

La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista

ALEXANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Some of the foundational myths about Mexican identity are revised in this article by focusing on two contemporary films dealing with «La Conquista», Cabeza de Vaca (1990) and Bartolomé de Las Casas (1992). Both films depart from the former Latin-American tradition of condemnation of the official historical construct created around the Spanish colonization in America. The individual figures of the homonymous protagonists become the link between the colonial and colonized cultures by favouring dialogue and the engagement with the «other» culture. However, their inability to transcend the binary opposition civilized / underdeveloped culture projects a condescending view of the indigenous culture rather than any positive identification or hybridization. As a consequence, the image of the Mexican colonization emanating from these films remains unsatisfactory, since the given positions of authority and subaltern are not fully questioned or subverted within the films' dynamics.

En la década de 1990, alrededor de la fecha en que se celebraría el quinto aniversario del *descubrimiento* de América, se filmaron en diversas partes del mundo películas que abordaban de diferentes maneras dicho tema. En términos generales, mientras que el tratamiento elegido por los europeos y norteamericanos se centró en hablar del *descubrimiento*, convirtiendo al personaje de Cristóbal Colón en el protagonista de sus ficciones,¹ las cinematografías latinoamericanas abordaron, sin excepción, el tema de la Conquista y la colonización.² Pero independientemente del enfoque y la elección de aspectos particulares del proceso histórico que se produjo a caballo de los siglos xv y xvi, todas las películas hablaban del encuentro entre culturas diversas y de las identidades que surgieron como consecuencia. Los realizadores de dichos filmes han subrayado, una y otra vez, en las entrevistas concedidas, que, a su juicio, se trataba de un tema actual,

-
1. Dichas películas fueron: *1492: la conquista del paraíso* (1992) de Ridley Scott; *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (1992) de John Glen; *Carry on Columbus* (1992) de Gerald Thomas; y *Un viaje mágico* (1994), una película de dibujos animados dirigida por Michael Schoemann.
 2. Con excepción de *Jericó* (1991) de Luis Alberto Lamata, se trató de películas mexicanas, pese a que en la década anterior otros países del continente habían realizado filmes sobre la Conquista: Argentina, Colombia, Cuba, México y Venezuela.

puesto que los pueblos de América Latina siguen considerando la Conquista como el proceso que ha dado origen a sus identidades actuales. De ahí que les pareciese oportuno mostrar una versión personal de los hechos para reiniciar el debate sobre tal tema a fines del siglo xx.³

En este artículo voy a comparar la representación que de dicho tópico elaboraron dos películas mexicanas –*Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría y *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich– para mostrar que contienen interpretaciones complementarias acerca de cómo los encuentros interculturales que se verificaron en el siglo xvi dieron origen a la identidad cultural mexicana actual.

1. El encuentro y la asimilación cultural: *Cabeza de Vaca* (1990)

Los autores de la película, Nicolás Echevarría, su director, y Guillermo Sheridan, el guionista, dejaron constancia del sentido que querían tuviera su filme: establecer el origen de la identidad actual de los mexicanos, remontándolo a personajes como Gonzalo Guerrero⁴ o Álvaro Núñez, quienes «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 comenzaron siendo unos pocos, ahora somos casi todo un país; una cadena que se ha convertido en columna vertebral de nuestra cultura» (Sheridan, 1994: 15).

El guión del filme está inspirado en los *Naufragios*, texto escrito por Álvaro Núñez Cabeza de Vaca en el siglo xvi, para informar al emperador Carlos V de los pormenores de la expedición fracasada a Florida, que partió de España en 1517, bajo el mando de Pánfilo de Narváez (Núñez Cabeza de Vaca, 1998 [1542]). La película tiene como tema principal el que también lo es de los *Naufragios*: el encuentro entre la cultura española y las diversas culturas de los grupos indígenas que habitaban el sureste del actual territorio de Estados Unidos, así como la parte norte y central del México actual, y la consecuente transformación de la identidad de quienes participaron en esta experiencia.

El hilo conductor de la narrativa filmica lo constituye el motivo del viaje. Las primeras dos secuencias, anteriores a la aparición de los títulos de crédito de la película, muestran el naufragio, el fracaso de una expedición, y la ruptura con la cultura de procedencia de los viajeros. Esta ruptura aparece simbolizada no sólo por la pérdida de los atributos materiales de dicha cultura (ropa, armas, comida, etc.), sino también por la desaparición de las relaciones jerárquicas y de los vínculos que organizaban la vida social de los malogrados conquistadores. Ante las súplicas de Álvaro, el tesorero de la expedición, dirigidas al capitán Narváez, para que proteja a la tripulación y dé órdenes pertinentes, este último le dice: «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», y más tarde añade: «Aquí se termina España y comienza la sobrevivencia» (*Cabeza de Vaca*, 1990).

3. Véase, entre otros, la «Introducción» escrita por Nicolás Echevarría al guión de *Cabeza de Vaca* de Guillermo Sheridan (Sheridan, 1994) y las entrevistas concedidas por Salvador Carrasco, el director de *La otra conquista* (1998) (Velazco, 1999; Valcárcel, 1999)

4. Guerrero iba a ser el protagonista del filme de Echevarría, conforme al proyecto original.

Una vez en tierra, empiezan las pruebas verdaderamente difíciles para los náufragos: el frío, el hambre, las enfermedades, el miedo, etc.; objetos extraños que cuelgan de los árboles parecen una hechicería amenazante; las cajas con los cadáveres desfigurados provocan una verdadera conmoción entre los españoles. Un momento después la mayoría de ellos son alcanzados por una lluvia de flechas arrojadas de entre la maleza. Los cuatro hombres que sobreviven son apresados, exhibidos en una jaula como animales y, después, Álvar, separado de sus compañeros es convertido en un esclavo: no sólo debe trabajar para el hechicero, sino que es también objeto de burlas y humillaciones. Adicionalmente, Álvar debe aprender a sobrevivir en condiciones en extremo adversas y, para colmo, es reducido al mutismo: la barrera de la lengua es infranqueable en esta etapa.

Se trata de una verdadera etapa del choque entre las dos culturas, que termina cuando Álvar se rebela contra su condición y se enfrenta al hechicero y a su ayudante, Mala-Cosa, a través de un agitado y desordenado monólogo en español. En este monólogo Núñez Cabeza de Vaca reivindica su identidad, la pertenencia a una cultura y el dominio de una lengua. Pese a que lo que dice es incomprensible para los indígenas, su actitud llama la atención de los mismos y Mala-Cosa termina meciéndose al ritmo de sus palabras:

Hablo, hablo y hablo porque soy más humano que vosotros, porque tengo un mundo, aunque esté perdido, aunque sea un náufrago. Tengo un mundo y un Dios... creador del cielo y de la tierra. A vosotros también os ha creado Dios. Me llamo Álvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero de su majestad Carlos I de España y V de Alemania, señor de estas Indias. Y esto son las esencias, yo soy de Sevilla, y esto es el suelo [...]. (*Cabeza de Vaca*, 1990)

A partir de este momento empieza el encuentro mediante el cual Álvar es admitido en el grupo, participa en los rituales del chamán y, tras la curación del *gigante*, es puesto en libertad e investido con los atributos del curandero. El encuentro se sella con el primer intercambio lingüístico: «manos», dice en español el hechicero; «mis manos», añade, ante un Álvar sorprendido. Cabeza de Vaca ya domina algunos de los códigos de la sociedad en la que vive. Sabe comportarse como los integrantes de la misma y su participación en el rito chamánico es auténtica.

Se trata de una de las escenas más importantes del filme, ya que ocurren en ella la iniciación y la «conversión» de Álvar a la otra cultura. Mientras se desarrollan los acontecimientos descritos, aparecen fugazmente, de manera que sólo pueden ser distinguidos por un espectador atento, algunos símbolos que anuncian el sincretismo cultural: la cruz emplumada o la figura de Álvar que, en el momento en que practica la curación conforme al ritual indígena, recuerda a la de Cristo crucificado.⁵ Sin embargo, estos símbolos desaparecen por completo de los siguientes segmentos del filme. 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 renuncian nunca a su identidad de origen.

5. Véase el análisis de esta escena realizado por Paul Galante (2000), «The Mystical Transformation and Shamanic Initiation of Cabeza de Vaca», <<http://www.lehigh.edu/~ineng/pag2/pag2-scenc.html>>.

En este sentido, la interpretación de la película es distinta de la que ofrece el propio Cabeza de Vaca en los *Naufragios*. Como explica Sylvia Molloy (1993: 226), tras la pérdida de los atributos de la cultura de origen, y una vez asumida la desnudez, que constituye la transgresión más importante de la cultura propia, Álvar trata de mantenerse al margen de otras infracciones de los códigos. Tiene grandes dificultades para reconocerse en la otra cultura, lo que provoca oscilaciones tanto en su percepción de lo indígena como en la construcción de la identidad propia.

Cabeza de Vaca afirma en los *Naufragios* que las primeras curaciones las hicieron él y sus compañeros porque fueron obligados a hacerlo por los indígenas y sin que ellos mismos creyeran en la eficacia de sus procedimientos. Por ello, combinaron las prácticas indígenas con los rezos y ruegos a Dios, de suerte que Álvar atribuirá, en realidad, el buen resultado de sus curaciones a la misericordia de Dios y no a las prácticas efectuadas por ellos.

El Cabeza de Vaca histórico actuó, en realidad, como mediador cultural a partir de la apropiación de los signos rituales de ambas culturas. Su estrategia consistió en articular los rituales indígena y cristiano, el soplo y la oración, la cruz cristiana-emplumada y la calabaza indígena (Ahern, 1993). En cambio, el personaje fílmico más que como mediador actúa como una especie de «indígena convertido» que procura no distinguirse de los indígenas propios.

La película describe con un gran despliegue de recursos visuales la «integración» de Cabeza de Vaca en la nueva cultura. Mientras Álvar va con sus acompañantes de una aldea en otra, en la pantalla observamos una gran variedad de aldeas indígenas que se distinguen por el tipo de sus construcciones, el paisaje y la indumentaria de sus habitantes. Se trata probablemente de la parte más elaborada del filme, en la que, conforme a José Luis Aguilar (en Vega, 1990: 11), el director artístico, se trataba de

diferenciar gráficamente a cada grupo étnico. Por ejemplo, para cada población planteamos texturas, coloridos y formas constructivas diferentes. Así en la película tenemos desde aldeas marítimas como los «palafitos» en las que el agua, los caracoles, desempeñan un papel muy importante, hasta llegar a las aldeas del desierto donde el barro, la arcilla y la cestería se vuelven el eje del paisaje [...]

Es dentro de este contexto que Álvar hace amistad con el Cascabel, convive con diversos grupos de los indígenas, aprende su idioma, y se dedica a «curar» sistemáticamente. La reunión de ambas culturas está marcada por la aparición de fenómenos inverosímiles para la razón occidental, que, sin embargo, suceden, dentro de una realidad que se rige por otras normas: encantamientos, curaciones, magia, resurrecciones.

Finalmente, se inicia el retorno de Cabeza de Vaca a su cultura de origen. Los españoles y sus amigos indígenas encuentran las huellas de los cristianos en medio de una matanza y, al seguirlas, arriban al campamento del capitán Alcaraz. El reencuentro es amargo, pues el capitán ordena apresar a los indígenas que acompañan a Cabeza de Vaca para convertirlos en esclavos, y matar al Cascabel. Pese a hablar el mismo idioma, la comunicación para Cabeza de Vaca es imposible ya que no puede identificarse con los conquistadores después de lo que ha aprendido viviendo en el *Nuevo Mundo*.

La película de Echevarría hace del encuentro de las dos culturas y de la transformación de la identidad del protagonista de la narración su tema principal; sin embargo, el tratamiento de dicho tópico difiere considerablemente del que le imprimió Álar Núñez Cabeza de Vaca en los *Naufragios*. El filme renuncia a mostrar la complejidad del personaje histórico y el carácter ambiguo de sus relaciones con la cultura indígena y, por consiguiente, transforma tanto el sentido del encuentro intercultural como las características de la identidad surgida como consecuencia de este proceso, la cual se plantea como una suerte de fusión de las culturas. Con este planteamiento la película niega dos elementos que caracterizaron el proceso histórico al que alude: la violencia que lo acompañó, así como el hecho de que la cultura que se impuso fuese la europea y no la indígena, como se sugiere en el filme.

Sin embargo, habría que reconocer que el discurso sobre la identidad mexicana no se reduce en el filme a dicho planteamiento. Sus autores multiplican en el filme los signos que caracterizan tanto el territorio como a sus habitantes, combinando la reconstrucción histórica con la invención: «Tratándose de mi primera película de ficción –confiesa Echevarría– preferí inventar en lugar de documentar. [...] Se trataba de inventar América, como lo hizo el ilustrador Teodoro de Bry en 1590: su gente, sus costumbres, sus formas de vestir, su lengua» (Sheridan, 1994: 17).

La imagen que el director quiere transmitir del «nuevo mundo» es de una extraordinaria belleza, porque «en esta película [...], junto con el protagonista, vas “descubriendo” un mundo maravilloso que ya existía. Ese es el *quid* visual de la película: mostrar que aquí, en América, existía un mundo rico, complejo, sofisticado» (Sheridan, 1994: 10). Es imposible dejar de advertir que la representación de América en el filme constituye una suerte de inversión de la imagen del *Nuevo Mundo* proyectada por las películas europeas y norteamericanas. En efecto, mientras éstas han reiterado una visión de un paraíso natural, de una tierra virgen, bella, carente de toda cultura y habitada por los «buenos salvajes», en la película de Echevarría predominan paisajes secos y pedregosos, sombríos y desoladores.

La película no sólo pretende desmitificar las representaciones más comunes del espacio, sino que realiza 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 como un desastre de cuyo fracaso parecería que no son responsables sino los hombres que los 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 disperse, olvide sus objetivos y recurra al principio del «sálvese quien pueda».

La fragilidad de una cultura social dentro del grupo europeo se contraponen 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 en la que participa Cabeza de Vaca. En cambio, Álar 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 penetrados 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 / individuación; convivencia armónica con la naturaleza / alienación; la inexistencia de las jerarquías / el poder centralizado, que se derrumba fácilmente por renuncia (Narváez) o lejanía (Carlos V); respeto para los extranjeros / 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.

2. América, una página en blanco, se escribe en español: *Bartolomé de Las Casas* (1992)

Aparentemente, la película de Sergio Olhovich, una adaptación de la obra teatral del dramaturgo español Jaime Salom, pretende situar al espectador frente a la Historia. En efecto, se 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, la película parece contener un alegato terriblemente crítico contra 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. Estas apariciones se desmoronan, sin embargo, a medida que la película avanza.

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 en la orden dominica (1522). En la tercera parte de la película se 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) o para aplastar las rebeliones indígenas (Xaraguá, Xigüey), así como sus contribuciones a la creación de un sistema colonial eficiente (Losada, 1970).

Por otra parte, la película se refiere profusamente a la incansable lucha de Las Casas en defensa de los indios, además de citar los argumentos que éste empleó para condenar la esclavitud de los mismos y el trabajo extenuante al que eran sometidos. También se representan 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 prácticamente 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, puesto que, tanto los documentos oficiales de la época emitidos por la Corona, como por el Vaticano, buscaban proteger a los habitantes de América, prohibían la esclavitud y afirmaban que éstos, como seres racionales, eran los verdaderos dueños de sus tierras y estados (Parish y Weidman, 1992: 18-19, 23-27). Contrariamente a lo que afirma la película, pues, de *Las Casas* pudo nutrir su postura en diversas fuentes, todas ellas de gran autoridad y legitimidad. De ahí que no estemos frente a la Historia, sino frente a su reinterpretación y alteración, cuyo objetivo sería 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.

Como planteé anteriormente, la primera impresión de quien vea la película superficialmente es que ésta contiene un alegato terriblemente crítico contra la Conquista. Sin embargo, a medida que la película progresa nos damos cuenta de que 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, aunque ninguna de estas situaciones se muestra en la pantalla. 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 mucha menos fuerza de impacto, no nos conmueve de la misma manera. No es sólo la fuerza que tienen las imágenes para producir 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, ni tampoco es posible encontrar alguna representación de cómo era el *Nuevo Mundo* en vísperas de ella. Nada indica que los nativos de América tuvieran 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 pudieran atribuirse a alguno de los pueblos indígenas. Tampoco se escuchan sus voces: los indios representados en el filme hablan el castellano y ni siquiera tienen nombres propios. En consecuencia, carecen de cualquier identidad. Son los europeos los que los nombran, les enseñan su idioma y dan sentido a sus vidas. Por eso los indígenas buscan desesperadamente ser protegidos por ellos, como si no hubieran sufrido terribles pérdidas a sus manos. Estas últimas se refieren débilmente y siempre en relación con la muerte de los familiares que según sugiere el filme, puede ser suplida por la cercanía y el afecto de los españoles.⁶ 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. Fuera de estos desgraciados accidentes, está claro que la presencia española en América trajo puros beneficios a los nativos.

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

6. María, la indígena sobreviviente de la matanza de Canonao, se casa con Rentería, el amigo de de Las Casas. *El Señor*, el indígena regalado por Pedro de Las Casas a su hijo, desea formar parte de la familia andaluza.

no hay culturas ni instituciones. América no es nada hasta que llegan los europeos. Por eso no es necesario hacer ningún planteamiento acerca de los problemas interculturales que surgieron en cuanto se inició la Conquista. Tales problemas no existen porque en realidad hay una sola cultura, la española, que sí 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 los 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.

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

Este territorio virgen, habitado por una especie de buenos salvajes y, ahora también, por hombres que traen consigo una alta cultura, permite soñar con una humanidad mejor, con 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 lo plantea el único mestizo que aparece en la película: «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 [...]» (*Bartolomé de Las Casas*, 1992). El personaje, un poeta que recopila los cantos de los vencidos, es un crítico de ambas culturas que sueña con crear una nueva a partir de una síntesis de los elementos más nobles de las dos civilizaciones. Su papel es, sin embargo, totalmente marginal, pues aparece hacia el final de la cinta para hablar de su romántico proyecto, que no convence ni siquiera al bienintencionado de Las Casas. Por tanto, la noticia de que los indígenas tenían «ritos» y «cantos» llega al espectador un poco tarde, prácticamente cuando la película está por terminar.

De esta manera, la posibilidad del surgimiento de una nueva cultura a partir de una mezcla de los elementos de las civilizaciones indígena y española queda relegada en la película de Olhovich a la esfera de los sueños poéticos y de las buenas intenciones. Ello libera a los autores del filme de la necesidad de hacer cualquier planteamiento concreto acerca de las posibilidades y dificultades existentes para que se produzca la relación entre los dos pueblos. Es además una cuestión que la película evita desde un principio, al desaparecer todo indicio de que los indígenas tuvieran formas de vida propias. Tal parece que no hubo imposición de una cultura ni destrucción de la otra, sino que por fin la cultura llegó a América.

3. La imagen propia a fin de siglo: entre la mitificación y la reconciliación

Las dos películas analizadas, no cabe duda, constituyen relatos sobre los orígenes de la identidad actual mexicana o, si se quiere, latinoamericana.⁷ En ambos casos, las raíces

7. Si bien el Cabeza de Vaca fílmico termina su itinerario en el territorio del actual México, la película no precisa ni su ruta, ni tampoco los nombres de los pueblos que el personaje visita. Los acontecimientos en *Bartolomé de Las Casas* ocurren, podría decirse, en el *Viejo* y el *Nuevo Mundo*, o bien, en España y en América, pero no en territorios definidos con precisión. De ahí que los discursos de ambos filmes tengan, en realidad, una resonancia latinoamericana.

de dicha identidad se establecen en los tiempos de la Conquista, entendida más como un proceso de encuentro intercultural, que como un choque violento de las civilizaciones. Si bien ambas películas refieren algunas circunstancias violentas que formaron parte de este proceso, finalmente niegan el que la constitución de la nueva identidad fuera producto de un enfrentamiento sangriento y de la destrucción sistemática de los elementos de una cultura y de la imposición de la otra. En efecto, los personajes que encarnan en los filmes las nuevas identidades –Cabeza de Vaca y Bartolomé de Las Casas– son producto de profundas transformaciones espirituales, que se efectúan gracias a su disposición para comprender una nueva realidad y no porque fueran obligados a hacerlo. En este sentido, ambos efectúan el viaje arquetípico del héroe, un viaje de transformación subjetiva que les permite «combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas y personales» (Campbell, 1997: 26) y alcanzar las formas humanas generales, válidas y normales. Ambos son héroes solitarios que llevan en sí un mensaje de reconciliación, aunque el proceso de la construcción de su nueva identidad no se base ni en el mestizaje ni en el sincretismo cultural. Por el contrario, ambos personajes optan por una sola cultura, la que consideran como fuente de los más altos valores universales.

Al mitificar la historia de la Conquista y trazar una visión conciliatoria de la identidad latinoamericana, las dos películas se distancian ideológicamente del cine latinoamericano de las décadas anteriores, de un cine radical y militante que reivindicaba la naturaleza profundamente heterogénea y conflictiva de las sociedades del continente.

Referencias bibliográficas

- AHERN, M.** (1993): «Cruz y calabaza: la apropiación del signo en las relaciones de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y de fray Marcos de Niza» en **GLANTZ, M.** (ed.) (1993): *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, México, CONACULTA / Grijalbo. 351-378.
- CAMPBELL, J.** (1997) [1949]: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE.
- ECHEVARRÍA, N.** (dir.) (1990): *Cabeza de Vaca*, IMCE, Channel Four, TVE, American Playhouse.
- GALANTE, P.** (2000): «The Mystical Transformation and Shamanic Initiation of Cabeza de Vaca», <<http://www.lehigh.edu/~ineng/pag2/pag2-scene.html>>.
- LOSADA, Á.** (1970): *Fray Bartolomé de Las Casas a la luz de la moderna crítica histórica*, Madrid, Tecnos.
- MOLLOY, S.** (1993): «Alteridad y reconocimiento en *Los Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca» en **GLANTZ, M.** (ed.) (1993): *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, México, CONACULTA / Grijalbo. 219- 242.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Á.** (1998) [1542]: *Naufragios y comentarios*, México, Porrúa.
- OLHOVICH, S.** (dir.) (1992): *Bartolomé de Las Casas*, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- PARISH, II. R.; H. E. WEIDMAN** (1992) [1980]: *Las Casas en México. Historia y obra desconocidas*, México, FCE.
- SALOM, J.** (1990): *Las Casas: una hoguera al amanecer*, México, Planeta.

SHERIDAN, G. (1994): *Cabeza de Vaca*, México, El Milagro.

VALCÁRCEL, G. (1999): «Entrevista a Salvador Carrasco y Álvaro Domingo», <www.oas.org/FilmFestival/99/interviews.htm>.

VEGA, P. (1990): «*Cabeza de Vaca*: Diario de una filmación», *Nitrato de Plata*, 1, septiembre-octubre: 7-13.

VELAZCO, S. (1999): «Entrevista con Salvador Carrasco», *La Jornada Semanal*, 18 de abril, <<http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990418/sem-salvador.html>>.