

ARQUITECTURA / CIUDAD / CINE
ARCHITECTURE / CITY / CINEMA

La zona de contacto en Cabeza de Vaca

Dra. Carolina Sanabria, Comunicación Visual y Publicidad

Universidad de Costa Rica

Profesora

Invitada Nacional

Agradecimiento al Dr. Dorde Cuvardic por la colaboración inicial y desinteresada en el inicio de la escritura de este texto.

Recibido : Agosto-2013 / Aceptado : Febrero-2014

RESUMEN

La conquista de América ha sido vista a partir de posiciones tradicionalmente hegemónicas que suponen la mirada del otro (europeo, occidental). Films como *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echavarría proponen que, desde un protagonismo igualmente ajeno, se produzca una apreciación sincrética que integre ambas culturas básicas protagonizadas desde una figura histórica que finalmente conduce a una problematización las formas de construir la realidad.

Palabras clave: Cabeza de Vaca; viaje; zona de contacto; sincretismo; fe.

ABSTRACT

The conquest of America has always been presented from the European or Western point of view. Films like Nicolas Echavarría´s *Cabeza de Vaca* propose, from an equally distant point of view, an appreciation which integrates both cultural protagonists by means of an historical figure which leads to a discussion about different forms of constructing reality.

Keywords: Cabeza de Vaca; travel; contact area; syncretism; faith.

La conquista de América es uno de los más importantes centros de interés de los estudios post-coloniales literarios. Asimismo, también es un tema esporádicamente problematizado por la práctica literaria y cinematográfica latinoamericana. Contextos específicos como la conmemoración del V Centenario condujeron a una prolífica y visibilizada producción. La cercanía de tales eventos ha sido motivo, de acuerdo con Seymour Menton¹, para la creación literaria en la nueva novela histórica (1993) que –dada la emergencia, hacia las últimas décadas del milenio e inicios del siguiente de otras formas de expresión en especial las tradicionalmente subsidiarias como la cinematografía– sería extrapolable a lo que bien se podría llamar *el nuevo cine histórico latinoamericano*, de corte revisionista, de política anticolonial, de una estética alternativa a las producciones hegemónicas². Es una película que no se puede deslindar de tal evento conmemorativo, como evidencia de las implicaciones del proceso asimilatorio a la llamada civilización, donde se problematiza la misión misma.

En vista de la idoneidad de un argumento que se prestaba para reforzar la desmitificación de la empresa, una de las películas sobresalientes en ese momento fue *Cabeza de Vaca* (1991), dirigida por el mexicano Nicolás Echavarría, a partir de la inmersión en un grupo minoritario de conquistadores que sobrevivieron y convivieron con los indígenas un largo período. Se trataba de una reescritura cinematográfica de *Naufragios* (1542), la crónica de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca considerada la primera narración histórica sobre los territorios que corresponden a la experiencia de ruta de su conquistador, entre 1528 a 1536, en el sur del actual Estados Unidos, elaborándolo desde la visión de los vencidos desde la perspectiva del excluido. Comparativamente a la grandilocuencia de la epopeya clásica en filmes industriales³, la película de

1 Menton (1993: 48-52) señala como una de las causas del auge de la nueva novela histórica latinoamericana, tanto en sus versiones críticas y canónicas como en las propuestas más 'light', la proximidad temporal del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. La misma causa se puede esgrimir como génesis tanto del cine eurocéntrico que se gestó alrededor de la Conquista de América (las versiones de Hollywood) como del nuevo cine histórico latinoamericano.

2 Exceptuando algunos filmes puntuales, podría decirse que el auge de películas revisionistas encabezadas por directores latinoamericanos surge a partir de *Aguirre o la cólera de dios* (1972) del alemán Werner Herzog con *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez Alea, *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) de Diego Rísquez o *Jericó* (1992) de Luis Alberto Lamata, por citar algunas de las más sobresalientes. Pero en el caso de la película de Echavarría, Rings comenta que “muestra una macroestructura comparable a la nueva novela histórica” (2010: 215).

3 Como *1492: la conquista del Paraíso* (1992) de Ridley Scott o Cristóbal Colón: el descubrimiento (1992) de John Glen.

Echavarría hace uso de un particular manejo del tiempo –más lento, visible en los prolongados planos–, afán contemplativo, escaso diálogo y una acción dramática dirigida prioritariamente a lo interno antes que a los enfrentamientos físicos que en otras ocasiones parecen más bien el pretexto para exhibir las técnicas y efectos para entonces novedosos de la industria cinematográfica. Y es que también, a diferencia del texto histórico, que plantea sus viajes en episodios separados y estrictamente de forma cronológica, en la película destaca el uso metafórico del círculo que tampoco niega su orden temporal (Rings 2010: 215). Esta forma de narrar parece intentar sumarse a la reflexión crítica del proceso de conquista, aunque con el riesgo de estereotipar la imagen americana desde el mismo exotismo que realizaciones típicamente extranjeras proyectan como salvajismo indígena⁴.

Desde luego, el mismo protagonista evidencia esa transculturalidad a través de la inversión del derrotero de su cometido inicial. Así, tras ser capturado y separado de sus compañeros, el adelantado termina subyugado por el medio a raíz de la convivencia con los nativos y transformado en una suerte de chamán o líder: es lo que intenta expresar su realización fílmica. Como suele ocurrir en otras empresas semejantes –como la paradigmática navegación que empezó comandando Pedro de Ursúa y terminó sublevada en manos de Lope de Aguirre–⁵, sobrevuela una disensión a la autoridad en última instancia movida por la sensación de abandono que da la distancia suficiente para cuestionar el proceso civilizatorio y acelerar la barbarie de sus intendentes. Es así como se propugna una visión degradada, grotesca, de la civilización europea en tierra incógnita. Sólo que aquí hay, como lo reelabora el filme, un naufragio que artísticamente se presta para ser equiparado al abandono: desde el inicio se aprecia al protagonista en crisis, ante lo que percibe como un doble desamparado en la playa: por el Rey y por Dios, según discurre ante su ininteligible (por indígena) audiencia. Y ése es justamente el terreno donde se cultiva mejor la asimilación cultural por parte del elemento dominador: tiene que

4 Como los referentes a los rituales de curación y sacrificio –invariablemente acompañados de aullidos, lanzas y danzas alrededor del fuego–.

5 No en vano ambas campañas se fabularon directa o indirectamente en novelas cercanas a la conmemoración del mencionado acto con un interés reflexivo: El entenado de Juan José Saer (1982), *Naufragios de Álvaro Núñez* (1991) de José Sanchis Sinisterra, *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse.

irrumper una crisis interna que da pie a la circulación de sus visiones y posiciones.

El filme de Echavarría se inscribe dentro de las nuevas tendencias de las industrias cinematográficas de las principales industrias latinoamericanas desde un cambio paradigmático en los 80 donde se ejemplifica la inhumanidad de la conquista y colonización a través de la inversión de papeles de ciertos individuos que demuestran que “el concepto generalizador de ‘indio’ no existe” (Rings 2010: 214). Así lo constata la diversidad de grupos que atraviesa en su paradójico viaje –por cuanto es contra su voluntad, a raíz de sus iniciales captores –un nativo contrahecho convertido luego en su gurú más otro que lo acompaña– a quienes sirve de arriero, lava y da de comer, es motivo de escarnio... Un viaje que se lleva a cabo a lo interno antes que en la conquista de territorios para la corona y que pone en evidencia las relaciones que Pratt ha problematizado como zona de contacto (2010: 34). Pero todo ello parece formar el principio de su necesaria iniciación, como si se quisiera recordar procedimientos desandados de esclavismo americano.

El conocimiento del otro pasa por una transformación interna en una conversión que supera la experiencia personal, como se aprecia alrededor de la mitad de la película, donde Cabeza de Vaca inicia la serie de curaciones de los mismos indígenas. Su proceso chamánico se desarrolla conforme aumenta el estado de gravedad del paciente: la dolencia de un ojo, una herida en el pecho, la indígena de la tribu azul muerta. De evidentes paralelismos cristianos, el último milagro sucede ante el escepticismo de sus mismos compañeros: “Está viva”, murmura como en un estado de trance, con un rezo que combina con frases en lengua indígena mientras hace recorrer con una piedra el cuerpo desnudo de la joven mujer de la tribu de los hombres azules: “si no lo creéis, miradla... está viva”. Es inevitable ver aquí también una muestra del sincretismo cultural por cuanto el rito está compuesto por gestos codificadamente cristianos que se refuerzan al pronunciar unos fragmentos del Ave María (*benedictus fructus ventris*). Se trata de un poder que parece operar sólo a lo interno de la comunidad tribal, porque, según se demuestra en la secuencia siguiente, no tiene efectividad ante los asesinatos violentos cometidos por los conquistadores. En ese sentido, parte de la relevancia de estos hechos que al filme le interesa destacar reside en el cuestionamiento de una de las herramientas más eficaces del expansionismo

europeo: la medicina occidental (Pratt 2010: 163), como parte de una espiritualidad que al final el protagonista elabora y expresa como una sola.

El proceso necesariamente individual del protagonista –el tópico del *conquistador conquistado* (Rings 2010: 244)–, alegórico para la visión desmitificadora de la conquista por cuanto presenta la visión desde adentro, aparece ejecutado desde la mediación autobiográfica originaria e impide encontrar otra forma de contraste de mundos. Esos mismos intereses de un personaje que se mantiene en el paradigma ideológico cristiano occidental, como señala Floeck, no le permiten poner el acento sobre una relación más estrecha con la cultura y religión de los indígenas (2001: 363). A pesar de ello, no deja de ser sintomática la situación de adversidad (el cautiverio, el menoscabo) que da paso paulatino a la doble aceptación: tanto de sí como de los otros, y finalmente a la verbalización crítica de su antigua misión. Se trata, en suma, de una historia personal de liderazgo, de alineación históricamente frustrada, lo cual constituye un tópico de heroización idónea para el medio cinematográfico⁶ –donde el tema de lo indígena no interesa *per se*, sino para cuestionar los mecanismos de ejercicio occidental y construcción de su identidad (hegemónica): el otro se manifiesta sólo por oposición (Cabello en Ardèvol y Muntañola 2004: 87), lo que da pie a la interminable dicotomía de pares deslindados de la dicotomía civilización/barbarie–. Por eso hacia el final del filme, antes del reencuentro con sus antiguos compañeros, Cabeza de Vaca termina consolidado como líder espiritual. Ungido por la tribu, adopta una actitud, postura e imagen distintas de la inicial: se mueve como el elegido, como el profeta, con una suerte de túnica y cayado, lleva pintada la cabeza y hasta aparece en compañía de una niña. La comunidad indígena se abre a su paso, manteniendo cierto resabio de convención con las cintas de género bíblico, sólo que aquí el elegido es un extranjero abanderado de la colonización cuya búsqueda, última instancia, se aboca al exterminio de ese mismo pueblo. Sin embargo, consonante con la inadaptación del héroe a su grupo original, una vez reintegrado, es confundido y denigrado: su autoridad –Tesorero Mayor de la Expedición de Narváez– pasa a ser desconocida, designado como loco e incivilizado.

⁶ Es casi una constante que la convivencia con el otro distinto genere afinidades, como en la paradigmática *Un hombre llamado caballo* (1970) de Elliot Silverstein, donde un aristócrata inglés es capturado por una tribu sioux con los que convive por años. Pero el hecho de que se convierta en su caudillo, no deja de implicar la existencia de ribetes étnicos deterministas.

Claro que más allá de eso, *Cabeza de Vaca* trabaja con el tema de la conquista desde confrontación en el plano de la espiritualidad canalizada a través de la expresión religiosa. Es así como se establece una contraposición entre el catolicismo y el chamanismo americano hasta desembocar finalmente en el sincretismo, como se aprecia en la serie de signos externos que a mediados del filme visibiliza el personaje: la magia indígena con las oraciones cristianas y el crucifijo (Fig 1). El mismo personaje integra ambas creencias: si al principio su discurso partía de la existencia de un dios, tras la experiencia de participar de otras religiosidades, reafirma *una sola fe*. Por eso Rings ha dicho que se trata sobre todo de un viaje mental (2010: 217). Cabe constatar que la vinculación del elemento espiritual con el mundo indígena no deje de ser un reduccionismo estereotípico muy reproducido en otros productos cinematográficos de corte básicamente hegemónico. El último plano cierra con una elocuente imagen donde el sincretismo estiliza el destino inevitable de la evolución por medio de la religiosidad dominante a través de su imposición sobre los indígenas. No hay palabras, ni siquiera personajes, sólo el plano general de un espacio desértico en el que se ve una cincuentena de indígenas esclavizados mientras cargan una enorme cruz metálica para la construcción de un templo (Fig 2). Marchan acompasados por un tamborilero, pero los rayos de la tormenta que está pronta

Figura 1. Alvar en una curación (1:07:43)



Figura 2. Plano final de la construcción del templo (1:45:15)

a avenirse terminan superimponiéndose al sonido del tambor, *aplastando* de esta manera el sonido marcial al tiempo que fungen también como anticipación del corte siguiente al plano en negro que con que finaliza la película y que da paso a los créditos.

Lo que a nivel discursivo resulta interesante es que, en una reelaboración con participación americana, las representaciones indígenas, que el filme tiene la mencionada virtud de destacar desde la pluralidad (de tribus), aparezcan reducidas al más puro exotismo –de paisaje, de escenario, de magia, manteniendo buena parte de los clisés (aborígenes pasivos, con caracterización estereotípica: torso desnudo, pintura corporal, taparrabos, plumaje, en ocasiones contrahechos y muchas veces rozando lo grotesco, lo amenazante)–, esto es, como asimilado antes que asimilador, pese a las intenciones alternativas de reivindicación histórica. Funcionan pues como escenario de fondo que le permite al protagonista –occidental, blanco, dominante– alcanzar una evolución personal aun cuando fuera para renegar de la oficialidad: una posición que al final de cuentas no supera el eje polarizante de los discursos de la conquista.

El hecho de utilizar otras lenguas que no se den a conocer al espectador ⁷ aún su imposibilidad de comunicación al mismo tiempo que refuerza su mencionada dimensión exótica. Así las cosas, *Cabeza de Vaca* no deja de ser un producto sintomático que revela un punto de vista, una visión de mundo que, pretendiendo revertir la visión de la imposición occidental, ha terminado por asumir la perspectiva neocolonial.

A ello se añan las potencialidades transculturales a nivel discursivo, como queda reforzado por tratarse de una coproducción entre México, España, Estados Unidos y Reino Unido. Pero el hecho de que su dirección esté dirigida por un americano supera –o mejor, afina, depura la noción de sincretismo–: la *transculturalización*. Por tal concepto habría de entenderse la forma en cómo grupos marginales se apropian selectivamente de materiales que les son transmitidos por vía de una cultura dominante. La transculturación conduce a un proceso de negociación intercultural –siempre desigual, diferencial para una de las partes–, rasgo constante del concepto de *zona de contacto* acuñado por Mary Louise Pratt en referencia “al espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto” (2010: 33).

Este proceso permite comprender cómo, por más que el filme pretenda situarse en la línea del revisionismo crítico, impera la imposibilidad de aprehensión del mundo indígena, ausente de problematización, homogénea en la diversidad de las diferentes etnias (tribus) que se suceden pero que, en contra de los intereses de recuperación indígena, terminan asimiladas entre sí –al mismo entorno bárbaro, salvaje, incivilizado–. Quiere ello decir que la única problematización legítima es la del español –en su proceso de hibridación–, hacia el cual se apela la identificación con el receptor, que en este caso es el espectador que mira lo mismo a través de los ojos del protagonista, el “veedor” de la *anticonquista* de Pratt que ejerce “[el] sujeto blanco y masculino del discurso paisajístico europeo:

⁷ Que no se resuelve simplistamente con la incorporación del recurso más básico: el subtítulo. En efecto, su utilización no es garantía de fidelidad, como ha sido confundido, en un afán de máximo acercamiento, por Mel Gibson en su *Apocalipto* (2006). La lengua –maya yucateco– no basta como criterio verosimilante, según queda demostrado aquí por tantas razones que encabeza el espectacularizante enfoque.

aquel cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen” (2010: 35), aun cuando se vuelque en contra de su empresa y lo constituya en una preconciencia criolla, preindependentista, si se quiere. “¿Esto es España?”, pregunta irónicamente al Capitán y a otro antiguo compañero mientras señala la vastedad geográfica, desértica de alrededor, una posición personal antes que siquiera minoritaria –porque no se visibiliza la problematización en sus compañeros– que acentúa su soledad ⁸.

Lo interesante en esta negociación transcultural que pretende una representación indigenista es que por mayor reelaboración que pretenda ser de una contrahistoria de las ideologías dominantes –antecedente de la hibridación–, no les concede a sus integrantes la importancia narrativa ni siquiera para roles secundarios, reducidos a casi extras. Su participación, por el contrario, oscila entre el estrépito de voces corales como parte de una construcción canibalista amenazante y el mutismo del buen salvaje en la no menos reduccionista –y de nuevo estereotípica imagen– como seres carentes de expresividad. Hay fugaces excepciones, como la del hechicero que lo esclaviza en el proceso de iniciación cultural del protagonista. Hacia el final del indeterminado período de convivencia con Cabeza de Vaca, se le dedica un plano donde sale a despedirlo de la aldea. Entonces la cámara que lo fotografiaba por última vez procede a través de un acercamiento que subrayaba el entumecimiento de sus ojos, mientras una banda sonora contribuía a dotar de elocuencia o dramatismo a la imagen (Fig 3). Es un breve detenimiento, pero sobre ello, no obstante, cabe sentar la duda de la eficacia o validez en la representabilidad del *otro* desde procedimientos y medios –parafraseando a otra presencia descentrada de Occidente, Junichirō Tanizaki– pensados para la expresión fílmica de otra realidad, pudiendo hasta incidir en su eventual desnaturalización⁹.

⁸ Posterior tematización constante y abundante en lo que se desarrollará en los estudios y ficciones latinoamericanas. En la siguiente y penúltima secuencia, otro de los acompañantes perdidos, Dorantes, refuerza ante la tropa los motivos económicos y los mitos del exotismo –mujeres de tres tetas, ciudades de oro macizo, la fuente de la eterna juventud– desde un relato completamente falseado de la experiencia. Su vestimenta, como soldado español, permite reafirmar su reincorporación y al mismo tiempo contrastar con los taparrabos que sigue manteniendo Cabeza de Vaca.

⁹ En su ensayo de estética *El elogio de la sombra*, Tanizaki plantea la función de los medios e instrumentos de una civilización avanzada aventurándose a plantear si, en vez de ser préstamos ajenos hubieran sido objetos adaptados realmente a las propias necesidades culturales (2010: 25-26).



Figura 3. Despedida Cabeza de Vaca (52:39)

Por eso, si el recorrido que lleva al protagonista Cabeza de Vaca implica un abandono e inmersión –asimilación– en el mundo indígena, el proceso de construcción fílmica sigue un proceso que se separa parcialmente de esa ruta. Al no permitirse entonces una elaboración desapegada, más creativa con respecto a las crónicas, el filme demuestra que la visibilización de cualquier representación indígena sólo es posible a partir del contacto o choque intercultural y desde los recursos y medios hegemónicos de comunicación.

REFERENCIAS

Ardèvol, E. , Muntañola, N. (coords). (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.

Floeck, W. (2001). "El conquistador como tráfuga cultural en la película 'Cabeza de Vaca' de Nicolás Echevarría", *Anales de la literatura contemporánea*, Vol. 26 (1): 357-381.

Loomba, A. (2005). *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge. 2nd Ed.

López Lizarazo, C.A. (2010). "Lo exótico en el cine sobre la conquista de América", *Anagramas*, 8 (16): 105-116.

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pratt, M.L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rings, G. (2010). *La conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánico contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.

Tanizaki, J. (2010). *El elogio de la sombra*. 26ª Ed. Madrid: Siruela.

CAROLINA SANABRIA

Carolina Sanabria obtuvo su doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica. Aparte de artículos especializados en el campo de la comunicación y la literatura en revistas nacionales y extranjeras, ha publicado los libros *Bigas Luna. El ojo voraz* (Barcelona: Laertes, 2010), *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011) y *Adaptaciones literarias. Tres obras maestras de Hitchcock* (Madrid: JC Ediciones, 2013).

ESTA PUBLICACION FORMA PARTE DE:
THIS ARTICLE IS PART OF:

REVISTARQUIS

REVISTA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA.
VOL 1-2014. NUMERO 5. ISSN 2215-275X
