tiene rasgos indígenas.

Pero el hecho de que los autores del filme quieran subrayar al final la idea de la fusión religiosa, a partir de la “tolerancia” y “amor” no significa que lo logran. Este mensaje aparece como artificialmente impuesto tras el desarrollo de unos acontecimientos que hablan de la intolerancia de los españoles y su horror ante cualquier manifestación de la religión mexicana (hasta los últimos momentos Fray Diego tiene pesadillas en que aparecen los ídolos) y la derrota de los indígenas, que no plantean ninguna posibilidad de mutua comprensión, que no abren ningún resquicio a la comunicación de las formas de percibir y comprender lo real. No hay ningún indicio de que Cortés o Fray Diego comprendieran o estuvieran dispuestos a considerar algún elemento, por mínimo que sea, de la otra cultura, con excepción de la lengua que el buen fraile aprende. La nobleza indígena aprende ciertamente el castellano y adopta la vestimenta de los españoles, pero no podemos saber si logran comprender los planteamientos religiosos cristianos. La obsesión por una escultura que significa la protección materna para Topiltzin no autoriza al espectador a sacar este tipo de conclusión.

## Los personajes históricos y su tratamiento en la película

### *Tecuichpo-Isabel*

El interés de la historiografía por los *otros* provocó que en la década de 1990 se incrementara la preocupación por estudiar el papel que tuvieron las mujeres en la época de la Conquista. En efecto, son de esta década varios de los estudios que intentan profundizar en la comprensión no sólo de cómo las mujeres sufrieron la

guerra sino también de cómo participaron en ella (hay que destacar, sobre todo los siguientes textos: Armella de Aspe, 1992; Herren, 1992, López de Mariscal, 1997; Glantz, 2001). Algunos de ellos incorporan la figura de Tecuichpo-Isabel.

Conforme a los textos históricos de los noventa, Tecuichpo había nacido en 1509 y fue casada, siendo una niña, con Cuitláhuac y, a su muerte, con Cuauhtémoc (Martínez, 1990, pp. 475-476; Armella de Aspe, 1992, p. 23; Herrem, 1992, p. 202). De acuerdo con dichos estudios Motecuhzoma II, había tenido 19 hijos, de los cuales la mayor era Tecuichpo o Ichcaxóchitl (“Capullo de Algodón” o “Copo Real de Algodón” o “Doncella Noble”) (Martínez, 1990, p. 476; Herrem, 1992, p. 202). Al ser herido, Moctezuma pidió a Cortés que cuidara de tres de sus hijas, una de las cuales era Tecuichpotzin. Conforme a Ricardo Herren fueron cuatro las hijas de Moctezuma que “cuidó” Cortés: Ana, quien murió en la Noche Triste, Elvira, Inés y Tecuichpochzin (Herren, 1992, p. 202). El conquistador mandó bautizar a ésta última como Isabel y la casó con uno de sus capitanes (Herren, 1992, p. 202; Martínez, 1990, p. 476). Pero cuando éste murió, en 1527, Cortés la llevó a su casa. Isabel se embarazó y antes de que diera a la luz a una hija, el conquistador la volvió a casar con otro de sus soldados (1992, p. 202; 1990, p. 476).

Para reconstruir la vida de Tecuichpo-Isabel, los autores de la década de 1990 recurren a los cronistas de la Conquista y a biografías de esta figura escritas en los cuarenta. Martínez cita a Sara García Iglesias, cuyo libro, *Isabel Mocrezuma, la última princesa azteca*, fue publicado en 1946 (Martínez, 1990, p. 476) y Ricardo Herren el texto de Amada López de Meneses publicado en 1946 (Herren, 1992, p. 203). Ninguno de ellos parece conocer, en cambio, los estudios de Ignacio Romero Vargas quien a fines de los cincuenta y en los sesenta ha escrito libros dedicados a la organización política de los mexicas en la época de la Conquista incluyendo en su estudio la biografía de la hija de Moctezuma (Romero, 1964). Conforme a dicho estudio, Tecuichpo era el nombre genérico de las princesas, mientras a los hijos del tlatoani se les llamaba Tecuihtzin (Mendoza, 1985, p. 9).

El nombre propio de la hija de Moctezuma, que según Romero Vargas no era la mayor, era Miahuaxóchitl (1985, p. 9). Tecuichpo Miahuaxóchitl fue testigo de las torturas que Cortés le infligió a su padre y después a Cuauhtémoc. A su muerte quedó en calidad de prisionera, bajo el cuidado de fray Pedro de Gante, quien la bautizó como Isabel (1985, p. 9). De ahí se la llevó Cortés en 1526 a su casa, la violó y estando embarazada de 6 meses la obligó a casarse con su visitador general Alonso de Grado. Siempre conforme a Romero Vargas, al nacer la niña, Isabel la abandonó en las puertas de la casa de Cortés y nunca volvió a ocuparse de ella (1985, p. 9).

La película menciona, como el único antecedente de Tecuichpo, su matrimonio con Cuauhtémoc, asesinado por Cortés. Hace de ella la única hija sobreviviente de Moctezuma con derecho a la herencia, quien recibe del conquistador en 1526 “el Reino de Tacuba”, suceso que conforme a José Luis Martínez realmente ocurrió en aquel año (Martínez, 1990, p. 475). La película le agrega un medio hermano, Topiltzin, del que no he encontrado ninguna mención histórica.

Tal como lo afirma la película Tecuichpo fue bautizada como Isabel. Conforme a Virginia Armella “se sintió inmediatamente atraída hacia los religiosos y ayudó con entusiasmo y eficacia en la evangelización”, aspecto de su actitud, que el filme omite (Armella de Aspe, 1992, p. 28).

Su romance con Cortés que, de acuerdo con el filme inició a más tardar en 1526 y terminó en 1531, cuando estaba embarazada de Topiltzin, conforme a los estudiosos de los noventa se desarrolló entre 1527 y 1528 (Martínez, 1990, p. 476; Armella de Aspe, 1992, p. 27). De acuerdo con Romero Vargas no hubo tal romance, sino rapto y violación, aspecto este último al que la película alude (Mendoza, 1985). Conforme a los testimonios históricos, Isabel, además de una hija de Cortés tuvo más tarde varios hijos casándose con españoles y enviudando varias veces. No se suicidó en 1531 abandonada por Cortés y encarcelada, como lo plantea el filme, sino que murió como una gran señora española en 1550 (Martínez, 1990, p. 476; Mendoza, 1985).

El personaje de Tecuichpo-Isabel parece estar construido con el fin de sintetizar los rasgos y papeles que desempeñaron las mujeres nobles del Altiplano Central durante la Conquista. Pero esta síntesis resulta en un conglomerado de características difíciles de conciliar en un solo personaje. En efecto, la Tecuichpo filmica es a la vez concubina e intérprete del conquistador, amante de su medio hermano, una traidora empedernida, defensora de su pueblo y cultura, una mujer inteligente y orgullosa, que se quita la vida a pesar de un avanzado embarazo que tenía como fin el “perpetuar la raza”, vale decir, una mujer que termina su vida con un sacrificio, sin que la película explique por qué causa. Probablemente la razón por la cual los autores del filme opten por esta “solución” se debe a la idea que de la Conquista ha divulgado la ideología nacionalista. Conforme a este concepto la invasión europea significó el sacrificio del pueblo originario y, por tanto, la imagen de una mujer indígena noble casada con un español e integrada a la elite colonial contradiría esta visión, fundamental en el imaginario mexicano.

Para completar la enumeración de los rasgos arquetípicos, Tecuichpo es violada por Cortés, pero no logra convertirse en La Chingada descrita por Octavio Paz, una mujer pasiva, violada o seducida para ser después abandonada. Por el contrario



su retrato fílmico nos habla de una mujer con iniciativa y opiniones propias, que enfrenta violentamente al conquistador cada vez que lo cree necesario y que además, al parecer, convive con él voluntariamente.

¿Cómo pudo concebirse un personaje tan complicado? Por una parte, Tecuichpo sintetiza las diversas actitudes de las mujeres en la época de la Conquista, documentados por la historiografía, actitudes que iban de la alianza activa con los conquistadores y ayuda en todo tipo de empresas, hasta una resistencia decidida a la invasión (López de Mariscal, 1997). Por otra parte, la concepción de Tecuichpo-Isabel no hubiera podido surgir en una región en que no existiera la tradición del melodrama, como la que ha marcado al cine mexicano desde sus inicios. En efecto, el personaje de Tecuichpo reitera los esquemas conocidos: es una mujer que sufre y se sacrifica, está sometida al deseo del macho mientras su principal deseo es el de ser madre, y finalmente su vida tiene un desenlace fatal como consecuencia de estos conflictos.

Por otra parte, en la construcción de Tecuichpo influyó el deseo de los autores del filme de transmitir por medio de pocos personajes una serie de mensajes ideológicos. Su Tecuichpo es una heroína trágica, que representa al mismo tiempo la resistencia indígena a la Conquista, que la derrota frente a los invasores (simbolizada por la violación), que el dolor y sacrificio de una futura madre, aunque en este caso el sentido de su inmolación no sea muy claro.<sup>48</sup> Como si ser al mismo tiempo una heroína y una víctima fuera poco, el personaje cumple también el papel mediador entre las culturas al dominar ciertos códigos de ambas, sobre todo en el ámbito lingüístico, aunque también en el religioso y cultural. Una vez bautizada Tecuichpo-Isabel traduce de español a náhuatl y viceversa buscando adaptar el sentido de las oraciones pronunciadas a las convenciones de la otra cultura.<sup>49</sup> Con frecuencia adopta la función de una mentora, que explica los valores de cada una de las culturas a los representantes de la otra. Y así, le explica a Cortés la importancia de su linaje, la grandeza de su cultura y trata de hacerlo consciente de la gravedad de los delitos cometidos por él mismo (el asesinato de Cuauhtémoc) y por su gente (la matanza del Templo Mayor). Por otra parte, es maestra de Topiltzin a quien enseña hablar y escribir en español. De acuerdo con este complicado retrato, Isabel parece profesar ambas religiones, aunque en la película no hay evidencias de ello, habla con soltura ambos idiomas y se viste en ocasiones a la usanza de la nobleza indígena, y en otras de la española.

---

<sup>48</sup> La victimización de las mujeres en el melodrama mexicano ha sido descrita por Tuñón, 1998, así como por Barrios, 2005.

<sup>49</sup> Un ejemplo de ello es el interrogatorio de Cortés a Topiltzin traducido por Tecuichpo. Cortés pregunta “¿Sois culpable del crimen que se os imputa” lo que la princesa azteca traduce como “¿Tu corazón se arrepiente de algo?”

*Topiltzin-Tomás*

Topiltzin es el protagonista de la película. Lleva el nombre del gran sacerdote de Tula, llamado también Quetzalcoatl (Lafaye, 2002, p. 202; Gruzinski, 2000, p. 63; Florescano, 2000, p. 221), sin que los autores de la película lo supieran. Es más, su nombre cristiano, Tomás, constituye otra importante reminiscencia histórica. En efecto, en el siglo XVI se impuso la idea de que Quetzalcoatl era el apóstol Santo Tomás y que las diversas analogías de creencias y rituales del antiguo México con el cristianismo derivaban de una pretérita evangelización de América y una ulterior degradación y progresivo olvido de la doctrina (Florescano, 2000, p. 348; Lafaye, 2002, p. 221).

La identidad inicial del Topiltzin filmico está definida fundamentalmente por dos rasgos: es el hijo ilegítimo de Moctezuma, que sobrevive a la matanza del Templo Mayor y se dedica a la conservación de la cultura mexicana mediante la celebración de los ritos religiosos y la pintura de los códices, mediante la cual fija su propia visión de la Conquista.

No he encontrado ninguna referencia historiográfica a la primera de las aseveraciones. En cambio existen numerosas evidencias acerca de la práctica clandestina de la religión mexicana (Lafaye, 2002, p. 56; Gruzinski, 2000, pp. 23-24) a la que se refiere la película, así como al hecho de que los tlacuilos, miembros de la clase noble, siguieron elaborando los códices después de la Conquista y que dieron cuenta de la irrupción violenta de los extranjeros en su territorio (León-Portilla, 1984; Braudot y Todorov, 1990; Florescano, 2000, pp. 321-392; Gruzinski, 2000, pp. 26-34).

Es de suponer que el personaje de Topiltzin, más que un doble de alguna figura histórica concreta, ha sido concebido para representar la actitud de una parte de la nobleza indígena frente a la Conquista, que ante la persecución de los sacerdotes, la demolición de los templos y la quema de los códices tuvieron que transformar y redefinir sus formas de religiosidad (Gruzinski, 2000, pp. 23-30). La reacción de Topiltzin y su familia representada en la película ante la persecución coincide con la descripción de este proceso por Serge Gruzinski: las prácticas clandestinas de los rituales religiosos incluidos los sacrificios humanos, la producción y circulación de los códices que narraban tanto los mitos antiguos como los acontecimientos actuales, la práctica de esconder dichos códices y consultarlos en la clandestinidad.

En la hoja que el tlacuilo pinta, sentado en un centro ceremonial del que todavía no han sido retirados los cadáveres de los dos grupos enfrentados, aparecen tanto los símbolos fundamentales de la cultura mexicana, como las representaciones de la tragedia que el pueblo de Topiltzin está viviendo en este momento. Está ahí

una pirámide, símbolo de la relación existente entre lo sagrado y lo profano (González, 2003, p. 44), un cocodrilo como representación del mundo flotante en un lago (2003, p. 38) y también un guerrero jaguar matando a un español y un caballo derribado en la batalla.

En un principio Topiltzin está dispuesto a defender a toda costa su identidad y cultura. Al ver como los soldados queman los códices exclama “Me hubieran dejado morir. Ahora nuestra historia no es más que humo”. Pero herido, maltratado y sometido a torturas que incluyen la quema de los pies, el indígena empieza a tener visiones de la Virgen María que le ofrece su protección. Cinco años después, bajo la tutela de Fray Diego de la Coruña en el Monasterio de Nuestra Señora de la Luz, Topiltzin habla el español, profesa al parecer la nueva religión y se obsesiona con la figura de la Virgen. La película muestra sin embargo sus vacilaciones y contradicciones: las nuevas creencias no han calado del todo en su espíritu, como nos podemos enterar al presenciar sus delirios y pesadillas.

Igual que Tecuichpo, Topiltzin es un personaje simbólico que representa el martirio y la resistencia indígena. Es por ello que en su creación se conjugan los diversos elementos de este símbolo, desde la quema de los pies, que todo espectador mexicano asociará de inmediato con el suplicio de Cuauhtémoc, hasta la realización de las prácticas culturales relacionadas con la civilización azteca (la pintura de los códices, los sacrificios humanos, etc.).

### *Hernán Cortés*

Frente a los personajes anteriores el de Hernán Cortés está bastante desdibujado. Se trata de una figura secundaria en el filme, escasamente caracterizada como personaje histórico.

No se mencionan sus antecedentes personales y tampoco el papel que ha jugado en la conquista de México. Gracias a Tecuichpo el espectador se entera de su responsabilidad en la muerte del último gobernante mexica, Cuauhtémoc, así como en la matanza del Templo Mayor. Existe también una referencia indirecta a su relación con Malintzin y a la procreación de su primogénito. La película aprovecha la escena del interrogatorio a Topiltzin para que Cortés presente sus títulos como “Gobernador y Capitán General en la Nueva España del Mar Océano, por obra y gracia de Vuestra Majestad, el muy alto, potente, invicto y católico señor Don Carlos V, Emperador Augusto y Rey de España”.

El personaje es representado principalmente como un hombre de fuerte carácter, dispuesto tanto a usar la fuerza como la persuasión, protector de la nobleza mexica, a la que restituye parte de sus tierras, y amante de mujeres indígenas con las que está

dispuesto a tener hijos sin formalizar sus relaciones.<sup>50</sup> La película no lo hace directamente responsable de la destrucción de los ídolos ni la quema de los códices, en cambio sí del esfuerzo de convertir y educar a los nobles en los monasterios españoles.

### *Los españoles*

En la película aparecen tres españoles, cada uno de los cuales representa otro papel, fuertemente estereotipado, frente a la Conquista. El capitán Cristóbal Quijano es un conquistador cruel y arbitrario, indispuerto al menor acercamiento con la otra cultura, incapaz de reconocerle ningún mérito. Cuando busca la relación con los indígenas es para sacarle provecho material o para inducirlos a traicionar a los suyos. No cree en la evangelización (“Lo único que se logró con las cruzadas fue permitir que las ideas musulmanas penetrasen en el mundo cristiano. Si seguís empecinado en convertir a los indios va a repetirse una vez más la vieja historia en la Nueva España... Una conversión que nunca acaba de darse”). Es él quien ordena destruir los ídolos y quemar los códices, quien mata a diestra y siniestra de manera cobarde.<sup>51</sup>

Hernán Cortés representa la postura de quienes protegieron a una parte de la nobleza indígena buscando su colaboración a fin de asegurar el dominio de los pueblos del Altiplano Central. Le interesa educarlos conforme a las normas de la cultura española. Está también dispuesto a tener hijos de las nobles indígenas aunque no a casarse con ellas.

Finalmente, Fray Diego de la Coruña representa a los evangelizadores nobles, horrorizados ante “las costumbres indígenas” pero dispuestos a hacer esfuerzos para comunicarse con ellos y educarlos conforme a los preceptos de la religión cristiana. Fray Diego aprende el náhuatl y toma bajo su protección y cuidados a Topiltzin para “salvar su alma”. Es capaz de reconocer el valor de la cultura del otro<sup>52</sup> y considerarlo como a un ser humano.

Es representado como un hombre devoto, generoso y justo a quien horrorizan también las barbaridades que cometen sus connacionales. Es de suponer que su experiencia novohispana termina por producir en él un fuerte rechazo hacia las prácticas de sus compatriotas y que es por eso que, de regreso a La Coruña, opta por guardar el silencio.

<sup>50</sup> Probablemente para acentuar su falta de disposición para casarse con las nobles indígenas, aparece en la película fugazmente Doña Juana, su esposa española.

<sup>51</sup> Quijano apuñala a la anciana abuela de Topiltzin por la espalda.

<sup>52</sup> Al mirar las pirámides pregunta: “¿Eso queríais que destruyésemos, capitán Quijano?”

### *Los indígenas*

A diferencia de los españoles, representados como individuos separados unos de otros por su ideología y actitudes frente a la otra cultura, los indígenas filmicos son un grupo mucho más integrado y solidario. Antes de que la invasión hiciera estragos en su civilización, practican conjuntamente su religión y costumbres, tratando de preservarlos pese a la amenaza de persecución que se cierne sobre ellos. La película subraya la espiritualidad de la cultura mexicana, que contrasta con los intereses materiales que predominan en el grupo español, así como su carácter enteramente pacífico. De ahí la importancia de la escena de sacrificio, por medio de la cual se busca desmentir la imagen violenta y sangrienta de esta práctica.

Pero una vez que cae Tenochtitlan y los españoles imponen por fuerza su gobierno, algunos de los indígenas, representados en el filme por Tecuichpo y el hermano de Topiltzin, deciden colaborar con el enemigo.<sup>53</sup> Sin embargo, ninguno de los dos pierde nunca el sentimiento de lealtad ni el sentido de la responsabilidad hacia sus congéneres. De ahí que Tecuichpo, al reencontrarse con su medio hermano en la casa de Cortés inmediatamente trata de protegerlo disculpándose de su proximidad con el conquistador. Más adelante usará toda su influencia para evitar su tortura y su muerte. El hermano, a su vez, logra que Topiltzin sea protegido por la pareja Cortés-Tecuichpo. Si bien parece traicionarlo, en el momento en que éste corre peligro, no duda en sacrificar su vida con tal de rescatar a su noble hermano.

### **La estructura narrativa del filme**

La película está claramente dividida en tres partes: una introducción, el desarrollo y el final. La parte introductoria es bastante compleja, puesto que, en realidad, consta de tres preámbulos distintos.

El primero de los prólogos aparece inmediatamente después de los créditos. Es un texto escrito en español, que se sobrepone a una hoja de códice, y que tiene como finalidad ubicar al espectador en el período histórico y contextualizar el relato:

En 1519, el conquistador español Hernando Cortés y su reducido ejército penetraron en Tenochtitlan, la capital del vasto Imperio mexicana, donde fueron bienvenidos por el Emperador Moctezuma. Al cabo de dos años, la civilización azteca se hallaba en estado de orfandad, y

---

<sup>53</sup> El hermano le explica así su decisión a Topiltzin: "Antes yo no entendía, pero ahora está claro. No tenemos otra opción, tenemos que adaptarnos para sobrevivir."

los sobrevivientes trataban de adaptarse a un nuevo mundo sin familias, hogares, lengua, templos... ni Dioses.

Aparentemente, dicha introducción le indica al espectador que, como consecuencia de los acontecimientos que se desataron en 1519, en un espacio de dos años los aztecas fueron completamente derrotados, de tal modo que quedó aniquilada su organización política y social, así como su cultura. Se trata de una forma curiosa de introducir un relato que tratará de convencernos precisamente de lo contrario, es decir, de mostrar las diversas formas de la resistencia indígena frente a la invasión de la que fueron víctimas.

A este prólogo escrito le sigue otro, propiamente cinematográfico y que muestra los antecedentes de la historia que relatará el filme. Después del subtítulo que nos ubica en el espacio y tiempo –“Templo Mayor. Mayo de 1520”– vemos las imágenes que hablan precisamente de la aniquilación de un grupo humano y de la sobrevivencia individual. La cámara enfoca, en picada, los escalones de una pirámide, sobre los que yacen cuerpos inmóviles. La oscuridad de la noche sólo es atenuada por una débil luz de la luna. El ruido de la lluvia y de los truenos acentúan el dramatismo de la escena. De pronto uno de los cuerpos empieza a moverse. Alguien logra salir desde debajo de un cadáver y empieza a caminar lentamente. Al oír el sonido de un caracol, el hombre se lanza a escalar una de las paredes de la pirámide. Se escucha un grito desgarrador que invoca a la Diosamadre, Tonantzine.

Y entonces inicia otra introducción, ésta vez se trata del inicio del propio relato, de la historia que el filme va a narrar. De nuevo se le ubica al espectador en el espacio y tiempo determinados, mediante un subtítulo que indica que los acontecimientos se desarrollarán en La Coruña, España, en 1548. En un espacioso cuarto un anciano acostado en una gran cama está muriendo. Por las conversaciones de dos monjes nos enteramos que se trata de Fray Diego, quien había estado en las Indias, y que desde el regreso ha guardado un silencio total.<sup>54</sup>

Mientras los monjes conversan, Fray Diego parece recordar el momento en que había bautizado a un indígena. Hay en esta ceremonia gestos de respeto y cariño mutuo. El presente y el pasado, el aquí y el allá, se distinguen por la coloración de pantalla: la que refiere los acontecimientos que se desarrollan en 1548 tiene una tonalidad azul, en la que da cuenta de lo que había ocurrido en el Nuevo Mundo predomina el rojo.

---

<sup>54</sup> La actitud de Fray Diego recuerda la de Cabeza de Vaca al reincorporarse al espacio de su cultura de origen.

Al morir Fray Diego, de la Biblia que aquel había sostenido en sus manos hasta el último momento, cae un pedazo de hoja de un códice. La imagen de esta hoja permite la transición al pasado. El filme nos hace retroceder a 1526, a Nueva España. El resto del relato será aparentemente un *flashback*, construido por los recuerdos del fraile. Sin embargo, la propia narrativa crea cierta ambigüedad al respecto, a medida que una serie de las escenas que siguen se desarrollan sin la presencia de Fray Diego.

Concluida esta compleja introducción, inicia el relato propiamente dicho. En la primera secuencia aparece un tlacuilo sentado sobre una pirámide mientras registra en un códice las consecuencias de una batalla que acaba de cegar la vida de los propios y los extraños.

De este modo empieza la presentación, por un lado, de la nobleza mexicana, cinco años después de haber sido vencida por el ejército de Cortés y, por el otro lado, del grupo invasor. Esta parte está construida a partir del montaje alterno mediante el cual se narran las acciones que desarrollan ambos grupos hasta que se produzca su primer encuentro. Este procedimiento es empleado además para subrayar las características contrastantes de ambas culturas.

El tlacuilo –Topiltzin– es presentado en su medio familiar. Reinan buenas relaciones y se establece un objetivo común: preservar la memoria del pasado y seguir practicando su propia cultura en la clandestinidad. La imagen de la armonía de la familia indígena se opone inmediatamente a la del grupo español que va arribando al territorio mexicano discutiendo agriamente sus fines. Forman parte de él Fray Diego, recién llegado de la Península Ibérica, para evangelizar a los indígenas y, el capitán Quijano, jefe de la expedición quien no cree en absoluto en la empresa de la conversión. Las relaciones armónicas y la claridad de los objetivos de la familia indígena contrastan de inmediato con el conflicto que divide al grupo europeo. Su organización jerárquica y el ejercicio riguroso de la autoridad se contraponen asimismo a la imagen de los indígenas donde las relaciones parecen establecerse en función del afecto mutuo y al apego a una cultura común.

La película sigue alternando las escenas en que el grupo indígena guarda el códice recién elaborado por Topiltzin en el basamento de la figura de la Diosa-Madre y practica largamente la ceremonia del sacrificio de Xilonen, con las secuencias en las que el grupo español se prepara para atacar a quienes se esfuerzan por proteger las manifestaciones de su propia cultura. Poco antes de que se produzca el violento “encuentro”, el montaje alterno, que permite contemplar y comparar el significado de las acciones que emprenden al mismo tiempo ambos grupos, se acelera. La doncella –Xilonen– es lavada y purificada. Fray Diego reconoce en el sonido de

una concha el anuncio de un inminente sacrificio humano. La abuela de Topiltzin deposita un hongo en la boca de la doncella. Los españoles corren hacia la pirámide al grito de “muera la barbarie”. Topiltzin expresa su amor por Xilonen y explica el sentido del sacrificio: “Sigo queriendo que te vuelvas una con nuestra Diosa Madre, pero también te quiero aquí, conmigo”. La actitud de ambos implica claramente la inexistencia de cualquier tipo de violencia. La muchacha desea participar en el ritual hasta el final. Los españoles logran penetrar en la pirámide y empiezan a matar a los participantes de la ceremonia. Sólo Fray Diego está horrorizado.

A partir de entonces la película desarrolla un relato lineal, que se construye a partir de la selección de algunos momentos considerados como significativos para contar la historia. Después de mostrar el tormento de Topiltzin, el relato da un salto hacia adelante, y traslada al espectador a los acontecimientos que tienen lugar cinco años después.

Estos acontecimientos pueden resumirse como el aprendizaje de Topiltzin-Tomás de la cultura española, su amor por Tecuichpo-Isabel y la conspiración de ambos para traicionar a Cortés, lo que termina con el encarcelamiento de la chica y su suicidio.

A partir de entonces inicia un largo final, en que se cuentan los tormentos espirituales de Topiltzin y los esfuerzos de Fray Diego para salvarlo, interrumpidas de vez en cuando por los parlamentos en que ambos personajes hablan de la posibilidad de la reconciliación entre ambas culturas. De pronto cesa prácticamente cualquier acción que no consista en los forcejeos entre los dos hombres. Se multiplican símbolos visuales y musicales que anuncian el sincretismo religioso.

### **La representación filmica del tiempo histórico**

La película se refiere a cinco momentos históricos distintos. Los dos primeros, desde el punto de vista cronológico, sólo son mencionados como los antecedentes del relato: 1519, la conquista de Tenochtitlán y 1520, la matanza del Templo Mayor. La primera de las fechas aparece dentro de la explicación escrita que introduce al filme. El significado de la segunda es construido exclusivamente a través de las imágenes que muestran las consecuencias de la masacre en un centro ceremonial, de modo que sólo puede ser entendido plenamente por quienes conocen la historia de la Conquista.

La mayor parte de los acontecimientos que la película cuenta transcurren en 1526, en la capital de Nueva España. Los autores del filme escogieron esta fecha para hablar de las agresiones españolas a la elite mexicana a fin de impedir que ésta siguiera practicando su propia cultura. La película muestra los asesinatos, las tor-



turas, el derribamiento de ídolos y la quema de códices, como parte de la política española frente a la cultura autóctona. Por otra parte, muestra la resistencia de la nobleza indígena, la práctica clandestina de los cultos religiosos, la elaboración de los códices para preservar la memoria, etc. Finalmente, es posible observar también a algunos miembros de la elite mexicana colaborando con los invasores.

La tercera parte de la película transcurre en 1531 y se refiere a los esfuerzos de los evangelizadores para castellanizar a la nobleza indígena enseñándole su idioma y los fundamentos de la religión católica. Conforme al filme, estos esfuerzos se encuentran con la resistencia pasiva de quienes están sometidos a la imposición de la nueva cultura. Si bien dicho episodio termina trágicamente para los nobles mexicanos, la evangelización rinde frutos a medida que Topiltzin abraza algunos elementos de la religión católica.

Es en esta parte del filme en que la narración se desacelera para dar cuenta de las vacilaciones y desgarramientos, por un lado de Topiltzin, y por el otro, de Fray Diego. La acción casi se detiene, el tiempo se distiende al máximo y la lucha interna de los personajes, sus pesadillas y delirios, ocupan el primer lugar en la pantalla, hasta que finalmente ambos expresan su convicción acerca de la posibilidad de crear una sola religión en que tanto los indígenas como los españoles puedan reconocerse.

Y finalmente hay una fecha más, el año de 1548, momento de la agonía y muerte de Fray Diego en un monasterio de La Coruña. El acontecimiento está colocado al inicio del filme, lo que crea la impresión de que las acciones que se narran después, pero que habían ocurrido respectivamente veintidós y diecisiete años antes, están constituidos por los recuerdos del personaje. Al final de su vida Fray Diego recuerda con cariño su encuentro con la otra cultura mientras condena la actuación de sus compatriotas. Igual que Cabeza de Vaca se siente alejado de los suyos, igual que aquél escoge el silencio.

### La representación filmica del espacio histórico

Con excepción de la secuencia que tiene lugar en un monasterio de La Coruña, toda la película transcurre en la Nueva España. El espacio americano es descrito principalmente en términos de dos fuertes presencias culturales, la mexicana y la española.

El relato es introducido por las imágenes de la masacre en el Templo Mayor. La cámara capta en picada los cadáveres que yacen en los escalones de la pirámide. El ambiente es siniestro: una noche cerrada, desgarrada por truenos. La escena es escasamente iluminada por una tenue luz de luna, sobre los cuerpos inertes cae

una lluvia torrencial. Ya en esta escena se introduce la oposición arriba/abajo, que presidirá la construcción de gran parte de las imágenes de este filme. Las tomas en picada permiten subrayar la derrota de quienes yacen en el suelo.

Las siguientes secuencias describen el espacio que habita la nobleza mexicana mientras trata de resistir la represión a la que es sometida. Este espacio está dividido en dos ámbitos: el sacro y el profano, el centro ceremonial y la casa de la familia de Topiltzin, principalmente, aunque en una de las secuencias pueden observarse los canales y las chinampas.

La cámara se detiene principalmente en el espacio sagrado de los mexicas, el de la majestuosa, ordenada arquitectura de las pirámides, marcada ahora por la muerte y la destrucción. Los cuerpos yacen en los escalones, en las cornisas y en los prados; los vivos están en las plataformas superiores para atestiguar la tragedia del pueblo mexicana.

La muerte marca también el espacio interior de la pirámide, el espacio oculto que los indígenas emplean para practicar su cultura a pesar de la represión. Es allí donde ocurre primero una muerte bella, ritual, consentida, y más tarde una matanza cruel perpetrada por los soldados españoles.

La casa indígena habla de la integración, por un lado del adentro y afuera de la choza y, por el otro, de los diversos espacios domésticos. No hay puerta que separe la espaciosa habitación del afuera, no hay paredes que limiten las distintas actividades: los alimentos se preparan y los códices se elaboran en un mismo espacio, distribuido además en un solo nivel.

El mundo mexicana está fundamentalmente marcado por espacios abiertos y paisajes majestuosos.

Los espacios de los invasores europeos suelen estar cerrados y jerarquizados. Cuando aparecen en los exteriores, se les ve siempre en actitud de conquista, de posesionamiento violento del espacio del otro. Sus interiores están cerrados, subdivididos, jerarquizados. La casa de Cortés tiene múltiples puertas y escaleras cuya función es jerarquizar y separar a sus habitantes y visitantes. Son espacios que contribuyen a humillar al enemigo, al que se arroja al suelo, o al sótano para que escuche y aprenda a obedecer a los amos siempre erguidos arriba de él.

La nobleza indígena, una vez capturada o inducida a colaborar con el enemigo, no aparecerá ya en los espacios abiertos. Aun cuando Topiltzin logre escapar de su celda, no saldrá ya nunca más allá de las murallas del monasterio. Su destino, al igual que el de Tecuichpo, es morir dentro de sus estrechos límites.

Aun la plaza en la que Topiltzin es torturado es un espacio cerrado por los edificios y su fuerza opresora es tanto mayor que salvo la pequeña tarima en que lleva

a cabo la macabra ceremonia, el resto está ocupado por los espectadores. Cortés, por un lado, y Fray Diego, por el otro, observan esta escena, significativamente, desde arriba.

La constante oposición arriba/abajo que marca toda la película, subraya también la espiritualidad de algunos de los personajes. La cámara se convierte con frecuencia en la prolongación de los ojos de Topiltzin cuando éste los eleva al cielo. En una de las escenas Topiltzin con brazos elevados invoca a la Santa Madre. La secuencia está filmada en campo-contracampo que vincula a Topiltzin con el espacio superior, que parece entrar en diálogo con él.

Como explica Federico González, el eje vertical alto-bajo, la intermediación de la relación entre el cielo y la tierra, es decir entre lo Sagrado y lo Profano, no es exclusivo ni de las religiones precolombinas ni tampoco del cristianismo (González, 2003). En realidad se trata de uno de los patrones de pensamiento universal, de una de “las ideas arquetípicas siempre presentes” (2003, p. 10). De ahí que el constante manejo de esta relación en el filme pueda ser interpretado como la demostración de una serie de analogías existentes entre ambas culturas que favorecieron la sustitución de la una por la otra. Murialba Pastor habla sobre el tema de las analogías existentes entre ambas religiones (Pastor, 2004).

### Voces narrativas y el punto de vista

En la película predomina un narrador omnisciente, aunque se trata de crear la apariencia que Fray Diego de la Coruña es el responsable del relato. Si bien, la mayor parte de la narrativa audiovisual está construida a partir de los recuerdos de este personaje, algunas de las secuencias no corresponden a su punto de vista y ni siquiera puede presumirse que el fraile había estado presente cuando las acciones descritas se han desarrollado. Se trata de escenas tan importantes como la matanza del Templo Mayor, las conversaciones con Topiltzin y su familia, o las ceremonias religiosas que éstos efectúan.

La presencia de un narrador extradiegético se hace visible y audible a través de la aparición de los subtítulos que explican, al principio del filme, el contexto de los acontecimientos narrados, y señalan los cambios temporales y espaciales (“Templo Mayor. Mayo de 1520”, “La Coruña, España, 1548”, “México (Nueva España) 1526”), la música, las tonalidades de algunas de las escenas (durante la agonía de Fray Diego, su habitación parece estar inundada de una luz azul, mientras que la escena del bautizo de Topiltzin se desarrolla sobre un fondo rojinegro) y la creación de los símbolos visuales.

Algunos de estos símbolos y metáforas sugieren el sincretismo religioso. Hay alusiones a la Santa Trinidad cuando Fray Diego se arrodilla a la cabeza de Topiltzin muerto y la figura de la Virgen. De pronto la cabeza de Fray Diego aparece rodeada de los rayos del sol, símbolo de la cultura mexicana, pero que también parece sugerirnos la santidad del personaje.

Otra metáfora constituye una especie de rima visual creada por la imagen de un sol, recortado contra un cielo rojo, que acompaña tanto la muerte de Fray Diego en el monasterio de La Coruña, como la masacre del pueblo mexicano, y más adelante puntúa todo el relato. Su simbolismo no es del todo claro pero es posible presumir que la imagen del sol y la coloración del cielo evocan el ocaso de la cultura mexicana cuyo mitología cosmogónica refería la creación y destrucción sucesiva de soles, y que empleaba, para su representación, preferentemente los colores rojo y negro.

En toda la película son importantes los movimientos de la cámara. Es recurrente, sobre todo, su movimiento ascendente que subraya la espiritualidad de las acciones descritas, así como las tomas en picada y contrapicada, que crean las oposiciones jerárquicas, las relaciones opresivas. Con frecuencia registra las miradas que se atraen, cruzan, protegen. El encuentro entre Topiltzin y Fray Diego es sellado por el cruce de las miradas y el tormento del noble mexicano es aliviado por las miradas y palabras de la Virgen. Este intercambio espiritual se dará a lo largo del filme.

La cámara describe no sólo las acciones y actitudes externas de los personajes sino también sus estados internos, sueños, pesadillas y delirios. En este sentido es también una cámara subjetiva, que con mayor frecuencia se identifica con Topiltzin, aunque en ocasiones también con Fray Diego de la Coruña. Es principalmente en la parte final del filme cuando la cámara se identifica con estos dos personajes y refleja su punto de vista. Podría decirse que pasa de un punto de vista externo, "objetivo", a adentrarse cada vez más en los protagonistas, para reflejar el suyo. Pasa de un relato que pretende ser histórico con fechas, lugares concretos, referencias, "datos" de la historia, a una narrativa que da cuenta del tormento interno de Topiltzin y Fray Diego, sobre su espiritualidad y compromiso con los valores trascendentales.

## Conclusión

La película de Salvador Carrasco introdujo algunos temas nuevos en el discurso fílmico sobre la Conquista. El más importante de ellos es, sin duda, la resistencia

indígena a la imposición de la cultura europea.<sup>55</sup> La cinta muestra distintas manifestaciones de esta renuencia pero, al mismo tiempo las limita al estrecho grupo de la nobleza mexicana. Parecería que el cine no se atreve sino a entreabrir algunas puertas que la historiografía había tirado ya hace tiempo. En efecto, la literatura acerca de las reacciones indígenas a la conquista documenta muy diversas y prolongadas formas de oposición a la cultura impuesta, así como las manifestaciones de prácticas propias, por grupos sociales y étnicos más diversos, que incluyen a los nahuas, los zapotecos, los mayas y los indios del norte de la Nueva España [Cfr. entre otros: Barabas, 1987; Baudot y Todorov, 1990; G. Baudot, 1996; Duverger, 1996, pp. 187-209; Florescano, 2000, pp. 321-390; Gruzinski, 1999, 2000; León-Portilla, 1964; López de Mariscal, 1997]. Existen además evidencias de que muchos de ellos han conservado su identidad étnico-cultural hasta la actualidad.

El filme muestra también diversas formas de colaboración de la nobleza indígena con los invasores que esconden, por lo general, prácticas más o menos clandestinas de su propia religión, lengua y costumbres. Se trata, sin embargo, de un planteamiento superficial y que trivializa completamente los problemas interculturales que la Conquista suscitó.

Conforme al filme lo que diferenciaba a ambos grupos era el empleo de códigos diferentes pero equivalentes, tales como idiomas, creencias religiosas y formas de representación gráfica. Por ello, una vez que los representantes de un grupo logran aprender algún código del otro, la comunicación fluía sin barreras. Aunque hay breves momentos en que la película sugiere algunas dificultades de traducción,<sup>56</sup> en general trata de convencer al espectador que los dos grupos podían lograr una comunicación y comprensión plenas. En realidad éste es “el mensaje” que el filme trata de transmitir mostrando un progresivo acercamiento de Fray Diego y Topiltzin, representantes de más altos valores espirituales de sus respectivas culturas, hasta que ambos consienten en que entre los dos sistemas de creencias hay más similitudes que diferencias.

Sin embargo dicho “mensaje” no resulta convincente y eso ocurre, a mi juicio, por dos razones principalmente. En primer lugar, para casi cualquier espec-

---

<sup>55</sup> Si bien este tema ya fue abordado en *Memoriales perdidos* (1983) de Jaime Casillas, aquella película lo hizo en términos mucho más abstractos.

<sup>56</sup> Por ejemplo, en la escena en que Tecuichpo traduce las palabras de Cortés a Topiltzin es notorio que los dos idiomas no sólo difieren en cuanto a cómo nombran las cosas sino también a cómo comprenden el mundo. La hija de Motecuzoma no sólo es consciente de ello, sino además manipula el discurso cortesiano para restarle fuerza y darle mayores posibilidades de defensa a su medio hermano. Y así, por ejemplo, en vez de traducir todos los títulos de Cortés, con los que éste pretende intimidar a Topiltzin, Tecuichpo le aconseja para que permanezca callado.

tador mexicano o latinoamericano este mensaje entra en franca contradicción con su experiencia presente, así como con la memoria colectiva de la que participa. Si la integración entre ambas culturas no se ha dado hasta ahora, es poco probable que en el siglo XVI hubieran existido condiciones tan favorables para ello. En segundo lugar la estructura de la propia narrativa fílmica impide el desarrollo de la “tesis” que de pronto se trata de lanzar hacia el final. En realidad, la película carece de una estructura narrativa que asegurara la continuidad entre las diversas partes. Por el contrario, cada parte del filme parece tener una existencia propia, sin ser necesariamente la consecuencia de la anterior ni conducir al espectador a la parte que le sigue.

Parecería que las diversas partes, más que ser un ingrediente del *todo*, de la película como *una unidad*, constituyen las ilustraciones de los diversos temas o ideas, que los autores del filme se propusieron transmitir. Como entre estos diferentes temas no necesariamente hay relación, la película entendida como un relato, es decir, como una narrativa que tiene un principio, un medio y un fin, resulta incongruente. En efecto, el planteamiento inicial de *La otra conquista* es contradictorio con lo que la película cuenta más adelante y su final no se desprende ni de las afirmaciones que se hacen al principio, ni de las que surgen a medida que la acción se desarrolla.

El guionista y director de la película, Salvador Carrasco, trata de resolver estos problemas ubicando las acciones que ilustran los diversos temas en fechas y lugares distintos. De esta manera el cambio de fecha y de lugar significa, por lo general, en este peculiar filme, el cambio de tema. Conforme a este procedimiento el filme incluye cuatro temas distintos que se desarrollan en cuatro lugares y fechas distintas.

El primer tema del que habla el filme es el ataque militar de los españoles y sus consecuencias, las muertes de los indígenas y el desmoronamiento total de su cultura. Estos acontecimientos se ubican entre 1519 y 1520, principalmente en Tenochtitlan. A este tema se refiere tanto la introducción escrita, en que se habla de la rendición de la ciudad principal de los mexicas, como las imágenes de la matanza del Templo Mayor. De ahí que el espectador, una vez enterado de la desaparición de la cultura mexica, debe sorprenderse al iniciarse la segunda parte del filme y con ella, el siguiente tema: la resistencia indígena.

Este segundo tópico se desarrolla como complemento del otro, que es la política sistemática de la aniquilación de la cultura indígena. Para hablar de ello los autores escogieron, sin que se explique por qué, el año de 1526. El espacio cambia, a medida que la acción ya no transcurre en la ciudad mexica sino en la capital de la Nueva España, dominada por las construcciones españolas.

Para variar nuevamente de tema, la película da un salto en el tiempo y en el espacio. De nuevo se le avisa al espectador que lo que se le contará ocurrió cinco años después en el Monasterio de Nuestra Señora de la Luz. El tema principal es ésta vez la política española de conversión religiosa y de la castellanización. El desarrollo de este tema culmina con el planteamiento de la posibilidad de sincretismo religioso por los dos protagonistas.

Y finalmente, aunque la escena se coloca al inicio de la película, apenas terminada la introducción, los autores escogen el año de 1548 para hablar del pesar de los españoles honestos –representados por Fray Diego de la Coruña– por los crímenes cometidos por sus compatriotas, de su simpatía hacia la cultura indígena y su alejamiento de la cultura propia, simbolizada por el mutismo del fraile.

Así tenemos cuatro grandes temas, cada uno de los cuales es organizado en torno a una contradicción fundamental: la destrucción y la muerte, a la vez que resurrección,<sup>57</sup> la política de aniquilación de la otra cultura versus la resistencia, la política de integración cultural, que produce situaciones contradictorias simbolizadas por el martirio de los dos personajes indígenas y, finalmente el arrepentimiento, la abjuración de los principios que habían animado las acciones de uno de los personajes principales. Como puede apreciarse, más que de temas históricos se trata de grandes temas éticos, para no decir, religiosos. El sometimiento de la narrativa a los fines de la ilustración de estos grandes temas es uno de los problemas que pesan sobre la película.

Si bien dichos tópicos tienen indudablemente alguna relación con la Conquista, su desarrollo en el filme no permite ni vincularlos adecuadamente entre sí, ni dotarlos de la dimensión histórica. Por el contrario, la historia se disuelve en el filme en un relato inverosímil, incongruente y que parece tener principalmente fines didácticos. En efecto, así como no es posible entender por qué en la introducción del filme se habla de la derrota total de las culturas indígenas, para después plantear su resistencia ante la imposición española, tampoco se puede comprender por qué fray Diego reivindica al final el sincretismo religioso, cuando a lo largo del filme negaba otra opción que no fuese la adopción del catolicismo por los indígenas.

Tampoco otros personajes muestran excesiva congruencia en sus acciones, así como entre éstas y los fines que se plantean. Así, por ejemplo, Tecuichpo, amante y colaboradora de Cortés, por otra parte lo traiciona cada vez que se le plantea una oportunidad. Su suicidio mientras está embarazada resulta poco comprensible a medida que la princesa mexicana se había propuesto perpetuar su raza.

---

<sup>57</sup> En efecto, la imagen de Topiltzin que logra salir de debajo de otro cadáver, debe comprenderse de esta manera.

Todas estas incongruencias, en la propia historia y en la construcción de los personajes, van de la mano con la trivialización de los problemas interculturales que había desatado la Conquista. En efecto, conforme a los estudios realizados por Alicia Barabas (1987), Enrique Florescano (2000), Serge Gruzinski (1999, 2000) y otros, el problema más grave que encontraron los representantes de las diversas culturas (porque en realidad eran más de dos) fue la falta de equivalencia entre sus respectivos códigos perceptivos, los que regulaban formas de representación y expresión, las categorías mediante las cuales aprehendían la realidad y la volvían inteligible. De ahí que, en realidad, no hubiera comunicación posible, y en vez de ella se multiplicaban los equívocos y los malentendidos. Ambos grupos estaban maniatados y paralizados por la rigidez de sus propias categorías, que les impedían acceder a las del otro.

Pero este problema precisamente, el más importante de todos, es el que la película no plantea. Y es que sólo de esta manera le es posible sugerir la supuesta solución a los conflictos irresueltos de nuestra sociedad, conflictos que tienen que ver tanto con las cuestiones del poder como con las epistemológicas. Sólo trivializando puede plantearse la solución que sugiere el filme: un entrelace armonioso de ambas religiones.

La trivialización va de la mano con la estereotipación y maniqueísmo. Se idealiza al grupo mexica y se le opone al grupo español sobre todo en términos de la organización social, así como sus rasgos éticos y sentimentales, de manera afín con otras películas rodadas en la década de 1990. Los indígenas son invariablemente caracterizados como hombres pacíficos, desinteresados por el poder, que se vinculan entre ellos mismos y con otros, mediante los lazos afectivos, lo que resulta en una total armonía, falta de jerarquías, intereses materiales, etc.<sup>58</sup> Los españoles son en cambio siempre pintados como incapaces de integrarse en algún grupo, aunque sea el propio, violentos, ansiosos de poder y de riqueza material. Conforme a este esquema, sólo los españoles excepcionales pueden acercarse a los indígenas, a condición de renunciar a su identidad. *La otra conquista* reproduce este esquema al pie de la letra y lo subraya por todos los medios que tiene a su alcance. A él corresponde el tratamiento de todos los temas, la construcción del espacio fílmico, así como los movimientos de la cámara que subrayan constantemente la oposición existente entre las dos culturas.

---

<sup>58</sup> En este sentido constituye una excepción *Retorno a Aztlán* (1990) de Juan Mora Catlett, película no considerada en este trabajo porque su tema no es la Conquista. Sin embargo, se trata de la única cinta en que se habla del ejercicio del poder en los pueblos indígenas que habitaban el territorio actual de México.



La visión de la Conquista está sometida además en el filme de Carrasco a las exigencias del género melodramático, en mucho mayor medida que las otras películas filmadas en la década de 1990 sobre el tema. En efecto, el inexplicable personaje de Tecuichpo se vuelve inteligible si lo comprendemos a la luz de tipos femeninos fijados por el melodrama mexicano, estas mujeres que como Dolores del Río eran la expresión misma del “sufrimiento, entrega y santificación, no sólo personal sino social y hasta nacional” (Barrios, 2003, p. 235). Es también a la luz de las convenciones del género melodramático que puede comprenderse el personaje de Topiltzin cuyos tremendos sufrimientos y delirios ocupan una larguísima última parte del filme. Es difícil imaginar a un público que no viera por décadas a los actores exagerar sus gestos y entonación de voz para convencer al público de su insoportable dolor, aguantar al Topiltzin que construye *La otra conquista*. Las intenciones moralizantes del melodrama y su intención expresa por despertar la compasión en el público pesan más sobre la trama del filme que su interés por representar la historia del siglo XVI. Es una película que habla del sufrimiento y sacrificio de un pueblo, representado en la película por los personajes de Tecuichpo y Topiltzin, y de la esperanza de su renacimiento a partir de la unión espiritual con otra cultura en la medida en que ésta sea capaz de compadecerse de los derrotados. En este sentido, la película de Carrasco sigue la tradición del melodrama nacional mexicano, de su temática y convenciones a la vez que lo actualiza buscando conformar su contenido según las expectativas de la sociedad actual. Habla no sólo de personajes que buscan salvar al pueblo oprimido sino también de un pasado de tolerancia y respeto al otro, valores que en este momento tienen una importancia fundamental.

Con todo, la película reitera claramente los rasgos del imaginario que se ha construido en México en torno a la idea de nuestra identidad. Forma parte de él tanto una imagen idealizada de los indígenas que habitaron nuestro territorio en tiempos de la Conquista (por oposición a los indios que habitan actualmente nuestro país y son objeto más bien de discriminación y degradación), como la aceptación de la existencia de Guadalupe-Tonantzin. La idea de que nuestra cultura es esencialmente sincrética es, desde luego, otro rasgo de dicho imaginario y de una ideología que algunos estudiosos no dudan en llamar neocolonial, a medida que esconde el etnocidio y “un sórdido proceso de desindianización compulsiva” (Colombres, 1989, p. 23). Es muy probable que, contrariamente a las intenciones de los autores de la película, que creían contribuir con su recreación histórica a la reconciliación y al diálogo entre los mexicanos, sus planteamientos sólo consigan profundizar la “disociación esquizofrénica” de la sociedad actual:

La ideología del mestizaje descansa en un exacerbado etnocentrismo, que sólo concibe el progreso, en cualquiera de sus caracterizaciones, dentro de los principios teóricos en que descansa la civilización occidental. De ahí que muchos proyectos de cultura nacional resultan de hecho un esfuerzo por difundir e imponer modelos ajenos con color y sabor local, que prescinden de las identidades profundas que coexisten en el territorio del Estado. O sea, se parte ya de una ficción y no de una realidad. Aún más, esta ficción no es sólo extraña a la realidad, sino opuesta a ella, razón por la cual todo sincretismo pasa por una dolorosa etapa de disociación esquizofrénica, que destruye la coherencia de los sistemas simbólicos de los pueblos dominados sin alcanzar a plasmar un nuevo sistema coherentemente estructurado (p. 23).

Creo que, desafortunadamente, el párrafo citado caracteriza a la perfección el discurso de la película de Carrasco. Se trata, en efecto, de una ficción que resulta completamente ajena a la problemática que vivimos a fines del siglo XX, totalmente incapaz de reflexionar sobre los complejos problemas que atañen la construcción de nuestra identidad.

### **La imagen de la Conquista en el cine mexicano de los noventa: de la reconstrucción histórica a la mitificación de la historia**

La indiferencia del gobierno por el tema de la Conquista en el cine en las décadas anteriores desapareció repentinamente en los noventa, a medida que en todo el mundo iniciaron las conmemoraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. En realidad, en México los preparativos para la conmemoración iniciaron en 1984 con la celebración del simposio “Las ideas del descubrimiento de América” bajo la dirección de Leopoldo Zea. (1989, p. 9). En 1988 el gobierno de México acordó crear la Comisión Nacional Conmemorativa del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos (1991, p. 5).

En efecto, los cuatro filmes que se produjeron entre 1990 y 1998 recibieron recursos del IMCINE, del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y de los gobiernos de los estados. Por otra parte se apoyó con los recursos estatales la promoción de los filmes y se los envió a cuanto festival internacional se prestara para ello. A los estrenos de *Bartolomé de las Casas* y *La otra conquista* acudieron las más altas autoridades del país y de la cultura.

No es posible atribuir este interés y disposición para apoyar los filmes que trataran el tema de la Conquista a la calidad de las películas porque ésta fue en extremo desigual. Por otra parte, hay que recordar que dicho respaldo se otorgaba en una década en que en México se impuso la ortodoxia neoliberal, conforme a la

cual las tres ramas del cine, a saber, la producción, la distribución y la exhibición, debían privatizarse. De modo que se trataba, más bien, de un sentido de oportunidad política que se presentaba cuando el tema recibía una atención privilegiada de los organismos internacionales. Dicha oportunidad tampoco se les escapaba a los cineastas.

Efectivamente, con excepción de Nicolás Echevarría quien llevaba ya diez años tratando de realizar su película, los demás directores no ocultaron el que habían escogido el tema de sus filmes por la importancia que éste tenía en aquel momento. Así lo habían declarado abiertamente Sergio Olhovich, el autor de *Bartolomé de las Casas*, José Luís García Agraz, el director de *Desiertos mares*, Salvador Carrasco y Álvaro Domingo, el director y el productor de *La otra conquista*.

Si bien las películas producidas en los noventa han reactivado una serie de referentes imaginarios arraigados en nuestra cultura, los discursos que elaboraron acerca de los sucesos del siglo XVI fueron más complejos que en las décadas anteriores. Me refiero, sobre todo, a las películas *El jardín de tía Isabel* de Felipe Cazals (1971), *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana fueron amigos* de Gilberto Macedo (1979) y *Memoriales perdidos* de Jaime Casillas (1983).

No deja de ser curioso el que en un lapso de apenas ocho años se realizaron en México cuatro filmes, cada uno de los cuales ha escogido otro referente imaginario para construir su visión de la Conquista. En efecto, mientras el modelo que siguió Nicolás Echevarría fue el proporcionado por las narrativas desmitificadoras de dicho acontecimiento, Sergio Olhovich plasmó en su película el imaginario tradicional español, José Luis García Agraz una visión de la Conquista, conforme a la cual, el conflicto que ésta originó persiste hasta la actualidad y Salvador Carrasco una imagen de la resistencia indígena que con el tiempo dio lugar al sincretismo religioso.

Los cuatro imaginarios están lo suficientemente arraigados en nuestra cultura como para que puedan ser aceptados por un público amplio, al que las películas, sin duda, se dirigían, aunque no lo consiguieran todas. Por un lado, la imagen del *conquistador conquistado* por la cultura del otro, a la que alude Echevarría, tiene una larga tradición literaria que se remonta a los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, para luego ser reforzada por la imagen romántica del “buen salvaje” y que hoy es vigente en amplias capas de la sociedad que conocen poco o nada a los grupos indígenas de su propio país, pero suelen tener una imagen idealizada de los mismos.

Por otra parte, la idea de que fueron los europeos quienes trajeron a una América salvaje la cultura, que Sergio Olhovich plantea en su filme, tampoco es novedosa, a medida que formó parte del discurso de los imperios interesados en su

conquista, colonización, y más tarde, en la obtención de las ventajas económicas. Las oligarquías locales han adoptado este mismo discurso y la convirtieron en una ideología dominante que permeó el imaginario social más amplio.<sup>59</sup>

La idea de que la Conquista desató la violencia y el conflicto intercultural que no ha sido resuelto hasta la actualidad, tal como lo plantea la película de García Agraz, ha formado parte del discurso de las organizaciones indígenas del continente, así como de los intelectuales de izquierda, quienes han tratado de despertar la conciencia social acerca de ello mediante todo tipo de expresiones: periodísticas, pictóricas y cinematográficas.<sup>60</sup> Por otra parte, esta perspectiva ha permeado una gran cantidad de estudios académicos (Zea, 1991; Pérez y Radkau, 1998; Gutiérrez Chong, 2001).

Finalmente, la visión de la resistencia indígena no rebasa en el filme de Carrasco lo que comúnmente se piensa de ello: una defensa de la religión propia que pronto cede lugar a la aceptación del cristianismo. A partir de allí nos imaginamos que los indígenas abrazaron con fervor la religión traída por los europeos articulando algunos elementos de sus antiguas creencias en el nuevo credo, sin que ello plantee contradicciones o inconsistencias. Podemos encontrar este planteamiento en numerosos trabajos, desde Motolinía hasta Christian Duverger (Motolinía, 1979; Duverger, 1996).

Las cuatro películas permiten corroborar entonces la convivencia y la vigencia de los cuatro imaginarios en la década de 1990, pese a que los discursos que cada uno de ellos genera son evidentemente incompatibles. Tres de ellas hablan de la asimilación, aunque ésta siga rutas contrarias; en el primer caso, los conquistadores renuncian a su cultura de origen para fundirse con la civilización indígena, en el segundo son los “buenos salvajes” americanos los que adoptan de cultura del *otro*, y en el tercero se produce el sincretismo. Las contradicciones entre los tres planteamientos se topan, a su vez, con un cuarto discurso que contradice los anteriores, al plantear la naturaleza conflictiva tanto de la Conquista como de las sociedades que se han construido a partir de ella.

El acento puesto en los procesos de asimilación o sincretismo hace que en el cine de los noventa, al igual que en las décadas anteriores, se evite hablar de la guerra, de la violencia sangrienta. No la hay en *Cabeza de Vaca* y en las demás películas ésta apenas se evoca. En *Bartolomé de las Casas* se la representa mediante

---

<sup>59</sup> Para describir este proceso Pablo González Casanova acuñó la noción del *colonialismo interno*. (González, 1964) Otros autores fueron Ruedas de la Serna (1985) y Barajas Durán (2002, pp. 116-173).

<sup>60</sup> En el terreno cinematográfico, este fue el tema abordado con insistencia por el *Cinema Novo brasileiro*, así como por el Grupo Ukumao en Bolivia, principalmente.

una pantomima que pudo haber sido aceptada por el público teatral, pero muy difícilmente por el cinematográfico. Por otra parte, varios personajes –el propio De las Casas, Montesinos, así como los dos indígenas que aparecen en el filme– denuncian la violencia con la que se conducen los invasores pero, al ser éstos unos reclamos puramente verbales, su fuerza de impacto en el espectador es muy débil.

En *Desiertos mares* la Conquista no es sino un guión que a ratos se materializa en la pantalla mientras se subraya la irrealidad de la representación. La violencia se simboliza, se sugiere, pero su representación es muy tenue.

Es en *La otra conquista* donde hay más imágenes que aluden a la guerra, al exterminio y a la destrucción sistemática de la cultura indígena, pero estas imágenes ocupan poco espacio en la pantalla, puesto que la película habla en realidad de otros temas, en especial, del surgimiento del sincretismo religioso en torno a las figuras de la Virgen María y Tonantzin.

Los cuatro grandes imaginarios están compuestos, a su vez, por imágenes más puntuales que definen lo que ha sido América, sus habitantes originarios, los que han empezado a llegar a ella a partir del siglo XVI y la sociedad que ha surgido como su consecuencia. La imagen de América que transmite *Cabeza de Vaca* es la más cercana a la que ha desarrollado la tendencia llamada el *realismo mágico* en la literatura latinoamericana y que se plasmó también en los *nuevos cines* del continente y muy especialmente, en el *Cinema Novo* brasileño. Se trata de un mundo habitado por varias culturas autóctonas, sin confines entre lo real y lo mágico, lo histórico y lo mítico, un continente en que lo natural y lo sobrenatural conviven armónicamente, en el que los pueblos viven en una suerte de estado de pureza originaria y, los que llegan a él, pueden despojarse sin riesgo de su cultura de origen y así renacer como hombres nuevos, carentes de bienes materiales, pero dueños de sí mismos y de una espiritualidad superior.

Por contraste, la América de Olhovich es un continente sin rasgos propios, una carencia cultural total, un vacío, que abarca todo el universo socio-cultural. En efecto, en todo el filme no es posible observar alguna institución americana, más allá de la familia, y tampoco hay indicios de que en América hubiera arquitectura, algún tipo de costumbres, o siquiera idiomas propios hasta que llegan los españoles.

Por otra parte, *Desiertos mares* es la única película del período que sitúa su acción muy claramente en México y no en un espacio indeterminado de Hispanoamérica. Si bien transmite una imagen más bien abstracta del país, ésta habla de alguna manera de la diversidad y del conflicto.

En *La otra conquista* América, y más concretamente México, es un territorio en que se enfrentan dos culturas, la española y la azteca. Pueden observarse ras-

gos de las respectivas arquitecturas, representaciones religiosas, formas de vestir. Se escuchan también ambos idiomas, el náhuatl y el castellano. En el enfrentamiento la cultura mexica resulta ser la perdedora, por lo que sus miembros son sometidos al proceso de castellanización, lo que conduce en algunos casos al sincretismo cultural.

Con excepción de *Bartolomé de las Casas*, las películas de los noventa, prefieren a personajes anónimos, simbólicos, que encarnan determinados tipos imaginarios y cuya construcción evita el riesgo de una eventual verificación histórica. Del lado español, hay entre ellos tanto conquistadores sanguinarios como los que están dispuestos a convivir con los indígenas en *Cabeza de Vaca* y en *La otra conquista*, aunque en este último filme el personaje que se muestra más inclinado a ello es un fraile. En *Desiertos mares* el conquistador es representado como asesino y violador.

Los personajes indígenas representan en los noventa la dignidad y la bondad atribuida a “nuestros antepasados”. Sólo en dos películas se les caracteriza además a partir de la función que cumplían en su sociedad, en *Cabeza de Vaca* aparece en un papel protagónico un chamán, y en *La otra conquista* un tlacuilo. Sin embargo, ninguno de estos dos personajes contribuye a una caracterización más concreta, histórica, de las sociedades indígenas. Su caracterización está destinada a resaltar los valores propios de las sociedades indígenas fuertemente idealizadas, a medida que el chamán puede curar males que los europeos no saben tratar y el tlacuilo se dedica a la conservación de la memoria indígena.

La imagen indígena de mayor riqueza es la que construye el filme de Echevarría. En la pantalla se despliega, ante todo, la idea de la diversidad cultural de los pueblos indígenas mediante la representación de diferentes tipos de construcciones, pinturas corporales y vestimenta que se emplea en las aldeas por las que pasa Cabeza de Vaca. Esto ya por sí sólo distingue la película de las demás en las que *lo indígena* se disuelve en una abstracción generalizante. Sin embargo, para caracterizar la cultura del grupo que inició a Álvar en el chamanismo, el filme recurre a una sistemática oposición frente a lo que es, en la propia cinta, la cultura europea. Debido a este recurso la película no puede evitar una representación maniquea de ambos grupos, dentro de la cual a los indígenas les toca el extremo “superior”. En efecto, las imágenes de los fuertes vínculos de grupo en el mundo indígena se contraponen constantemente a la fragilidad de la cultura social del grupo español. Mientras éste último carece de medios para defenderse de las fuerzas naturales, ante las cuales sucumbe sin remedio, los indígenas están, según el filme, profundamente compenetrados con éstas, de manera que pueden no sólo controlar sino también cambiar el curso de los acontecimientos. A diferencia de los “cristianos” que no conciben otra

relación con culturas distintas que la del violento sometimiento, los indígenas son capaces de reconocer las diferencias, respetar a los forasteros e incluso admitirlos dentro de su grupo.

La idealización de los indígenas tiene como contraparte la condena moral del grupo europeo, aunque ésta suele ser selectiva. En los cuatro filmes, así como en los que los precedieron en las décadas de los setenta y ochenta hay españoles “malos”, pero también hay entre ellos individuos que merecen una valoración positiva. Por lo general son “buenos” quienes están dispuestos a relacionarse con los indígenas, quienes los defienden y aprecian, como Bartolomé de las Casas, Cabeza de Vaca, Fray Diego de la Coruña, Juan Aguirre y su madre.

Pero se presentan, de nuevo, importantes diferencias cuando se trata de definir la identidad de quienes se convirtieron en los herederos de la Conquista. De acuerdo con la película de Echevarría, lo que ha dado origen a los mexicanos (o latinoamericanos) no es el proceso de mestizaje biológico, ni los procesos de aculturación o sincretismo, sino el regreso a un estado de pureza espiritual, representada por los pueblos americanos autóctonos. Así, conforme a *Cabeza de Vaca*, los pueblos latinoamericanos de hoy no son producto de la imposición de una cultura sobre otra, sino que constituyen un pueblo que ha sabido renunciar a la cultura invasora y afirmar los valores de su civilización original.

Por el contrario, de acuerdo al filme de Olhovich, las sociedades hispanoamericanas sólo pueden ser herederas de la cultura española, puesto que antes de su llegada en las tierras americanas no había más que seres humanos carentes de civilización alguna. Mientras la película de Carrasco habla del sincretismo en el que el eslabón fundamental lo constituye la cultura española, el filme de García Agraz habla de una identidad mestiza, escindida por el nunca resuelto conflicto entre el padre conquistador y la madre violada.

### El cuestionamiento de la historia cinematográfica tradicional

Los filmes que he analizado se han inspirado en mucho mayor medida en los relatos fijados por la literatura, que en las obras de los historiadores profesionales. Dichos relatos han recogido los imaginarios más arraigados en nuestra cultura: sobre los conquistadores que quedaron fascinados por las culturas americanas y se casaron con bellas mujeres indígenas con las cuales procrearon hijos, sobre los *buenos salvajes* que habitaban los virginales territorios del Nuevo Mundo, sobre el sincretismo que permitió unir de manera armónica los elementos de las diversas religiones y culturas.

Por tanto, cabría preguntarse en qué medida los autores de las cintas recurrieron a la historia profesional. El análisis de los filmes permite afirmar que ninguno de ellos se ha basado en una investigación histórica seria, aunque en algunos casos los realizadores se empeñaron en afirmar lo contrario. En todo caso dicha investigación se ha dirigido a algunos elementos muy particulares, tales como las formas del habla, la vestimenta o los objetos de época, a fin de lograr la verosimilitud en la representación.

No obstante, el rasgo que acerca varios de los filmes analizados a las discusiones historiográficas contemporáneas es el cuestionamiento de lo que Michel de Certeau ha llamado “la moderna escritura de la historia (1993),”<sup>61</sup> o bien, de la historia nacional. Es poco probable que los cineastas hayan conocido el debate en que han participado los teóricos de signos tan diversos como Hayden White, Paul Ricoeur o Robert Rosenstone. Es de suponer, más bien, que hayan influido en ellos los escritos de los participantes de los *nuevos cines latinoamericanos*, quienes criticaban los modos tradicionales de hacer la historia (García, 1982).

Las cuatro películas, además de tomar como referentes diferentes imaginarios de la Conquista, se sitúan también de distintas formas frente al pasado. La actitud más tradicional, más característica del “cine histórico” comercial es la que representa *La otra conquista*. Constituida por un relato incongruente e inverosímil, la película disuelve la reflexión histórica en un discurso religioso-patriótico que reconstruye el arquetipo cristiano de nacimiento, muerte y resurrección, con la presencia de héroes-mártires que hacen las veces de los mártires cristianos (Pérez, 1999, p. 33).

Los filmes de Echevarría y Olhovich recurren a ciertas formas de representación tradicional de la historia en el cine, es decir a la *reconstrucción* visual y sonora de los elementos del pasado, pero al mismo tiempo las cuestionan, establecen un diálogo con ellas, y obligan al espectador a dudar de la legitimidad de las convenciones tradicionales. En un principio *Cabeza de Vaca* emplea convenciones y signos que inducen al espectador a considerarla como una reconstrucción histórica tradicional: los subtítulos que ubican al espectador en el tiempo y espacio precisos, así como el cuidado de reconstruir en la pantalla los detalles que indican claramente su ambientación en la época de la Conquista.

La *reconstrucción* se combina, no obstante, constantemente con la *invención*, recurso que a diferencia de muchos otros filmes históricos aquí se plantea abiertamente. Constituye un rasgo original de esta película, el que la articulación de la

---

<sup>61</sup> Véase el apartado. “La historia filmica: entre la ficción y el discurso científico moderno” del primer capítulo.



reconstrucción histórica con la ficción no se plantee mediante la introducción de algunos personajes ficticios o a través de la transformación de los acontecimientos para darles un mayor dramatismo, como suele suceder en el cine histórico tradicional, sino a través de la reconstrucción del referente histórico en la pantalla y por medio del punto de vista narrativo, es decir, principalmente a través de un particular montaje y despliegue de las imágenes.

El mundo representado en la película combina, en efecto, elementos que el espectador identifica como pertenecientes a una época determinada de la historia –la Conquista–, con otras –las aldeas indígenas por los que pasan los protagonistas del filme hacia el final de su itinerario– que evidencian su carácter ficticio.

Por otra parte, como expliqué anteriormente, la articulación de las convenciones de representación occidentales y no occidentales se da a nivel de enunciación del filme, lo que permite establecer una suerte de punto de vista sincrético en que coexisten dos tipos de racionalidad, que le proponen al espectador la aceptación de un mundo en que no existe una separación clara entre lo natural y lo sobrenatural, entre el mundo visible y el invisible, entre el hombre y la naturaleza.

La combinación de las dos convenciones de representación histórica –la reconstrucción y la ficción– deriva en un modelo imaginario de la Conquista que, a su vez, constituye una suerte de relato mítico, una narración sobre los orígenes de la identidad mexicana construido aparentemente a partir de la necesidad de crear una realidad (histórica) a medida de nuestros deseos. Y es en este sentido que la película de Echevarría realiza una operación paradójica. Por un lado, se inscribe sin duda dentro de la narrativa desmitificadora de la Conquista, a medida que desmiente pacientemente, uno por uno, los estereotipos fijados por los cines europeo y norteamericano.<sup>62</sup>

Pero el esfuerzo por desmentir las imágenes más arraigadas en el imaginario colectivo, lleva a los autores de la película a efectuar una operación terriblemente arriesgada que consiste en la inversión total de los términos bajo los cuales se ha visto tradicionalmente la relación entre ambas culturas y estructura un alegato sobre la superioridad de las culturas indígenas.

De esta manera un manejo creativo y, hay que reconocerlo, muy atractivo, de las dos convenciones de la representación histórica, así como la intención de desmitificar las imágenes más estereotipadas y arraigadas en el imaginario colectivo de la Conquis-

---

<sup>62</sup> En dichas películas América es representada como un espacio paradisiaco habitado por los salvajes dedicados a prácticas sangrientas. De ahí que la Conquista se pinte como una incursión de LA CULTURA europea, que permite introducir formas de convivencia pacífica y mejorar las formas de vida de los nativos. Éstos últimos suelen mostrar un gran agradecimiento frente al esfuerzo civilizador emprendido por los “cristianos.”

ta, convierten paradójicamente el filme en un relato mítico que habla del proceso del nacimiento de “un hombre nuevo”, como el origen deseado de la identidad americana actual. Por otra parte, las críticas de algunas de las representaciones de América que incorpora el filme no permiten llegar a los asuntos nodales, que realmente importaría discutir. Por el contrario, la película omite sistemáticamente los aspectos que igual ayer que hoy, han confrontado a los habitantes del continente: el racismo, una excesiva concentración del poder y de la riqueza material, o la falta del reconocimiento de una extraordinaria heterogeneidad de culturas latinoamericanas.

En *Bartolomé de las Casas*, una película que al exhibir los preparativos para su filmación y al ser, en definitiva, un “teatro filmado” advierte constantemente al espectador sobre su carácter artificial, ficticio, el esfuerzo de *reconstrucción* se realiza a nivel de los diálogos y monólogos, muchos de los cuales contienen largas citas textuales de la obra del propio De las Casas. Ésta vez, la articulación de la reconstrucción con la ficción tiene, según creo, otro efecto en el espectador. El que éste sepa que está frente a una representación no implica necesariamente que también se dé cuenta que el “material histórico” que se le presenta directamente ha sido recortado, seleccionado y puesto en un contexto distinto al que acompañó su producción original. Como he argumentado anteriormente, la descontextualización e idealización de la figura de De las Casas, la eliminación de las referencias a las culturas indígenas, así como la supresión de la figura de un narrador que asuma la responsabilidad por la historia que se cuenta, producen un discurso muy tendencioso y redundante, de nuevo, en una mitificación de la historia de Hispanoamérica. La película imagina una Conquista cuya violencia queda reducida a unos cuantos delitos lamentables y que fundamentalmente significa la llegada de *la* cultura al continente americano.

El problema de la violencia de la Conquista, que en la película aparece como una referencia lejana, se ubica en un plano universal, abstracto, el de los derechos humanos. De ahí que no permita reflexionar ni sobre el encuentro entre los europeos y las diversas culturas indígenas en el siglo XVI, ni sobre la problemática intercultural existente actualmente en los países latinoamericanos. No existe *otro* en el filme, al que comprender a partir del conocimiento de su cultura, costumbres, visión del mundo, y así poder comunicarse y relacionarse con él. Sólo hay seres humanos, desprovistos de características culturales, históricas, particulares y por tanto retratados casi en exclusiva por los rasgos morales, considerados como generales en toda la especie humana.

Una forma distinta de acercamiento a la historia está representada en *Desiertos mares*. En ella, el pasado, más que una realidad con existencia propia es producto

de una elaboración subjetiva. No se pretende, por tanto, reconstruir una época con cierto grado de verosimilitud, como en las películas comentadas anteriormente, sino de dar cuenta de las operaciones que efectúa un individuo para recuperar el equilibrio y reconstruir la imagen de su propia identidad, a partir de la selección de algunos elementos del pasado, en parte recordado y en parte imaginado, que puedan dar de nuevo el valor y el significado a su vida. Esta elaboración personal da pie a la imagen emocional, más que racional, de una Conquista sangrienta en la que los invasores matan y violan a la población indígena, sin que se reflexione sobre los otros efectos de este proceso. Puesto que conforme al filme el enfrentamiento que inició entonces sigue vigente en el momento actual, el problema se reduce a un abstracto y pobre planteamiento acerca del sentimiento de superioridad de la población que se asume como descendiente de los conquistadores, desafiado, de vez en cuando, por el grupo que asume ser heredera de las culturas indígenas.

Otro elemento que distancia las películas del tratamiento tradicional de la historia en el cine es el que tres de ellas evidencien el proceso de la construcción del referente histórico, en vez de ocultarlo. *Cabeza de Vaca* llama la atención sobre el carácter artificial de dicho referente cuando involucra la cámara en la construcción de algunas secuencias y cuando combina la reconstrucción con la invención, la representación de los elementos que para el espectador actual pertenecieron a la época de la Conquista con otros que evidentemente son creados por los autores del filme. *Bartolomé de las Casas* muestra al principio y al final de la película el propio proceso de la filmación, la organización del foro en que ésta tiene lugar, la actuación de los actores. En *Desiertos mares* se emplea un recurso equivalente, al mostrar el proceso de la creación del guión sobre la Conquista. La artificialidad del referente histórico se subraya además empleando el rojo y el dorado como colores que distinguen las secuencias dedicadas a la Conquista de todas las demás.

La problematización del referente y de las relaciones entre la representación verdadera y la ficticia constituyen ya por sí los signos de una nueva visión de la historia que cuestiona los cánones modernos. Es en ese sentido que las tres películas incorporan una dimensión crítica, un cuestionamiento de la historia positivista. En vez de afirmar el supuesto carácter testimonial de la narrativa histórica, evidencian su carácter construido, artificial, subrayan la subjetividad que permea el proceso de representación. A contrapelo de la pretensión moderna de establecer una frontera precisa entre la ciencia y la ficción, proponen modelos en que las dos convenciones se mezclan, coexisten necesariamente. Así, la imaginación es reivindicada tanto como un elemento del mundo real (*Cabeza de Vaca*, *Desiertos mares*), como un procedimiento que necesariamente acompaña la escritura de la historia.

En segundo lugar, tanto *Cabeza de Vaca* como *Bartolomé de las Casas* establecen una relación distinta con el espectador, de la que suele plantear el cine clásico. La primera de las películas le pide que comprenda dos tipos de convenciones, las del mundo occidental y las propias de los mundos arcaicos, y que participe con la misma naturalidad en los acontecimientos que se desarrollan en ambos tipos de cultura. La segunda lo conmina a desarrollar una actitud analítica frente al filme cuando le revela su carácter artificial, construido, cuando le niega la posibilidad de identificarse con los personajes y la historia. Ambos filmes reclaman entonces una postura activa del espectador, establecen las posibilidades de su participación en la construcción de la historia misma.

Finalmente, *Cabeza de Vaca*, participa de alguna manera en la discusión, relativamente reciente, acerca de los alcances y límites del lenguaje verbal en la reconstrucción histórica. En efecto, la película construye un verdadero discurso histórico *en imágenes*. Los diálogos tienen en él un carácter marginal, mientras que la historia del encuentro intercultural en la época de la Conquista es principalmente representada en la pantalla mediante una narrativa visual de gran riqueza y sutileza.

Esta es probablemente otra de las paradojas que crean las películas filmadas en México durante la primera mitad de la década de los noventa, el que sean capaces de contribuir a la crítica del discurso histórico tradicional y que, al mismo tiempo, no se propongan cuestionar a la ideología hegemónica en lo que se refiere a la visión de la Conquista.

## IV

### LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES EN LOS CONTEXTOS INTERCULTURALES: LA HISTORIA RECIENTE<sup>63</sup>

El interés por la Conquista disminuyó en México notablemente a medida que la coyuntura favorable a la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América fue desapareciendo. Sólo Juan Mora Catlett filmó *Eréndira Ikikunari* en 2006, una película fallida, a pesar de las experiencias anteriores del director con temas parecidos como *Retorno a Aztlán* de Juan Mora Catlett (1991). En cambio, se realizó un número considerable de filmes que tenían como uno de sus temas principales la migración y por ende la descomposición y re-construcción de las identidades en las circunstancias en que los personajes viajan y se encuentran con otras culturas.

A diferencia de los filmes analizados en los capítulos anteriores, en este otro grupo de las películas que tratan la historia reciente, los referentes tradicionales de la identidad prácticamente desaparecen. No sólo se abandona la idea de la pertenencia a la nación, sino también, en grado creciente, a toda comunidad de tipo tradicional, sea la familia, la iglesia o la sociedad local. Cuando esto sucede, se modifican también otros referentes: el papel del género, la importancia que se le daba a la cultura nacional o al hecho de hablar el español, la relación con otras culturas y el ejercicio de los valores.

En todas las películas analizadas es posible encontrar algunos elementos en común, pero también se plantean formas distintas a través de las cuales los sujetos transforman su identidad, dependiendo tanto de los motivos que provocan la ruptura con su condición anterior, como de las nuevas experiencias que adquieren en el curso de un proceso de desplazamiento tanto geográfico, como espiritual.

---

<sup>63</sup> Los avances de este capítulo se han publicado en *Entelequia*. Revista Interdisciplinar, Madrid, núm. 4, junio 2007, pp. 305-321 y en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Revista de investigación y análisis, Universidad de Colima, núm.26, diciembre, 2007, pp. 47-76.

Estas variaciones son asociadas, a su vez, en el cine mexicano, con la dirección del recorrido que emprenden los sujetos en cuestión. Los viajes hacia el norte se relacionan, por lo general, con la necesidad de romper con una tradición opresiva y de escapar de espacios que brindan pocas oportunidades a quienes los habitan. Quienes viajan hacia la frontera con los Estados Unidos buscan el empleo, una mayor libertad personal y la realización de las aspiraciones que no pueden siquiera plantearse en las sociedades conservadoras de las que provienen. Son distintas las motivaciones de quienes se aventuran hacia el sur. Se trata invariablemente de personas que buscan, más o menos conscientemente, sus raíces. Esta búsqueda los confronta con una nueva espiritualidad y con los valores que habían perdido vigencia en las sociedades modernas. Se trata de experiencias que los transforman profundamente.

Una tercera opción para los migrantes, conforme al cine mexicano, la constituye el asentarse en la frontera norte, lo que implica, por lo general, quedarse a la mitad del camino, no lograr la realización de las aspiraciones, vivir en una suerte de suspenso, sin un proyecto de vida claro.

En los apartados que siguen analizaré películas que dan cuenta de estas nuevas tendencias en cuanto a la representación de las identidades en el cine mexicano.

#### EL NORTE COMO DESTINO

Conforme al cine contemporáneo Los Ángeles constituye el destino preferido por los migrantes mexicanos. El irse a vivir a la ciudad californiana constituye el final feliz de *Santitos* (Springall, 1998), película que reitera el mito de amor total al tiempo que plantea la posibilidad de llevarse los elementos de la identidad de uno a cualquier parte, sin que importen los vínculos tradicionales, sea la nación, la familia o la pertenencia a la grey católica.

La ciudad de Los Ángeles es también la protagonista de *Un día sin mexicanos* (Arau, 2004), representada como una urbe multicultural y multirracial, capaz de acoger a gente muy diversa, darle empleo, buenas condiciones de vida, posibilidades de trabar amistades, encontrar pareja, tener hijos. Realizada con un claro propósito de resaltar el origen latino de California y de subrayar las aportaciones de los hispanos a la cultura y economía de la región, la película promueve la idea de la creciente integración de la población proveniente de América Latina a la sociedad estadounidense, al tiempo que resalta la adopción de muchos elementos de su cultura por parte de la sociedad hegemónica.

De acuerdo con ambos filmes la vida en el sur de los EU es una buena oportunidad de vida para los migrantes latinoamericanos, al tiempo que tiende a disolver las identidades tradicionales y estimula la creación de una sociedad multicultural.

### SANTITOS DE ALEJANDRO SPRINGALL

#### La obra y su contexto

Sobrino-nieto del director de cine mexicano, Francisco del Villar Shiaffino, Alejandro Springall incursionó en la escuela de teatro de la UNAM pero, decidido a aprender cine, viajó a Inglaterra e ingresó a la *London Film School* donde estudió por dos años y medio. Incursionó profesionalmente en la BBC y en el *Channel Four Televisión* de Londres antes de regresar a México, en 1991 (Ciuk, 2002; Moral, 2002, 16 de diciembre, p. 1).

En 1997 fundó la empresa Springall Pictures en México, D. F. y en 1998, junto con John Sayles y Lemore Syvan, creó Bluemagic Pictures en Nueva York. En el cine mexicano debutó como coproductor de *Cronos* (1992), cinta dirigida por Guillermo del Toro. Juntos abrieron la Coordinación de Medios Audiovisuales en la Universidad de Guadalajara y organizaron el Taller de Guionistas del Sundance Film Institute, que coordina toda América Latina. En 1993 produjo *Dollar Mambo*, dirigida por Paul Leduc y en 1996 *De tripas, corazón*, cortometraje de Antonio Urrutia que fue nominado al *Oscar* al año siguiente (Ciuk, 1999, p. 37).

Su ópera prima, *Santitos*, obtuvo 17 premios internacionales, entre los que destacan: mejor película latinoamericana en el Festival de Cine de Sundance, el Gran Prix de la Découverte de la Crítica Francesa, Mejor Película en el Festival Latino de Los Ángeles. La película fue coproducida por IMCINE, con el apoyo del Fondo de Fomento a la Calidad, el cineasta estadounidense John Sayles, del gobierno francés a través de Fonds Sud y la productora *Springall Pictures* (Dávalos, 1999a, p. 15; Ramírez, 1997).

#### La película ante la crítica

Como ha ocurrido con otros filmes, la prensa se interesó por la película desde que inició su rodaje. Influyó en ello Diego López, el director de IMCINE, quien aprovechó la ocasión del “pizarrazo” oficial para anunciar la creación de una distribuidora filmica, que fomentaría la exhibición de las películas tanto en el ámbito nacional como internacional, así como la creación de mecanismos para reactivar la producción de las películas (Salvador, 1997, pp. 1, 3; Lazcano, 1997; Dávalos, 1997; Salazar, 1997). Más que de la promoción del filme, se trataba de publicitar su propia gestión.

Los reporteros entrevistaron a los actores, al director, pero sobre todo a la escritora, María Amparo Escandón, quien declaró que su novela hablaba de la “idiosincrasia del mexicano” que definió como “la de las mujeres que pierden al ser amado y se refugian en la religión para encontrar la paz y el consuelo” (Saldaña, 1998, 22 de noviembre). Aunque reconoció la influencia de Gabriel García Márquez dijo que no definiría su novela como de “realismo mágico” sino, más bien, de “realidad mágica” que está “adherida a nuestras vidas”. Por ello no pretendía “buscar a la magia en las letras, sino en la calle, los periódicos y en los comentarios de la gente” (Saldaña, 1998, 22 de noviembre; Gámez, 1998, 24 de noviembre). Narró cómo envió su guión a Sundance y también cómo fue que Alejandro Springall le comprara los derechos para filmarlo (Quintero, 1998, 24 de noviembre).

La prensa informó, asimismo, sobre la exitosa venta del filme a España y a Estados Unidos, sobre su participación en los festivales de Sundance donde obtuvo el Reconocimiento Especial al Cine Latinoamericano, de Cine Latino y Brasileño, en el de Amiens, el de Cartagena y Toulouse (Ramírez, 1998; Solano, 1999; Premian Santitos, 1999; Premian al filme mexicano *Santitos* en el Festival de Robert Redford, 1999, 2 de febrero; Cabello, 1997, 16 de junio; Quintanilla, 1999, 5 de septiembre).

La mayoría de las críticas que aparecieron durante la semana del estreno del filme fueron muy buenas e incluso entusiastas. Rafael Aviña opinaba que el filme “iluminaba al cine mexicano”, que era “diferente y original”, que tenía “la más fascinante banda sonora del cine nacional de los últimos 20 años”, así como “un brillante timing”. (Aviña, 1999, 3 de octubre, p. 4) Andrés Naime la calificaba de “una divertida película de enredos” y aunque criticaba la fotografía (“no es lo que uno esperaría del fotógrafo de “Sobrenatural”) y la dirección de escena (“muy sencillita un travelling lateral por aquí, un zoom back por allá”) opinaba que *Santitos* era “una de las más inteligentes comedias del año” (Naime, 1999, 18 de octubre, p. 2) Carlos Bonfil comparó la cinta con las otras comedias mexicanas –*Dos crímenes* de Sneider y *Danzón* de María Novaro– cuyas cualidades radicaban en “un tono picaresco y un estupendo desenfado en la narración y en la construcción de los personajes” y concluía que dichas características estaban presentes “con mayor solidez y de modo más contundente, en *Santitos*” (Bonfil, 1999b, 10 de octubre, p. 26) También Ysabel Gracida (1999, 12 de octubre, p. 2), Perla Ciuk (1999, 13 de octubre, p. 37), Tomás Pérez Turrent (1999, 19 de octubre, p. 1) y Javier Betancourt (1999, p. 63) elogiaron la película por “la solidez de la narrativa”, “un buen reparto”, la empatía que despiertan los personajes en el público, “buen ritmo y humor”, “un tratamiento original de temas tradicionales”. Fernando Cejlin (1999, 7 de noviembre, p. 8) publicó en *Novedades* una transcripción fiel de



la crítica de Pérez Turrent. La mayoría de los críticos opinaba que se trataba de un filme “de fórmula”, una suerte de *road-movie*, y casi todos encontraban cierto parentesco del filme con “Danzón” de Novaro.

La primera voz disonante fue, por supuesto, la de Ayala Blanco, quien consideró al filme “una semifantasia itinerante que derrota en su propio terreno a las cursilerías de María Novaro” y “un pintoresco gabacho tour turístico-burdelero”, entre otras cosas (1999, 11 de octubre, p. 115). El tratamiento del tema no tenía ningún mérito:

Reducida la fe a razón absurda cuya intensidad se agota formalmente en lo decorativo y el instante... ningún desasosiego trágico que acerque a Simone Weil o Soljenitsin, ninguna tensión nacida de preocupaciones metafísicas o siquiera morales, ninguna persecución roída por la duda, ninguna tentativa de comprender las raíces individuales de la pasión religiosa (p. 115).

En un tono más mesurado Leonardo García Tsao consideró que “fue un paquete demasiado grande para el director debutante”, que tenía inconsistencias en la realización que se manifestaron en “el titubeo entre un naturalismo pintoresco y un tibio realismo mágico”, así como en que no se mantenía en la segunda parte la estrategia de dar saltos cronológicos, presente al inicio del filme. Criticó asimismo a Springall por una inadecuada dirección de los actores, por lo que “los intérpretes tan cumplidores como Bichir, Luis Felipe Tovar y Regina Orozco se sobreactúan con manierismos que no están sostenidos por el registro desangelado de la cinta” y por su falta de sentido del espacio (1999b, 22 de octubre, p. 36).

También Julio Aguilar emitió juicios severos sobre el filme en un artículo que tituló “*Santitos*, una película *chafa* para un público a su medida” (1999, 6 de noviembre, p. 12). Conforme al articulista el filme no era sino un cliché del cine mexicano que repetía la fórmula del *Danzón* y *El que quiera azul celeste*. En segundo lugar, su tema general –el de la esperanza– era tratado y resuelto en forma pueril, mediante nombres que caracterizan en forma obvia las características de los personajes: Esperanza, Cacomixtle, el Ángel. El elenco “luce y se comporta como reparto de teatro guiñol”. La historia está mal narrada con situaciones gratuitas y nunca resueltas (1999, p. 12).

Al igual que algunos otros críticos, Aguilar pensaba que el filme fue hecho sobre todo para el mercado exterior “en donde es fácil encontrar un público ideal para contemplar boquiabierto algunas estampas de nuestra mágica *wonderland*” y para “la masa babeante” o sea “el público tonto mexicano” (1999, p. 12).

## Las voces narrativas y su perspectiva

Santitos surgió de un cuento de siete páginas titulado “Esperanza’s Box of Saints”, escrito por María Amparo Escandón, nacida en México y desde 1989 residente en Los Ángeles (Székely, 1999, 8 de octubre, p. 1). Cuando la escritora decidió convertir el cuento en una novela, descubrió que sus parlamentos eran “tiesos” por lo que decidió redactar un guión que la obligara a “escribir diálogos más frescos, naturales y coloquiales” (1999, p. 1). Terminado el guión, Escandón lo mandó al taller de guionismo de Sundance Institute, donde fue aceptado. Desde entonces los dos textos fueron desarrollándose al mismo tiempo (Aviña, 1999, p. 4). La escritora declaró que (Saldaña, 1998, 22 de noviembre):

La novela y el guión son dos medios distintos. En la novela uno entra a la psique de los personajes, sabemos en qué piensan. Aquí se explotan los sentidos al máximo y se habla de experiencias visuales y auditivas. En la película... el actor nos da esa sensación con su actuación y sus expresiones a través de la música y el colorido... Si distinguimos las cualidades y los aciertos de cada género, la misma historia se puede contar bien por las dos vías” (1998).

Aunque la película se terminó antes –en julio de 1997 se encontraba en el proceso de posproducción– de que apareciera el libro, en noviembre de 1998, la posposición de su estreno hasta octubre de 1999, creó la sensación de que el filme no era sino la adaptación de la novela (Gallegos, 1997; Saldaña, 1998, p. 24). Alejandro Springall, quien colaboró con Escandón en la última etapa de elaboración del guión se refirió a algunos cambios que efectuaron en éste último. El primero consistió en recortar los monólogos y diálogos de la protagonista del libro (Peguero, 1999, 30 de septiembre):

Dolores Heredia habla muy poco en relación con la parlanchina del libro. El cine tiene que ser expositivo y no explicativo... y eso propicia que la personaje sea menos chistosa... Aquí es un poco más seria, profunda, en el sentido de que su misión de encontrar a su hija muerta, que no cree muerta, es lo único que importa (p. 27).

También se transformó al personaje del padre Salvador quien en la novela confiesa haber ingresado al seminario por un amor no correspondido y ahora se enamora de Esperanza. Springall explicó:

No quería caer en cliché del típico sacerdote enamorado de la protagonista... Busqué hacer el padre más maravilloso del mundo y eso me lo permitía un cura muy viejito que está seguro de su vocación. Lo único que lo mantiene muy vivo son las historias de sus feligreses y eso debía darle su lado pícaro, pero manteniendo sobre todo un amor muy puro hacia Esperanza (p. 27).

Finalmente, el director narró por qué hizo manifiesta la sexualidad y la sensualidad de Esperanza, de la que carece la protagonista del libro:

Me interesaba que nuestra heroína efectivamente entrara por el infierno. Si se acuesta con el Cacomixtle y con Mr. Scott Haynes es para conseguir ayuda, pero pasa por algo duro como es el hecho de llegar a prostituirse sin ser prostituta. Esa circunstancia le imprime al personaje más valor, al pasar por eso y seguir pura e inocente: un acostón no va penetrar ni su corazón ni su espíritu ni su mente y seguirá siendo la misma mujer... Tampoco me interesaba caer en la moralina (p. 27).

En efecto, los cambios que se hicieron en el filme fueron menores. El más importante se refiere a la voz narrativa: mientras en la novela se multiplican las voces directas de los personajes, los de Esperanza, el padre Salvador, Blanca (a través de su diario), Soledad (por medio de la carta), los maridos muertos, Cacomixtle y su madre, etc, además de un narrador omnisciente quien conoce los pensamientos de diversos personajes, en el filme la historia está contada en su mayor parte por un narrador implícito, quien convierte al personaje de Esperanza en la protagonista única de la cinta. Los demás personajes pierden independencia que tienen en la novela y se muestran siempre en relación con la protagonista. Pero a ratos, al igual que en la novela, Esperanza se vuelve narradora: sirven a este propósito las “confesiones” mediante las cuales la protagonista cuenta sus vicisitudes al padre Salvador. En varias ocasiones las primeras palabras de la joven mujer son interrumpidas para mostrar directamente la escena que ella supuestamente está contando. Este recurso, ausente en la novela, permite mostrarnos las diferencias entre lo que Esperanza realmente vive y lo que le cuenta al cura. Entre las vivencias que le oculta están, como era de esperar, sus experiencias sexuales.

Debido a la necesidad de condensar un libro de 221 páginas en 110 minutos, la película se ciñe a la historia principal y omite las narraciones secundarias que en la novela dan una mayor profundidad a los personajes, explican sus historias anteriores, cuentan sus reflexiones y cavilaciones. De ahí que en el filme no se escuchan las conversaciones de los maridos muertos, las historias de las prostitutas de la Casa Rosada, los pensamientos de Scott Haynes, ni los de Cacomixtle.

Algunos de los cambios se deben a las características del lenguaje cinematográfico. Y así, por ejemplo, lo que en el libro aparece como percepciones o la imaginación de Esperanza, a los que el lector puede dar crédito o no por ejemplo, las apariciones de San Judas Tadeo en la película, se convierten en algo tangible, puesto que se muestra directamente en la pantalla, de modo que no sólo los ve Esperanza, sino también el espectador.

Los cambios son menores en lo que concierne a la identidad de los personajes principales. Tal como había explicado Alejandro Springall, la película dota a Esperanza de una vida sexual, que el libro negó completamente hasta que ésta se había encontrado con el Ángel Justiciero. Por el contrario, niega esta dimensión al padre Salvador.

El filme transforma ligeramente el sentido de la religiosidad de la protagonista, a medida que sólo se le ve acudir a la iglesia para hablar con el cura y no para participar en rituales colectivos. En cambio en la novela Esperanza cumple puntualmente con las obligaciones de una católica lo que implica una asistencia regular a las misas.

En el libro, Tlacotalpan es un pueblo chismoso y sus protagonistas temen constantemente ser objeto de las habladurías. Ese elemento hace pensar que para Esperanza la vida en Los Ángeles puede resultar liberadora en algún sentido. No es así en el filme, en que la característica de una ciudad provinciana es borrada, para retratarla como un lugar hermoso y tranquilo.

### El tiempo y el espacio

El filme inicia como la novela, *in media res*, con Esperanza contándole al padre Salvador de la aparición de San Judas Tadeo en la estufa de su cocina. Este inicio da pie a un recuento en paralelo de lo que le está ocurriendo a la joven mujer después de dicho acontecimiento y de los eventos pasados que explican la vida anterior de la protagonista: la pérdida de los maridos de ella y de su “comadre” Soledad, de cómo la vida de ambas mujeres giraba en torno a Blanca, la hija de Esperanza, de lo que había ocurrido en el hospital cuando le anunciaron que la niña había muerto. Aunque a partir de la escena en que la protagonista intenta desenterrar el ataúd de su hija, la historia se cuenta de manera lineal, la alternancia de los tiempos se mantiene mientras Esperanza habla con el padre Salvador y le cuenta lo que le había ocurrido recientemente. Pero ésta vez se trata más bien de una especie de *flashforwards* que dan pie a la narración de acontecimientos que permiten reconstruir la relación de los sucesos que la protagonista vive en el presente.

El espacio del filme está construido en torno al personaje principal. Aparece a medida que Esperanza lo recorre, lo habita. La ciudad de Tlacotalpan, tras una breve panorámica al inicio, nos es mostrada siguiendo los pasos de la joven madre. De ahí que los espectadores apreciemos principalmente la catedral que domina toda la ciudad y que Esperanza visita constantemente, la plaza con el kiosko que se extiende enfrente, los portales, la ferretería en que trabajaba, la casa en que vive con Soledad y una placita aledaña. Las palmeras y las persistentes lluvias torrenciales recuerdan al espectador que la ciudad tiene un clima tropical. No cabe duda de que es un lugar tradicional y apacible: así lo indica el lugar central que ocupa la iglesia y también el hecho de que no aparezcan construcciones recientes ni formas de transporte, comunicación o diversión propias de sociedades urbanas actuales.

Por contraste, Tijuana y Los Ángeles se muestran como ciudades con mucho tráfico, sobrepobladas, cosmopolitas, repletas de comercios, bares, restaurantes, prostíbulos, hoteles. La vida es caótica, marcada por la delincuencia, los robos y los asesinatos.

Una vez que Esperanza abandona su casa –un hogar espacioso y acogedor, que revela los gustos y las creencias de las dos mujeres– plantas, cuadros, gran cantidad de especies en la cocina, carpetitas que cubren los muebles y, desde luego, el altar con los santos, transita por hoteles y burdeles que sugieren una especie de paso por el infierno. Ello no se debe tanto a la apariencia de los lugares, sino a los atributos de quienes los visitan: el billete de 50 pesos que le entrega el malogrado cliente en el primer hotel de paso tiene pintada la cara de satanás, la apariencia diabólica de Cacomixtle cuyo nombre ya de por sí es elocuente,<sup>64</sup> refieren a los espacios infernales. Esperanza “domestica” estos espacios colocando en ellos las figuras de los santos con los que arma altares dondequiera que se hospede mientras conjura



<sup>64</sup> Al ser un animal nocturno, “experto cazador”, parecido al gato, se le asocia fácilmente con fuerzas malévolas.

cualquier posibilidad de “contaminación” mediante las constantes consultas al padre Salvador que ella considera como confesiones liberadoras de posibles pecados.

Más que pertenecer a determinados espacios, la protagonista se apropia de los lugares y los hace suyos mediante la colocación de los altares. En realidad, los espacios concretos –la ciudad natal, la casa, el panteón– no le importan, a medida que ella “consagra” los lugares en que se encuentra. La excepción la constituye la pared del baño en que se le “apareció” Blanca. Esa pared se vuelve de algún modo sagrada y por eso Esperanza se la lleva a Los Ángeles.

### El discurso identitario

Esperanza Díaz aparece al inicio del filme como una viuda común y corriente, a la que la pérdida del marido sorprendió sin tener ninguna profesión ni oficio, que lleva una vida rutinaria dividida entre el trabajo en una ferretería, las labores de la casa, la educación de su hija y las frecuentes visitas a la iglesia. Sin embargo, a medida que la película avanza el espectador constata que la protagonista construye su identidad en una forma que poco tiene que ver con las tradiciones que suelen marcar la vida de mujeres solas en pequeñas ciudades mexicanas.

Una vez que le comunican la supuesta muerte de su hija, la protagonista no busca consuelo en la religión sino que recurre a las instituciones para demandar que le despejen sus dudas al respecto. Sólo cuando se convence de que dichas instituciones no funcionan, y “recibe el mensaje” de San Judas Tadeo, sus creencias religiosas se convierten en la guía de las siguientes acciones. Pero no se trata de una religiosidad pasiva, de rezos y ruegos. Esperanza entiende que las acciones de los santos son limitadas y que, por tanto, debe buscar por sí misma el cumplimiento de los deseos. De ahí que emprenda el viaje en busca de su hija, tome decisiones, actúe. Pide ayuda a los santos, pero también les reclama, los riñe, establece pactos con ellos. Les atribuye fuerzas sobrenaturales pero también actitudes humanas: “¡Ay, San Antonio, no me vayas a estar haciendo una broma pesada con el Ángel Justiciero! Que conste que nunca te he parado de cabeza, así que no tienes por qué hacer que me enamore de él y luego vaya a resultar que nomás está payaseando.”

No rinde culto a los santos regionales o locales, sino más bien a figuras de identificación nacional, como la Virgen de Guadalupe y a santos que cumplen funciones específicas: San Judas Tadeo, San Antonio, Juan Soldado. En ocasiones cree que dichas funciones pueden entrar en contradicción y entonces les demanda que reconcilien sus puntos de vista. En una ocasión se dirige a las imágenes de San Ju-

das y San Antonio en los siguientes términos: “Tú me pones a buscar a Blanca y tú me pones a Ángel en el camino. Póngase de acuerdo, por favor.”

Esperanza constituye una suerte de emblema de los grupos itinerantes que se desplazan con sus símbolos religiosos. Al instalarlos se apropian del territorio anónimo para consagrar los mundos de vida más heterogéneos respecto a la práctica oficial de la iglesia (De la Torre, 2002, p. 402). Como explica Reneé de la Torre, las imágenes o los altares que se colocan en los nuevos espacios,

Responden a la necesidad de generar nuevos mitos fundacionales, basados en modos tradicionales de apropiación simbólica de los territorios de vida, que sirvan como referentes de sentido colectivo, ahí donde la velocidad vivida de manera itinerante fragmenta la posibilidad de continuidad de las interacciones sociales de la vida cotidiana (p. 402).

Así, los *santitos* de Esperanza son una especie de objetivaciones culturales de la identidad, ligas emocionales con los lugares de arraigo de la tradición, anclajes de la memoria colectiva (2002, p. 403). Ello no requiere de la mediación de la pertenencia a una comunidad, sino que se logra a través de prácticas con valores simbólico-expresivos de referencia identitaria (2002).

La religiosidad de Esperanza está abierta a encontrar lo sagrado por todas partes y también a consagrar cualquier lugar en que se encuentra. Construye sin cesar un universo sagrado que le brinda nuevas energías y expectativas.

De la ritualidad católica la protagonista fílmica acepta las visitas a la iglesia (pero no asiste a misas), confesiones y el culto a los santos. Sus “confesiones” no son del todo ortodoxas: se trata más bien de pláticas con el hombre de su confianza y no propiamente arrepentimientos ni confesiones de culpa. Muchas de ellas se hacen por teléfono. Esperanza necesita más bien compartir sus vivencias y dudas. Y cuando el padre Salvador trata de recordarle formas más apropiadas de conducirse en la iglesia, suele reclamárselo y el buen cura por lo general cede a sus demandas:

Esperanza: Padre, también quiero confesarme en nombre de mi hija. Sé que no puede acercarse a una iglesia. Perdónela, se lo ruego.

Padre Salvador: Esperanza, tú sabes bien que yo no puedo resolver por terceras personas.

Esperanza: ¡No sea gacho, padre! ¿Qué más le da?

Padre Salvador: Bueno, mira, le voy a dar una absolución temporal, mientras puede venir en persona a confesarse.

Ninguno de los dos personajes plantea la idea de la vida futura cuando se enfrentan a la muerte de Blanca, ni piensan en la resignación ante los inescrutables designios de Dios. Su fe es ajena a estas ideas.

Esperanza recurre a los cultos populares de manera genuina pero también los usa para engañar a otros y conseguir sus propios fines. Este es el caso del ritual de la limpia que Esperanza ejecuta para entrar en una habitación a la que se le ha negado el acceso para ver si ahí tenían encerrada a Blanca.

Es en cierto sentido de un sistema de consumo religioso a la carta que rechaza la regulación y la normatividad de las instituciones religiosas sobre las creencias y prácticas en beneficio del principio de soberanía individual (De la Torre, 2002, p. 409).

La protagonista de *Santitos* no sólo se distingue por una religiosidad creada para responder a sus necesidades del momento, sino también porque abandona otros referentes tradicionales de la identidad. Cuando su vida cambia, a partir de la pérdida del marido e hija, Esperanza transforma rápidamente su sentido de pertenencia. Abandona la vida hogareña y el trabajo para convertirse en una viajera incansable. Una vez que encuentra un nuevo amor, no le preocupa vivir fuera de México, ni de Tlacotalpan, el lugar donde están enterrados sus antepasados, su marido e hija. Va abandonando la idea de la pertenencia a cualquier comunidad de tipo tradicional, sea la nación, la familia, la iglesia o la sociedad local.

Desde el punto de vista de género, su personaje está construido como para reiterar a la vez que cuestionar los estereotipos femeninos en el cine mexicano. En efecto, la joven mujer es representada como madre-puta inocente-amante, como una mujer capaz de asumir su autonomía y tomar las decisiones conforme a sus deseos, sin que le importe la reprobación de los demás.

#### UN DÍA SIN MEXICANOS DE SERGIO ARAU

##### La obra y su contexto

Sergio Arau, hijo del cineasta Alfonso Arau, estudió periodismo, música y cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) del que egresó en 1980 (Vértiz, 2003, p. 74). Durante varios años se dedicó a la caricatura y a la música siendo guitarrista de los grupos *La Ley de Herodes* y *Botellita de Jeréz*. Participó en el cine como asistente del director en *Santa sangre* de Jodorowsky y en *Mojado power* de Alfonso Arau (2003, p. 74). Su cortometraje de animación, titulado *El muro*, ganó Coral de Plata en el Festival de Cine de la Habana (Almazán, 2004b, 5 de agosto). Ganó también un premio MTV por el video de la canción “Alármala de



tos” de Café Tacuba. Antes de que se filmara el largometraje, Arau y su esposa Yarehli Arizmendi hicieron un corto en video de 28 minutos con el mismo título que se había exhibido en diversos festivales de cine (Rangel, 2003, 8 de mayo, p. 11). El éxito del cortometraje, le permitió a Arau concretar el proyecto de una película larga sobre el mismo tema.

La película contó con un presupuesto de 2.4 millones de dólares proporcionados por Videocine, Organización Ramírez y Altavista Films (México), así como Plural Entertainment (España) (2003, p. 11). Conforme a Arau, Hollywood le había propuesto financiar el filme, pero ello implicaría hacer cambios en el guión, cosa que el director no aceptó (Arau provoca un caos en Estados Unidos, 2003, 20 de junio, p. 1).

### La película ante la crítica

La película despertó el interés de la prensa mexicana desde que se anunció su rodaje en los Estados Unidos en mayo de 2003. *Reforma*, *El Universal*, *Milenio*, *Unomásuno*, *La Crónica*, *El Sol de México*, *El Independiente*, *La Jornada* y la revista *Proceso* entrevistaron al cineasta quien explicó el origen de su filme, así como su idea fundamental. Contó de cómo él mismo había sido objeto de discriminación durante sus primeros años de vida en California, de cómo la sociedad estadounidense solía estereotipar a los latinos y también cómo se le había ocurrido la idea del filme a partir del *Día sin Arte* en Nueva York, cuando todas las galerías y museos cerraron para que se revalorara lo que habían dejado los artistas que murieron de sida (Vértiz, 2003, p. 74).

De acuerdo con esta idea, su intención era enaltecer a los latinos, mostrar su aportación a la vida de los Estados Unidos, “hacer visible lo invisible”, a fin de que se modificara la percepción de éstos, puesto que los hispanos “sólo aparecen en los noticiarios cuando son ladrones y asesinos” (Castillo, 2003, 13 de junio, p. 22). Arau decidió hacerlo mediante una “caricatura política” filmada como un falso documental del tipo de *Misterios sin resolver* y que parodia los informativos de televisión famosos (Castillo, 2003, 13 de junio, p. 22; Mata, 2003, 10 de junio, p. 12; Arau provoca un caos en Estados Unidos, 2003, 20 de junio, p. 1). Explicó asimismo que la película iba a rodarse en inglés y estaba dirigida al público estadounidense. Iban a parecer en ella actores profesionales pero buscados entre los actores de reparto de Hollywood por temor a que la presencia de las celebridades impediría que el filme sea leído como realista (*Un día sin mexicanos*. La caricatura política. Arau, 2003, 20 de junio, p. 28).

Hubo numerosas notas sobre el filme en marzo de 2004, cuando éste se proyectó en la *XIX Muestra de Guadalajara* y luego en mayo cuando se estrenó comer-

cialmente en los Estados Unidos. La prensa hacía eco de la polémica que suscitó la propaganda del filme que anunciaba en las principales calles de Hollywood que “El 14 de mayo no habrá mexicanos en California” (On may 14th there will be no mexicans in California). Algunas personas de origen hispano pensaron que se trataba de alguna estrategia anti-inmigrante y exigieron quitar los letreros (*Un día sin mexicanos. La venganza de los ilegales*, 2004, 14 de mayo, p. 7; Hernández, 2004, 15 de mayo, p. E6; Mendoza, 2004, 31 de mayo, p. 33). Otros se sintieron ofendidos por los carteles en que se mostraba a estadounidenses con podadoras y escobas aludiendo a la necesidad de que éstos hubieran tenido de desempeñar este tipo de labores en caso de la desaparición de los hispanos y algunos más porque en el cartel, en la bandera estadounidense en lugar de las estrellas había chiles (Estrenan la cinta en EU. Causan “mexicanos polémica”, 2004, 15 de mayo, p. 3; 2004; Mendoza, 2004, 31 de mayo, p. 33).

En la polémica participaron algunos intelectuales. Raúl Hinojosa, director del Centro de Integración y Desarrollo de Norteamérica de la Universidad de California, quien en la película hace el papel de un árabe estudioso de la situación de los hispanos, subrayó que la cinta tocaba un tema fundamental: la falta de respeto de los derechos civiles, laborales, legales y humanos de los inmigrantes (*Un día sin mexicanos. La venganza de los ilegales*, 2004, 14 de mayo, p. 7; Hernández, 2004, 15 de mayo, p. E6). En cambio, Louis DeSipio, profesor adjunto de ciencias políticas y estudios latinos en la Universidad de California trató de defender la política del Estado: “California atrae un número desproporcionadamente elevado de inmigrantes, pero no recibe suficientes fondos federales para compensar los costos consiguientes de educación, cuidado de salud, policía y otros servicios” (¿Qué sería de California sin mexicanos?, 2004, 26 de mayo).

El hecho de que fundamentalmente se hiciera una lectura política del filme provocó que el propio Arau y su esposa, coautora y actriz del filme, hicieran declaraciones cada vez más políticamente comprometidas (Mendoza, 2004, 31 de mayo):

¿Qué es lo que va a pasar, qué puede provocar esa película? Pues ha desatado una controversia y un diálogo sobre cosas que no se hablan en los medios. Hay quienes nos señalan como ilegales, pero son tan ilegales los que contratan como los que consumen. Es muy fácil culpar a otros y no culpar al que corrompe primero... Esta discusión abarca también esa vieja idea de que lo latino es sinónimo de ilegal. Ahora se está cuestionando más allá de lo establecido. No sólo se discute la propuesta 187 y del afán de echarnos la culpa de todo lo que está pasando en California, sino que se está hablando de datos reales y de cuántos estados, además de California y Texas, pertenecían a México. Hay mucha ignorancia entre los gringos sobre nuestra

realidad. Varios de ellos siguen pensando que hay salvadoreños de México... Queremos que Schwarzenegger vea *Un día sin mexicanos* porque él, como inmigrante, tendría que entender más cosas que las que al parecer entiende. El 4 de junio, en Sacramento, habrá una función para políticos latinos para que también aprecien el espíritu de la película” (p. 33).

Más adelante, las críticas de Arau se extendieron al gobierno mexicano, incapaz de proporcionar trabajo al mayor número de personas, y a su sometimiento: “La verdad es que Estados Unidos hace lo que quiere con el mundo y con nosotros. El TLC es sólo de ida y no de vuelta” (2004, 31 de mayo, p. 33).

En julio de 2004 se desató en México una intensa discusión sobre la película a raíz de una función especial que se llevó a cabo en la Sala José Revueltas del Centro Cultural Universitario, al término de la cual hubo una mesa de debate en que intervinieron Sergio Aguayo, Raúl Hinojosa, Guadalupe Loaeza y Adolfo Aguilar Zinser. Asistió también Gabriel García Márquez quien, como había enfatizado la prensa felicitó a Arau y dijo que la película le había gustado (Cárdenas, 2004, 10 de julio, p. E6; Lerman, 2004, 16 de julio, p. 33; Exhiben *Un día sin mexicanos*, 2004, 18 de julio, p. 33; Zúñiga, 2004, 18 de julio, p. 6b; Toussaint, 18 de julio, 2004, p. 6; Dávalos, 2004, 18 de julio, p. 28; Díaz, 2004, 18 de julio, p. 41; Quijano, 2004a, 18 de julio, p. E1). La película se convertía claramente en un pretexto para hablar del tema migratorio y de las relaciones entre México y los Estados Unidos.

En esa coyuntura Arau y Arizmendi radicalizaron sus discursos y empezaron a declarar que su filme tenía una intención social y política, que era una suerte de “Caballo de Troya” que lograron introducir en la sociedad estadounidense, que consideraban su película como cercana a las de Michael Moore, y que consideraban que no sólo Schwarzenegger debía ver su película, sino también otros políticos del momento: John Kerry, Vicente Fox, Luis Ernesto Derbez y hasta Javier Usabiaga, Secretario de Agricultura de ese entonces (Olivares, 2004, 10 de julio, p. 9; Quijano, 2004a, 18 de julio, p. E1, De la pesadilla al sueño americano, 2004, 11 de agosto, p. E 14).

Pero pese a las opiniones favorables de algunos intelectuales, así como de algunos cineastas y actores, las opiniones de la crítica cinematográfica fueron negativas (Huerta, 7 de agosto, 2004, p. 28). Gustavo García atribuyó el éxito del filme al hecho de que éste se lanzó “como la revancha ideológica que requería la clase media mexicana como catarsis en uno de los años más sombríos en lo político y lo económico” y criticó la “huida a la metafísica” de la cinta conforme a la cual la desaparición de los latinos no se debía a alguna acción coordinada de éstos sino a una suerte de arte de magia (García, 2004, 6 de agosto, p. 16). También Er-

nesto Diezmartínez criticó el filme justamente en el terreno en que se le elogiaba, su supuesta importancia política: “Sin duda, la cinta entretiene y divierte, pero su premisa –por más poderosa que ésta sea– se agota rápidamente y su resolución es poco más que conformista: basta la buena voluntad de los americanos para que todos vivamos felices y contentos” (Diezmartínez, 2004, 6 de agosto, p. 4). Señalaba también la falta de ideas, el hecho de que el filme daba vueltas alrededor del mismo *gag* una y otra vez.

Carlos Bonfil consideró el planteamiento del filme como de una “ingenuidad irredimible” (“un llamado a la conciliación humanista, según el cual no hay *gringos* ni mexicanos, sólo seres humanos ansiosos de entenderse mutuamente”), que sus buenos recursos humorísticos se diluían paulatinamente en “una banalidad digna de entretenimientos televisivos dirigidos a la población hispana en Estados Unidos”, que lo que ofrecía era “un repertorio de clichés y personajes caricaturescos que restan todo interés a la trama” y, finalmente, que su intención satírica se diluía en “el sentimentalismo y en un mar de buenas intenciones” (Bonfil, 2004, 8 de agosto, p. 13a).

René Franco criticó el filme también por cómo planteaba el problema de la migración y no por su calidad cinematográfica. Iniciaba su artículo diciendo: “La idea de vengarse de los gringos es una idiotez” (Franco, 2004, 4 de agosto, p. 6). No estamos mal por culpa de ellos, argumentaba, sino porque “hemos sido incapaces de proveernos de suficientes empleos, la suficiente educación, etc”. En este “cuento de hadas filmado”, opinaba, “lo peor es el chantaje moral”. Citaba el caso del personaje de Lila Rodríguez cuyas vicisitudes sirven como “un pretexto para una lección moralista, maniquea y ridícula: no importa nuestra genética, sino donde fuimos educados” (2004, 4 de agosto, p. 6).

Andrés de Luna consideró que el filme era una “realización desafortunada”, que se perdía “en sus propias derivaciones, en sus historias paralelas y sobre todo en su carácter reiterativo” (De Luna, 2004, 10 de agosto, p. 4B). Conforme al crítico, el filme se quedaba sin recursos expresivos y narrativos. A la mitad de la cinta todo estaba dicho y lo que quedaba eran huecos por rellenar. “Arau fue incapaz de sostener la trama con ironía, entonces se pasa al *gag* baboso, al lugar común y al canto de las sirenas”, terminaba su alegato (2004, 10 de agosto, p. 4B).

Nelson Carro, después de destacar la trayectoria de Arau como caricaturista, pintor y músico, consideró que si bien el planteamiento inicial del filme era atractivo, la película era deficiente dada la estructura del guión, la falta del desarrollo de los personajes y finalmente el contenido, que se estructuraba mediante episodios casi independientes, y que prestaba una mayor atención a las causas de la desapa-

rición “mediante seudo explicaciones científicas” y “una conclusión feliz, conciliatoria y complaciente” (Carro, 2004, 18 de agosto, p. 2).

Javier Betancourt consideró que, si bien, la película arrancaba como sátira social, “el melodrama telenoveler que impregna la cinta, intrigas amorosas entre vecinos, conflicto de papá respetuoso de la cultura mexicana contra hijo racista, ablanda por completo el efecto bofetada de la sátira” (Betancourt 2004, 15 de agosto, p. 76). En su opinión era acartonada, llena de lugares comunes. Aún así creía que “un filme acerca de la condición chicana en Estados Unidos hecho por un mexicano es un acto político” (2004, 15 de agosto, p. 76).

Ysabel Gracida hizo críticas de la estructura narrativa afirmando que era “un largometraje que se pierde por momentos en cuestiones de género, el pastiche entre ficción y falso documental no alcanza a tener suficiente coherencia” (Gracida, 2004, 9 de agosto, p. F4). Saludaba su sentido irónico y la frescura de la cinta y el hecho de que fuera un planteamiento acerca de los problemas cotidianos que tienen los migrantes. El final le parecía condescendiente o “de alguna clase de inocencia” al hacer creer que los estadounidenses podrían darse cuenta de lo que implicaría la pérdida de los latinos (2004, 9 de agosto, p. F4).

Pese a la recepción negativa de la crítica, la película tuvo éxito tanto en los Estados Unidos, donde la veía sobre todo el público hispano, y donde había recaudado 3 millones de dólares en un mes de exhibición, como en México (Huerta, 2004a, 2 de julio, p. E6; Cortés, 2004, 27 de mayo, p. 8a; Alvarado, 2004a, 2 de agosto, p. 18; Ponce, 2004, 10 de agosto, portada; Reyes, 2004, 10 de agosto, p. 46; Hernández, 2004, 15 de mayo, p. E6). Los periódicos informaron sobre la “impresionante respuesta del público” en California, “tumultos” y “sensación” en Nueva York y que en México los tres primeros días de exhibición el filme recaudó más de 18 millones de pesos, con lo cual se colocó inmediatamente después del “Crimen del padre Amaro”, hasta ahora la más taquillera película mexicana (Huerta, 2004a, 2 de julio, p. E6; Cortés, 2004, 27 de mayo, p. 8a; Alvarado, 2004a, 2 de agosto, p. 18; Ponce, 2004, 10 de agosto, portada; Reyes, 2004, 10 de agosto, p. 46; Hernández, 2004, 15 de mayo, p. E6).

También fue objeto de numerosas notas de prensa la música del filme y más adelante el lanzamiento del *soundtrack* de la película (Almazán, 2004, p. 1E; Frausto, 2004, 10 de agosto, p. 1; Castro, 2004b, 10 de agosto, p. 39). Se subrayaba que se trataba de una última actuación de Eduardo Palomo quien falleció poco después, aunque Arau aclaró que éste no cantaba en la película, sino de que se trataba de un *playback* (Olvera, 2004, 13 de agosto, p. 21E). Aunque varias canciones eran escritas para el filme, se tocaba en ella también *Hotel California* y *California Drea-*

ming en dos versiones, una con Anette Moreno y otra en mariachi con Sergio Arau, *Cielito lindo* y *El Frijolero de Molotov*, puesto que “parecía escrita para la película” (Huerta, 2004, 2 de julio, p. 6E; Olvera, 2004, 13 de agosto, p. 21 E; Meraz, 2004, 15 de julio, p. E1).

La película fue noticia, de nuevo, cuando los activistas llamaron a una protesta, el primero de mayo de 2006 bajo el lema de “Un día sin inmigrantes”. La prensa reportó ingresos por 13 millones de dólares por la renta del filme en DVD. Además de Arau, otros cineastas mexicanos declararon que iban a sumarse a la protesta, entre ellos González Iñárritu, Guillermo Del Toro, Guillermo Arriaga, además de Salma Hayek, Juan Gabriel, Martin Sheen, Susan Sarandon, Gregory Nava y Eva Longoria (Circunstancias reviven film satírico *Un día sin mexicanos*, 2006, 21 de abril, p. 28; Garza, 2006, 23 de abril, p. 22; Molina, 2006, 29 de abril; Apoyan en Hollywood protesta de inmigrantes *Un día sin mexicanos*, 2006, 1 de mayo, p. 23).

Sin duda, de todos los filmes considerados en este libro, *Un día sin mexicanos*, fue el que más interés de la prensa despertó. También, sin duda, dicho interés no se debió tanto a la calidad de la película, sino a la actualidad de los temas que trataba y a la hábil campaña propagandística que había desarrollado el equipo.

### La estructura, las voces narrativas y el punto de vista

La película tiene una estructura narrativa muy compleja, a medida que combina diversos géneros propios de los medios de comunicación contemporáneos, pero sobre todo los de la televisión: el reportaje, el noticiero, la entrevista, los programas amarillistas sobre los sucesos actuales, *reality shows*, las películas de suspenso, telenovelas, programas sobre una amenaza exterior. Aunque muchos de estos géneros podrían estar presentes en cualquier estación televisiva comercial, es notoria la intención del filme de parodiar los medios estadounidenses.

Este formato le permite cambiar constantemente de lugar, de tiempo, de personajes, pero también de tono narrativo que pasa frecuentemente de la parodia a la ironía y de ésta a un tono de descripción seria y pretendidamente objetiva. En ocasiones, el espectador puede tener la sensación de que alguien está manejando por él un control remoto, cambiando de canales de manera arbitraria, obligándolo a ver de pronto situaciones inesperadas, no anunciadas por las secuencias anteriores, o volver a ver elementos de una historia interrumpida con anterioridad.

Esta compleja forma narrativa está puesta, sin embargo, al servicio de un mensaje simple, que pretende resaltar el origen latino del estado de California y las aportaciones de los hispanos que trabajan allí actualmente, tanto de los que lo hacen en

forma legal, como de los que laboran sin permiso, a la cultura y a la economía de la región. La película se esfuerza en mostrar una gran diversidad de empleos y posiciones sociales que ocupa la población inmigrante. Se mencionan en ella tanto las grandes figuras del mundo hispano –reconocidos científicos, actores, deportistas, cantantes– como personajes ficticios que ejemplifican los diversos oficios que desempeñan los mexicanos en Los Ángeles: criadas y niñeras, jardineros, pintores de brocha gorda, trabajadores de la construcción, recolectores de fruta y verdura, y también de la basura, lo mismo que músicos, cantantes, maestros, profesores universitarios, agentes de la patrulla fronteriza, locutores de la televisión y senadores.

A pesar de una aparente intención de la película de mostrar diversos puntos de vista sobre la migración, el filme establece una visión negativa sobre quienes se oponen a ella. Los norteamericanos que se muestran hostiles a la llegada de los hispanos son representados como nacionalistas radicales (“es nuestra nación”, “somos americanos”, “vuelvan a su casa”, “no los necesitamos”), racistas (“los blancos desaparecen de nuestro país”), que consideran la llegada de los trabajadores de otros países como una invasión que afecta los intereses de la población local (“ellos vienen y nos quitan nuestro trabajo”) y sus “valores”. El narrador procura que los personajes expresen estos valores en contextos que revelan un empleo tramposo, falso y parcial de los principios invocados, de tal modo que, por ejemplo, quienes hablan de la libertad en general, de la libertad de expresión y de la seguridad son los agentes de la patrulla fronteriza a quienes se observa capturar a los migrantes y privarlos de todo tipo de libertades.

Las actitudes racistas, contrarias a la migración, son alimentadas, conforme al filme, por la profunda ignorancia de los norteamericanos en todo lo que se refiere a sus vecinos del sur y por una postura prejuiciosa, que genera odio. Ello se agrega además a la paranoia que, según el filme, caracteriza a la sociedad estadounidense, un miedo que les hace ver complots en todas partes, las amenazas de una guerra biológica, de un ataque terrorista, lo mismo que del robo de la tecnología o del fin del mundo anunciado en el Apocalipsis.

La actitud hostil de la sociedad estadounidense es lo que convierte, conforme a la película, a los latinos en una etnia (Cfr. Bartolomé, 2006, pp. 53-54). A pesar de que provienen de países muy diversos y se integran a la sociedad de Los Ángeles de muy distintas maneras, son percibidos por los grupos locales como una masa homogénea de *otros*, diferentes, *aliens*.<sup>65</sup> La actitud de desprecio y hostilidad pro-

---

<sup>65</sup> Esta denominación es usada por algunos personajes del filme para referirse a los hispanos.

voca que algunos nieguen sus orígenes hispanos, como la reportera que cambia su apellido de Rodríguez a Rod, a fin de que éste parezca anglosajón.

El filme contrasta, en forma maniquea, a personajes hostiles a la inmigración con los norteamericanos que tienen buenos tratos con los hispanos, los aprecian, se enamoran de ellos, conviven en distintos planos tanto laborales como íntimos. Un locutor de televisión trata de humanizar la percepción del *otro*:

¿Pero quiénes son estas personas? ¿Hispanos? ¿Latinos? ¿Mexicanos? ¿Chicanos? ¿Centroamericanos, cubanos, colombianos, puertorriqueños? ¿Americanos? No importa su nacionalidad. Ellos, antes que nada, son personas. Estas personas conforman un tercio de la población de California. Personas que amamos y respetamos.

La voz del locutor es reforzada por la del personaje de Abdul Hassan, un supuesto profesor de *California University School of Policy*, quien en tal calidad ofrece datos acerca de las aportaciones de los inmigrantes, al tiempo que pretende refutar los argumentos de los enemigos de la inmigración indocumentada:

El 90% de las cosechas del estado eran recolectadas por los indocumentados mexicanos quienes cruzaron la frontera y trabajaban 12 horas al día... Dicen que los indocumentados gastaron 3 mil millones de dólares en servicios sociales y no pagan impuestos. ¡Es una gran mentira! Descubrimos que los latinos contribuyeron a la economía de California con 140 mil millones de dólares. Si contribuyeron con 140 mil y gastaron 3 mil en servicios sociales... ¡eso es un gran negocio!

La película, que denuncia constantemente la hipocresía y el racismo de quienes son contrarios a la migración, ofrece al mismo tiempo una visión prejuiciada de la sociedad estadounidense. Además de subrayar constantemente su ignorancia, hace aparecer una serie de personajes caricaturescos: Sharon, una patética profeta del Apocalipsis y una serie de pseudocientíficos “expertos” en los OVNIS y en los procedimientos encaminados a la eliminación de las razas no anglosajonas. A estos últimos no sólo se les representa como científicos locos, sino como personajes peligrosos que colaboran con el ejército y un gobierno con evidentes inclinaciones bélicas.

El formato del filme permite multiplicar las voces narrativas. Los propios personajes, Mary Jo Quintana, Ellen, el senador Abercombie, los agentes de la patrulla fronteriza, a ratos cuentan mirando a la cámara aspectos de lo ocurrido, externan sus puntos de vista. Los locutores, algunos identificados por su nombre como José Velázquez Díaz y Lyla Rod o Vicky Martin, y otros, que sólo conocemos por su voz e imagen o sólo por una voz en off, dan cuenta de las circunstancias en torno a la



desaparición de la población latina en California y de las consecuencias de este hecho. La película subraya el carácter multirracial, más que multicultural del personal que conduce los noticiarios en la televisión estadounidense: anglosajones, asiáticos, hispanos y afroamericanos aparecen alternadamente en la pantalla.

Además de las versiones particulares que transmiten dichos personajes-narradores, es muy notoria la presencia del punto de vista de un narrador implícito que organiza todos estos relatos bajo su propia perspectiva. Muchas veces lo hace imprimiendo un letrero para informar al espectador de los errores que cometen los personajes o para contextualizar la información que éstos proporcionan. Y así, por ejemplo, cuando el senador Abercombie reclama a su esposa el haber contratado a unos pintores y los define como “mexicanos ilegales de Guatemala y Honduras” aparece un texto que reza: “Guatemaltecos y Hondureños no son Mexicanos”. Más adelante, cuando una policía tiene problemas similares para distinguir entre los diversos grupos latinos, el texto aclara que “hay 40 países al sur de la frontera”.

En otras ocasiones dichos letreros informan de la importancia de la población hispana para el desempeño de algunas actividades: “El 20% de los profesores de primaria en California son hispanos”, “8 de los Dodgers de Los Ángeles son latinos”, “60% de los trabajadores de construcción de California son latinos.” Hay momentos en que proporcionan una suerte de información histórica: “Texas, California, Arizona, Nuevo México, Colorado, Utah, Wyoming y Nevada eran parte de México”. Finalmente, constituyen comentarios jocosos acorde con el tono de película: “El senador Shaw es un latino de closet” o “la industria líder de California es la agricultura, no Holywood”. El filme cierra en este mismo tono informándonos que “*No Mexican were harmed in the making this film*”.

El narrador implícito construye un discurso acerca de las consecuencias de la desaparición de los latinos: California se hunde en el caos y desgobierno, en la crisis económica y social. Se multiplican los robos y la violencia, los negocios y los servicios dejan de funcionar por falta de los trabajadores y los estadounidenses terminan por darse cuenta de la gran contribución latina a su bienestar.

Paradójicamente, esta película que intenta construir un discurso a favor de la multiculturalidad, se convierte en un alegato lleno de prejuicios, sólo que éstos se aplican a la sociedad hegemónica. Este recurso, que busca invertir los términos de la desvaloración de una cultura frente a la otra, tiene toda una tradición dentro de nuestra cinematografía, como lo he mostrado en los capítulos anteriores, y su efecto es tan negativo como el de discursos que pretende criticar a medida que incita a odios y rechazos, en lugar de buscar las posibilidades de un diálogo intercultural.

### Tiempo, espacio y personajes como elementos del discurso identitario

En *Un día sin mexicanos* el manejo de tiempo y espacio corresponden a la estructura narrativa del filme, que podría describirse como una especie de *collage* que busca reproducir la experiencia de un espectador sentado frente a la televisión y dedicado a cambiar constantemente de canales. Como consecuencia, tanto el tiempo presente como el pasado de la diégesis se presentan en forma fragmentada y mediada la mayoría de las veces por el uso de las grabaciones hechas para la televisión. En otras palabras, se establece una doble mediación entre el espectador y lo representado, a medida que la mayoría de las secuencias no le son mostradas directamente sino a través de reportajes o noticiarios.

De este modo, lo que podríamos considerar como el presente y su progresión, que correspondería al momento de la desaparición de los latinos y a la descripción de sus consecuencias es constantemente interrumpido por los *flashbacks* o por elementos que han sido grabados previamente y ahora se le presentan al espectador para informarle de los antecedentes de algunas situaciones narradas.

El recuento del pasado siempre está al servicio del discurso sobre la identidad de los personajes, o bien, permite dar cuenta del cambio de las actitudes de los estadounidenses frente a los latinos, una vez que éstos habían desaparecido. Conforme a esta intención, la mayoría de los *flashbacks* se refieren al personaje de Lyla Rod, una supuesta latina avergonzada de su origen. Contar sus antecedentes permite no sólo cuestionar su actitud, puesto que se nos muestra una familia latina amorosa y solidaria, sino introducir el suspenso a medida que Lyla, a diferencia de los demás hispanos permanece en Los Ángeles. El misterio que rodea esta circunstancia es revelado por el personaje de su tía Gigi quien muestra a uno de los empleadores de Lyla un documento, al que los espectadores por lo pronto no tenemos acceso. Finalmente, resulta que la joven reportera tuvo padres armenios y que al morir éstos fue adoptada y criada por una pareja mexicana. De esta manera el mensaje sobre la generosidad de los hispanos queda reforzado y el arrepentimiento de Lyla, antes avergonzada de su origen, constituye uno de los mensajes que la película se empeña en transmitir.

Los demás personajes, al igual que los protagonistas de esta historia, son esquemáticos y su única función consiste en representar una variedad de actitudes frente a la presencia latina en los Estados Unidos.

La historia del matrimonio formado por Mary Jo y el músico Roberto Quintana está destinada a mostrar la posibilidad de formar uniones felices entre los miembros de la cultura anglosajona e hispana, historia que, como la anterior, tie-

ne elementos de suspenso y de situaciones propias de una telenovela. En efecto, resulta que junto con Roberto desaparece el hijo de la pareja, pero no así su hija. El misterio se resuelve cuando resulta que la niña fue producto de la relación de Mary Jo con otro hombre.

Aunque éstos sean los personajes más destacados del filme, se cuentan también historias de algunos otros, como la del senador Abercombie contrario a la inmigración ilegal, su esposa Ellen y su relación con Catalina, la sirvienta latina. Tras la desaparición de los hispanos, el senador es nombrado gobernador interino del estado y, después de experimentar el desorden generalizado y la falta de gobernabilidad se suma a quienes desean el regreso de los latinos.

También la historia del empresario agrícola Mc Claire, quien emplea a latinos y se relaciona íntimamente con algunos de ellos, su hijo, el vocero de una organización que se opone a la inmigración y su nieto, salvado de la mordedura de una serpiente por José, uno de los empleados de la empresa, está destinada a reforzar el mensaje pro-hispano del filme.

La representación del espacio sirve a los mismos propósitos que el ordenamiento temporal y el diseño de los personajes: mostrar la gran variedad de los ámbitos en que se desenvuelven los latinos en California: espacios domésticos, jardines, restaurantes, hoteles, lo mismo que empresas agrícolas, y, desde luego la franja fronteriza en que están de ambos lados, como migrantes ilegales y también como agentes de la patrulla.

Existen también en esta película hecha con propósitos explícitamente didácticos secuencias que están de algún modo fuera de tiempo, que constituyen exposiciones directas acerca de los destacados personajes de origen latino y sus logros –Mario Molina, Salma Hayek, Plácido Domingo, Oscar de la Hoya y otros– o una suerte de síntesis sobre las diferentes actividades que desarrollan personas comunes y corrientes en California, tal como ocurre en la segunda secuencia del filme.

Se trata, en suma, de un filme que busca, más que ningún otro, transmitir en forma reiterada *un mensaje* sobre la gran contribución de la población latina a la economía y cultura de California, del que se desprende inevitablemente la idea de que la identidad nacional no tiene importancia frente a la posibilidad del desarrollo productivo y de servicios en cualquier región del mundo.

#### LA VIDA EN LA FRONTERA Y LOS SUJETOS LIMINALES

La ciudad fronteriza de Tijuana fue construida por el imaginario colectivo, por una parte, como un espacio de paso para quienes desean cruzar la frontera con los

Estados Unidos y trabajar “del otro lado”; pero por la otra, como un lugar en que muchos sujetos se asientan de manera semi o definitiva para emprender ahí un proyecto de vida nuevo. Quienes así lo hacen son caracterizados, por lo general, como sujetos liminales, vale decir, personas que abandonaron sus formas de vida anteriores y los valores asociados con éstas, pero que no lograron ingresar en una nueva estructura social que les diera un nuevo status y un nuevo rol que jugar en la sociedad. (Méndez y Berrueta, 2005). Como explica Luis H. Méndez, en todas las sociedades, quienes abandonan una identidad por razones de edad o de cambio de lugar de vida y adquieren otra, suelen pasar por tres etapas bien delimitadas. Estas etapas constituyen lo que en la literatura antropológica se denomina el *ritual de paso*. La primera de ellas consiste en la separación de la comunidad de origen, de sus hábitos, leyes y formas de vida. La segunda, llamada *liminal*, es la etapa en que empiezan a diluirse los hábitos anteriores y las rutinas que organizaban la vida. El sujeto vive un tiempo en un estado de libertad normativa y de la independencia estructural. Dejan de jugar los papeles que les asignaba la comunidad a la que pertenecían anteriormente (2005, p. 34-35). A esta etapa debe seguirle una en que los sujetos adquieren nuevas normas y un nuevo papel en la estructura social.

Pero no siempre el proceso se cumple. En algunas circunstancias los ritos de paso quedan truncos y los sujetos se quedan en la etapa liminal. Abandonaron una estructura social pero no lograron incorporarse a la otra. Dejaron rasgos de su identidad anterior pero la nueva no llega a definirse. Viven en suspenso, en una especie de limbo, en una constante transición. Esto es justamente lo que les sucede a los personajes de *El jardín del edén* (Novaro, 1994).

Tijuana no es promesa de nada y pocas veces una etapa hacia otra cosa. Es un *no lugar* en que no se echan raíces ni se adquiere una nueva identidad. Se establecen las relaciones pero nunca se consolidan. Todos están de paso, todos sufren de una indefinición existencial.

En una película más reciente, *Los pajarracos* (Hernández y Rivera, 2006), Tijuana aparece como un lugar que atrae todo tipo de actividades ilícitas, a todo tipo de gente que pretende vivir fuera de los ordenamientos legales, aprovechando la permeabilidad de la frontera. Traficantes de drogas, falsificadores de dólares y de las visas estadounidenses, supuestos líderes espirituales de supuestas sectas religiosas creadas para embaucar a la gente, aventureros de todo tipo, buscadores de fama y fortuna fáciles. Ellos también convierten la etapa liminal en un estadio permanente de su vida.

## EL JARDÍN DEL EDÉN DE MARÍA NOVARO

### La obra y su contexto

María Novaro estudió sociología y después la dirección de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Adquirió su primera experiencia filmando varios cortometrajes *Los lavaderos*, *Sobre las olas* y *De encaje y azúcar* (Ciuk, 2002). En 1984 dirigió *Una isla rodeada de agua* por la que ganó el Ariel al Mejor Cortometraje de Ficción y que fue comprado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2002). En 1987 realizó *Azul celeste* por el que obtuvo premios Danzante de Oro y Quinto Centenario en el Festival de Huesca. Fue asistente de Alberto Cortés en *Amor a la vuelta de la esquina*, 1985 (2002).

Sus primer largometraje fue *Lola* (1989), premiado en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, y que le ganó reconocimiento tanto en el país como en el extranjero. Pero la película que la lanzó a la fama fue *Danzón* (1990), que obtuvo premios en los festivales de Cine Latino de Nueva York, E.U., del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, en la Semana de Cine de Valladolid, España, y en el Festival de Cine de Chicago, E.U., a lo largo de 1991, así como en el Festival Cinematográfico de Uruguay, en 1992.

La misma Novaro, al emprender su nuevo proyecto, que en un inicio iba a llamarse *Frontera*, pero al que finalmente le puso el título de *El jardín del Edén*, confesaba sentirse incómoda por las altas expectativas que lo rodeaban, después del éxito de su película anterior (Inició María Novaro el rodaje de “*El jardín del Edén*”, 1993, 26 de agosto):

Me siento muy presionada, extraño cuando yo hacía las películas y nadie esperaba nada y pensaba que ojalá fuera una buena sorpresa. Siento que es una película mucho más grande de las que he hecho antes con un esfuerzo mayor y por supuesto más compromiso (1993).

El guión del filme, escrito por María y Beatriz Novaro, recibió el apoyo de la beca Rockefeller, y empezó a filmarse en agosto de 1993 con una inversión de 2 millones de dólares, como una coproducción de México, Francia y Canadá (Hernández, 1992). Ello, como lo declaró la propia Novaro, la comprometió a contratar actores y técnicos extranjeros, y entre ellos a la actriz canadiense Renée Coleman, quien hizo el papel de Jane (Peguero, 1993, 19 de marzo).

El filme recibió el Premio Glauber Rocha en el XVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Notimex, 1994), el premio de la Oficina Católica en el XIV Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay (Premio de la Oficina Católica para “*El jardín del Edén*”, 1996, 8 de abril) y premios al Mejor Guión y Mejor Actuación en el Festival de Cartagena (Ciuk, 2002). Fue presentado también en los festivales de Venecia, Biarritz y Asunción, sin recibir ningún premio. En México no se le concedió tampoco ningún reconocimiento (Desdeñada en los Arieles, 1995, 17 de julio).

### La película ante la crítica

El filme, en general, no tuvo una buena acogida en México. Novaro, antes del estreno de la cinta ya lo preveía, conociendo las formas bajo las cuales la crítica mexicana trataba las películas hechas por los compatriotas. Se refirió a ellas como “canibalismo” y “malinchismo” (Ontiveros, 1994):

Aparte de los conocidos males que sufre nuestro cine, el canibalismo es otro que mediatiza su desarrollo, porque lo mismo en la crítica que en la exhibición hay elementos que atacan a sus congéneres, a miembros de una familia que no es otra que la cinematográfica a la que pertenecen... Quizás el viejo mal de “Malinche” o la ancestral inseguridad que han manifestado algunos grupos de la sociedad sea la causa por la que a menudo algunos críticos del cine atacan sistemáticamente las películas mexicanas, comentó la cineasta. Teniendo como marco referencial varios trabajos de la crítica en otros países donde se han exhibido sus películas, María estima conveniente no dar fe de algunos críticos en nuestro país, dijo, porque realmente no encuentra ninguna aportación al quehacer filmico nacional” (p. 1b y 3b).

En efecto, algunos de los críticos se mostraron feroces. Jorge Ayala Blanco descalificó absolutamente todos los elementos del filme: “hipercursi guión... limitándose a hacer turismo tan ambiciosa como fallidamente lírico, mediante hechos desdramatizados hasta la insignificancia, desangelados en plena vacuidad, morosamente escalonados durante 104 minutos con modorra de siglos”, la actuación de los actores: “la insufrible gringa pendeja (aquella insignificante canadiense Renée Coleman)”, la fotografía: “imágenes inertes si bien mañosamente lumínicas del camarógrafo Eric Alan Edwards”, y así sucesivamente (1995).

Conforme a María Guadalupe García ver la película es un suplicio para el espectador debido a la falta de “un conflicto dramático central”, por lo que el filme “contiene una cantidad insólita de historias que por lo mismo (ser muchas) quedan inconclusas y, en segundo lugar redundan... en la autoflagelación de la clase humilde

o desamparada, en esta ocasión, la tijuanaense”. (García, 1995, p. 14) Mauricio Peña también creyó que la estructura narrativa era el mayor problema del filme, pero usó calificativos menos duros. Lo llamó “la deficiencia principal de la película”, pero atenuó la crítica al decir que el filme era “desigual” (Peña, 1994).

Algunos de los críticos le prodigaron unos tibios cumplidos. Nelson Carro, después de dar cuenta del contenido de la cinta, subrayó las constantes en la temática que suele abordar María Novaro en sus filmes y finalizó su reseña con una vaga afirmación (Carro, 1995, p. 5):

Creo que en este tercer filme de la realizadora la muestra mucho más segura, no sólo de lo que quiere decir, sino sobre todo en cómo lo hace... Luego de tres largos y varios cortos, hay un estilo y una visión del mundo reconocibles (1995).

Susana Cato elogió la cinta fundamentalmente por su temática (México) y le pareció que lo más valioso de la obra era “la ternura por lo mexicano” y “las intersecciones entre profundas líneas psicológicas y culturales, estas fronteras que hay incluso entre ciudadanos de un mismo país, de una misma ciudad y de una misma familia” (Cato, 1995, p. 58).

La crítica no sólo fue negativa, sino que desconoció los temas que las hermanas Novaro quisieron abordar en el filme, la “complejidad social” de Tijuana, la ciudad fronteriza, “su riqueza visual y humana, sus contradicciones, su fuerte y única personalidad”, como declaró la directora en la de las entrevistas (Lizardi, 1994, p. 32).

### La estructura, las voces narrativas y el punto de vista

La estructura narrativa de la película es compleja a medida que cuenta diversas historias paralelas que se entrecruzan en algunos momentos, y constituyen una suerte de organización coral, que tiene sus antecedentes, entre otros, en *Las vidas cruzadas* (1993) de Robert Altman. Dentro de esta estructura, la película se divide claramente en tres partes. En la introducción se presenta a los personajes: Felipe Reyes, observando desde su hotel el intento de un grupo de hombres para cruzar de noche la frontera; Jane, quien llega a pie a Tijuana, “la ciudad más visitada del mundo”; Serena y sus hijos mudándose con sus escasas pertenencias a un departamento abandonado y sucio; Liz quien está montando una exposición de arte chicano; Frank quien vive solo en una playa y Juana, poseedora de una enorme bodega en que vende todo tipo de cosas usadas, desde muebles y bicicletas hasta

ropa, cámaras y chucherías. Algunos –Juana, Liz, Frank y Felipe–, ya llevan algún tiempo en Tijuana. Serena y Jane van llegando.

En el siguiente segmento del filme se nos cuenta la vida cotidiana de cada uno de los personajes, sus problemas y preocupaciones, sus relaciones, sus encuentros con otros. No ocurre nada espectacular. Al final, en unas cuantas imágenes se nos describe una suerte de destino de cada uno de ellos. Felipe, deportado de los Estados Unidos, de nuevo observa el movimiento de ambos lados de la frontera. Serena se reúne con su hijo Julián en una estación migratoria tras una breve aventura de éste más allá de la frontera. Liz y su hijita, Guadalupe, se integran a la vida en Tijuana, a través de las amigas y sus hijos. Parecen haber encontrado por fin su lugar para vivir. Frank sigue solo, sobreviviendo a alguna crisis en compañía de su perro, el canto de las ballenas y las escasas visitas de los vecinos. Jane reemprende el viaje en busca del *exotismo* mexicano.

Las historias son contadas por un narrador heterodiegético, omnipresente en cuanto a su capacidad de desplazarse en tiempo y espacio para atestiguar las acciones de los diversos personajes, pero que nunca penetra en sus conciencias (Neira, 2003, pp. 251-252). Por lo anterior asumimos que el relato está focalizado externamente, lo que limita la información del narrador a lo que éste puede captar al observar a los personajes desde fuera. En algunos momentos dicho narrador nos permite conocer el punto de vista perceptivo de Felipe Reyes, cuando la cámara refleja lo que dicho personaje está mirando. Tratándose de un campesino empeñado en cruzar la frontera para trabajar “del otro lado”, su visión siempre remite a los acontecimientos relacionados con los intentos, generalmente frustrados, de los migrantes que saltan la barda.

El narrador implícito quien nos hace un guiño al final del filme mediante un jocoso letrado –“Gracias Juan Soldado por habernos ayudado a terminar esta película”–, está fundamentalmente interesado en la vida cotidiana de los personajes, en sus estrategias de supervivencia, en sus problemas para definir su identidad y/o proyecto de vida. Pinta un mosaico multicultural en que conviven personas provenientes de diversos lados, norteamericanos, mexicanos, chicanos, huaves y mixtecos avocindados en la Unión Americana. La idea del multiculturalismo, y también de las dificultades que plantea la comunicación intercultural, está enfatizada por el arte chicano, que aparece fugazmente a lo largo del filme.

La visión de las etnias es estereotipada. Las mujeres huave usan siempre sus trajes regionales, casi ninguna habla español y se dedican a las actividades femeninas tradicionales: preparan la comida y limpian las casas. Los mixtecos son representados también como un grupo unido por sus tradiciones y rituales, entre



los que se destaca el entierro. Se supone que ambas etnias conservan su identidad original aunque se encuentren “lejos de casa”, gracias a la cohesión interna del grupo y la decisión de sus miembros de evitar relacionarse con otros grupos más allá de lo indispensable.

Por otra parte se trata de evitar el maniqueísmo generalizado en las películas mexicanas cuando se trata de las relaciones entre los norteamericanos y mexicanos. Hay dos tipos de estadounidenses en el filme: personas comunes que viven temporalmente en Tijuana, como Frank y Jane, y los policías fronterizos. A diferencia de otros filmes en que tanto los unos como los otros tienen fuertes prejuicios contra los mexicanos y que subrayan la brutalidad de los “cuerpos de seguridad”, en el *Jardín de Edén* a todos ellos se les representa como personas bienintencionadas que, en todo caso, están obligadas por “el sistema” a reprimir las acciones consideradas como ilegales. Así, Jane y en menor grado su hermano, Frank, se relaciona con facilidad con toda clase de mexicanos y chicanos, mientras que los agentes de la patrulla fronteriza cumplen puntualmente su función de resguardar la frontera, mientras se toman con humor la tenacidad de los migrantes (*see you tomorrow*) y participan de algún modo en la vida del otro lado, como en la escena en que aplauden buenos pases en el juego de beisbol del lado mexicano.



No cabe duda que la película intenta construir un alegato a favor de la convivencia y comunicación entre las diversas culturas. El problema es, para un espectador exigente, que lo hace con extrema ingenuidad al desplazar el problema a la esfera de lo interior de los personajes, por un lado, y por el otro, al plantear que los conflictos que suscitan situaciones de frontera se deben exclusivamente a los mecanismos desplegados por los “sistemas”, y no por los individuos y grupos sociales que los habitan, a medida que todos ellos son en extremo bienintencionados.

### Tiempo y espacio

La película se ocupa más del espacio que del tiempo, que transcurre sin que se marque su especificidad, duración o se le divida en algún tipo de intervalos. En cambio al espacio se le caracteriza fuertemente como el de la frontera. La barda que divide los territorios mexicano y norteamericano abre y cierra el filme, ade-

más de puntuar las acciones que conforman las distintas historias. Es en ella en que se posan y a la cual atraviesan constantemente las miradas de los personajes principales y también de los que habitan la pantalla de manera anónima y que pueden agruparse bajo la categoría de migrantes.

El espacio que se extiende del lado estadounidense de la frontera está débilmente representado. Es ahí donde se celebra un entierro mixteco, que transcurre en



un amplio patio, y donde Felipe trabaja en el campo hasta que lo agarra la *migra*, escena que apenas dura unos instantes.

Todas las demás imágenes retratan a Tijuana. La ciudad se muestra en la pantalla como una urbanización desordenada, sucia, que colinda de un lado con el desierto y del otro con la barda fronteriza, que cruza la playa. Hay ciudades perdidas, casas hechas de cualquier modo, paredes con graffiti y con los murales que aluden a la peculiar identi-

dad religiosa y fronteriza. Hay letreros en inglés, español y alemán, lo que le da un cierto aire cosmopolita, muchos comercios pequeños, hoteles y bares. Es una ciudad de paso, marcada por todo tipo de gente que va y viene y no le da importancia.

### Los personajes y el problema identitario

Los personajes de *El jardín del edén* están contruidos como sujetos liminales. Están en Tijuana por distintos motivos. Algunos creen que están de paso, como Felipe



Reyes, quien quiere cruzar la frontera para trabajar en los Estados Unidos. Lo intenta constantemente y en una ocasión es salvajemente golpeado. Finalmente cruza escondido en la cajuela de Jane, pero poco tiempo después la *migra* lo deporta. Como muchos migrantes, Felipe no se rinde y busca otra ocasión para pasar la barda fronteriza con el apoyo de Juan Soldado cuyo altar visita para pedirle ayuda. Su personaje no es sino una imagen estereotipada de migrante mexicano, obligado por la pobreza y seducido por

la promesa de una mejor vida. Mientras intenta cruzar una y otra vez, su vida está en suspenso.

El personaje de Jane es más complejo. La conocemos no sólo por sus propias acciones sino también por las opiniones de otros. Tierna, entusiasta, dispuesta a ayudar a otros, no tiene ninguna meta clara en la vida que no sea la de perseguir las muestras del *exotismo* mexicano. Terriblemente ingenua e infantil cree poder convertirse en una escritora. Busca el paraíso. Su hermano Frank le recuerda su inestabilidad y le aconseja ser guía de turistas. Pero Jane cree que no lo es, que participa en la vida real, que se relaciona bien con todo tipo de personas. Se amolda, se entusiasma, se dedica a una cosa, a una persona un rato y va a otra cosa. Ella también vive en suspenso.

Su hermano parece ser una versión serena e introvertida de Jane. Es caracterizado como un personaje solitario, que renunció a la escritura, pero más consciente que Jane de los problemas y limitaciones que tiene la gente a su alrededor. Su vida parece reducirse a cierta convivencia con la naturaleza, a la grabación de los sonidos que emiten las ballenas y al trato con los niños.



Serena, en cambio, al enviudar decide establecerse en la frontera porque ahí vive una pariente suya quien le ayuda en esta difícil etapa de la vida. Madre de tres hijos, Serena está en Tijuana como podría haber estado en cualquier otro lugar, tratando de sobrevivir y de olvidar. Le pesa la soledad, la necesidad de mantener a tres hijos de un negocio de fotografía. Toma tequila a solas, se preocupa, trabaja hasta tarde, recuerda a su marido muerto. No tiene problemas de identidad, excepto los que se refieren a la difícil preservación de la memoria de su marido. Sólo trata de sobrevivir.

El personaje del filme que representa el conflicto de las identidades de quienes habitan el espacio fronterizo es Liz, quien también es la más consciente de dicho problema. En un principio viene a la “ciudad más visitada del mundo” para participar en la puesta de una exposición del arte chicano y eventualmente reencontrarse con sus raíces. Aunque sus abuelos fueron mexicanos habla con dificultad el español y se siente desarraigada. Su presentación en la pantalla se da en el contexto de la exposición del arte, que subraya diversos aspectos de la cultura y preocupaciones chicanas. Una grabación habla de la dificultad de comunicación y de xenofobia: “Si hablo en español, tú me odias, si hablo en inglés ellos me odian”.

Los testimonios de otros chicanos con experiencias similares, que Liz ve en los videos, la hacen más consciente de su desarraigo. Se siente identificada con una mujer que expresa que se siente desconectada de su herencia cultural, lo que le hace experimentar una suerte de vacío existencial. Debe ser este uno de los motivos por los que la joven mujer decide quedarse del lado mexicano, decorar su casa con elementos y artesanías mexicanas y usar las reproducciones de los cuadros de Frida Kahlo.

Le preocupa y entristece la dificultad para expresarse en español y la crisis por la que está pasando su hijita, que se niega a hablar tanto en inglés como en español. En su autodefinición juega el papel fundamental la línea ascendente y descendente: abuelos, padres, hija, y no las horizontales. En cambio, no quiere recordar a su ex marido, padre de Lupita, pese a que le es difícil ser madre sola: “Estoy planeando mi propio trabajo. Tratando de escuchar mi propia voz... Pero no me es fácil. Sola aquí con Lupita”.

Liz busca encontrarse con la cultura de sus antepasados, una cultura mestiza. En una de las escenas monta una especie de performance en que ella misma junto con una indígena reproducen el cuadro de Frida Kahlo: “Las dos Fridas”. Una de ellas tiene en la mano la imagen de Juan Soldado. Al lado hay un plato con iguanas vivas, como las que había observado en las fotos de Graciela Iturbide.

Las mujeres huave parecen vivir en Tijuana temporalmente y por los mismos motivos: trabajan en un restaurante o como sirvientas, conservan su forma de vestir y su idioma. Sus relaciones con los habitantes de la ciudad son pasajeras y dicta-

das por la necesidad del trabajo, no les interesa integrarse a los nuevos ambientes. De la misma manera se representa en el filme el grupo mixteco, que vive del otro lado de la frontera.

La gente vive en lo intermedio, en “la grieta entre dos mundos”, se autodefiene como “los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar” (García Canclini, 2004, p. 203). Casi todos son personas solitarias, sin pareja. Los únicos vínculos que reconocen son los que tienen con los hijos. La vida familiar es muy frágil, fragmentada, además nadie aspira a ella. Sin embargo, también hay personas capaces de rehacer el tejido social roto: en el filme este papel lo desempeña Juana, quien hace amistad con varios personajes y sirve de puente entre ellos.

No es una sociedad multicultural sino fragmentada, segmentada en múltiples sentidos. Un elemento de esta fragmentación lo constituyen los diversos idiomas que se manejan; cada uno de los personajes está encerrado en su universo lingüístico, además cuando se trata de expresarse en otro idioma lo hacen con extrema torpeza, como Jane y Liz. La única hablante bilingüe es Juana y es el personaje que sirve de puente entre todos. Otro factor de la fragmentación son las etnias indígenas, que viven prácticamente separadas del resto de la sociedad, no sólo porque no hablan su propio idioma, sino también por la decisión de mantenerse unidos, por lo cual usan emblemas culturales muy visibles –ropa tradicional– para distinguirse claramente.



## *Los pajarracos* de Héctor Hernández y Horacio Rivera

### La obra y su contexto

*Los pajarracos. La fe derrumba fronteras* es la ópera prima de Héctor Hernández y Horacio Rivera, quienes escribieron conjuntamente el guión, la dirigieron y produjeron. Hernández, egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) había dirigido el largometraje documental *El rey de los coleaderos* (2005), además de cortometrajes, videoclips y comerciales. Rivera se había desempeñado en la publicidad. El libreto del filme fue premiado en la categoría de Guión Inédito en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste en 2002 (“Pajarracos fronterizos”). La película fue filmada con el apoyo de El Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) y su costo ascendió a 13 millones de pesos (Cabrera, 2005a, 26 de junio, p. 7; Vértiz, 2006, p. 84). Se estrenó en todo el país el 28 de julio de 2006 con 64 copias, al mismo tiempo que filmes tan taquilleros como *Superman* y *Los piratas del Caribe* (*Los Pajarracos* no le tiene miedo a las grandes producciones estadounidenses, 2006, 23 de julio, p. 22; Vértiz, 2006, 23 de julio, p. 84). El filme no tuvo una buena recepción pero los autores no atribuyeron su fracaso a esta competencia, sino al hecho de que fuera clasificación “c” (Cabrera, 2006b, 29 de julio, p. 1; Olivares, 2006, p. 13).

### La película ante la crítica

La prensa mexicana le dio publicidad a la película un mes antes de que iniciara el rodaje. Habló de los actores, de las locaciones, del premio que recibió el guión pero, sobre todo de los temas: “los gringos, la política, los medios de comunicación, las drogas, la religión”, la pederastia (Miguel Rodarte, un luchador cachondo, 2005, 22 de abril, p. 7; *Pajarracos fronterizos: pederastia y drogas en un filme*, 2005, 1 de



junio, p. 2). Los autores del filme parecían haber apostado a atraer al público por lo llamativo de los temas, por su género –la comedia de humor negro– y por las referencias a escándalos políticos recientes (Cabrera, Garavito, Carreño, 2005; Cabrera, 2005b, 1 de junio, p. 3).<sup>66</sup> No habría que descartar que quisieron seguir el ejemplo de *Un día sin mexicanos* de Sergio Arau, que obtuvo buenos resultados con una estrategia de este tipo. Trataron de convencer a la opinión pública que la suya era una actitud de compromiso político y no de oportunismo coyuntural mientras anunciaban su participación en la protesta en Los Ángeles para reivindicar los derechos de los inmigrantes en los Estados Unidos, el 1º de mayo de 2006, protesta convocada bajo el lema del filme de Arau (Cárdenas, 2006, 25 de abril, p. 8). La prensa informó que durante la marcha portaron una manta que decía “En las películas siempre ganan los gringos, pero en esta se chingan” (Cabrera, 2006a, 12 de mayo, p. 16).

En fechas cercanas al estreno subrayaban además que decidieron competir en la cartelera con películas estadounidenses tan taquilleras como el *Superman* a fin de “revitalizar el cine mexicano y darle una opción nacional al público” (Cabrera, 2006a, p. 16). La prensa –*El Sol de México*, *El Excelsiór*, *La Prensa*, *El Universal*, *La Crónica*– le seguían haciendo la propaganda al filme tratando de convencer de que se trataba de una cinta cómica y divertida, llena de acción y personajes estrafalarios, tales como “un luchador mujeriego y sinvergüenza”, “una vendedora de mariguana”, “un narco-diputado”, etc. Se subrayaba asimismo su orientación “antigringa” y, por ende, nacionalista (Hernández, 2006a, 18 de julio, p. 1; Székely, 2006, 18 de julio, p. 8; Castro, 2006a, 18 de julio, p. 37; Quijano, 2006, 22 de julio, p. 15).

Pese a la propaganda no le fue bien ni en la taquilla ni ante la crítica. En el XXI Festival Internacional de Guadalajara se cuestionó el haber incluido este tipo de película (Vértiz, 2006, 23 de julio, p. 84). Fernanda Solórzano deshizo el filme en unas cuantas palabras (Solórzano, 2006, julio, [www.lettraslibres.com/index.php?art.11392](http://www.lettraslibres.com/index.php?art.11392)):

Pocas cosas más odiosas que el *kitsch* premeditado, peor aún si se hace pasar por extravagancia y humor. La película... explota y trivializa el imaginario fronterizo a través de una historia de narcos, madrotas y sectas prehispanicas, carente de sustancia y sobrada de autocelebración... Preocupada por ser visualmente atractiva y estilizada en la forma, *Los pajarracos* inten-

<sup>66</sup> Declararon, entre otras cosas, que uno de los personajes de la película, un diputado corrupto, se apellidaba Aguilar Bejarano, en alusión al diputado perredista y que el filme era una respuesta a las declaraciones de Vicente Fox “en el sentido de que los inmigrantes mexicanos en EU están haciendo trabajos que ni siquiera los negros quieren hacer allá”.

ta una recreación del ridículo pero se niega a codearse con él. Es por ello condescendiente y estéril, como todo lo que se inscribe en la estética de la sordidez chic (2006).

De manera similar, Ernesto Diezmartínez la consideró “fallida”, “un estridente y relajiento amasijo de caricaturas chovinistas” y vulgar (Diezmartínez, 2006a, 28 de julio, p. 6). Rafael Aviña agregó que el filme era excesivo, estridente, exagerado e irreverente (Aviña, 2006a, 28 de julio, p. 6). Luis Tovar además de epítetos anteriores añadió que se trataba de una de las comedias “confusas, mal planteadas, peor ejecutadas, misóginas y anticlimáticas” (Tovar, 2006b, 13 de agosto, p. 13).

### La estructura, las voces narrativas y el punto de vista

La película pretende ser una suerte de parodia del cine de luchadores. El género, tal como se fue definiendo en México a partir de la década de 1950, admitió diversas estructuras, personajes y ambientes, por lo que los creadores del filme tuvieron una gran libertad para retomar algunos de ellos.

Tal como explicó Álvaro Fernández, estas variaciones giraban; sin embargo, en torno a algunos elementos centrales entre los cuales se encontraba “el horror de la novela gótica del siglo XIX, el erotismo, el mundo del hampa a la manera de Juan Orol y la ciencia ficción de la televisión estadounidense” (Fernández Reyes, 2004, p. 138). La trama giraba en torno al tema de la lucha entre el bien y el mal y el protagonista era construido conforme a las reglas ya definidas en las arenas de lucha libre: un personaje con máscara, botas, calzón y las mallas, todos los elementos que debían, junto con el nombre, poner en escena a un personaje completo, todo un “concepto y espejo de las aspiraciones, preocupaciones y concepciones de vida” (2004, p. 95).

Si bien *Los pajarracos* tiene como personaje principal a un luchador que usa la vestimenta propia de los protagonistas de la lucha libre, éste no representa ni el “bien” ni el “mal”, sino más bien una actitud frívola ante la vida, que se pretende propia de los “héroes” del México actual. De ahí su nombre –Miguel Cachondo Sanabria– y el hecho de que en tales circunstancias la máscara no es un atributo fundamental de su personalidad sino un mero agregado que Miguel se pone y quita sin mayor preocupación.

De ahí también que la imagen de la arena con la que el filme abre, lejos de ser el espacio sagrado en que se llevaba a cabo el combate, aquí no es sino el lugar de escauceos amarosos de Miguel y Rosalba, que resulta ser hija de un diputado corrupto de Culiacán, personaje que pretende constituir la caricatura de los dipu-



tados mexicanos de cualquier orientación. (Hacen nido los pajarrácos, 2005, 20 de mayo, p. 16e).<sup>67</sup>

Al mismo tiempo el filme tiene una estructura que la asemeja a una comedia de enredos: la historia salta de un personaje a otro, que aunque en un principio aparezcan desvinculados, terminan por cruzarse y relacionarse de tal modo que ello provoque el mayor número de situaciones pretendidamente inesperadas y cómicas.

El estilo del filme es el de una historieta, con personajes exagerados, caricaturizados que emplean la mímica, los gestos y las formas de hablar para acentuarlo lo más posible. La resultante es una especie de *pastiche*, un poco al estilo de *Un día sin mexicanos* que, no sería muy aventurado suponer, los autores de *Los pajarracos* querían emular, haciéndole a su filme una propaganda muy al estilo de Arau e incluso participando en la protesta en Los Ángeles que se convocó bajo el lema de su filme.

El personaje principal, Miguel Sanabria, funge también como narrador. Sin embargo, su narración es frecuentemente interrumpida para mostrar al espectador fragmentos de la historia que él no presencia directamente pero que permiten comprender lo que le está sucediendo, al ponernos en los antecedentes de los personajes, sus mutuas relaciones, sus intereses y preocupaciones.



Miguel, quien se presenta a sí mismo como “luchador de profesión y fajador por convicción” narra con un tono desenfadado y un lenguaje propio de personajes de extracción popular, que buscan hacer fama y dinero de forma fácil. Su historia es la de enamorar a todas las mujeres que se le crucen por el camino, incluido un travesti, y tratar de recuperar una mochila de peluche repleta de dólares que le dio La Nana, una mujer que regentea una arena de lucha libre y trafica con drogas. Al final es el encargado de transmitir lo que, es de suponer, *el mensaje* del filme. Dicho mensaje es tan inge-

<sup>67</sup> Conforme a los directores del filme, al diseñar a este personaje tenían en mente a René Bejarano. De alguna manera el hecho de que el personaje de pronto teme ser desaforado apunta a que, en efecto, las armas de la ironía apuntaban hacia el Partido de la Revolución Democrática (PRD).

nuo como toda la película: que el destino de un hombre es luchar y que “luchar es vivir”. Y también que vale la pena arriesgarlo todo para seguir soñando.

Como siempre ocurre en las películas en que uno de los personajes tiene función narrativa, la historia es también contada por una figura implícita que organiza todo el material fílmico y cuyo punto de vista permea todo el relato. Su perspectiva podría describirse como un intento por mostrar la ciudad fronteriza de Tijuana como polo de atracción y refugio para todo tipo de personas que desean obtener beneficios rápidamente y sin esfuerzo: traficantes de droga, gente de regentea pequeños negocios para esconder las actividades ilícitas, luchadores, políticos corruptos, curas libidinosos que quieren divertirse y viajar con el dinero de las limosnas, gente que organiza supuestas sectas religiosas, una locutora de radio drogadicta. Como se supone que todos ellos tienen una sola preocupación y un solo fin—que es el de un enriquecimiento súbito—la acción tiene como centro una mochila con dólares de la que todo el mundo trata de apropiarse y que pasa constantemente de unas manos a otras.

En la imagen de este mundo inmoral se destacan algunos rasgos en particular: la cuestión de género, las religiones, el tráfico de drogas, una apropiación *sui generis* de elementos de las culturas prehispánicas y la existencia de prejuicios chauvinistas de ambos lados de la frontera.

En efecto, la mayoría de los personajes son caracterizados en primer lugar y en forma caricaturesca como machos, marimachas, gays o travestis, de tal modo que parecería que la película asocia estas condiciones con la dedicación a actividades ilícitas. Aunque los personajes parecen representar una amplia gama de estas actividades, varios se asocian con un ejercicio fraudulento de lo religioso, el cura gachupín, el monaguillo, Champion—fundador y guía espiritual de la secta de la Nueva Aztlán—y su ayudante el Gancho. Los personajes veneran a Malverde, el santo de los narcos, quien se le aparece en la última secuencia a Miguel para “orientarlo”. Todas las religiones se emplean, conforme al filme, para promover beneficio propio aprovechándose de la ingenuidad de la gente. Algunas de ellas utilizan para legitimarse los elementos de las culturas prehispánicas: las pirámides falsas, los rituales de sacrificio fingidos, las invocaciones a Coatlicue, etc.

En el centro de todas las actividades está el tráfico de drogas, dentro y a través de las fronteras, en que participan directa o indirectamente todos, a través de la mochila con dólares que pasa de mano en mano.

Otro destacado elemento de este inmoral mundo de la frontera es la existencia y la constante afirmación de los prejuicios de los mexicanos hacia los *gringos* y *viceversa*. El filme se apropia de estos prejuicios al construir el personaje del *gringo* como un tipo débil, que a diferencia de los mexicanos no sabe pelear ni usar armas, antipático,

que pronuncia frases tipo “un gringo siempre sabe más que un pinche mexicano”, Además de él, aparecen dos estadounidenses que participan en el *Minuteman Project*, que mientras esperan que alguien trate de cruzar la frontera para dispararle, compran droga a los mexicanos y quienes explican que odian a los mexicanos “porque son tramposos, huevones y feos”. Los mexicanos representados en el filme, a su vez, equiparan a los gringos con los perros y les niegan, por igual, el acceso al templo.

El relato está salpicado por referencias a acontecimientos y personajes de la vida actual. Y así se mencionan Schwarzenegger y Maradona, se hace una alusión al desafiador, del que había sido objeto López Obrador, al lenguaje que empleaba el entonces presidente de México, Fox (“chiquillos”), se parodian las campañas de beneficencia que en este caso tienen por objeto a los niños de Chiapas. Estas alusiones no podrían tener otra intención que la de divertir a los espectadores, puesto que no se intenta construir un discurso crítico sobre dichos personajes o acontecimientos.

### El discurso identitario

La historia que cuenta el filme ocurre en un día y tiene como escenario a Tijuana y la franja fronteriza a la que se bautiza como “Paso del Mojado”. Ambos espacios se representan en forma estereotipada: Tijuana es una ciudad desordenada, sucia, que combina espacios urbanizados con calles sin pavimentar y casas a medio construir, y en cuyo centro hay todo tipo de giros propios de una ciudad de paso. La frontera, a su vez, es representada fundamentalmente por la barda, algunas cruces blancas, y la presencia de personajes estadounidenses que la vigilan. Es el único filme en que esta tarea no se le atribuye a la Patrulla Fronteriza sino a los civiles del *Minuteman Project*.

Como expliqué anteriormente, en el filme no hay propiamente personajes sino una especie de caricaturas, equiparables a las figuras de las historietas, que no tienen historia, ni carácter, ni profundidad, y que están destinados sólo a pintar de manera superficial lo que cierto imaginario colectivo podría definir como “sociedad de frontera”: personas sin arraigo, sin oficio ni beneficio, que están ahí de paso, buscando enriquecerse de manera fácil e ilegal, y obsesionadas con poder pasar “del otro lado”.

### DE NORTE A SUR: LA RENOVACIÓN ESPIRITUAL

En las películas mexicanas contemporáneas no siempre se viaja hacia el norte. Hay quienes emprenden la ruta contraria, que los lleva de los estados fronterizos de los Estados Unidos hacia diversas regiones de México y, en algunos casos, aún más allá

de sus fronteras. En estos casos, casi siempre se trata de experiencias espirituales que afectan profundamente a los peregrinos. Se trata, la mayoría de las veces, de viajes iniciáticos. Los emprenden lo mismo los descendientes de los mexicanos (*Bajo California*) que personajes ligados afectivamente con nuestros compatriotas (*Sólo Dios sabe*).

El sur representa, definitivamente, en las películas mexicanas la oportunidad de una renovación espiritual, del reencuentro con las raíces, de maduración y enriquecimiento personal. El punto de partida lo constituye siempre una fuerte crisis personal. Damián Ojeda, el protagonista de *Bajo California* (Bolado, 1998) necesita volver a ser un “hombre entero” después de haber atropellado a una mujer embarazada, probablemente una migrante indocumentada, para poder convertirse él mismo en un padre. Dolores, la protagonista de *Sólo Dios sabe* (Bolado, 2005), quiere huir de una relación afectiva sin futuro porque su pareja está casada y tiene hijos. La pérdida de documentos de identidad estadounidenses y la noticia sobre la muerte de su abuela, sellan su destino.

En su recorrido, los protagonistas de los filmes repiten el *viaje arquetípico del héroe*, un viaje descrito por la mitología de las más diversas culturas, que deben realizar todos los hombres y mujeres para transformarse en personas maduras y cumplir satisfactoriamente su ciclo de vida. Se trata, entonces, de un viaje interior, de un recorrido psíquico que consiste en traspasar una serie de difíciles umbrales que demandan un cambio de normas tanto en la vida consciente como en la inconsciente.

### ***Bajo California: el límite del tiempo* de Carlos Bolado Muñoz**

#### **La obra y su contexto**

*Bajo California: el límite de tiempo* fue el primer largometraje del director Carlos Bolado Muñoz, quien ya había tenido experiencia en los campos de edición, guionismo, así como dirección de cortometrajes de ficción y documentales.

Bolado nació en Veracruz, Veracruz, el 6 de febrero de 1964. Estudió Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en la propia institución. Fue allí donde dirigió sus primeros cortometrajes: *Laura* (1985), *Acariciándose frente al espejo* (1986), *Sentido contrario* (1987) y *Golkobi* (1989). Simultáneamente trabajó como sonidista en *Los confines* (1987) de Mitl Valdés y *Lola* (1989) de María Novaro (De León, 2003).

A partir de la década de los noventa editó *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, *La vida conyugal* (1993) de Carlos Carrera, *Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana, *Novia que te vea* (1993) de Guita Shyfter, *En medio de la nada* (1993) de Hugo Rodríguez, *En el aire* (1995) de Juan Carlos de Llaca y, *Crónica de un desayuno* (2000) de Benjamín Cann. Como él mismo recuerda, a partir de lo anterior, fue encasillado como editor (2003).

Colaboró, asimismo, como editor o guionista en los documentales *Uxmal, piedras de lluvia* (1992), *Chichen-Itzá, la palabra del Chilam* (1992), *Cancún: una puerta al mundo maya* (1995) y *Xochicalco* (1996).

Pero su amplia experiencia no fue de mucha ayuda cuando quiso dirigir su *opera prima*. Varios realizadores se opusieron a ello argumentando que su especialización era distinta.

Finalmente pudo dirigir *Bajo California: el límite de tiempo* (1998) gracias al apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), de Fernando Sariñana y de Jorge Alberto Lozoya (1998). Se trató de una película *de autor* puesto que Bolado fungió como director, productor, guionista y editor. Recibió siete Arieles, por la mejor dirección, edición y ópera prima, mejor actor (Damián Alcázar), actor de cuadro (Fernando Torre Lapham), coactuación masculina (Jesús Ochoa), música compuesta para cine (Antonio Fernández Ríos). Recibió también el premio nacional de la crítica en la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, mención honorífica en el Festival de Munich, del gran jurado en el Festival internacional de Amiens, en 1999 los premios del jurado del público en el Festival Internacional de San Francisco, el de la crítica en la XIV Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, el premio Rita en el Tercer Festival Internacional de Cine Latino de Los Angeles y fue declarada Mejor película (junto con *Santitos* de Alejandro Springall) en el Festival de Cine Latino (Vega, 2000).

Los reconocimientos a *Bajo California* le abrieron nuevas posibilidades. Y así, en 2001 codirigió, junto con Justine Shapiro y B. Z. Goldberg, el documental *Promesas*, que fue nominado al Oscar y recibió dos Emmys por mejor documental y mejor análisis e investigación documental, y en 2005, otra película de ficción titulada *Sólo Dios sabe*.

### La película ante la crítica

La película fue muy bien recibida por la crítica. Hasta Jorge Ayala Blanco, conocido por sus agrias descalificaciones, esta vez se limitó a unos cuantos adjetivos irónicos, mediante los cuales caracterizó al protagonista como el “hombre más que ángel caído en profunda crisis autopersecutoria”, a la película en su conjunto

como una “supraturística colección de magazine *México Desconocido* encuadernada en celuloide”, y a su contenido como “un edificante compendio del misticismo *light* (Ayala, 2001, pp. 184-187). En contraste con lo anterior, encontró parecidos con la estética de Epstein, con la edición de Pudovkin y con las temáticas de Wenders, lo cual parece constituir un reconocimiento implícito de las cualidades al filme. Subrayó su vocación simbólico-mítica, “la suntuosidad lumínica y plástica de cada plano”, así como la “imbricación de escenas documentales con escenas de alta sofisticación” (2001).

Para Luís Tovar ésta era definitivamente “la mejor película en los últimos tiempos” (Tovar, 2000) En su análisis privilegió el contenido, es decir “la búsqueda de sí mismo” por parte del protagonista y “la dualidad en su signo”, que conforme a Tovar, radica en su origen chicano y en lo que provoca su crisis interna: el hecho de haber (2000). Elogió la edición de la película que definió como “docuficción”, por la profusión de los paisajes y por su ritmo narrativo.

También Salvador Velazco opinaba que se trataba de una de las mejores películas mexicanas de los últimos años (Velazco, 2001b) Subrayaba la relación del filme con otras grandes obras, *El sur* de Jorge Luis Borges y *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell, a medida que en todas ellas se trataba de viajes en el tiempo realizadas por “nómadas caminantes”, de viajes de purificación en busca de las raíces y de la identidad (2001b).

También a Javier Betancourt el tema del filme, que definió como “itinerario espiritual y geográfico”, así como “culto a los muertos y rito expiatorio” le pareció como elemento fundamental que resaltar, máxime que Carlos Bolado lograba hablar de ello “sin ahogarse en el melodrama o el discurso político” (Betancourt, 2000, pp. 68-69). Describía la dimensión simbólica del viaje del protagonista y opinaba que dicha dimensión operaba “en cualquier registro que se piense; el mexicano americano en busca de su origen cultural, el hombre que debe liberarse de su estado larvario para acceder de lleno a la paternidad, quizás matando a la madre (simbólicamente)” (2000) A la arriesgada interpretación conforme a la cual el atropellar a la migrante implicaba el asesinato simbólico de la madre, puesto que probablemente aquella también había cruzado la frontera en forma ilegal, Betancourt le agregaba otra, más extraña aún. En efecto, cerraba la reseña con el siguiente párrafo:

Como todos los héroes, Damián descenderá al infierno. La sublimación de la serpiente en águila se maneja como el mero accidente de alguien que no es un chamán, ese es el caminante Gabriel Retes. Damián pertenece a la familia del hombre (p. 69).

Una asociación de ideas no sólo extraña, sino incomprensible.

Raúl Criollo subrayó en primer lugar, y a diferencia de los otros críticos, principalmente los logros técnicos de la cinta, calificándola de “un prodigio de técnica cinematográfica, no solamente en términos plásticos y montaje, con deslumbrantes time-lays y composiciones de riquísima organicidad visual” (Criollo, s/f). En otra reseña, firmada por *Moviola*, además de elogios habituales se emplea la retórica patriótica:

Debido a las nefastas políticas económicas que se han aplicado desde hace más de medio siglo, una gran parte de nuestros compatriotas tienen que salir del país rumbo al vecino del norte en busca de una mejor oportunidad de llevar una vida digna. Sin embargo, ¿cuántos de ellos ya nunca regresan? ¿Cuántas personas existirán que son nacidas en los Estados Unidos pero con toda la sangre mexicana corriendo por sus venas? ¿Cuántas de éstas últimas realmente sabrán algo de nuestra cultura, o de sus antepasados, de la tierra de sus muertos? ¿Cuántos tendrán que realizar un viaje a nuestro territorio para encontrarse con ellos mismos? ¿Cuál será el verdadero significado de sus vidas? La respuesta a estas interrogantes intenta ser contestada en lo que es una de las mejores películas mexicanas jamás filmadas: *Bajo California: El Límite del Tiempo...* Bajo California es la mejor muestra de que para hacer un excelente cine lo único que se necesita es un buen guión, un director talentoso y sobre todo mucho amor por México (Criollo, 2000).

Sin excepción alguna, todos los críticos elogiaron el desempeño actoral de *Damián Alcázar*, en el papel principal, y de *Jesús Ochoa*, quien encarnó a *Arce*, el guía del protagonista en su recorrido por San Francisco de la Sierra. La mayoría mencionó la aparición fugaz de *Gabriel Retes*.

### Las voces narrativas y su perspectiva

El proceso narrativo de la película es complejo: se alternan en él, constantemente, relatos que están siendo construidos por distintos personajes, algunos representados en el filme de manera directa, como es el caso de su protagonista, otros representados en forma indirecta mediante grabaciones de voz y de las imágenes, como sucede con la compañera de *Damián* y, finalmente por quien no aparece sino en forma de una construcción específica del discurso audiovisual que engloba y da sentido a los otros relatos. Se trata, en este último caso del narrador implícito.

Pero la heterogeneidad de las voces narrativas se articula en el filme mediante una perspectiva común, una perspectiva estética. En efecto, lo que caracteriza to-

dos los discursos no es tanto una visión ideológica o moral, sino una fuerte carga emotiva con la que se percibe a los sujetos y su entorno. No hay imágenes que pretendan ser “objetivas”. En todas se percibe un valor adicional, una intensidad vivida, una fuerza que afecta la sensibilidad del espectador. (Mandoki, 2006, p. 67)<sup>68</sup> Muchas veces esta intensidad se ve aumentada por la música o, por el contrario, por su falta, lo que redundará en un silencio que el ruido del mar, del viento, o del grillos nocturnos parecen acentuar aún más.

No es fácil distinguir en las secuencias iniciales entre estos tres procesos narrativos. El relato a cargo del narrador principal inicia con una suerte de anuncio del tema de la película mediante una imagen en que la sombra de un peregrino se recorta sobre el contorno de la península de Baja California. Sobre ella van apareciendo los créditos del filme. El ruido del mar le da la profundidad a esta imagen plana y casi inmóvil, al tiempo que anuncia su presencia en el filme.

Inmediatamente, surgen las imágenes de la camioneta en que el protagonista recorre las carreteras de California, camino hacia el sur, como lo indican las señales en la carretera. Es en este momento, a escaso minuto y medio de haber iniciado la película, que la narración principal empieza a alternar con otros dos puntos de vista diferentes: el de Damián y el de su compañera, cuya voz escuchamos cuando el protagonista acciona la grabadora. Pero su relato verbal, que es acompañando por las imágenes que Damián recuerda y que mira mientras traspasa la frontera con México. Dichas imágenes van conformando otros discursos. Uno de ellos nos va mostrando la tensión mental del protagonista: la sucesión de encuadres inclinados en que se ven las señales de tránsito, acompañados por un ruido y una iluminación inquietantes y que terminan con la imagen del cuerpo de una mujer embarazada que rebota en la camioneta y rueda sobre el suelo. Es otro el estado de Damián cuando recuerda a su compañera flotando en la alberca o acercando su abultado vientre a la cámara: en ellas se reflejan la felicidad y la tranquilidad. Y ahí aparece un tercer discurso en que se muestra una interminable barda que separa el territorio estadounidense del mexicano, un grupo de personas esperando la oportunidad para cruzar, un camino semidesértico sembrado de coches volteados, abandonados, oxidados. Mientras eso ocurre, la música de cuerdas marca un ritmo acelerado que transmite al espectador la ansiedad y la inquietud del protagonista.

Mientras la mirada de Damián está fuertemente influenciada por sus sentimientos de culpa y emociones relacionadas con su inminente paternidad, que pro-

---

<sup>68</sup> Katya Mandoki define la estética como el estudio de los procesos de estesis, que define como “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso”, “la apertura del sujeto en tanto expuesto a la vida”.



vocan una obsesiva recurrencia de las imágenes que se agolpan en su conciencia, el discurso de su compañera está teñido por la ternura, simpatía y comprensión de los sentimientos del *otro*.

Finalmente, el tercer discurso, que engloba a los anteriores mientras narra la travesía del protagonista, habla de la intensidad con que Damián se relaciona con las personas que encuentra en su camino, de su timidez y al mismo tiempo, de su resolución para cumplir la tarea que se impone, de su disposición para interactuar con los diversos elementos del pasado y del presente cultural y con la propia naturaleza. Subraya los frecuentes cambios de ánimo del protagonista, nos habla de su vida interna.

A medida que la película se desarrolla, la voz de la compañera del protagonista desaparece, para reaparecer hacia el final contando del nacimiento de la hija de ambos, de manera que sólo se entrelazan las perspectivas del narrador implícito y la de Damián. Ambas conservan las características que desplegaron desde el inicio.

### La estructura narrativa: el viaje iniciático

En *Bajo California* pueden reconocerse algunos rasgos de *road movie*, un género cinematográfico vinculado con la historia de los Estados Unidos y su mito fundador basado en la idea de la conquista de una tierra inmensa. El género nació en la década de los sesenta vinculado con el movimiento de los *beatnik* y con la trasposición del *western* al contexto contemporáneo, retratando un mundo desértico atravesado por personajes que huían de una sociedad urbana y sus ataduras en vehículos motorizados. Entre los textos fundadores suelen mencionarse *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray, la novela *On the road* (1957) de Jack Kerouac y *Easy rider* (1969) de Dennis Hopper (“Crónica de viajes: 50 años de road movies”). Sus protagonistas son generalmente personajes marginados que buscan en el tránsito la revelación acerca de sí mismos, de tal modo que el viaje, más que un desplazamiento geográfico, es un recorrido interior.

Después del momento inicial y debido a su gran popularidad, el género fue tratado por los cines de diversas latitudes, lo que dio lugar a una serie de variaciones en el tratamiento del tema del viaje y en la construcción de los personajes. Pronto las autopistas estadounidenses fueron sustituidas por las carretas de la Patagonia (*Historias mínimas*, Carlos Sorín), las potentes motos por una podadora de césped (*The straight story*, David Lynch) y los jóvenes rebeldes por personajes maduros (*París, Texas*, Wim Wenders) o ancianos (*The straight story*, David Lynch).



Pero el vínculo más sólido entre *Bajo California* y las *road movies* lo constituye el hecho de que ambos son herederos de la tradición literaria del *viaje iniciático*, que se remonta a la *Odisea*. En términos generales, el tema y la estructura de las narrativas de este tipo giran en torno a la idea del *viaje arquetípico del héroe*, viaje descrito por la mitología de las más diversas culturas, que deben realizar todos los hombres y mujeres para transformarse en personas maduras y cumplir satisfactoriamente su ciclo de vida. Se trata, entonces, de un viaje interior, de un recorrido psíquico que consiste en traspasar una serie de difíciles umbrales que demandan un cambio de normas tanto en la vida consciente como en la inconsciente. La misión de quien lo realiza consiste en “retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios,

a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allá aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular... y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las... “imágenes arquetípicas”... (Campbell, 1999, p. 24). Una vez resueltos todos los problemas, el héroe regresa con una nueva fuerza, que le permite reintegrarse enriquecido a su comunidad de origen.

Aunque la película de Bolado tiene esta significación profunda, al mismo tiempo contribuye a replantear los esquemas de los *road movies*, al ubicar la historia dentro de marcos culturales distintos al que dio origen al género.

Como había planteado antes, la estructura narrativa de *Bajo California* está construida en torno al viaje arquetípico del héroe. Damián Ojeda, el protagonista de la película es un artista chicano que vive en Laguna Beach, California. La narración empieza cuando Damián decide abandonar a su esposa embarazada para visitar la tierra en que yacen sus antepasados, la tierra que considera su patria.

Para poder ser padre, Damián necesita volver a ser “un hombre entero” y ello requiere de una penosa reconstrucción de su propio “yo”, afectado por la culpa de haber herido, o incluso matado, a otra mujer embarazada, muy probablemente una latinoamericana indocumentada, que huía para traspasar la frontera y adentrarse

en el territorio de la Unión Americana y que de pronto apareció frente a la camioneta del artista, sin que éste tuviera tiempo de frenar.

Es a raíz de estos acontecimientos que Damián, atormentado no sólo por el daño que pudo haberle causado a la desconocida, sino también por el hecho de que no paró su coche para ofrecerle ayuda, decide viajar en busca de la tumba de su abuela, de sus posibles parientes y, principalmente, de sí mismo. Su viaje consta de diferentes etapas.

### La separación y el inicio de la aventura

La película narra los motivos de la separación del protagonista de su familia en una serie de *flashbacks* que puntúan su viaje a través de la frontera. El espectador conoce no sólo las razones de Damián sino también la relación que éste tiene con su mujer, una moderna Penélope, dispuesta a esperarlo hasta que éste recupere su integridad, por



medio de una grabación en que la compañera del protagonista lo despide narrando los elementos cruciales de la historia que precede el viaje.

Mientras se escucha su voz, Damián recuerda sus imágenes, que tampoco son directas, ya que provienen de un video doméstico, en que vemos a su mujer flotar en la alberca y después acercar el vientre abultado a la cámara. La asociación del embarazo, el inicio de la vida, con el agua, será una constante de este filme, en que las imágenes, y no los diálogos, juegan un papel preponderante. Por el otro lado, el uso de los aparatos de grabación permitirá apreciar el contraste entre la vida anterior de Damián y su presente aventura, durante la cual irá prescindiendo de todos los artefactos de la vida moderna.

De pronto a Damián le vienen a la memoria otras imágenes, las de la mujer embarazada que pretende cruzar la carretera por la noche, rebota contra su camioneta y cae rodando sobre el suelo. Las imágenes y la banda sonora reflejan la tensión psicológica del personaje, las angulaciones de la cámara y la iluminación de las señales del camino que preceden al accidente generan un ambiente ominoso que anuncia la inminente tragedia.

Es todavía en esta etapa del viaje en que Damián cruza la frontera. Lo hace sin dificultad, pero la línea divisoria que separa los Estados Unidos de México aparece ante sus ojos no como un mero artificio, sino como una pesadilla. Al acercarse a ella, los signos funestos se multiplican. Una larga barda es la señal de una violenta segre-

gación y estigmatización, los signos que avisan del peligro de toparse con las familias de los migrantes huyendo, así como los coches abandonados junto a la carretera, evocan la muerte y la desesperación. Es una barrera que fractura, una frontera del odio.

Como todo héroe mítico, Damián deja el mundo de todos los días para aventurarse en lo desconocido. Una vez que haya cruzado la frontera, conduce por los territorios desérticos de Baja California, perseguido por los recuerdos, hasta que se le acaba la gasolina. Allí encuentra a un hombre quien le brindará ayuda y aportará sentido a su aventura. Este hombre representa la fuerza protectora y benigna del destino en todos los mitos (1999, p. 72) Es un hombre viejo quien conoce a la familia de Damián, a los Arce, y le habla de la importancia de las pinturas rupestres que se encuentran en San Francisco de la Sierra, lugar en que vivieron los abuelos del artista. Vaticina que éstas le cambiarán la vida.

### El cruce del primer umbral

La cercanía del lugar que el artista busca, parece agudizar la crisis en que se encuentra. Una vez que alcanza el mar, quema la camioneta rociándola de gasolina. El fuego forma un círculo alrededor del coche.



La escena está cargada de simbolismos. El círculo mortífero del fuego, que destruye la camioneta con la que Damián atropelló a la mujer, indica al mismo tiempo una etapa que se cierra. El artista cruza el primer umbral. A partir de ahora se convertirá en un peregrino que atravesará a pie el desierto y las cordilleras, dormirá a la intemperie y se someterá a los rigores del desierto y los peligros que representan los animales que habitan una zona escasamente poblada. Consciente o inconscientemente Damián pretende una purificación espiritual repitiendo la hazaña de los monjes cristianos que se alejaban de los templos y de sus semejantes para regenerarse en la soledad y en la ascesis. Y es que, a diferencia de las tierras fecundas, el desierto representa un anti-edén, un caos originario, seco, arisco y estéril, en que los hombres dispuestos a renunciar al orgullo pueden alcanzar un estado de gracia, cercano a la santidad (Cfr. Rozat en Salas, 2004, pp. 315-322).

Pero el círculo es al mismo tiempo para Damián el símbolo del vientre materno, dador de vida y protector. El artista luce unos círculos pintados con ceniza en una de las sienes y los recrea una y otra vez mediante las instalaciones que construye a lo largo de la travesía. Esos círculos aluden al vientre de su mujer embarazada que Damián recuerda constantemente. Uno de sus trabajos constituye la reconstrucción del vientre de la ballena y Damián se refugia en él por un rato. En algún otro momento viene a su memoria la frase que le había dicho a su mujer: "Tu eres la ballena, yo soy Jonás." Y es que el vientre es una cavidad acogedora en la imaginería popular, un espacio donde uno puede sentirse seguro, identificado con la madre (Bachelard, 2006, p. 164).

Pero encontrarse en el vientre de la ballena es a la vez, el símbolo del renacimiento. Innumerables héroes de diversos mitos son tragados por los monstruos y después de permanecer allí un tiempo y sufrir una metamorfosis, salen de nuevo al mundo. Ello equivale, según explica Joseph Campbell, "al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué



es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. Por eso las proximidades de y entradas a los templos están flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales... Estos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del

interior... Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis” (1999, pp. 89-90).

Al salir del vientre de la ballena, recuerda Bachelard, Jonás es devuelto a la luz, lo que implica en la mitología, el regreso a la vida consciente, e incluso “a una vida que *quiere* una nueva conciencia” (Bachelard, 2006). Esto es lo que busca y anticipa el artista chicano mediante las instalaciones que construye en la playa.

Ahora Damián emprende una larga caminata. Las imágenes del mapa del Bajo California en que se imprimen las huellas de los pies, como en los antiguos códices, se alternan con las vistas en que el protagonista atraviesa paisajes di-



versos caminando incansablemente. A ratos su figura se pierde en la inmensidad de un paisaje casi desértico y completamente deshabitado, otras veces los primeros planos de su cara permiten apreciar lo mismo su cansancio que la creciente serenidad de sus facciones, y una tomas en picada casi vertical nos hacen apreciar la diversidad de los suelos que las botas de Damián pisan en su recorrido.

La solitaria caminata transforma la relación de Damián con la naturaleza, con el paisaje con el que se siente identificado, con la tierra y con el mar, con las cordilleras y con la flora y fauna que forma parte de él. El artista luce más tranquilo y los espectadores nos damos cuenta que esta identificación será fundamental para su recuperación. Aún así, los signos ominosos reaparecen en cuanto se acerca de nuevo a la carretera: unos camiones de carga que juegan a las carreras están a punto de atropellarlo en un lugar en que alguien más había muerto, como lo atestigua una cruz adornada con flores y con el busto de Malverde, el patrono de los narcos.

#### 2.1.4.3. El reencuentro con las raíces

Durante la siguiente etapa de la travesía Damián se encuentra con los Arce que viven en el pueblo en que vivió y murió su abuela, Olivia. El visitar su tumba significa para el artista reencontrarse con sus raíces, descubrir su propio origen:

Finalmente nos encontramos tú y yo abuela. Aquí en tu tierra que de alguna forma también es la mía. Tal vez estos Arce son mis parientes... Como puede vivir uno sin saber de donde

es uno. Y saber de dónde es uno es saber dónde están enterrados los abuelos. Y yo estoy aquí ahora.

El gesto de Damián es el de una apropiación simbólica del territorio que entonces se convierte en patria, “tierra ancestral, tierra natal, terruño, etcétera, a la que una persona pertenece, con la que se identifica emocionalmente y donde los antepasados murieron y fueron sepultados” (Giménez, 2000, pp. 52-53).

Una vez establecidas las raíces de la familia más cercana, a Damián le preocupará la genealogía de su familia extendida. Los Arce que viven en el pueblo no conocen la historia de la familia, pero el artista había leído y recordado sus orígenes y ahora se las cuenta a uno de ellos, a quien aceptó ser su guía durante su estancia en San Francisco. Dicha historia está vinculada con la historia de la región, desde que llegaron a ella las misiones jesuitas. Con ellos vinieron los soldados que, en la interpretación de Damián, tenían como misión proteger a los jesuitas de los indios “que eran muy bravos” y “les quemaban sus casas.” Uno de estos soldados era Buenaventura Arce a quien le gustó el lugar y reclamó un rancho. Cuando expulsaron a los jesuitas la familia se quedó allí.

Los Arce de ahora se sienten vinculados a la tierra. Viven “del ranchito, de los chivos. En temporada del queso de cabra, también” “y de los turistas gringos que vienen a ver las pinturas”. La tierra es mala, “pura piedra”, pero, según Arce “no se puede dejar tan fácilmente”. Igual que para Damián, para él la patria es donde están enterrados los antepasados. “Algunos se van para el otro lado pero regresan cuando les va mal”.

Sin embargo, no están en buena relación con su entorno, no lo conocen bien y contribuyen a su depredación. Es por eso que desaparecieron los venados y los cimarrones, fauna de la región, según le explica Arce a Damián.

El guía lleva al artista a las cuevas donde se encuentran las pinturas rupestres. Los lugareños saben que éstas constituyen un atractivo para los turistas *gringos* pero salvo algunas vagas leyendas sobre los indígenas que habían vivido en aquellos territorios, no saben nada sobre la cultura que las creó. Es de nuevo Damián el que sabe que allí habitaron los guaicurás, los cochimíes y los perícues, pueblos nómadas que recolectaban alimentos y cazaban, tal como puede apreciarse en las pinturas. Conoce algunas de sus creencias



y elementos de su cosmovisión. Sabe también que desaparecieron hace unos 200 años, después de la llegada de los jesuitas. Conforme a Damián no soportaron los métodos de la evangelización:

Eran bravos. Siempre se rebelaron contra la iglesia cristiana. En castigo a su rebeldía Dios, según dijeron los jesuitas, les mandó tres terribles epidemias en las que muchos murieron. Los pocos que quedaron fueron desapareciendo.

Damián no se considera un descendiente de las culturas indígenas pero se convierte en uno de los guardianes de la memoria de dichos pueblos y del trauma de la conquista. Esta memoria forma parte de su identidad.

### Las pruebas más difíciles

Una vez que Damián se haya reencontrado con los elementos del pasado de la región y establecido una relación íntima con ellos, como todo héroe debe pasar por una serie de difíciles pruebas. En las palabras de Campbell “escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad y desciende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su laberinto espiritual” (Campbell, 1999, p. 97). Ésta es la etapa de la “purificación del yo”, del paso por peligrosas pruebas que pueden poner en peligro la vida del héroe. Bajo pruebas y desafíos empieza a aprender las reglas del “nuevo mundo”.

Damián se resbala varias veces y está próximo a caerse al precipicio y, como muchos héroes míticos, es mordido por una serpiente. Ayudado por Arce se debate entre la vida y la muerte. Tiene pesadillas en que aparecen las imágenes que se asocian con su crisis espiritual, pero también las que apuntan hacia la recuperación: el embarazo de su esposa, el reencuentro con la naturaleza y la cultura de Baja California. Cuando despierta, Damián se siente recuperado. Arce le entrega un amuleto hecho con la víbora que le había mordido y le aconseja dárselo a la montaña:

Lo que pasa es que a las montañas no se puede subir así nomás porque sí. Mire Damián, siempre que suba a una montaña entréguele algo, porque si no, algo le puede quitar la montaña.

El artista, en efecto, hace “la entrega” del amuleto y tras asistir al entierro de un niño emprende el camino de regreso. En una oficina postal, convenida de antemano con su esposa, le espera la noticia del nacimiento de su hija.



## El espacio y el tiempo

Si aceptamos la interpretación conforme a la cual el viaje que realiza Damián es, en realidad, un viaje interior, entonces las imágenes del espacio que la película ofrece son imágenes que dan cuenta de su intimidad y el tiempo es constituido por la duración de su vivencia. Ya hablamos del simbolismo espacial en la película. Ahora sólo habría que completarlo.

El filme abre con las imágenes de angustia: cerradas, opresivas, oscuras, con angulaciones inclinadas. Es el infierno interior de Damián. Su viaje tiene sentido a medida que le permite alejarse y cambiar de espacio. Su figura se ve minúscula en la inmensidad de un paisaje que lo rodea. Pero el artista no se puede comunicar con él en las primeras etapas de la travesía. Así lo revela la escena en que por primera vez está contemplando el mar. Las olas golpean cerca de sus pies, de pronto se tiñen de rojo y es en este momento que Damián decide quemar la camioneta en que están visibles las huellas del accidente.

El primer paso hacia la liberación se revela inmediatamente en las imágenes del paisaje. Este empieza a verse en su enormidad. Como explica Bachelard, “la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene” (Bachelard, 2001, p. 221). Damián está





recuperando su espacio interior, liberándose de las preocupaciones, aunque este proceso no se da sin contradicciones.

Su soledad, su larga caminata por las llanuras parecen tranquilizarlo. Su comunicación con el universo se da a través de la mirada, pero también por medio de un contacto sensible y de la creación artística con los elementos naturales que encuentra a su paso. Su desplazamiento espacial es, en realidad, un viaje hacia sí mismo, una travesía en profundidad. Pero la paz espiritual no dura y las pesadillas vuelven. Damián se desplaza por su interior en una espiral, como las instalaciones que retratan su mundo interior.

Si al principio del viaje podíamos medir el tiempo –Damián pasa la primera noche en la camioneta y la segunda en la casa del hombre que le habla de las pinturas rupestres–, cuando se adentra en la inmensidad del paisaje, los nudos ordinarios del tiempo se desatan. Y dejan de importar porque lo que estamos presenciando no es una aventura ordinaria sino una transformación espiritual que requiere de tiempos especiales. En un principio el presente se desdobra en la experiencia de Damián en dos tiempos: las vivencias del “ahora” le hacen recordar las imágenes del pasado. Siguiendo a Ricoeur podríamos llamarlo un “doble presente”, el de las cosas del presente y el de las cosas del pasado, a medida que éstas se recuerdan en el presente (Ricoeur, 2000, pp. 123-130).<sup>69</sup> Más tarde, Damián vive periodos cada vez más largos de paz, de reconciliación con el afuera y el adentro, que permanece en una

<sup>69</sup> Ricoeur, siguiendo a San Agustín y a Heidegger argumenta que no existen los tiempos pasado, presente y futuro en la experiencia humana. Sólo hay un “triple presente”, puesto que el sujeto sólo puede estar consciente del futuro y pasado en el presente.

dialéctica constante. A medida que el pasado se retira empieza a cobrar importancia el futuro: la necesidad de saber de su compañera y reanudar la vida con ella.

La culminación del viaje y la liberación final vienen con un nuevo cambio de espacio. Las llanuras ceden lugar a las montañas, una caminata desenvuelta a una subida dificultosa en la que Damián tiene que invertir todas sus energías. Pero subir la montaña y vencer los peligros que ésta pone en su camino, le permite vencer las últimas resistencias interiores, superar los últimos miedos. Damián se descubre curado y puede regresar. El tiempo se revela circular, es un tiempo mítico.

### El discurso identitario

La experiencia que le permite a Damián reconstruir su identidad para regresar con su esposa e hija, que mientras tanto ha nacido, es una experiencia mística, religiosa. No es el ejercicio de una religión concreta sino más bien un recorrido espiritual en que están presentes mitos y símbolos arraigados en una cultura en que se mezclan diversos elementos pertenecientes a distintas tradiciones.

En su travesía por el desierto, en que Damián sigue las huellas de los antiguos ascetas cristianos, al tiempo que se remonta al mito del “viaje del héroe”, el artista incorpora los elementos de la religiosidad indígena prehispánica que busca lo sagrado, más que en el cielo, en la tierra “donde empieza la vida y de donde fluye el agua y la sangre” (Taxco cit. por Zea y Taboada, 2005, p. 56).

Para Damián el paisaje que recorre funciona como “territorio sagrado”, es decir, como “un espacio de comunión con un conjunto de signos y valores” (Giménez, 2000, p. 61). El artista no sólo registra las cualidades específicas de dicho paisaje sino que establece una relación personal, íntima con sus distintos elementos. Y así, aparece bajo sus pies tierra seca, resquebrajada, que Damián pisa con fuerza; tierra polvosa y pedregosa, en que se resbala, tierra húmeda, fértil, arenosa, que lo invita a quedarse, a crear, a fundirse con el paisaje. El artista sube los cerros y baja hacia los valles, reconociendo los rasgos específicos, sagrados de cada uno de estos territorios. Entrega un amuleto a la montaña, reflexiona sobre la visión del mundo de los pueblos que antes vivieron en aquellas tierras.

De pronto la tierra se acaba y Damián se encuentra frente al mar, a un estanque, o una alberca en que está flotando su mujer embarazada. En el agua nace la vida, es el refugio del hombre que aún está en el vientre materno, en el que se siente seguro y protegido.

En el imaginario de Damián, la redondez del vientre de su mujer, la de las ballenas, la del sol y la luna, son los elementos constitutivos más importantes del mun-

do, de su mundo. El artista construye constantemente los círculos con los elementos que encuentra durante su travesía: el fuego, las conchas, los palos, los huesos.

La constante interacción con los elementos de la naturaleza de Baja California es lo que le permite a Damián reconstruir el equilibrio interno y construir una suerte de síntesis con los diversos elementos de su presente y pasado que antes se le aparecían como desvinculados unos de otros y le provocaban un profundo desasosiego espiritual.

## SÓLO DIOS SABE DE CARLOS BOLADO MUÑOZ

### La obra y su contexto

Sólo Dios sabe es el segundo largometraje de Carlos Bolado, película que fue financiada por el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), Sincronía Films, Lulú Producciones y Ancine de Brasil y que costó 3 millones de dólares (Vértiz, 2004, 20 de junio, p. 76; Arellano, 2004, 8 de agosto, p. 4). Bolado, quien ahora reside en San Francisco, declaró que quiso hacer un filme para un público internacional para venderlo fuera de las fronteras de México, donde “la distribución es muy inequitativa y terrible” (Festival de cine de Sundance. Estrenan la cinta *Sólo Dios sabe*, 2006, p. 5). Ello significó, como lo descubrió pronto la crítica, que a diferencia de *Bajo California*, ésta vez el director se propuso hacer una película comercial.

### La obra ante la crítica

La prensa mexicana se interesó moderadamente en el nuevo proyecto de la película de Carlos Bolado, pese al reconocimiento que habían tenido sus obras anteriores. Entre junio y agosto de 2004, el cineasta informó que el nuevo filme se rodaría en México y Brasil habló también del tema, el elenco, el presupuesto, y de los productores (Vértiz, 2004, 20 de junio, p. 76; Licon, 2004, 14 de julio, p. 36). Carlos Bolado explicó en las entrevistas que la idea de hacer un filme en Brasil se lo propuso la productora brasileña Sara Silveira en el Festival de Sundance de 1999 y que él quiso de que tratara de un tema universal, como lo es la búsqueda de la identidad (Vértiz, 2004):

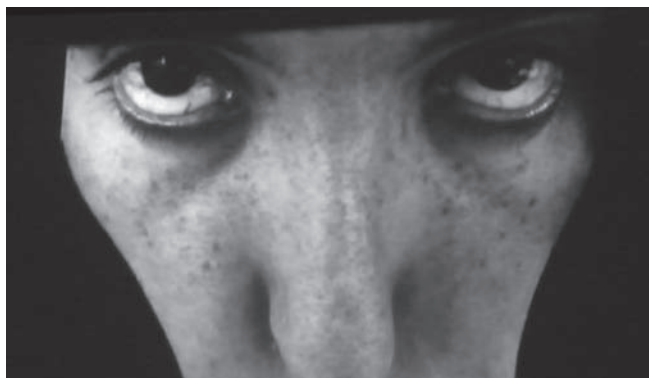
*Sólo Dios sabe* es una película sobre la volátil naturaleza de la identidad en un mundo definido por nacionalidades, género, color, clase y las tenues líneas entre misticismo y escepticismo, destino y azar. Es sobre el viaje de una mujer a través de un mundo de sexo y soledad en donde el amor y el sacrificio se encuentran (p. 76).

El título, según explicó aludía a “esa incertidumbre sobre el futuro, sobre nuestro destino, y plantea la pregunta de si Dios existe o es una invención que nos consuela” (2004, p. 76). Bolado se explayaba también sobre el tema del sincretismo religioso, que había analizado en Cuba, Haití y, finalmente, en Brasil, aunque reconoció que no tuvo tiempo de adentrarse realmente en estos temas (2004; Licon, 2004, 14 de julio, p. 36; Calva, 2004b, p. 8; Caballero, 2004, 7 de agosto, p. 9; Festival de cine de Sundance. Estrenan la cinta *Sólo Dios sabe*, 2006, p. 5).

La cinta se volvió de nuevo noticia cuando se supo que representaría a México en el Festival de Sundance, junto con los documentales *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo y *De nadie* de Tim Dirdamal (Representará *Sólo Dios Sabe* a México en el Festival Sundance, 2005, 1 de diciembre, p. 2, Festival de cine de Sundance. Estrenan la cinta *Sólo Dios sabe*, 2006, p. 5). Sin embargo, las expectativas pronto se desvanecieron cuando se supo que el filme, a diferencia de los dos documentales, no sólo no fue premiado, sino que se le criticó por ser “abiertamente comercial” (Garza, 2006, 7 de mayo, p. 10).

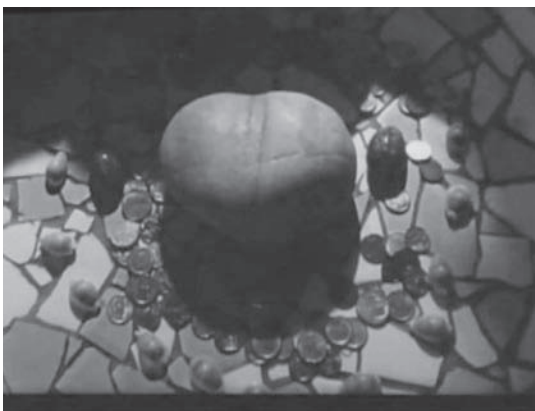
Tampoco le fue bien en el Festival de Guadalajara, a pesar de lo cual el filme fue programado para inaugurar el Festival Internacional de Cine Latino de Nueva York (Cruz Barcenas, 2006, 27 de marzo, p. 6a; Cine latino mejor que el de Hollywood, 2006, 27 de junio, p. 5; Lo inauguran como Dios manda, 2006, 27 de julio, p. 6). Como consecuencia de la mala recepción del filme en Guadalajara, la cinta se estrenó con apenas 50 copias y sólo en la ciudad de México (Huerta, 2006, 11 de septiembre, p. 6; Badillo, 14 de septiembre, 2006, p. 8). De nuevo, fue una ocasión para entrevistar a Bolado y a la estrella de la cinta, Diego Luna. En esta ocasión ambos afirmaron que la película fue escrita para el actor (Bolado, 2006, 14 de septiembre):

Escribí el papel de Damián para Diego. Una noche, hace muchos años, bebíamos y hablábamos en otro festival, y él me decía cuánto le había gustado mi primera película, Bajo California, y cómo el accidente de coche de esa película lo afectó mucho –y dije– “por supuesto, tu madre”. Su madre murió en un accidente de coche cuando él era niño. Le conté que mi madre también murió en un accidente de coche cuando yo era niño, y nos reconocimos como miembros de la “hermandad de los huérfanos” (p. 8).



Los pocos críticos que se ocuparon del filme coincidieron en calificarlo como deficiente y muy menor frente a las películas anteriores de Bolado. Ernesto Diezmartínez lamentó que, a diferencia de las telenovelas que sólo duran treinta minutos, *Sólo Dios sabe*, dure dos horas... La llamó una “folclórica road movie”, que bordaba “con el ridículo gracias al inverosímil periodista encarnado por Diego Luna... que es capaz de decir “profundeces” como “el Destino es lo que Dios sabe que es mejor para nosotros” (Diezmartínez, 2006b, 15 de septiembre, p. 8). También Rafael Aviña consideraba que la película iba “cediendo a la tentación del folclorismo, la complacencia y el lugar común” (Aviña, 2006b, 15 de septiembre, p. 8).

Luis Tovar, tras una larga introducción en que reflexionó sobre las dificultades que enfrentaban los cineastas que habían inaugurado su carrera con una película muy valiosa para lograr un nivel similar en la que seguía, consideraba que el filme era fallido (Tovar, 2006d):



La distancia recorrida por los protagonistas de *Sólo Dios sabe* es inversalmente proporcional a la intensidad de la historia desarrollada por la cinta, la cual consiste, sin mayor energía dramática y hasta marcada por un acartonamiento argumental que es la primera sorpresa desagradable, en el encuentro fortuito y el enamoramiento previsible de una pareja (p. 13).

Nelson Carro, el último en reseñarla, fue también el más benévolo de los críticos, al considerar que los principales problemas de la cinta fueron el *casting*, y especialmente en el caso de Diego Luna (“no da el personaje; por una cuestión de tipo, de físico, más que su actuación, no resulta creíble ni su trabajo, ni su religiosidad, ni su viaje a Brasil, ni su intensidad”) y la estructura narrativa. Sin embargo consideró también que, al igual que en *Bajo California*, había un trabajo formal que busca no ser sólo recipiente de una idea, sino la expresión compleja y más adecuada de un mundo personal” (Carro, 2006, 4 de octubre, p. 2).

### Las voces narrativas y su perspectiva

La historia es contada por una especie de narrador heterodiegético omnipresente, que se desplaza con facilidad en tiempo y espacio mientras cuenta la historia

de encuentros y desencuentros de Damián, un periodista mexicano, y Dolores, una chica brasileña. Su perspectiva es fundamentalmente externa a los personajes, aunque por momentos la música pretende caracterizar sus estados de ánimo. En algunos otros momentos el espectador presencia los recuerdos o las ensoñaciones de Dolores, sin que ello conduzca a la profundización en la explicación de la psicología del personaje.

El narrador tiene claramente una vocación mítica y simbólica. En efecto, el filme introduce de inmediato al espectador en el universo simbólico con las imágenes que abren la narración y que remiten al simbolismo del agua asociado con el universo femenino, una de las constantes del filme. En realidad, toda la narrativa está organizada en torno a los motivos de la lucha de Eros y Thánatos, así como del viaje arquetípico del héroe, como se explicará en el siguiente apartado. Se trata, por consiguiente, de una narración que busca, más que contar las vicisitudes de dos jóvenes que viajan entre el sur de los Estados Unidos y Brasil, dar cuenta de una experiencia espiritual, mediante la cual los personajes descubren en su interior elementos que los hacen relacionarse de otra manera con su vida.

### La estructura narrativa: el viaje ritual

A diferencia de *Bajo California* que marca muy claramente las etapas del *viaje arquetípico del héroe*, en *Sólo Dios sabe* estas etapas están menos acentuadas. De hecho el filme abre con una introducción que, en lugar de ofrecer la explicación de la crisis que desatará la aventura, está destinada a situar al espectador en el universo simbólico-mítico del filme y mostrar antecedentes que sólo serán significativos y comprensibles más adelante. A lo largo de dicha introducción observamos una especie de ritual, en que participan una mujer y una niña, que bailan a la orilla de un río, mientras se escucha el ruido del agua y un canto religioso monótono, repetitivo, acompañado por los tambores.

Esta secuencia inicial es seguida por otras, en que se presenta a una de las protagonistas, Dolores, en una etapa previa al desencadenamiento de los sucesos. Se trata de escenas destinadas a caracterizar al personaje: la vemos dando una conferencia sobre el arte chicano cuyas protagonistas son mujeres con inclinaciones feministas:



Ana Mendieta, Tatiana Parceró y Erika Harsch. Junto con el tema del feminismo, ya anunciado en la primera secuencia, se introduce aquí el tema de la identidad, al tratar de las artistas que viven en el exilio político o voluntario. Por otra parte, dichas escenas están destinadas a contarnos de la fallida vida amorosa de Dolores que mantiene un *affaire* con un hombre casado.

Se supone que es la decepción que le produce la cancelación de la cita con Jonathan la que la llevará a una disco en Tijuana, en que iniciará su periplo, marcado por dos sucesos: el encuentro con Damián y la pérdida del pasaporte, lo que le impedirá volver a San Diego. Hasta este momento no se trata de sucesos que pudieran desatar una verdadera crisis de identidad, así que el viaje inicia de manera bastante fortuita y banal. Esta situación irá cambiando a medida que la pareja vaya encontrando una suerte de “conexiones espirituales” pero, sobre todo, cuando Dolores reciba el llamado religioso, como legado de la abuela recién fallecida.

Dicho legado le es comunicado inicialmente por carta que la abuela le había dejado:

Lola, ¿adónde te has ido? Parece que San Diego te perdió y yo no puedo encontrarte. Mi nieta única, siento que algo en mi se desvanece pero hay cosas que permanecen y quedan todas para ti. En el centro del altar encontrarás las raíces de nuestros ancestros. Que Oxum te bendiga.<sup>70</sup>



La carta está cargada de significados que permiten comprender las escenas y las circunstancias que se habían planteado antes. La niña y la mujer bailando a la orilla del río al inicio del filme debieron haber representado a Dolores y su abuela que la estaba introduciendo en el candomblé, religión en que el río representa a Oxun, “dueña del amor, del matrimonio, del oro y de los ríos”. (<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>, 2007, 15 de enero).

Es a partir de esta secuencia que inicia realmente el viaje ritual de Dolores, viaje en el que Damián será la figura protectora que en los mitos “proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar” (Campbell, 1999, p. 70),

<sup>70</sup> Tanta el contenido de la carta como los diálogos que se citan más adelante han sido transcritos del filme.



papel que el personaje desempeña literalmente utilizando diversos objetos y efectuando rituales para proteger a su acompañante.<sup>71</sup>

La primera etapa consiste en comprender la naturaleza del llamado. Después de leer la carta, Dolores visita el departamento de la abuela en que encuentra figuras grandes y pequeñas, flores, tambores, peces y velas. La chica quita una tela y aparecen grandes piedras colocadas alrededor de una suerte de sopera.

En otro lugar ve una piedra en forma de cabeza, rodeada de monedas y caracoles, representación de Elegwa (<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>, 2008, 12 de noviembre).<sup>72</sup> Por todas partes hay hormigas que parecen indicar la presencia de las ofrendas. Observa con atención una fotografía colgada encima del altar en que aparece una mujer negra vestida de blanco con varios collares y pulseras. Dolores mira las pulseras en sus propios brazos como preguntándose si inconscientemente está usando algo que pertenece a la religión que todavía desconoce.

Ahora está dispuesta a averiguar el significado de las cosas. La madre no contesta sus dudas, considera que se trata de supersticiones. Pero en una tienda con objetos religiosos, la mujer negra que la atiende, le da la primera orientación. Resulta que las “piedras grandes” que su abuela le dejó son otanes, y que éstos tienen que sumergirse para regresar a la profundidad del agua de la que vinieron.

Con esta información la chica viaja a Salvador de Bahía y luego hasta la casa de Duda, su nana. En su bolsa de viaje lleva los otanes. Duda está dedicada a las actividades religiosas. La casa en que vive, al parecer acompañada de otras mujeres, está marcada por una especie de gran moño blanco colocado en un árbol a la entrada. En el patio en que las mujeres preparan la comida en grandes ollas cuelgan listones blancos y amarillos, colores de Oxun.

Para Duda, el hecho de que Dolores haya llegado el día de la fiesta de Oxun,<sup>73</sup> constituye una señal. La lleva al río donde ambas tocan con las manos el agua, se la ponen en la frente, en la nuca, en los brazos. Establecen el vínculo con el *oricha*.<sup>74</sup> Se trata muy probablemente de una suerte de bautismo, del “nacimiento purificador” (Aguirre, 2003, p. 28). Como veremos en las siguientes secuencias Duda está

---

<sup>71</sup> En su coche cuelga una imagen de la virgen de Guadalupe, en su departamento coloca la imagen de la *santa de los abandonados*, construye altares por todas partes, pronuncia palabras que buscan alejar el mal, etc.

<sup>72</sup> Elegwa es uno de los *orichas* o los dioses del panteón yoruba que forma parte de candomblé, la religión afro-brasileña.

<sup>73</sup> El 8 de diciembre.

<sup>74</sup> Deidad yoruba, una de las cuales es Oxun.



preparando a Dolores para asumir otra identidad, para “renacer” en un nuevo contexto, para incorporarla a la comunidad del candomblé.

Una vez concluido el rito, las dos mujeres sumergen cuidadosamente los *otanes* que trajo Dolores. “Las piedras están llenas de energía”, explica Duda (<http://www.orichas.com/espanha/administraveis.asp?adm=9>, 2008, 10 de noviembre).<sup>75</sup> La película sigue empeñándose en convencer al espectador de que lo que presencia está basado en un buen conocimiento de la ritualidad afrobrasileña.

Ya que los *otanes* volvieron a la profundidad del río, Duda realiza una ceremonia adivinatoria para conocer el lugar que tiene Dolores dentro del mundo religioso y para estar al tanto de su destino. Resulta que la chica es hija de Oxun y, por tanto, muy fértil. A pesar de la incredulidad de Dolores a quien los médicos le habían comunicado que no iba a poder tener hijos, la circunstancia pronto se confirma. La joven empieza a sufrir de mareos, uno de los primeros síntomas del embarazo.

Duda le hace una segunda revelación acerca de su origen. Resulta que la fotografía que había visto en la casa de su abuela es la Madre María, “una de las religiosas más importantes de Salvador” y bisabuela de Dolores.

Éste es el momento culminante en el descubrimiento y ascensión de la nueva identidad y el inicio de una nueva etapa marcada por las amenazas a esta circunstancia. La primera de ellas vendrá de la propia protagonista que deja convencerse por la madre para practicarse el aborto. Pero, una vez en el consultorio médico, recuerda la voz de Duda hablándole de Oxun y cambia de opinión. Ésta es una nueva ocasión para que el filme vuelva sobre el simbolismo del agua: Dolores y Damián, ya reconciliados, miran a su futuro hijo flotando en el líquido amniótico. El simbolismo es obvio (Aguirre, 2003):

---

<sup>75</sup> Como anota Migene González, las piedras consagradas “están imbuidas de *ashe* que quiere decir que están hechas de energía cósmica como todas las demás cosas en el universo. Estas piedras son la representación más fundamental del oricha y se las trata como seres vivos bañándolas con líquidos sagrados refrescantes hechos de plantas, limpiándolas, frotándolas con aceite y alimentándolas con la sangre de los animales del oricha”.

El agua representa el origen de la vida. Después de nueve meses de gestación en el amnios de la madre, se “rompen” las aguas y aparecemos a la luz... Fuera, nos espera otra madre (la iglesia o la secta) para recordarnos que biológicamente nacemos para la muerte y que tenemos que sumergirnos en un nuevo líquido amniótico cultural (las aguas bautismales) para volver a nacer a una vida que nos lleve a la vida eterna (p. 28).

Parecería que tras el bautismo y las revelaciones de Duda, Dolores podrá vivir conforme al destino prescrito por la religión. Y ella quiere hacerlo. Así que pide a Damián que la lleve a un río, que la nana le había indicado. Ahí realiza un ritual durante el cual debe cubrirse de miel y lavarse con el agua que va sacando con una jícara. No se explica el sentido de dicho ritual, pero adivinamos que se trata de alguna forma de proteger el embarazo. La mezcla de la miel y del agua se asocian con la dulzura y pureza y, también, como explica Bachelard mientras analiza la imaginación de Novalis, el agua es una “sustancia cálida, dulce, envolvente, protectora... que envuelve al ser entero y lo penetra íntimamente” (Bachelard, 1997, p. 194). Es significativo que el ritual lo realiza Dolores sola, mientras Damián la mira de lejos. Se trata de una tarea femenina que sólo a ella la concierne.

Y es que, como explica Pedro Antón Cantero, mientras las aguas libres son femeninas, las aguas “domadas”, les pertenecen a los hombres. (2003, pp. 178-179). Los varones buscan poseer y transformar el agua mediante la construcción de los acueductos, mediante su conducción y distribución. En cambio las mujeres, en el imaginario colectivo, son ante todo “criaturas del deseo, figuras de lo imposible, como el fluir de las aguas” (2003).

El ritual surte efectos a medida que el embarazo avanza sin contratiempos. Sin embargo, de pronto el médico descubre cáncer en el útero de la joven. Parecería que el destino decide poner a la protagonista a prueba de nueva cuenta. Pese a que el ginecólogo trata de convencerla para que consienta la interrupción del embarazo y a pesar de los ruegos de Damián y de la madre en el mismo sentido, Dolores está convencida que se trata de una *señal* y que su hija, seguramente continuadora del linaje de las mujeres dedicadas a la religión, debe nacer, aunque ella muera.

Así lo indica la última escena de la película en que la niña, su padre y un grupo de mujeres, todos vestidos de blanco, realizan una especie de ritual de despedida de Dolores. Damián deposita en el agua una canasta con flores blancas y amarillas y una foto de la chica muerta. La canasta y la fotografía que se desprende van sumergiéndose poco a poco en el mar... y con ello termina el filme.

El ritual corresponde simbólicamente a lo que Bachelard describe como la “partida del muerto sobre las aguas”. El autor cita a Carl Gustav Jung para explicar

que “el agua, sustancia de la vida, es también sustancia de la muerte para la ensoñación ambivalente” (Bachelard, 1997, p. 114). Al colocar al muerto en el seno de las aguas “se duplican de algún modo las potencias maternas, se vive doblemente ese mito del amortajamiento mediante el que imaginamos... que el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir” (1997).

De este modo, el viaje ritual que inició Dolores cuando recibió el llamado, es terminado por su hija, que manifiesta, participando en la celebración religiosa, el haber aceptado continuar lo que había iniciado Madre María, su bisabuela.

### Los personajes, el tiempo y el espacio

Tal como había ocurrido en la película anterior de Carlos Bolado, en *Sólo Dios sabe* los personajes, el tiempo y el espacio responden al carácter mítico de la narrativa. Formalmente los personajes se desplazan desde San Diego, pasando por Tijuana, inmediaciones del Paricutín, el Distrito Federal, hasta Sao Paulo, pero ninguno de estos lugares tiene una importancia especial ni se le caracteriza con precisión. No son sino escenarios que marcan las distintas etapas de un itinerario que se pretende espiritual.

Los personajes carecen de cualquier profundidad: están creados para dar vida a figuras míticas. Dolores y Damián representan la lucha entre Eros y Thánatos, encarnan a quienes están dispuestos a sacrificarse con tal de preservar los valores tradicionales, tarea en que los apoya Duda, la nana de la chica. Su contraparte es la madre de Dolores, una mujer racional, práctica, que coloca por encima de todos los valores, el de vivir cómodamente en un entorno citadino, *desencantado*. La madre, por oposición a la línea femenina que viene desde la bisabuela de Dolores y se prolonga en su hija, asume roles masculinos relacionados con la vida práctica. Es una “madre terrible”, negativamente valorizada, y también “madre imperiosa”, fría, que intenta impedir que Dolores cumpla las tareas religiosas que se le habían encomendado (Durand, 2004, pp. 105-115).

El tiempo de la historia es, en esta ocasión, prácticamente lineal, si exceptuamos la breve evocación del pasado de Dolores, marcado por la convivencia con la abuela. Pero no es un tiempo histórico, marcado social, política o culturalmente, sino un tiempo abstracto, el del viaje espiritual de los protagonistas.

### El discurso identitario

En *Sólo Dios sabe*, una película en que lo mítico gobierna todos los acontecimientos, la identidad es un destino y no una elección. En una de las primeras secuencias se

observa a Dolores experimentar un orgasmo, un momento en que Eros y Thánatos, placer y dolor, se unen para producir el éxtasis. Parece inevitable que el nombre de la chica selle su destino, al igual que su ascendencia religiosa. Así, Dolores amará y sufrirá con tal de cumplir con lo que ya fue predeterminado.

Tanto Damián como ella reconocen constantemente de las señales del destino que les trae lo mismo el amor que la muerte:

Mira, Dolores, yo creo que el destino es lo que Dios sabe que es mejor para nosotros, así no nos demos cuenta. A veces parecen coincidencias, pero no son. Yo se que tú no crees en Dios así que puedes llamarlo como quieras pero cada momento, cada pequeño instante, fue puesto ahí para que tú y yo nos conociéramos.

Y en otro momento, la chica a la que Damián le pide que interrumpa el embarazo para poder someterse a un tratamiento contra el cáncer, dice: “Es una niña, ¿sabías? No puede estar más sana. Siento que ella está bien, que es perfecta, que está viva, que es nuestra hija. Damián el diagnóstico que me dieron era definitivo. No iba a poder tener hijos nunca. Es que si esto no es una señal”.

Dolores recibe también las señales de muerte desde el inicio de su recorrido. En la parada de autobús en Tijuana que pretende abordar para viajar a la ciudad de México, se le insinúa un hombre. Ante su rechazo le habla de las *muertas de Juárez* y sugiere que éste podría ser su destino. Poco después la chica mira durante un largo rato los coches accidentados, tirados cerca de la carretera, mientras espera a Damián.

Sin embargo, conforme al tipo de religiosidad que ambos profesan el destino puede cambiarse en cierta medida mediante ruegos, ofrendas e incluso reclamos al santo.

Damián consigue recuperar el amor de la joven mediante un ritual que realiza en torno a un pequeño altar que construyó en el hotel. Prende velas, coloca la imagen de *ánima sola*, lo rocía todo con miel y reza: “Dios Todopoderoso. Buscamos tu divina majestad a través de la mediación de la *ánima sola* a quien tú amas tanto para que se consagre en nuestra causa. En nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, amén.”

Dolores, invoca a Oxum: “Señora de la Concepción,<sup>76</sup> mantén a mi hija sana, ayúdame a verla nacer... Madre Oxum, quítame esta enfermedad, cuida a mi hija. Ayuda a mi familia a mantenerse unida para siempre. Amén.”

La lucha de Eros y Thánatos aparece, entonces, como una determinación transcultural, como una tensión en la que se resuelven las vidas humanas en todas las partes y todos los tiempos.

---

<sup>76</sup> Oxum fue sincretizada con Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción.

Otro elemento que define las identidades de los protagonistas es el sincretismo religioso, que está presente tanto en las oraciones como también en los altares que Damián construye por todas partes y en los que mezcla elementos de la religión católica (imágenes), de candomblé (figuras negras), y de tradiciones antiguas mexicanas (calaveras de azúcar). Al igual que él, Dolores parece estar abierta a incorporar en su vida diversos elementos religiosos, aunque desde la muerte de su abuela, empieza a predominar su interés por las creencias afro-brasileñas. En otro momento del filme, al árbol navideño se le sobrepone la imagen de los collares que se usan en el candomblé, reiterando así la idea de la mezcla de las tradiciones.

A diferencia de las demás películas comentadas en este capítulo, en ésta la identidad es una cuestión fundamentalmente comunitaria: Dolores no sólo está dispuesta a adoptar una serie de tradiciones que definen a un grupo del que ella descende, sino que decide sacrificar su vida para contribuir a su conservación. De lo anterior se desprende que la identidad comunitaria es una tarea que trasciende la vida individual y que merece el sacrificio personal.

#### HISTORIA RECIENTE: LA DESCOMPOSICIÓN Y REDEFINICIÓN DE LAS IDENTIDADES TRADICIONALES

A diferencia de los filmes sobre la Conquista, estudiados en los capítulos anteriores, las películas en donde se abordó el tema de las migraciones contemporáneas, no despertaron el interés de las instancias gubernamentales. En algunos casos hubo fondos oficiales en su producción, pero en ningún caso dichos fondos cubrieron la totalidad del presupuesto. Ningún representante del gobierno acudió al estreno de los filmes. En otras palabras, a diferencia de la Conquista, vista como un tema de oportunidad política en los noventa, los temas de la historia reciente que abordara el cine, aunque sean temas presentes en la agenda del gobierno mexicano, como lo es el tema de los migrantes, no fueron considerados como asuntos que permitieran lucirse a los miembros del gobierno.

Contrasta con el desinterés del gobierno, la visibilidad del tema para los demás agentes sociales: tanto los cineastas, que hicieron una gran cantidad de filmes sobre el tema, como el público al que iban dirigidos.<sup>77</sup> Pero el interés por el tema migrato-

<sup>77</sup> Además de las películas analizadas se filmaron y siguen filmando en este momento una gran cantidad de películas, tanto de ficción como documentales, sobre dicho tema. Entre ellas habrá que destacar *Mujeres insumisas* (1994) de Alberto Isaac, *El Agujero* (1997) de Beto Gómez, *Sin dejar huella* (2000) de María Novaro, *De ida y vuelta* (2000) de Salvador Aguirre, *Babel* (2006) de González Iñárritu, *De nadie* (2007) de Tim Dirdamal, *Al otro lado* (2005) de Gustavo Loza, *Bienvenido paisano* (2005) de Rafael Villaseñor, *Propiedad ajena* (2007) de Luis Vélez, *Sangre de mi sangre* (2008) de Christofer Zalla, *Partes usadas* (2008) de Aaron Fernández, *El viaje de Teo* (2008) de Walter Doehner.

rio no radicaba, conforme a la hipótesis de este trabajo, a la necesidad de analizar o discutir más a fondo este tema sino, como había ocurrido con las películas sobre la Conquista, a recrear ciertos imaginarios populares, los arquetipos y mitos que permitan dar sentido a una serie de experiencias nuevas. Porque el cine es tanto para quienes lo hacen, como para quienes lo disfrutan “fuente y expresión del imaginario popular”, antes que discurso, arte o testimonio (Lorente-Costa, 1989, p. 189).

De este modo las películas analizadas reivindican tres grandes visiones fuertemente estereotipadas, muy arraigadas en nuestra cultura, aunque introduzcan también algunas variaciones y matices.

El norte sigue asociándose con la idea del desarrollo económico y del “progreso”, es el espacio de oportunidades laborales, de la posibilidad de alcanzar rápidamente si no la fortuna, por lo menos el bienestar material. Por el contrario al sur se le representa como un lugar de atraso económico, pero de una extraordinaria riqueza cultural. Es ahí donde se puede descansar del ajetreo y la inseguridad de la vida en el norte, donde se traban amistades sólidas, donde la gente se reencuentra y aprende a comunicarse con los demás, donde localiza sus raíces y sentido de la vida.

El norte es una especie de “paraíso perdido”. Es difícil y peligroso llegar a él, a quien lo intenta lo esperan peligros mortales. Por ello ninguno de los protagonistas de los filmes cruza simple y legalmente la frontera. Algunos saltan la barda huyendo de los disparos de la patrulla fronteriza (*Un día sin mexicanos*, *Los pajarracos*), otros se ponen en manos de los *polleros* (*El jardín del edén*, *Un día sin mexicanos*) o viajan escondidos en las cajuelas de los coches (*Santitos*, *El jardín del edén*). En cualquier caso logran eludir la brutalidad de la patrulla fronteriza. En la pantalla aparecen con frecuencia los signos ominosos: las cruces, bajo las cuales están enterrados los migrantes, y los coches abandonados, quemados, desechos.

Pero a quien logra salvarse, lo espera el bienestar material, el encuentro de un gran amor, la libertad para elegir entre diversos modos de vida, todos los elementos de los que los migrantes no disponen en sus lugares de origen.

De acuerdo con el cine, son los individuos los que suelen aventurarse más allá de las fronteras. Excepcionalmente lo hacen en compañía de algún o algunos amigos. Sólo en uno de los filmes, *El jardín del edén*, es posible observar un patrón distinto, que consiste en la migración colectiva, que facilita la llegada de los diversos miembros de la comunidad y también la conservación de los lazos con el grupo social de origen.

Pero las acciones colectivas sólo las emprenden, conforme al imaginario colectivo, las etnias indígenas. En el grupo de las películas analizadas en este capí-

tulo sólo el filme de María Novaro se refiera a esta parte de la sociedad mexicana. La omisión de este tema en los demás filmes parece obedecer a otra de las características de nuestro imaginario colectivo: los indígenas son “cosa del pasado”, tal como nos lo han enseñado los programas de la historia en que éstos sólo aparecen en el período anterior a la llegada de los españoles y durante la Conquista. Por ello eran figuras importantes en los filmes que trataron aquel tema, aunque como he argumentado en los capítulos anteriores, su presencia en las pantallas no estuviera acompañada por un discurso que demostrara el conocimiento de su cultura. Estaban ahí, estereotipados como “buenos indios”, pertenecientes a un solo grupo llamado a representar genéricamente a todas las etnias que habían habitado el territorio hoy mexicano, sin ninguna característica que los distinguiera de los demás grupos.

Así, no puede extrañarnos que los cineastas que hablan de la historia reciente olviden su existencia y piensen que los migrantes sean fundamentalmente individuos procedentes lo mismo de clases bajas que medias, pero sin importantes lazos culturales con sus grupos de origen.

Esta visión individualista de la sociedad mexicana provoca que, si comparamos este grupo de las películas con las que han tratado la Conquista, cambia completamente la idea de la pertenencia. Mientras los filmes anteriores emplearon la Conquista como pretexto para construir un discurso sobre el origen de la nación mexicana, las películas que tratan de migrantes, reflejan la existencia de otro imaginario, que ha ido ganando terreno a fines del siglo XX y principios del XXI, bajo la influencia de la ofensiva neoliberal, fincada en la idea de una sociedad competitiva, construida a partir de individuos y no de grupos.

Conforme a este imaginario ha dejado de ser importante quedarse en la comunidad de origen o incluso en el país. Por encima de la idea de la nacionalidad, o de cualquier otro tipo de cohesión tradicional, está la idea de la libertad de elección y de la realización personal. Es por ello que los personajes de los filmes muestran una gran capacidad de convivir con gente de otras culturas en un ambiente de mutuo respeto y reconocimiento. La necesidad de la libertad parece haber sustituido la necesidad de la identidad.

No sólo se ha debilitado la idea de la pertenencia a la nación y se han dejado de ver otras culturas como amenazas a la identidad propia. También se cuestiona la tradición, cuando ésta resulta opresora. Los mexicanos empiezan a seleccionar los elementos de la tradición que quieren conservar y consideran que pueden llevarse a donde quieren que vayan sin que ello afecte su identidad. En su percepción las fronteras se han vuelto flexibles: no importa vivir en México, en Brasil o en los



Estados Unidos, hablar español, portugués o inglés, relacionarse con personas de la misma o de otra cultura.

Dejó de ser también importante la pertenencia a las instituciones tradicionales: la familia o la iglesia. Los personajes de los filmes se alejan de sus familias definitivamente o en forma temporal. Tienen la misma actitud hacia la iglesia. Consideran que la fe puede ejercerse libremente sin la necesidad de someterse a la institución. En cambio se diversifican las búsquedas de tipo espiritual en que los personajes recurren más que a credos religiosos concretos, a mitos y símbolos arraigados en nuestra cultura en que se mezclan diferentes elementos pertenecientes a distintas tradiciones.

Son muy pocos los personajes del cine mexicano contemporáneo que prescinden de la fe. Diríase que constituyen la excepción que confirma la regla. Pero la religiosidad que se manifiesta en los distintos filmes no es homogénea, no se constituye por medio de las mismas prácticas y no obedece a los mismos fines. Por el contrario, las películas pintan una gran variedad de actitudes frente a las creencias en lo sagrado, distintas formas de recrear el sentido religioso.

Lo que une las diversas prácticas es la búsqueda del reencantamiento del mundo, un mundo que se manifiesta en la vida cotidiana de los personajes como limitado, opresor, falto de elementos a partir de los cuales podría construirse una existencia más feliz. Los sujetos no tienen acceso a empleos en que pudieran sentirse satisfechos, prima el machismo y las distintas formas de opresión de las mujeres, las instituciones no funcionan y generan una violencia generalizada. Frente a ello, los personajes van construyendo un universo sagrado que les brinde nuevas energías y esperanzas.

La resacralización de la vida que se observa en la mayoría de las películas se lleva a cabo al margen de la iglesia católica. Son muy pocas las personas que acuden a la institución y cuando lo hacen no necesariamente encuentran el consuelo y la protección que buscan. El único personaje de las películas analizadas que visita con frecuencia la iglesia es Esperanza, la protagonista de los *Santitos*. Pero tampoco ella participa en las prácticas institucionalizadas. La joven mujer establece más bien una relación personal con el padre Salvador, un buen cura que desea ayudarle en el difícil momento por el que está pasando.

En las demás películas la iglesia no se representa o aparece como un lugar de la corrupción moral (*Los pajarracos*). Frente a esta situación los creyentes establecen relaciones directas con los santos, en la que buscan una resolución simbólica de los problemas cotidianos (Parker, 1996, p. 182). Aunque la figura de la virgen de Guadalupe aparece en todos los filmes, pocos personajes acuden directamente a ella. Su imagen funciona más bien como una especie de emblema de la religiosidad mexicana. Parecería que se confía más en la eficacia simbólica de santos que

ocupan un lugar menor en la jerarquía de lo sagrado y tienen funciones más delimitadas, más concretas.

Los santos más socorridos son Malverde y Juan Soldado, siempre que los personajes traten de cruzar la frontera del norte. Se les piden cosas muy específicas: encontrar el pasaporte perdido, reunir a la familia y, sobre todo, cruzar feliz (e ilegalmente) la frontera y encontrar el trabajo (*El jardín del edén*, *Santitos*, *Los pajarros*). También San Judas Tadeo, santo de “los casos desesperados”, figura entre las invocaciones más recurrentes.

Conforme a las películas, la religiosidad no es pasiva. Con los santos se dialoga, se les interpela y regaña, se establecen pactos con ellos. Se les atribuyen poderes sobrenaturales pero también actitudes humanas. Los personajes entienden que las acciones de los santos son limitadas y que, por tanto, es necesario buscar por sí mismos el cumplimiento de los deseos. Por eso no dejan de actuar, de tomar decisiones, ni de buscar soluciones por su propia cuenta.

Los migrantes se desplazan con sus símbolos religiosos, al instalarlos en los nuevos lugares se apropian de los territorios desconocidos. Crean los santuarios dondequiera que vayan. Tal como explica Renée de la Torre, éstos constituyen “objetivaciones culturales de la identidad, que los liga de manera emocional y no normativa con los lugares de arraigo de la tradición, con los anclajes de la memoria identitaria y que permite domar el anonimato de las sociedades contemporáneas” (De la Torre, 2002, p. 403). Se trata cada vez más de “un sistema de consumo de religiosidad a la carta, con lo cual se rechaza la regulación y normatividad de las instituciones religiosas sobre las prácticas y creencias en beneficio del principio de la soberanía individual” (2002, p. 409).

Los personajes de *El jardín del edén* tienen imágenes sagradas en sus casas, acuden al santuario de Juan Soldado, pero no tienen relación con ninguna institución. Damián, el protagonista de *Sólo Dios sabe*, combina las imágenes de *la santa de los abandonados* y del *ánima sola* en los altares que construye por todas partes, inventa sus propios rituales para pedir protección o la realización de sus anhelos, o para despedir el alma de un zopilote que atropella en la carretera, participa en los rituales de candomblé y, finalmente, organiza una despedida simbólica para su mujer muerta, que evoca el simbolismo de las más diversas culturas.

Las prácticas religiosas pierden el carácter colectivo. En su origen está la memoria común pero no se requiere de la colectividad para su actualización. Los lazos identitarios del grupo ceden lugar cada vez más a las afirmaciones de pertenencia individuales. Conforme a los filmes sólo las etnias indígenas preservan las prácticas colectivas (*El jardín del edén*).

Al construir nuevos sentidos de la pertenencia, se ponen en tela de juicio las distinciones entre la ortodoxia y la heterodoxia, entre lo católico y lo no católico, entre la institución y la herejía. Los protagonistas de los filmes buscan nuevas formas de experimentar lo sagrado, nuevas síntesis que efectúa cada sujeto conforme a sus necesidades y experiencias, mediaciones muy concretas, próximas a la vida de cada persona. Se trata, como explica Parker, de religiones vitalistas, no éticas ni racionales (Parker, 1996, p. 103).

Estas búsquedas o recorridos espirituales son acompañados del surgimiento de nuevas formas de solidaridad y de asociación basadas en la idea de la dignidad humana por encima del origen étnico, religioso o nacional. Entre éstas destaca la solidaridad de género (*Santitos, El jardín del edén, Un día sin mexicanos*), la búsqueda de la integridad propia a fin de poder relacionarse con el otro (*Bajo California, Sólo Dios sabe*), o la asociación con base en valores compartidos.

Ya no se trata de adherirse rígidamente a determinados valores. Éstos se evalúan según las circunstancias de cada persona. Tampoco se trata de elegir entre una opción y otra. Cada vez más personajes se inclinan por aceptar tradiciones diversas, incluirlas todas en su vida, abrirse a la comunicación con otras culturas. Así, las películas pintan un horizonte más incluyente, abierto y flexible en que se aceleran los intercambios culturales. Plantean el retorno a las formas de vida que quieren recuperar la integralidad entre el pensar y el sentir, unir la sabiduría antigua con la moderna (*Bajo California, Sólo Dios sabe*). Como las películas no se proponen analizar el fenómeno de la migración sino que lo emplean como pretexto para recrear los mitos y símbolos, no cuestionan las dificultades culturales que enfrentan los migrantes cuando consiguen el trabajo más allá de las fronteras.

En suma, la historia reciente, al igual que la de los siglos anteriores se banaliza en el cine, esta conclusión si bien se añade a las voces de los historiadores quienes denuncian a las películas por esta circunstancia, lo que interesa en el análisis es que finalmente la pantalla como siempre, no tiene como función parecerse a la realidad ni dar cuenta de ello. Por el contrario, el cine es y ha sido un registro de una historia *sui generis*, de la historia de nuestro imaginario que al mismo tiempo que permanece siempre igual –a medida que recurre a los mitos y símbolos– cambia cuando que éstos se van recreando y reestructurando en distintos momentos de la historia de México.



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, R. (1993). La negociación del miedo en Los Naufragios de Cabeza de Vaca. En Glantz, M. (Coord.). Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca. (pp. 309-350). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Aguirre-Baztón, A. (2003). Aguas amnióticas y aguas bautismales en González-Alcántud, J. y A. Malpica (Coords.). El agua. Mitos, ritos y realidades (Breviarios, p. 279). España; Barcelona: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Aguirre, E. y Vega S., E. (1998). La Historia: acción simbólica del deseo. Apuntes psicoanalíticos. En Pérez S., J. y Radkau, V. (Coord.). Identidad y el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia. (pp. 323-340). México/Alemania: BUAP, Puebla/El Colegio de San Luis/Instituto Georg-Eckert, Braunschweig.
- Ahern, M. (1993). Cruz y calabaza: la apropiación del signo en las relaciones de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. En Glantz, M. (Coord.). Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca (pp. 351-378). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Ainsa, F. (1997). Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana. En Kohut, K. (Eds.), La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. (pp. 111-121). Frankfurt-Madrid: Vervuert/Iberoamericana,.
- Altman, R. (1998). A semantic/syntactic approach to film genre. En Braudy, L. y Marshall, C. (Eds.), Film theory and criticism. (pp. 630-641). Estados Unidos: Oxford University Press.
- Armella de Aspe, V. (1992). Tecuichpotzin. México: Gobierno del Estado de Puebla.
- Arregui, V. J. (2004). La pluralidad de la razón. Madrid: Síntesis.
- Ayala B., J. (2001). La fugacidad del cine mexicano. México: Océano.
- Bachelard, G. (1997). El agua y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios 279).
- Bachelard, G. (2001). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Barabas, A. M. (1987). *Utopías indias. Movimientos socioreligiosos en México*. México: Grijalbo.
- Barajas D., R. (2002). Retrato de un siglo ¿Cómo ser mexicano en el siglo XIX? En Florescano, E. (Coord.). *Espejo mexicano*. (pp. 116-173). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Fundación Miguel Alemán, A.C./Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Barcenas C., C. (2003). *La muerte de la industria cinematográfica mexicana (1992-2000)*. Tesis no publicada, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México.
- Barrera, T. (1993). *Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Naufragios*. En Glantz, Margo (Coord.). *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*. (pp. 169-204). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Barrientos, J. J. (2001). *Ficción-historia. La nueva novela histórica Hispanoamericana*. México: Difusión Cultural Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Barrios, J. L. (2003). *El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la Nación*. En: *Otra Historia del Arte*. (pp. 217-250). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/CURARE.
- Baudot, G. (1996). *México y los albores del discurso colonial*. México: Nueva Imagen.
- Baudot, G. y Tzvetan T. (1990). *Relatos aztecas de la Conquista*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA/Grijalbo.
- Becerra, E. (1996). *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la Narrativa Hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Benitez, F. (1992). *1992 ¿Qué celebramos, qué lamentamos?* México: Era.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Burke, P. (1991). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Campbell, J. (1999). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

- Cantero, P. A. (2003). Las tramas del agua. El agua como metáfora viva. En González Alcantud, J. y A. Malpica (Coords.). El agua mitos y realidades. España, Barcelona: Anthopos.
- Caparrós L., J. M. (1997). 100 películas sobre Historia Contemporánea. Madrid: Alianza Editorial.
- Caparrós L., J. M. (1998). La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine. Barcelona: Ariel.
- Carnes, M. C. (1995). Past Imperfect. History according to the movies. Nueva York: Henry Holt and Company.
- Casetti, F. (1994). Teorías del cine, 1945-1990. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen 37).
- Casetti, F. (1996a). El film y su espectador. Madrid: Cátedra (Signo e imagen 14).
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1996b). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós (Instrumentos Paidós 7).
- Cassirer, E. (2003). Filosofía de las formas simbólicas. México: Fondo de Cultura Económica /FCE).
- Casullo, N. (Comp.) (1989). El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires: Puntosur.
- Ciuk, P. (2009). Directores del Cine Mexicano. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Colombres, A. (1989) (Coord.). 1492-1992. A los 500 años del choque de dos Mundos. Buenos Aires/Quito: Ediciones del Sol-CEHASS.
- Corcuera de Mancera, S. (2000). Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Crovetto, P. L. (1993). Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, Naufragios. En Glantz, Margo (Coord.). Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. (pp. 119-168). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Chartier, R. (1995). El mundo como representación. Barcelona: Gedisa.
- Chatman, S. (1990). Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus.
- De Certeau, M. (1993). La escritura de la historia. México: Universidad Iberoamericana.

- De Certeau, M. (1995). *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De la Torre, R. (2002). Mentalidades religiosas: cambios y continuidades en la Globalización. En De la Peña, G. y Vázquez, L. (Coord.). *La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*. (p. 403). México: Instituto Nacional Indigenista (INI), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)-Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México: Anthropos/Universidad Autónoma de México (UAM-Iztapalapa).
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Duverger, Ch. (1996). *La conversión de los indios de Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Echevarría, N. (1994). Introducción. En Sheridan, G., *Cabeza de Vaca*. (pp. 11-21). México: El Milagro.
- Elmore, P. (1997). *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE). En el Quinto Centenario de Bartolomé de las Casas (1986). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Fábila H., M. y Morales A., C. (1997). *La prensa como apoyo y promoción al cine mexicano durante 1991*. Tesis no publicada de sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPys), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México.
- Fernández R., Á. A. (2004). *Santo, el Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: El Colegio de Michoacán/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Florescano, E. (2000). *Memoria mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Foucault, M. (1978). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias Humanas*. México: Siglo XXI.



- Friede, J. (1974). Bartolomé de las Casas: precursor del anticolonialismo. México: Siglo XXI.
- Garagalza, L. (1990). La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje de la filosofía actual. Barcelona: Anthropos.
- Garagalza, L. (2005). Hermenéutica del lenguaje y simbolismo. En Solares, B. y Valverde. M. del C. (Eds.). Sym-bolon. (pp. 15-37). México: Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM)/ CRIM.
- García C., N. (2004). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. México: Grijalbo.
- García E., J. (1982). Una imagen recorre el mundo. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM).
- García J., J. (1996). Narrativa audiovisual. Madrid: Cátedra (Signo e imagen/Manuales).
- García P., J. A. (2000). El apoyo del Estado a la cinematografía mexicana durante el período 1989-1994: por un cine de calidad. Tesis no publicada de sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPys), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México.
- García R., E. (1992-1997). Historia documental del cine mexicano. Jalisco: Universidad de Guadalajara/ Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García R., E. (1988). Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Ediciones Mapa, Canal 22, Universidad de Guadalajara.
- Gaudreault, A. y Jost F. (1995). El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (2000). Identidades étnicas: estado de la cuestión. En Reina, L. Los retos de la etnicidad en los estados-nación del siglo XXI. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social/ Instituto Nacional Indigenista (INI).
- Glantz, M. (Coord.). (2001). La Malinche, sus padres y sus hijos. México: Taurus.
- González, F. (2003). El simbolismo precolombino. Buenos Aires: Kier.
- González C., P. (1964). La democracia en México. México: Era.

- Gruzinski, S. (1999). La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Gruzinski, S. (2000). La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Gutierrez Ch., N. (2001). Mitos nacionalistas e identidades étnicas: los intelectuales indígenas y el Estado mexicano. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/ Instituto de Investigaciones Sociales (IIS)/ Plaza y Valdés.
- Gutierrez Ch., N. (1974). Uno es todo el género humano. Estudio acerca de la querrela que sobre la capacidad intelectual y religiosa de los indígenas americanos sostuvieron en 1550 Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda. México: Gobierno Constitucional del Estado de Chiapas.
- Gutierrez Ch., N. (1976). Una palabra. En Velasco S., M. (Ed.). Primer simposio internacional lascasista: fray Bartolomé de Las Casas en Hispanoamérica. (pp. 263-370). México: Gobierno Constitucional del Estado de Chiapas.
- Gutierrez Ch., N. (1985). La posición de Bartolomé de Las Casas en el siglo veinte: la influencia de sus doctrinas en los indios de Brasil y los nativos de Alaska. En Symposium: fray Bartolomé de Las Casas. Trascendencia de su obra y doctrina. (pp. 181-195). México: Dirección General de Estudios de la Legislación Universitaria, Diversidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Gutierrez Ch., N. (1985). La humanidad es una. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Gutierrez Ch., N. (1986). Mi vida con Bartolomé de Las Casas. En Quinto Centenario de Bartolomé de las Casas. (pp. 11-20). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Hanke, L. (1966). Más calor y alguna luz sobre la lucha española por la justicia. En la conquista de América. Revista Chilena de Historia y Geografía, 134, 5-66.
- Herlinghaus, H. (2004). Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina. Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- Herren, R. (1992). La conquista erótica de las Indias, 1era. reimpresión. México: Planeta.

- Hoyos, A. (1997). Historia y ficción: dos paralelas que se juntan. En Kohut, K. (Ed.). La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. (pp. 122-136). Frankfurt-Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Jarvie, I. C. (1979). El cine como crítica social. México: Prisma.
- Jost, F. (2004). Propuestas para una narratología comparada. En Baiz Q., F. El personaje y el texto en el cine y la literatura. (pp. 11-24). Venezuela: Cinemateca Nacional.
- Keen, B. (1977). The Legacy of Bartolomé de Las Casas. (primera publicación: Ibero-Americana) II. Disponible en: <http://osu.orst.edu/dept/philosophy/deas/papers/keen.html>
- Kohut, K. (Ed.) (1977). La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt: Vervuert/ Iberoamericana.
- Krieger, A. (2002). We came naked and barefoot. The journey of Cabeza de Vaca. US: University of Texas Press.
- Lafaye, J. (1981), Los conquistadores. (4a. Ed). México: Siglo XXI.
- Lafaye, J. (1984). Mesías, cruzadas, utopías. El judeo-cristianismo en las sociedades ibéricas. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Lafaye, J. (1993). Los milagros de Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1527-1536). En Glantz, M. (Coord.). Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca. (pp. 17-36). México: Consejo Nacional ara la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Lafaye, J. (2002). Quetzálcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional. (4a. ed.). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Lagmanovich, D. (1993). Los Naufragios de Álvar Núñez como construcción Narrativa. En Glantz, M. (Coord). Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca. (pp. 37-48). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- De las Casas, B (1956). Historia de las Indias. España: Biblioteca Ayacucho.
- León-Portilla, M. (1964). El reverso de la conquista. México: Joaquín Mortiz.
- León-Portilla, M. (1984). Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista. (10a. ed). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Lewis, R. E. (1993). Los Naufragios de Álvar Núñez: historia y ficción. En Glantz, M. (Coord.). Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca. (pp. 75-88). México: Consejo nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.

- Liss, P. K. (1995). *Orígenes de la nacionalidad mexicana, 1521-1556*. (1ra. reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- López de Mariscal, B. (1997). *La figura femenina en los narradores testigos de la Conquista*. México: El Colegio de México (COLMEX)/Consejo para la Cultura de Nuevo León.
- Lorente-Costa, J. (1989). El sueño contemporáneo del héroe: Hermes en el cine. En Verjat, A. (Ed.). *El retorno del Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. (pp. 184-204). Barcelona: Anthropos.
- Losada, Á. (1970). *Fray Bartolomé de las Casas a la luz de la moderna crítica histórica*. Madrid: Tecnos.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Consejo para la Cultura y las Artes (CONACULTA)-FONCA/ Siglo XXI.
- Mardones, J. M. (2005). La racionalidad simbólica. En Solares, B. y Valverde, M. del C. (Eds.). (pp. 15-37). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/CRIM.
- Martín, J. J. y Rubio, R. A. (1990). *Cine y Revolución Francesa*. Madrid: Rialp.
- Martínez, J. L. (1990). *Hernán Cortés*. México: UNAM/Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Méndez y Berrueta, L. H. (2005). *Ritos de paso truncos. El territorio simbólico maquilador fronterizo*. México: Universidad Autónoma de México (UAM-Azcapotzalco), Eón.
- Mendoza V., E. (1985). Las Casas y el conflicto anglo-español en el siglo XVI. En Symposium: *fray Bartolomé de Las Casas. Trascendencia de su obra y Doctrina*. México: Dirección General de Estudios de la Legislación Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Menton, S. (1993). *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Metz, Ch. (1998). Some points in the semiotics of the cinema. En Braudy, Leo y Marshall, C. (Eds.), *Film Theory and Criticism*. (5ta. ed.) (pp.68-89). Inglaterra: Oxford.
- Michel, G. y Escárzaga, F. (Coord.) (2001). *Sobre la marcha*. México: Universidad Autónoma de México-Xochimilco/ CODICEA.

- Mintz, D. y R. Roberts (Eds.). (1993). *Hollywood's America: United States History through its Films*. Nueva York: St. James.
- Molloy, S. (1993). Alteridad y reconocimiento en los Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. En Glantz, M. (Coord.). (219-242). *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*. (pp. 219-242). México: (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Monterde, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Montero, J. y Paz, M. A. (Coord.). (1997). *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*. Madrid: Tempo.
- Moreno A., L. I. (2001). *Una propuesta cinematográfica diferente: el cine directo de Nicolás Echevarría*. Tesis no publicada de sociología. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Motolinía, f. T. (1979). *Historia de los Indios de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Muriá, J. M. (1974). *Bartolomé de Las Casas ante la historiografía mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP).
- Nebel, R. (2002). *Santa María Tonantzín Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. (2a. reim.). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Neira P., M. del R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: ARCO/LIBROS.
- Núñez C. V., Á. (1998). *Naufragios y Comentarios*. México: Porrúa.
- O' Connor, J. E. (Ed.). (1990). *Image as Artifact: the Historical Analysis of Film and Television*. EUA: Malabar, F. L., R.E. Krieger.
- O' Connor, J. E. y Jackson, M. A. (Eds.). (1988). *American History/ American Film: Interpreting the Hollywood Image*. Nueva York: Frederick Ungar.
- O'Gorman, E. (1999). *Hacia una nueva imagen del Padre Las Casas, prólogo a Bartolomé de Las Casas, Los Indios de México y Nueva España*. México: Porrúa.
- Olaizola, J. L. (1992). *Bartolomé de Las Casas, crónica de un sueño* (1a. reim). México: Planeta.
- Parish, H.-R. (1980). *Las Casas, obispo. Una nueva interpretación a base de su petición autógrafa en la colección Hans P. Kraus de Manuscritos Hispanoamericanos*. Washington: Library of Congress.

- Parish, H.-R. (Ed). (1992). *Bartolomé de las Casas, The Only Way*. Nueva York: Paulist Press.
- Parish, H.-R. y Weidman, H. E. (1980). *Las Casas en México. Historia y obra desconocidas*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Parker, Ch. (1996) *Otra lógica en América latina: religión popular y modernización capitalista*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Pasolini, P. P. (1971). Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad. En Pérez E., M. *Problemas del nuevo cine*. (pp. 61-76). Madrid: Alianza Editorial.
- Pastor, B. (1993). Desmitificación crítica en la relación de los Naufragios. En Glantz, M. (Coord). *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*. (pp. 89-118). México: Consejo para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Pastor, B. (1999). *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)*. México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/UNAM.
- Pastor, Marialba (2004). *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Pekka H., J. (1986). Bartolomé de Las Casas en la Historia. Un ejemplo de cómo las personas históricas pueden ser aprovechadas para diferentes finalidades. En *El Quinto Centenario de Bartolomé de las Casas*. (pp. 61-72). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Pereña, L. (1986). Derechos civiles y políticos en el pensamiento de Bartolomé De Las Casas. En *el Quinto Centenario de Bartolomé de las Casas*. (pp. 109-124). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Pérez E., M. (1971). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez S., J. y Radkau, V. (1998). (Coord.). *Identidad y el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*. México-Alemania: BUAP, Puebla/El Colegio de San Luis/ Instituto Georg-Eckert, Braunschweig.
- Pérez V., T. (1999). *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del sigFlo XX*. México: Siglo XXI.

- Pranzetti, M. L. (1993). El naufragio como metáfora. En Glantz, M. (Coord.). Notas y comentarios sobre Álar Núñez Cabeza de Vaca. (pp. 57-74). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/Grijalbo.
- Raack, R.J. (1983). Historiography as Cinematography: a Prolegomenon to Film Work for Historians. En *Journal of Contemporary History*, 18, 416-418.
- Ricoeur, P. (2000). Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato Histórico. (3ra. ed.). México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2002), Del texto a la acción. Ensayos de la hermenéutica II. (2a. ed.). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Ricoeur, P. (2004). La memoria, la historia, el olvido. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Ripoll S., X. (2000). Sí, Bwana. Los indígenas según el cine occidental. Madrid: Alianza Editorial.
- Rollins, P. C. (1983). Hollywood as historian. Lexington: University of Kentucky Press.
- Rollins, P. C. (1987). Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural. Buenos Aires: Fraterna.
- Romaguera, J. y Esteve, R. (Eds.) (1983). La Historia y el Cine. Barcelona: Fontamara.
- Romero V. e Y., I. (1964). Moctezuma el Magnífico y la invasión de Anahuac. México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.
- Rosenstone, R. A. (1995). Revisioning history: film and the constructing of a new Past. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenstone, R. A. (1997). El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel.
- Rozat, G. (2004). Desiertos de rocas y desiertos del alma. Un acercamiento antropológico a la crónica de Pérez de Ribas. En Salas Q., H, et.al. Desierto y fronteras.
- El norte de México y otros contextos culturales. (pp. 315-322). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/ Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Plaza y Valdés.
- Ruedas de la Serna, J. (1985). La representación americana como problema de Identidad. En El problema de la identidad americana. (pp.33-60). México: Centro Coordinador

y Difusor de Estudios Latinoamericanos/ Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

- Salom, J. (1990). *Las Casas. Una hoguera en el amanecer*. México: Planeta.
- Salvador M., A. (1997). *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la Historia Contemporánea*. Madrid: De la Torre.
- Shatz, T. (1998). From Hollywood genres. En Braudy, L. y Marshall, C. (Eds.). *Film theory and criticism*. (pp. 642-653). (5a. ed.). EUA: Oxford University Press.
- Shaw, D. L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sheridan, G. (1994). *Cabeza de Vaca*. México: El Milagro.
- Sklovski, V. (1971). *Cine y lenguaje*, Barcelona: Anagrama.
- Sorlin, P. (1980). *The film in history: retaging the past*. Oxford: Blackwell.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Sorlin, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R.; Burgoyne, R y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stevens, D. F. (Ed.) (1998). *Based on a true story. Latin American History at the Movies*. USA: Wilmington, Scholarly Resources Inc.
- Taxco, D. (2005). *Gato y ratón en la cueva de los santos: espacios fronterizos en la Misión San Xavier del Bac*. En Zea, L. (Coord.) y Tboada, H (Comp.). *Latinoamérica en la globalización y el tercer milenio*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Todorov, T. (2000). *La Conquista de América. El problema del otro* (11a. ed.). México: Siglo XXI.
- Toledo T., R. M. (1995). *Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Una aventura increíble llamada Naufragios*. México: Instituto Politécnico Nacional (IPN).
- Trelles P., L. (1996). *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América hispana vista por el cine de ficción y largometraje*. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.



- Turrent, L. (1996). *La conquista musical de México*. (1a. Reim). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Uroz, J. (Eds.). (1999). *Historia y cine*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Vives A., Pedro A. (1986). El pensamiento lascasiano en la formación de una política colonial española, 1511-1573. En el Quinto Centenario de Bartolomé de las Casas. (pp.31-39). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Vogler, Ch. (1992). *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. EUA: Michael Wiese Productions, Studio City.
- Varios autores (1996-1998). *Historia General del Cine*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen).
- Warshow, R. (1998). *Movie chronicle: the westerner*. En Braudy, L. y Marshall, C. (Eds.). *Film theory and criticism* (pp. 654-667) (5a. Ed.). EUA: Oxford University Press.
- Weckmann, L. (1996). *La herencia medieval de México*. (2a. ed.). México: El Colegio de México (COLMEX)/Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Weckmann, L. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty*. En *American Historical Review*, diciembre, 5, 1193-1199.
- Yañez, A. (1949). *Fray Bartolomé de las Casas. El conquistador conquistado*. (2a. ed.). México: Xóchitl (Vidas mexicanas).
- Zavala, S. (1981). *La filosofía de la Conquista de América*. (3ª. ed.). México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Zea, L. (Comp.). (1989). *El descubrimiento de América y su sentido actual*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia/Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Zea, L. (1991). *Quinientos años de historia, sentido y proyección*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia/Fondo de Cultura Económica (FCE).



## HEMEROGRAFÍA

- V Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica. (1995, julio-agosto). *Dicine*, 63 y 21.
- Aguilar, J. (1999, noviembre 6). Santitos, una película chafa para un público a su medida. *Unomásuno*: sección Sábado, 12.
- Aguilar L., S. (2004a, julio 19), Un día sin mexicanos. *El Financiero*: sección Espectador, 78.
- Aguilar L., S. (2004b, agosto 5). Un día sin piratas. *El Financiero*: sección Espectador, 49.
- Aguilera, C. (1999, octubre 10). Santitos. *Novedades*: sección Espectáculos, e4.
- Alejandro Springall esperó dos años para ver estrenada Santitos. (1999, agosto 13). *El Herald de México*: sección Espectáculos, 1.
- Almazán, J. (2004 a, agosto 5). Sergio Arau, a favor del voto latino en EU. *Excélsior*: sección Espectáculos, 1e.
- Almazán, J. (2004b, agosto 5). Un día sin... mano de obra mexicana. *Excélsior*: sección Espectáculos, 1e.
- Almazán, J. (2004c, agosto 10). Nuestra sociedad se ha agringado. *Excélsior*: sección Espectáculos, 1e.
- Alvarado, V. (2004a, agosto 2). Provocó tumultos el estreno de Un día sin mexicanos. *Diario de México*: sección Farándula, 18.
- Alvarado, V. (2004b, agosto 4). Arau, sorprendido con el éxito de Un día sin mexicanos. *Diario de México*: sección Farándula, 16.
- Alvaray, L. (2000). Desafíos a la Historia: el Otro cine. *Venezuela: Objeto Visual*, 7, Cinemateca Nacional de Venezuela, 5-31.
- Apoyan el boicot. (2006, abril 26). *El Universal*: sección Espectáculos, 7. Apoyan en Hollywood protesta de inmigrantes Un día sin mexicanos. (2006, mayo 1). *Unomásuno*: sección La Cultura, 23.
- Arau provoca un caos en Estados Unidos. (2003, junio 20). *El Sol de México*: sección Escenario, 1.
- Arellano M., F (2004, agosto 8). Inician filmación de Sólo Dios sabe. *Ovaciones*: sección Espectáculos, 4.

- Arellano M., F. (2006, julio 25). Defienden Los Pajarracos su vuelo. *Ovaciones: sección Reflector*, 6.
- Armendáriz Z., J. (1992, octubre). Concluye Sergio Olhovich Bartolomé de las Casas, una leyenda negra. *Tiempo Libre*, s/n, 11.
- Arrancó el segundo Festival Cinematográfico de Cancún. (1993, noviembre 28). *El Día: sección Espectáculos*, 20.
- Arredondo, A. (1999, octubre 26). Santitos, de Alejandro Springall. *Novedades: sección Espectáculos*, 12.
- Athenedoro, B. (1998). Fox y las Muestras. *El Financiero*. p. 58.
- Aviña, R. (1991a, marzo). Cabeza de Vaca. *Dicine*, 38, 12.
- Aviña, R. (1991b, octubre 24). Cabeza de Vaca. *Unomásuno*. p. 36.
- Aviña, R. (1993, noviembre 26). XXVI Muestra. Desiertos mares, de José Luis García Agraz. *Unomásuno*. p. 24.
- Aviña, R. (1999, octubre 3). Ilumina al cine mexicano. *Reforma: sección Primera fila*, 4.
- Aviña, R. (2006a, julio 28). Más vale pajarraco en mano... *Reforma: sección Primera fila*, 6.
- Aviña, R. (2006b, diciembre 15)... y sólo él sabe. *Reforma: sección Primera fila*, 8.
- Ayala B., J. (1990, diciembre 5). Echeverría y los tientos del anticonquistador español. *El Financiero*, 10.
- Ayala B., J. (1993, noviembre 24). García Agraz y las complacencias de Elektra. *El Financiero*, 60.
- Ayala B., J. (1995, 2 de octubre). Novaro y la feminidad turística. *El Financiero*.
- Ayala B., J. (1999, octubre 11). Springall y la fe cotidiana. *El Financiero: sección Cultura*, 115.
- Badillo, J. M. (2004a, agosto 5). Un día sin mexicanos, un caballito de Troya. *El Economista: sección La Plaza*, 8.
- Badillo, J. M. (2004b, 8 de agosto). Un día sin mexicanos: soñar no cuesta. *El Economista: sección La Plaza*, 8.
- Badillo, J. M. (2006, 14 de septiembre). Película grande, estreno chico. *El Economista: sección La Plaza*, 7.

- Barbachano P., M. (1993, noviembre 28). XXVI Muestra: ellos, nosotros, el cine. La Jornada, p. 28.
- Barbachano P., M. (1994, noviembre 1). Oscar: tan lejos y tan cerca. La Jornada, 28.
- Barriga Ch., E. (1991, octubre 25). Cabeza de Vaca. Excélsior: sección Espectáculos, 3.
- Behrens, Y. (2004, agosto 12). Los latinos deben ser valorados. Diario Monitor: sección Entretenimiento, 2b.
- Betancourt, J. (1999, octubre 28). Santitos. Proceso, 1198, 63.
- Betancourt, J. (2000, febrero, 13). Bajo California, el límite del tiempo. Proceso, 1215, 68-69.
- Betancourt, J. (2004, agosto 15). Los gringos van a llorar. Proceso, 1450, 76.
- Bolado, C. (2006, septiembre 14). El sueño llega a la pantalla. Excélsior: sección Función, 8.
- Bonfil, C. (1991, octubre 27). Cabeza de Vaca. La Jornada, p. 36.
- Bonfil, C. (1993, noviembre 27). Desiertos mares. La Jornada, p. 27.
- Bonfil, C. (1994, marzo 20). La IX Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara. La Jornada, p. 25.
- Bonfil, C. (1999 a, abril 11). La otra conquista. La Jornada, p. 28.
- Bonfil, C. (1999 b, octubre 10). Santitos. La Jornada: sección Cultura, 26.
- Bonfil, C. (2004, agosto 8). Un día sin mexicanos. La Jornada: sección La Jornada de en medio, 13a.
- Bustos, V. (2006, julio 28). Sátira de una realidad mexicana. El Universal: sección Por fin, 6.
- Caballero, J. (2004, agosto 7). Carlos Bolado anuncia el inicio del rodaje de Sólo Dios sabe. La Jornada: sección Espectáculos, 9.
- Caballero, J. (2006, septiembre 15). Sólo Dios sabe habla de cómo estar en paz con el mundo: Carlos Bolado. La Jornada: sección Espectáculos, 8.
- Cabello M., L. (1997, junio 16). Ni tan... santitos. El Universal, p. 4.
- Cabeza de Vaca, cinta idónea para el Oscar. (1991, enero 26). El Nacional: sección Espectáculos, 5.

- Cabrera, O. (2004, agosto 13). Ven en Arau a un Moore. Reforma: sección Gente, 21.
- Cabrera, O. (2005a, junio 26). Criticarán con humor. Reforma: sección Gente, 7.
- Cabrera, O. (2005b, junio 1). Dan color a Los Pajarracos. Reforma: sección Gente, 3.
- Cabrera, O. (2006a, mayo 12). Luchan Pajarracos contra Superman. Reforma: sección Gente, 16.
- Cabrera, O. (2006b, julio 29). Despluma taquilla a Los Pajarracos. Reforma: sección Gente 1.
- Cabrera, O.; Garavito, J. y Carreño, D. (2005, mayo 20). Hacen nido los pajarracos. Reforma: sección Gente, 16.
- Cálida bienvenida a “Santitos” en Gramado. (2000, agosto 4). El Universal, sección Espectáculos, 8.
- Calva, A. (2004a, agosto 5). Un día sin mexicanos. Milenio: sección Contenido uno, 8.
- Calva, A. (2004b, agosto 7). Sólo Dios sabe. Milenio: sección ¡Hey!, 8.
- Camacho V., R. (2004, agosto 5). Un día sin mexicanos. Unomásuno: sección Espectáculos, 25.
- Calva, A. (2006, julio 26). Filman a Pajarracos frívolos. Unomásuno: sección Espectáculos, 27.
- Camayd-Freixas, E. (1997). Narrating the National Identity: Myth, Power and Dissidence. Magical Realism as primitivism: An alternate Verosimilitud. Disponible en: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-archive/1997/Spanish-html/Camayd-Freixas,Erik.htm>.
- Cárdenas O., A. (2004a, marzo 22). Lleva crítica política a la pantalla. El Universal: sección Espectáculos, 2.
- Cárdenas O., A. (2004b, marzo 24). Arau pone en alto a los latinos. El Universal: sección Espectáculos, 16.
- Cárdenas O., A. (2004c, julio 10). Debaten Un día sin mexicanos. El Universal: sección Espectáculos, 6.
- Cárdenas O., A. (2006, abril 25). Se suman a boicot latino. El Universal: sección Espectáculos 8.
- Carro, N. (1995, octubre 8). El jardín del Edén. Tiempo libre, s/n, 5.
- Carro, N. (1999, abril 10). La otra conquista. Tiempo Libre, s/n, 2.

- Carro, N. (2004, agosto 18). Un día sin mexicanos. *Tiempo libre*, s/n, 2.
- Carro, N. (2006, octubre 4). Sólo Dios sabe. *Tiempo Libre*, 1377, 2.
- Casillas de Alba, M. (1991, octubre 23). Cabeza de Vaca: nuevo cine de arte mexicano. *El Economista*, p. 35.
- Castillo, A. (2003, junio 13). Sin mexicanos, todo es caos. *El Universal*: sección Espectáculos, 22.
- Castro, P. (2004a, agosto 5). Un día sin mexicanos estreno del fin de semana. *La Prensa*: sección Espectáculos, 40.
- Castro, P. (2004b, agosto 10). Sergio Arau lanzó el soundtrack de *Un día sin mexicanos*. *La Prensa*: sección Espectáculos, 39.
- Castro, P. (2006a, julio 18). Pajarracos expone la doble moral de la sociedad mexicana. *La Prensa*: sección Espectáculos, 37.
- Castro, P. (2006b, septiembre 14). Diego Luna iluminó la alfombra de "Sólo Dios sabe". *La Prensa*: sección Espectáculos, 37.
- Cato, S. (1993, octubre 23). ¿Y los indios? *Proceso*, s/n, 57.
- Cato, S. (1995, octubre 2). El jardín del Edén. *Proceso*, s/n, p. 58.
- Causa sensación en Nueva York *Un día sin mexicanos*. (2004, junio 8). *Diario de México*: sección Farándula, 17.
- Causan mexicanos polémica. (2004, mayo 15). *Reforma*: sección Gente, 3.
- Celin, F. (1991, octubre 27). La aventura mística de Cabeza de Vaca. *Novedades*: sección Semanario Cultural, 7.
- Celin, F. (1999, noviembre 7). Santos y esperanzas de Esperanza. *Novedades*: sección Semanario Cultural, 8.
- Chimely, E. (1994, marzo 17). La película *Desiertos mares* de José Luis García Agraz, gustó mucho en el Festival de Guadalajara. *Excélsior*, pp. 5 y 14.
- Cigarroa, I. (2006, julio 26). Una película para el pueblo. *Rumbo de México*: sección Primer mundo, 6.
- Cine latino, mejor que el de Hollywood. (2006, junio 27). *Milenio*: sección ¡Hey!, 5.
- Cineastas jóvenes: un punto de vista de la colisión España-Tenochtitlán. (1994, julio 19). *El Heraldo de México*, p. 2d.

- Circunstancias reviven film satírico Un día sin mexicanos. (2006, abril 21). Unomásuno: sección Espectáculos, 28.
- Ciuk, P. (1999, octubre 13). Santitos. Unomásuno: sección Cultura, 37.
- Comenzó la exhibición de las cintas que podrían aspirar al premio Oscar. (1993, octubre 6). Cine Mundial, p. 4.
- Concluye rodaje de Sólo Dios sabe. (2004, noviembre 14). Excélsior: sección Espectáculos, 4e.
- Cortes, A. L. (2004, mayo 27). Impresionante respuesta del público a Un día si mexicanos en California. La Jornada: sección Espectáculos, 8a.
- Criollo, R. (2000). Cine, tiempo limitado. Disponible en: <http://www.etcetera.com.mx/2000/368/ra368.html>
- Cruz B., A. (2006, marzo 27). En México “no hay tantos buenos guiones, porque no hay industria”. La Jornada: sección Espectáculos, 6a.
- Cuando la ficción inspira a la realidad. (2006, mayo 1º). Diario Monitor: sección Entretenimiento, 2.
- Dávalos, P. (1997, junio 13). Diego López dió el pizarrazo a Santitos. Crónica.
- Dávalos, P. (1999a, septiembre 30). Santitos es cine mexicano del mejor, con el que nos podemos reír y tener esperanza, asegura Alejandro Springall su director. La Crónica: sección Espectáculos, 15.
- Dávalos, P. (1999b, octubre 8). Buen ojo para Santitos. La Crónica: sección Espectáculos, 18.
- Dávalos, P. (2004a, julio 18). Un día sin mexicanos es muy buena: García Márquez. La Crónica: sección Espectáculos, 28.
- Dávalos, P. (2004b, agosto 2). Una película no cambia el mundo, pero puede influir: Sergio Arau. La Crónica: sección Espectáculos, 37.
- De la pesadilla al sueño americano. (2004, agosto 11). El Universal, sección Espectáculos, 14e.
- De León, J. (2003). Pasado pendiente, proyecto de calidad con viabilidad comercial: Carlos Bolado. Disponible en: <http://conaculta.gob.mx/saladeprenda/2003/14ene/principal.html>.
- De Luna, A. (2004, agosto 10). Intenciones. Diario Monitor: sección Entretenimiento, 4b.



- Delgado, J. (1991a, enero 21). Cinematografistas inconformes porque Cabeza de Vaca dispute el Oscar y no Rojo Amanecer. *Unomásuno*, p. 26.
- Delgado, J. (1991b, enero 22). Rojo amanecer y Cabeza de Vaca “merecen” el Oscar. *La Jornada*, p. 31.
- Delgado, J. (1991c, febrero 13). Equivocado el tratamiento político de Cabeza de Vaca. *Unomásuno*, p. 27.
- Delgado, M. (1999a, marzo 31). La otra conquista. *El Heraldo de México: sección Escaparate*, 1.
- Delgado, M. (1999b, marzo 31). Filmás. *El Heraldo de México: sección Escaparate*, 2.
- Desdeñada en los arieles (1995, julio 17). *Novedades*.
- Desiertos mares, cine intimista de conflictos existenciales, de alta tecnología y libertad. (1992, noviembre 13). *El Heraldo*, p. 12d.
- Destaca la revista Time el logrado trabajo del filme Cabeza de Vaca. (1991, mayo 5). *La Jornada*, p. 26.
- Díaz, V. (2004, julio 18). Los mil usos de *Un día sin mexicanos*. *Milenio: sección Cultura*, 41.
- Diezmartínez, E. (2004, agosto 6). Aparece el ingenio nacional. *Reforma: sección Primera fila*, 4.
- Diezmartínez, E. (2006a, julio 28). Circo, maroma y cine. *Reforma: sección Primera fila*, 6.
- Diezmartínez, E. (2006b, septiembre 15). ¡Ay, Dios nuestro! *Reforma: sección Primera fila*, 8.
- Domingo, Á. (1999 marzo 31). La producción. *El Heraldo de México: sección Escaparate*, 1.
- El cine mexicano tendrá participación dentro de festivales internacionales. (1993, octubre 12). *Cine Mundial*, p. 2.
- El filme *Santitos* es una apuesta en Estados Unidos. (2000, enero 27). *El Día: sección Espectáculos*, 30.
- El nivel de *La otra conquista* impide que le pongan peros en otros países. (1999, marzo 25). *Unomásuno*, p. 33.

- El premio Makhila de Oro a Cabeza de Vaca. (1991, octubre 12). Cine Mundial, p. 2.
- El presidente Salinas asistirá a la premiere de Bartolomé de las Casas. (1993, octubre 16). Cine Mundial, p. 2.
- Elizondo, S. (1991, octubre 24). Entre Nuevo Cine y Rojo amanecer. El Nacional: sección Cultura, 11.
- Elogiosos comentarios en Berlín para la película mexicana Cabeza de Vaca, de Nicolás Echevarría. (1991, febrero 25). Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 11.
- En lo que resta del año IMCINE producirá once largometrajes. (1990, febrero 21). El Nacional: sección Espectáculos, 3.
- Enfrenta Diego sus miedos con “Dios”. (2006, septiembre 13). Reforma: sección Gente, 6.
- Espinosa, L. (1993, octubre 22). Bartolomé de las Casas, cinta de gran actualidad y vigencia: Sergio Olhovich. El Día, p. 21.
- Estevez A., A. (1999, septiembre 29). Exhibieron en la Cineteca la película Santitos. Excélsior: sección Espectáculos, 7.
- Estrenan la cinta en Estados Unidos. Causan “mexicanos” polémica (2004, mayo 15). Reforma: sección Gente, 3.
- Estrenan la cinta Sólo Dios sabe. (2006, enero 20). Diario Monitor: sección Revista, 5.
- Exhiben Un día sin mexicanos. (2004, julio 18). La Prensa: sección Espectáculos, 33.
- Exhibieron en Arcachón, Francia, el filme Bartolomé de las Casas, de Olhovich. (1993, agosto 27). Excélsior, sección Espectáculos, 2, 15.
- Exitosa exhibición de la cinta “Cabeza de Vaca” en el Festival Cinematográfico de Montreal, Canadá. (1991, agosto 26). Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 10.
- Favorables comentarios para la película mexicana Bartolomé de las Casas, en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. (1993, diciembre 8). Excélsior: sección Espectáculos, 2.
- Festival de cine de Sundance. Estrenan la cinta Sólo Dios sabe (2006, enero 26). Monitor, 5.
- Filme Un día sin mexicanos busca revalorar los latinos en EU. (2004, marzo 22). Unomásuno: sección La cultura, 43.

- Flores M., L. (2006, septiembre 13). La espiritualidad se corporeiza en película. Unomásuno: sección Espectáculos, 25.
- Flores M., O. (1993a, marzo 17). Once largometrajes competirán en los Arieles. Cine Mundial, p. 2.
- Flores M., O. (1993b, octubre 22). Rigoberta ahora por el decenio de los pueblos indígenas, señaló en premiere. Cine Mundial, p. 1, 7.
- Flores M., O. (1993c, octubre 28). Cuatro películas mexicanas en Muestra Internacional de Cine en esta capital, Cine Mundial, p. 2.
- Franco, R. (2004, agosto 4). Un día sin mexicanos: un caldo sin albóndigas. El Economista: sección La Plaza, 6.
- Franco, S. (2006, septiembre 13). Cumple sueños hollywoodenses. Excélsior: sección Función, 4.
- Frausto, I. (2004, agosto 10). Presenta Arau un CD chido. Ovaciones. sección El Show, 1.
- Galante. (1991) The mystical transformation and shamanic initiation of Cabeza de Vaca. Disponible en: <http://pag2-scene.html>
- Gallegos, J. L. (1990, diciembre 21). Impuso el Instituto Mexicano de Cinematografía la película Álar Núñez Cabeza de Vaca para que represente a nuestro cine en el Oscar. Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 9.
- Gallegos, J. L. (1991, marzo 3). Sigue vigente el proyecto de filmar en versión especial la obra Bartolomé de las Casas. Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 11.
- Gallegos, J. L. (1992a, septiembre 20). Claudett Maille caracteriza a Petrilla en la película Bartolomé de las Casas. Excélsior: sección Espectáculos, 1.
- Gallegos, J. L. (1992b, enero 7). En febrero próximo comenzará el rodaje de la película Bartolomé de las Casas con Ignacio López Tarzo y Germán Robles. Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 11.
- Gallegos, J. L. (1993a, marzo 30). José Alonso habla de su actuación en el filme Bartolomé de las Casas. Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 11.
- Gallegos, J. L. (1993b, enero 20). Tendrá importante promoción la cinta Bartolomé de las Casas: Sergio Olhovich. Excélsior: sección Espectáculos, 3.

- Gallegos, J. L. (1993c, febrero 5). Exhibieron, para representantes de la Confederación Nacional de Cooperativas, la película Bartolomé de las Casas. *Excélsior*: sección Espectáculos, 1 y 11.
- Gallegos, J. L. (1993d, abril 26). La Oficina Católica Internacional de Cine entregó reconocimiento a la cinta Bartolomé de las Casas. *Excélsior*: sección Espectáculos, 3.
- Gallegos, J. L. (1993e, 22 de octubre). Rigoberta Menchú en la exhibición de la cinta Bartolomé de las Casas. *Excélsior*: sección Espectáculos, 1 y 17.
- Gallegos, J. L. (1993f, noviembre 22). Bartolomé de las Casas, una de las películas exitosas de las cooperativas cinematográficas. *Excélsior*: sección Espectáculos, 2 y 5.
- Gallegos, J. L. (1993g, octubre 22). Terminó José Luis García Agraz su película *Desiertos mares*. *Excélsior*: sección Espectáculos, 9.
- Gallegos, J. L. (1994, enero 30). Con los acontecimientos en Chiapas, cobra actualidad la película Bartolomé de las Casas, de Sergio Olhovich. *Excélsior*: sección Espectáculos, 6 y 17.
- Gallegos, J. L. (1997, julio 21). En etapa de posproducción, el filme *Santitos*. *Excélsior*: sección Espectáculos, 7.
- Gámez, S. I. (1998, noviembre 24). La realidad mágica de *Santitos*. *Reforma*: sección Cultura, 1.
- García Agraz plasmó parte de su vida en *Desiertos mares*. (1995, marzo 23). *Novedades*, p. 23.
- García, G. (2004, agosto 6). El mexicano fantasma. *Milenio*: sección Cine, 16.
- García, J. C. (2004, agosto 5). ¿Y si Hollywood estuviera en México? *Reforma*: sección Gente, 3e.
- García, L., P. (1999a, marzo 23). La otra Conquista, un intento por conocer más de nuestras raíces y cultura: Álvaro Domingo. *El Heraldo de México*: sección Espectáculos, 6.
- García, L., P. (1999b, octubre 1). *Santitos* le apuesta a la fe y esperanza, el lado positivo de México: Alejandro Springall. *El Heraldo de México*: sección Espectáculos, 4.
- García, M. (1995, octubre 11). El jardín del Edén. *Suplicio del espectador*. *El sol de México*, 14.
- García T., L. (1991a, marzo). La Conquista según Nicolás Echevarría. *Dicine*, 38, 8-11.
- García T., L. (1991b, octubre 24). *Levantando Cabeza*. *El Nacional*: sección Cultura, 15.

- García T., L. (1999a, mayo 23). La verdadera conquista de La otra conquista. La Jornada: sección La Jornada Semanal, 17.
- García T., L. (1999 b, octubre 22). Ni tanto que queme al santo... La Jornada: sección Espectáculos, 36.
- Garza, G. (2004, agosto 10). Nadie sabe lo que tiene... Reforma: sección Magazine, 16.
- Garza G., L. A. (2006, abril 23). Un día sin mexicanos. La Jornada: sección Política, 22.
- Garza, J. (2004, mayo 23). La fantasía de Sergio Arau. El Diario D.F.: sección Espectáculos, 7.
- Garza R., J. (1993, octubre 28). Nueve películas nacionales invitadas a la Reseña de Acapulco. Excélsior: sección Espectáculos, 1 y 13.
- Garza, R. (2006, mayo 7). El giro de Carlos Bolado. El Universal: sección Día Siete, 10.
- Gómez A., G. (1995, julio-agosto). Desiertos mares. Dicine, 63, 21 y 25.
- Gómez V., A. (2004a, julio 18). EU, en crisis de mano de obra. Excélsior: sección Espectáculos, 1.
- González, E. S. (1997, junio 13). Diego López anuncia la creación de distribuidora filmica usando modelo de Pel-Mex y de películas nacionales. El Herald de México, p. 1d.
- González, E. S. (2004b, julio 18). Sergio Arau: México y EU deben trabajar de la mano. Excélsior, sección Espectáculos, 1.
- Gracida, Y. (1999, octubre 12). Santitos. El Universal: sección Cultura, 2.
- Gracida, Y. (2004, agosto 9). Un día sin mexicanos. El Universal: sección Cultura, 4f.
- Hacen nido Los Pajarracos. (2005, mayo 20). Reforma: sección Gente, 16e.
- Havard, T. (1999, marzo 29). De la lectura de un libro nació La otra conquista. El Universal: sección Espectáculos, 6.
- Hay Pajarracos en el alambre. (2006, agosto 8). Mileno: sección ¡Hey!, 6.
- Hernández E., J. (2004, agosto 6). Con 300 copias hoy se estrena la cinta Un día sin Mexicanos. El Día: sección Espectáculos, 13.
- Hernández E., J. (2006, abril 27). Un día sin mexicanos. El Día: sección Espectáculos, 13.
- Hernández, J. (2004, mayo 15). Polémica por Un día sin mexicanos en EU. El Universal: sección Espectáculos, 6.

- Hernández, J. (2004, agosto 12). Señas de identidad. Milenio: sección Cultura, 44.
- Hernández, J. (1999, marzo 23). Memorias de un mestizaje. Unomásuno: sección Cultura, 59.
- Hernández, R. (2004a, agosto 5). Arau: derecho a voto para migrantes. El Sol de México: sección Escenario, 1.
- Hernández, R. (2004b, agosto 10). Buena taquilla para Un día sin mexicanos. El Sol de México: sección Escenario, 6.
- Hernández, R. (2004c, agosto 5). La película de Arau, contra la intolerancia. El Sol de México: sección Escenario, 2.
- Hernández, R. (2006a, julio 18). Los Pajarracos hacen reír. El Sol de México: sección Espectáculos, 1.
- Hernández, R. (2006b, julio 26). Pajarracos son idiosincrasia mexicana. El Sol de México: sección Espectáculos, 2.
- Hoy, estreno de Santitos en 155 salas estadounidenses. (1999, enero 28). Excelsior: sección Espectáculos, 1.
- Huerta, C. (2004a, julio 2). Convierte Arau en rancheras clásicos del rock. Reforma: sección Gente, 6e.
- Huerta, C. (2004 b, junio 18). Enfrentan la desidia de estadounidenses. Reforma: sección Gente, 4e.
- Huerta, C. (2004c, agosto 8). Gusta a comunidad filmica Un día sin mexicanos. Reforma: sección Gente, 28.
- Huerta, C. (2004d, julio 18). Presenta el director Sergio Arau, ex Botellita de Jerez, su ópera prima ante la comunidad universitaria. Reforma: sección Gente, 4e.
- Huerta, C. (2004e, agosto 6). Supera Arau contratiempos. Reforma: sección Gente, 21f.
- Huerta, C. (2006, septiembre 11). No le preocupa que critiquen su película. El Universal: sección Espectáculos, 6.
- Huerta, C. y Cabrera, O. (2004, agosto 7). Vigila la migra premiere. Reforma: sección Gente, 2.
- Inició María Novaro el rodaje de El jardín del Edén. (1993, agosto 26). Excelsior.

- Jablonska, A. (2007). Los procesos migratorios en México: una lectura simbólico-mítico. *Entelequia. Revista Interdisciplinar*. Madrid. 4, 305-321.
- Jablonska, A. (2007). Identidades en redefinición: los procesos interculturales en el cine mexicano contemporáneo. *Estudios sobre las culturas contemporáneas. Revista de investigación y análisis*. Universidad de Colima. 26, 47-76.
- Kleinburg, G. (1999, mayo 16). La otra conquista y su música. *Reforma: suplemento Ángel*, 2.
- La caricatura en el cine (2003, junio 21). *Independiente: sección Espectáculos*, 23.
- La cinta mexicana *Santitos* ganó el premio de la crítica en Toulouse. (2000, marzo 29). *El Herald de México: sección Espectáculos*, 3.
- La venganza de los ilegales. (2004, mayo 14). *Diario Monitor: sección Espectáculos*, 7.
- Las mejores críticas en el extranjero para *Santitos*. (1999, febrero 2). *El Herald de México: sección Espectáculos*, 5.
- Lanzan la música de *Un día sin mexicanos*. (2004, agosto 10). *Diario de México: sección Farándula*, 15.
- Lazcano, H. (1997, junio, 13). De *Santitos* simbólico pizarrazo. *Reforma*.
- Lerman, G. (2000, febrero 2). *Sus Santitos* hacen milagros. *Reforma: sección Gente*, 10.
- Lerman, G. (2004, julio 16). Presentan a universitarios *Un día sin mexicanos*. *Reforma: sección Gente*, 23.
- Licona, S. (2004, julio 14). Llevan al cine el sincretismo religioso con *Sólo Dios sabe*. *La Crónica: sección Espectáculos*, 36.
- Limón, E. (2004, agosto 9). Sergio Arau: la locura es un estado de gracia. *El Universal: sección Revista*, 14.
- Lizardi, E. (1994, octubre, 13). El jardín del Edén, nueva visión filmica de la frontera. *Unomásuno*, p. 32.
- Lo inauguran... como Dios manda. (2006, julio 27). *Excélsior: sección Función*, 6.
- Los españoles le rezan. (2000, enero 15). *Reforma: sección Gente*, 15.
- Los gringos lloran en *Un día sin mexicanos*. (2004, julio 19). *Ovaciones: sección Espectáculos*, 8.
- Los Pajarracos. (2006, julio 30). *La Crónica: sección Cartelera*, 33.

- Los Pajarracos capturarán la realidad mexicana. Recuperado julio 25, 2006, de <http://www.esmas.com/espectaculos/cine/553456.html>
- Los Pajarracos no le tienen miedo a las grandes producciones estadounidenses. (2006, julio 23). *La Crónica*: sección Espectáculos, 22.
- López A., S. (1994). IX Muestra de Guadalajara. *Dicine*, 56, 11-15.
- López, J. R. (1992, septiembre 2). El rodaje de Bartolomé..., un vuelvo a la vida para los Estudios Churubusco. *El Sol de México*: sección Espectáculos, 1 y 10.
- Luna, G. (2004, agosto 5). Un día sin mexicanos los hará llorar. *El Universal*: sección Espectáculos, 4.
- Maltby, R. How can cinema history matter more. Recuperado diciembre 15, 2007, en <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>
- Marín C., E. (1990, diciembre 5). Cabeza de Vaca: ambicioso proyecto, decepcionante realización. *Esto*, p. 15 y 20.
- Martínez, V. (2004a, marzo 21). Presentan cinta que muestra cómo sería EU en Un día sin mexicanos. *La Crónica*: sección Espectáculos, 28.
- Martínez, V. (2004b, agosto 5). Arau persigue ahora un “sueño guajiro”: Un día con mexicanos. *La Crónica*: sección Espectáculos, 37.
- Martínez, V. (2004c, agosto 6). ¿Cómo sería California Un día sin mexicanos? *La Crónica*: sección Escape, 2.
- Mata, G. (2003, junio 10). Y ahora, ¿quién podrá ayudarlos? *Milenio*, sección ¡Hey!, 12.
- Mata, G. (2006a, abril 26). Sergio Arau se ve como un provocador. *Milenio*: sección ¡Hey!, 4.
- Mata, G. (2006b, mayo 1). Historia de un bracero cultural. *Milenio*: sección ¡Hey!, 8.
- Mata, G. (2006c, julio 25). Reflejan el México de abajo. *Milenio*: sección ¡Hey!, 13.
- Mata, G. (2006d, agosto 5). No es una película de De Niro. *Milenio*: sección ¡Hey!, 8.
- Maya, M. (2006, octubre 1). “Que también lo sepa el mundo. *Reforma*: sección Magazine, 42.
- Medina, G. (2006, julio 25). Critican su vuelo. *Excelsior*: sección Función, 4.
- Melche, J. E. (1999, agosto 3). No verla sería pecado. *Reforma*: sección Magazine, 6.



- Mendoza M., A. (2004, mayo 31). Los gringos van a llorar. El Universal: sección La Revista, 33.
- Meraz, C. (2004, julio 15). Musicalmente polémica. El Universal: sección Espectáculos, 1e.
- Miguel Rodarte, un luchador cachondo. (2005, abril 22). El Universal: sección Espectáculos, 7e.
- Molina, R. (2004, agosto 18). Un día sin... California. Unomásuno: sección Espectáculos, 32.
- Molina, T. (2006, abril 29). Arau externa su apoyo al boicot de migrantes. La Jornada, contraportada.
- Moral, F. (2002, diciembre 16). Santitos, la esperanza de México. Novedades: sección Espectáculos, 1.
- Muestra de Cine Internacional en el Festival de La Habana. (1993, octubre 31). Excelsior, sección Espectáculos, 9.
- Murrieta, R. (1992, noviembre 9). Inicia el 16 el rodaje de la cinta Desiertos mares. Novedades, 7.
- Naime, A. (1999, octubre 8). Santitos, una comedia inteligente. Unomásuno: sección Agente X, 2
- Navarrete, G. (2004, agosto 6). Los gringos van a llorar. Ovaciones: edición El Show, 1.
- Navarro, J. M. (2004, mayo 13). Estrenan Un día sin mexicanos. El Universal: sección Espectáculos, 4e.
- Nunca pensé que Un día sin mexicanos se haría real en EU, Sergio Arau. (2006, mayo 1). Ovaciones: sección Espectáculos, 42.
- Olivares, J. J. (2003, julio 6). El día en que en EU no haya latinos van a llorar, asegura Sergio Arau. La Jornada: sección Espectáculos, 8.
- Olivares, J. J. (2004a, julio 10). Un día sin mexicanos, caricatura política que materializa lo invisible: Sergio Arau. La Jornada: sección Espectáculos, 9.
- Olivares, J. J. (2004b, agosto 5). Un día sin mexicanos tiene una intención social y política: Arau. La Jornada, sección Espectáculos, 8.
- Olivares, J. J. (2006, agosto 3). La clasificación C a Los Pajarracos censura disfrazada: sus directores. La Jornada, sección Espectáculos, 13.

- Olvera, V. (2004, agosto 13). Hacen playback planeado. Reforma: sección Gente, 21e.
- Ontiveros, J. (1994, septiembre, 1). Canibalismo, otro mal de nuestro cine. Ovaciones. pp. 1B, 3B.
- Pajarracos de poca monta. (2005, julio 28). La Crónica: sección Descarte, 3.
- Pajarracos fronterizos: pederastia y drogas en un filme. (2005, junio 1). El Sol de México: sección Escenario, 2.
- Para Cabeza de Vaca el Makhila de Oro de Festival de Biarritz. (1991, septiembre 29). La Jornada, p.39.
- Peguero, R. (1993, marzo 19). Óperas primas, de lo mejor en la Muestra de Cine Mexicano. La Jornada, p. 28.
- Peguero, R. (1994, junio 7). José Luis García Agraz, mejor director. Para Principio y fin, de Ripstein, el Ariel como la mejor película. La Jornada, p. 13.
- Peguero, R. (1999a, septiembre 30). La novela gana por puntos y el filme por nocaut, dice Springall. La Jornada: sección Cultura, 27.
- Peguero, R. (1999b, octubre 30). Ni la lluvia desanimó a quienes asistieron al estreno de Santitos. La Jornada: sección Cultura, 30.
- Peguero, R. (2004, agosto 20). Una comedia entre el todo y la nada. El Universal: sección Por fin!, 9.
- Pérez, J. (2004, agosto 6). El poder latino se impone. El Universal: sección Por fin!, 20.
- Pérez T., T. (1992, enero). Cabeza de Vaca, de la historia al mito. Dicine, 43, 22-24.
- Pérez T., T. (1999, octubre 19). Santitos. El Universal: sección Espectáculos, 1.
- Peña, M. (1994, septiembre) Resultados desiguales en la primera cinta internacional de María Novaro: El jardín del Edén. El Herald.
- Ponce, R. (2004, agosto 10). Arau derrota a Arau. El Universal: sección Espectáculos, portada.
- Premian al film mexicano Santitos en el festival de Robert Redford. (1999, febrero 2). El Herald de México: sección Espectáculos, 4.
- Premian Santitos. (1999, febrero 1). El Universal: sección Espectáculos, 1.
- Premio de la oficina católica fue para El rincón del Edén. (1996, abril 8). Ovaciones.

- Premios a México, Argentina y Brasil en Festival de Cartagena. (2000, marzo 13). El Heraldo de México: sección Espectáculos, 3.
- Press Book de La otra conquista. (1999).
- Priego T., G. (1997, abril 13). Santitos: un religioso intento. El Heraldo de México: sección Escaparate, 2.
- ¿Qué sería de California sin mexicanos? (2004, mayo 26). El Sol de México: sección Escenario, 8.
- Quijano, J. A. (2004a, julio 18). Polémica. El Universal: sección Espectáculos, 1e.
- Quijano, J. A. (2004b, agosto 6). Tiene un “caballo de Troya” contra EU. El Universal: sección Espectáculos, 18.
- Quijano, J. A. (2006, julio 22). Presentarán cinta antigringos. El Universal: sección Espectáculos, 15.
- Quintanilla, J. (1999, septiembre 5). Siguen haciendo milagros. Reforma: sección Gente, 13.
- Quintero, J. (1998, noviembre 24). Santitos de María Amparo Escandón: de cómo un ejercicio de escritura llegó a Sundance. La Crónica: sección Espectáculos, 10.
- Ramírez, R. (1997, junio 13). Dieron pizarrazo oficial de Santitos. Novedades.
- Ramírez, L. E. (1991, febrero 14). Nicolás Echevarría participa en el XLI Festival de Cine de Berlín. “Si no hubiera filmado Cabeza de Vaca, ahora estaría en un manicomio. El Financiero: sección Cultura, 46.
- Ramírez G., J. (1998, noviembre 5). La otra conquista, por fin una película sobre un tema difícil, los primeros años tras la caída de Tenochtitlán. La Crónica, p. 12.
- Ramírez H., R. (1998, diciembre 17). Santitos, invitada especial del Festival de Sundance. Novedades: sección Espectáculos, 3.
- Ramírez H., R. (1999, marzo 22). La otra conquista, reflejo de nuestra dualidad intrínseca. Novedades: sección Espectáculos, 14.
- Rangel, I. (2003, mayo 8). Con cinta reconoce al mexicano. Reforma: sección Gente, 11.
- Representará Sólo Dios sabe a México en el Festival Sundance. (2005, diciembre 1). Excelsior: sección Espectáculos, 2

- Reyes, R. (2004, agosto 10). Un día sin mexicanos rompe taquilla. *El Financiero*: sección Espectador, 46.
- Reynel J., K. (1992a, noviembre 13). Aún en circunstancias difíciles un país puede producir buen cine: J.L. García Agraz. *El Día*, p. 17.
- Reynel J., K. (1992b, septiembre 2). José Alonso, protagonista: De las Casas fue un hombre de una sola pieza. *El Día*, 20.
- Rivera J., H. (1994, agosto 23). Bartolomé de las Casas, la película más comprometida del cine mexicano, “no se ha exhibido y punto”, informa su director Sergio Olhovich. *Proceso*, s/n, 71.
- Rodríguez, J. (2004, agosto 4). Un día sin mexicanos. *DF*: sección Cine, 58.
- Rodríguez, T. (2006, julio 28). Pecan y se divierten. *Reforma*: sección Primera fila, 8.
- Ruffiar T., M. Á. (2004, agosto 6). Un día sin mexicanos. *Esto*, p. 6b.
- Salazar, A. (1997). Por una mejor distribución filmica. *El Nacional*.
- Saldaña, C. (1998, noviembre 22). Santitos, realidad mágica, plasma la idiosincrasia de México. *El Día*: sección Espectáculos, 24.
- Salvador Carrasco y una ópera prima comprometida. (1999, marzo 31). *El Heraldo de México*: sección Escaparate, 1.
- Salvador, E. (1997, junio 13). Diego López anuncia la creación del distribuidora filmica... *El Heraldo*, pp. 1-13.
- Sánchez D., C. (2004a, marzo 16). Arau estrena filme en mayo. *Diario Monitor*: sección Espectáculos, 7.
- Sánchez D., C. (2004b, agosto 10). Con asombro, Un día sin mexicanos es taquillera. *Diario Monitor*: sección Entretenimiento, 4b.
- Santeliz M., S. R. (1992, mayo). Cabeza de Vaca. *Dicine*, 45, 14-15.
- Santitos en pos de otro premio. (2000, junio 30). *El Universal*: sección Espectáculos, 4e.
- Savage, M. (1994a, julio 17). La Visión absuelta. *Reforma*: sección Gente, 1.
- Savage, M. (1994b, julio 17). Recaudan fotos para la visión absuelta. *Reforma*: sección Gente, 4.
- Secundino S., F. (1993, diciembre 4). Sergio Olhovich, director de Bartolomé de las Casas: el discurso político también es cine. *El Nacional*: sección Cultura, 12.

- Segoviano, R. (2004, agosto 5). Sergio Arau un provocador made in México. *Diario Monitor*: sección Espectáculos, 8b.
- Sergio Arau: no soy profeta. (2006, abril 29). *El Sol de México*: sección Espectáculos, 1.
- Sergio Arau reta a Arnold Schwarzenegger. (2004, julio 18). *El Sol de México*: sección 1.
- Silva, A. J. Conquest, Conversion and the Hybrid Salf in Cabeza de Vaca's Relación. Recuperado agosto 15, 2005, de: [http://liberalarts.udmercy.edu/pi/P12.1/p121\\_Silva.pdf](http://liberalarts.udmercy.edu/pi/P12.1/p121_Silva.pdf).
- Solano, R. (1999, enero 24). Santitos de sus devociones. *Reforma*: sección Magazine, 33.
- Solórzano, F. (1999, octubre 23). Santitos, de Alejandro Springall. *Unomásuno*: sección Cultura, 12.
- Solórzano, F. (2004, agosto 21). Pesadilla americana: el otro documental. *El Universal*: sección Confabulario, 12.
- Solórzano, F. Los Pajarracos de Héctor Hernández y Horacio Rivera. Recuperado julio 15, 2006, de [www.letraslibres.com/index.php?art=11392](http://www.letraslibres.com/index.php?art=11392)
- Soto, L. (2004, marzo 24). Un día sin mexicanos, la película de La Jornada. *Excelsior*: sección Espectáculos, 9a.
- Subirats, E. (1998, octubre 25). La otra conquista. *Reforma*: suplemento Ángel, 3.
- Székely, M. (1999, octubre 8). Santitos, todos tenemos un santo en la cartera. *Reforma*: sección Cultura, 1.
- Székely, M. (2006, julio 18). Protegen la frontera. *Excelsior*: sección Función, 8.
- Taibo I, P. I. (1991, octubre 26). Cabeza de Vaca. *El Universal*: sección Cultura, 1.
- Torres, M. (2004, marzo 22). Los gringos van a llorar... ". *Milenio*: sección ¡Hey!, 10.
- Torres S. M., P. (1994, noviembre-diciembre). El cine por sus creadores. José Luis García Agraz. *Dicine*, 59, 26 27.
- Tovar, L. (1999, octubre). Santitos. *Cinemanía*, 57, 14.
- Tovar, L. (2000, enero 30) En busca del yo perdido. *La Jornada semanal*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2000/02/06/sem-tovar.html>.
- Tovar, L. (2004a, agosto 22). La película que se mordió la cola (I de II). *La Jornada*: sección La Jornada Semanal, 11.
- Tovar, L. (2004b, agosto 29). La película que se mordió la cola (II). *La Jornada*: sección La Jornada Semanal, 13.

- Tovar, L. (2006a, agosto 6). Chiste con instructivo (I de II). La Jornada: sección La Jornada semanal, 13
- Tovar, L. (2006b, agosto 13). Chiste con instructivo (II y última). La Jornada: sección La Jornada semanal, 13.
- Tovar, L. (2006c, septiembre 24). Palabra de Dios (I de II). La Jornada: sección La Jornada semanal, 11.
- Tovar, L. (2006d, octubre 1). Palabra de Dios (II y última). La Jornada: sección La Jornada semanal, 13.
- Toussaint, A. (2004, julio 18). Un día sin mexicanos... y sin Martita. Diario Monitor: sección Espectáculos, 6.
- Treviño, C. (1991, septiembre 13). Favorable acogida a Cabeza de Vaca en el II Festival de Cine. La Jornada, p. 25.
- Triunfa en Berlín Cabeza de Vaca; "renovada vitalidad del cine mexicano". (1991, febrero 25). El Heraldo de México, 3d.
- Un día sin mexicanos, caricatura política (2003, junio 20). Crónica. p. 38.
- Un día sin mexicanos. La venganza de los ilegales. (2004, mayo 14). Diario Monitor: sección Espectáculos. 7.
- Vega, C. (2000, febrero 2). Bajo California... imágenes sin límite. Reforma.
- Vega-Gil, A. (2004, agosto 9). California sin nosotros. El Universal: sección La Revista, 74.
- Vega, P. (1990a, agosto 14). La complejidad de América, quid visual de Cabeza de Vaca. La Jornada, p. 25.
- Vega, P. (1990b, agosto 17). Juan Diego, un viejo lobo de mar en la actuación. La Jornada, p. 37.
- Vega, P. (1990c, septiembre-octubre). Cabeza de Vaca: diario de una filmación. Nitrato de Plata, 1 y 10.
- Vega, P. (1990d, agosto 13). Realización mexicana cuya inversión fue de un millón de dólares. Cabeza de vaca, un filme excepcional por la "fórmula" de su producción. La Jornada, p. 33.
- Velazco, S. (1999, abril 18). Con Salvador Carrasco. La Jornada: suplemento La Jornada Semanal, 4.

- Velazco, S. (2001a). La guerra de imágenes en La otra conquista de Salvador Carrasco, Cuadernos Americanos, 87, 128-132.
- Velazco, S. (1998). Bajo California: el límite del tiempo de Carlos Bolado. Recuperado julio 15, 2004 de <http://lamar.colostate.edu/~fvalerio/resenabolado.html>
- Vera, J. (1990, febrero 28). Un millón de dólares para Cabeza de Vaca. Informa Alejandro Pelayo que la dirigirá N. Echevarría. El Nacional: sección Espectáculos, 1 y 2.
- Vera, J. (1991a, marzo 15). Concluyó Muestra de Cine en Guadalajara. El Nacional: sección Espectáculos, 5.
- Vera, J. (1991b, junio 6). Ciclo dedicado al cine nacional. El Nacional: sección Espectáculos, 5.
- Verdesio, G. (1997). Cabeza de Vaca: una visión paródica de la épica colonial. Nuevo Texto Crítico, x, 19/29, 195-204.
- Vértiz, C. (2003, julio 27). Pule Sergio Un día sin mexicanos. Proceso, 1395, 74.
- Vértiz, C. (2004, junio 20). De Carlos Bolado, la primera coproducción México-Brasil. Proceso, 1442, 76.
- Vértiz, C. (2006, julio 23). Los Pajarracos, ficción pero retrato del país. Proceso, 1551, 84.
- Viaje al pasado. (1999, marzo 21). El Universal: sección espectáculos, 1. Recuperado abril 15, 1999 de [www.rock.com.mx/laotraconquista.html](http://www.rock.com.mx/laotraconquista.html)
- Zúñiga, F. (2004 a, agosto 5). Cine irónico pero realista. Esto, p. 8b.
- Zúñiga, F. (2004b, julio 18). Vivir sin mexicanos, el caos. Esto, p. 6b.





## FILMOGRAFÍA

### **Bajo California: el límite del tiempo**

- Producción: México (Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE, C/Producciones, S. A. de C. V. y Producciones Sincronía), 1995-1997.
- Dirección: Carlos Bolado.
- Guión: Ariel García y Carlos Bolado.
- Fotografía: Claudio Rocha y Rafael Ortega.
- Música: Antonio Fernández Ros.
- Intérpretes: Damián Alcázar (Damián Ojeda), Jesús Ochoa (Arce), Fernando Torre Lapham (viejo), Gabriel Retes (caminante), Claudette Maillé (esposa de Damián), Ángel Nozagaray (judicial federal), José Manuel Poncelis (indígena), Emilia Osorio Hinojosa (hija de Damián), Justine Shapiro (esposa de Damián).
- Duración: 96 minutos.

### **Bartolomé de las Casas**

- Producción: México (Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Cooperativa José Revueltas, Producciones Rosas Priego, Universidad Autónoma de Estado de Guerrero, Universidad Autónoma de Estado Morelos), 1992.
- Dirección: Sergio Olhovich.
- Guión: Sergio Olhovich y Sergio Molina: versión de la obra teatral Las Casas: una hoguera al amanecer de Jaime Salom.
- Fotografía: Alex Phillips y Arturo de la Rosa.
- Música: Leonardo Velásquez.
- Intérpretes: José Alonso (Bartolomé de las Casas), Claudette Maillé (Petrilla), Germán Robles (Fray Antón de Montesinos), Claudio Brook (el Rey Fer-

nando), Héctor Ortega (El Emperador Carlos V), Rolando de Castro (Gabriel), Julián Pastor (el Gobernador), Blanca Torres (Isabel-madre), Rafael Montalvo (Pedro Las Casas), Rafael Cortés (Señor), Juan Carlos Colombo (Obispo Fonseca y Canciller), José Luis Padilla (Pedro de Córdoba), Amelia Zapata (María), Juan Carlos Serrán (Pedro Rentería y fray Rodrigo), Elizabeth Arciniega (Isabel-hija), Tomás Alcázar (sereno).

Duración: 115 minutos.

### Cabeza de Vaca

Producción: México (Producciones Iguana, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Cooperativa José Revueltas, Grupo Alicia, Gobierno del Estado de Nayarit, Gobierno del Estado de Coahuila, Gobierno del Estado de Durango), España (Radio y Televisión Española), Gran Bretaña (Canal 4 de Inglaterra), Fundación del Quinto Centenario, 1990.

Dirección: Nicolás Echevarría.

Guión: Nicolás Echevarría, Guillermo Sheridan, inspirado en el libro "Naufragios" de Álgar Núñez Cabeza de Vaca.

Fotografía: Guillermo Navarro.

Música: Mario Lavista.

Intérpretes: Juan Diego (Álgar Núñez Cabeza de Vaca), Daniel Giménez Cacho (Dorantes), Roberto Sosa (Cascabel/Araino), Carlos Castañón (Castillo), Gerardo Villarreal (Estebanico), Roberto Cobo (Lozoya), José Flores (Malacosa), Eli 'Chupadera' Machuca (hechicero), Farnesio de Bernal (Fray Suárez), Josefina Echánove (Anciana Avavar), Max Kerlow, Óscar Yoldi (Esquivel), Ramón Barragán (Pánfilo de Narváez), Julio Solórzano Foppa (Alcaraz), Javier Escobar Villarreal (joven Iguace), Víctor Hugo Salcedo (Jefe Iguace), Jorge Santoyo (Aide de Camp), Juan Sánchez Duarte (Gigante).

Duración: 90 minutos.

### Desiertos mares

- Producción: México (Gonzalo Infante, Tita Lombardo, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Sonora, Iniciativas productivas, Desiertos Filmes, Resonancia, Efeccine, Prodesome), 1992.
- Dirección: José Luis García Agraz.
- Guión: José Luis García Agraz, Ignacio Ortiz.
- Fotografía: Carlos Marcovich.
- Música: Diego Herrera, Alejandro Giacoman.
- Intérpretes: Arturo Ríos (Juan), Juan Carlos Colombo (Joaquín), Dolores Heredia (Carmen), Lisa Owen (Elena), Veronica Merchant (Margarita), Laura Almela (Adriana), Luis Octavio Gonzalez (Gabriel), Javier de La Piedra (Juan niño), Jesús Ochoa (Norteño), Alejandro Tomassi (Licenciado Manzano).
- Duración: 93 minutos.

### Un día sin mexicanos

- Producción: México, Estados Unidos, España, 2004.
- Dirección: Sergio Arau.
- Guión: Sergio Arau, Yareli Arizmendi y Sergio Guerrero.
- Fotografía: Alan Caudillo.
- Música: Juan Colomer.
- Intérpretes: Caroline Aaron, Yareli Arizmendi, Eduardo Palomo, Fernando Arau, Tony Abatemarco, Melinda Allen.
- Duración: 100 minutos.

## El jardín del edén

Producción: México (Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara, Macondo Cine Video), Canadá (Verseau International, Inc., Société Generale des Industries Culturelles-Québec (SOGIC), Téléfilm Canada), Francia (Secrétarie de la Culture et la Francophonie y Ministère des Affaires Etrangères), 1993.

Dirección: María Novaro.

Guión: Beatriz Novaro y María Novaro.

Fotografía: Eric Alan Edwards.

Música: José Stephens; supervisión musical: Annette Fradera; canciones: Manuel Eduardo (“Por esa yegua”), Eduardo T. García (“Las Miss Mona”), Daniel Garzés (“Mujer paseada”), Manuel E. González (“Rosita Vals”), Santiago Jiménez (“Margarita”), Esteban Jordán (“Oaxaca”, “La Pepita” y “El gancho”), Augie Meyers y Bill Sheffield (“Hey Baby, qué pasó”), René Ornelas (“Baby, Baby (Corazón regresa)”, Beto Villa (“Pachuco Blues”), además de “La zandunga” y “La Juanita”.

Intérpretes: Renée Coleman (Jane), Bruno Bichir (Felipe Reyes), Gabriela Roel (Serena), Rosario Sagray (Elizabeth), Alan Ciangheroti (Julián), Ana Ofelia Murguía (Juana), Joseph Culp (Frank), Jerónimo Berruecos (Sergio), Ángeles Cruz (Margarita Luna), Lucero Sánchez (Paloma), Denisse Bravo (Lupita), Francisco Javier Bautista (Maleno).

Duración: 104 minutos.

## La otra conquista

- Producción: México (Plácido Domingo, Enrique González Torres y Álvaro Domingo, Carrasco & Domingo Films, Secretaría de Desarrollo Social, Consejo para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Tabasco Films), 1998.
- Dirección: Salvador Carrasco.
- Guión: Salvador Carrasco.
- Fotografía: Arturo de la Rosa.
- Música: Jorge Reyes (música étnica), Samuel Zyman.
- Intérpretes: Damián Delgado (Topiltzin/Tomás), José Carlos Rodríguez (Fray Diego de La Coruña), Elpidia Carrillo (Tecuichpo/Doña Isabel), Iñaki Aierra (Hernando Cortés), Honorato Magaloni (Capitán Cristóbal Quijano), Josefina Echanove (abuela), Ramón Barragán (Ramón Quevedo, notario), Guillermo Ríos (hermano), Rosa María Castilla (doncella), Zaide Silvia Gutiérrez (Beata Conversa), Diana Bracho (Doña Juana), Luisa Ávila (Xilonen), Arturo Carrasco (Rolando), José Luis Carcel, Martín Lasalle, Nicolás Jasso, Carlos Alvarez.
- Duración: 105 minutos.

## Los pajarracos

- Producción: México (Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), FIDECINE, Pajarracos Films, La Fábrica Films, Estudios Churubusco Azteca, Revolution 435 D & C), 2006.
- Dirección: Héctor Hernández y Horacio Rivera.
- Guión: Horacio Rivera.
- Fotografía: Chuy Chávez.
- Música: Eugenio Toussaint.
- Intérpretes: Miguel Rodarte (Miguel Cachondo Sanabria), Itati Cantoral (Fina), Regina Orozco (Nana), Luis de Alba (Don Rosendo), Ivonne Montero (Sulama), César Bono (El Champion), Charly Valentino (Güero).
- Duración: 91 minutos.

## Santitos

- Producción: México (Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Tabasco Films, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Guillermo Springall, José Pinto, Maite Argüelles), Estados Unidos (John Sayles, Tenoch Ochoa), Canadá (Daniel Andreu-Von Euw, Mact Productions, Goldheart Pictures), Francia (Fonds Sud Cinéma), 1998.
- Dirección: Alejandro Springall.
- Guión: María Amparo Escandón.
- Fotografía: Xavier Pérez Grobert.
- Música: Carlo Nicolau y Rosino Serrano; canciones: Liliana Felipe.
- Intérpretes: Dolores Heredia (Esperanza), Fernando Torre (padre Salvador), Ana Bertha Espín (Soledad), Demián Bichir (Cacomixtle), Darío T. Pie (César), Roberto Cobo (Doña Trini), Regina Orozco (Vicenta), Luis Felipe Tovar (Doroteo), Alberto Estrella (El Ángel Justiciero), Josefina Echanove (la profesora), Flor Edwarda Gurrola (Paloma), Mónica Dionne (la More-

na), Pilar Ixquic Mata (la Flaca), Rudger Cudner (Scott Haynes), Maya Zapata (Blanca, hija de Esperanza), Juan Duarte (Fidencio, sacristán), José Sefami (doctor Ortiz), Felipe Ehrenberg (hombre de “La Curva”), Lilia Ortega (casera en Los Ángeles).

Duración: 95 minutos.

### **Sólo Dios sabe**

Producción: México (FIDECINE, Sincronía Films, Lulú Producciones), Brasil (Dezenove son e Imagens), 2005.

Dirección: Carlos Bolado.

Guión: Carlos Bolado y Diane Weipert.

Fotografía: Federico Barbarosa.

Música: Otto y Julieta Venegas.

Intérpretes: Diego Luna (Damián), Alice Braga (Dolores), José María Yázpik y Jesús Ochoa.

Duración: 113 minutos.

Esta primera edición de *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*, estuvo a cargo de la Subdirección de Fomento Editorial de la Dirección de Difusión y Extensión Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional, y se terminó de imprimir en noviembre de 2009, en los talleres de GVG Grupo Gráfico. El tiraje fué de 500 ejemplares.