UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

HISTORIAS DE PELÍCULA:
(DE) COLONIALIDAD EN LOS IMAGINARIOS HISTÓRICOS CINEMATOGRÁFICOS SOBRE MUNDOS PRECOLOMBINOS Y PROCESOS INICIALES DE LA CONQUISTA EUROPEA

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Sociedad y Cultura para optar al grado de Doctorado Académico en Estudios de la Sociedad y la Cultura

JEANETTE AMIT ROJAS

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2022

D E D I C A T O R I A

A Bernal,
junto a quien ha sido posible
pensar y vivir con creatividad

AGRADECIMIENTOS

Para empezar, agradezco a quienes conformaron el comité asesor de esta investigación y me acompañaron durante su desarrollo: la Dra. Karen Poe Lang, el Dr. Dorde Cuvardic García y el Dr. Luis Adrián Mora Rodríguez.

También a quienes fueron tutores durante las dos etapas de mi pasantía en el extranjero: la Dra. Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y el Dr. Federico Navarrete (UNAM, México), por la generosidad con que compartieron conmigo su tiempo y su conocimiento.

A Juan Mora Catlett, el único de los directores de los largometrajes analizados en esta investigación con quien tuve la oportunidad y el gusto de dialogar durante mi pasantía en México.

A mi compañero de vida, Bernal Herrera, quien siempre fue mi primer lector e interlocutor.

A mi querida amiga Lisbeth Araya, por acompañarme y motivarme durante este proceso.

A las personas profesoras del Programa del Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura, por ser modelos de apertura al trabajo transdiciplinario.

A mis compañeras y compañeros de estudios doctorales, con quienes compartí hermosos momentos de camaradería, diálogo y aprendizaje.

Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Estudios de la Sociedad y la Cultura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Doctorado Académico en Estudios de la Sociedad y la Cultura

Dr. Bértold Salas Murillo
Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado

Dra. Karen Poe Lang
Profesora guía

Dr. Dorde Cuvardic García
Lector

Dr. Luis Adrián Mora Rodríguez
Lector

Dr. Adrián Vergara Heidke
Director del Programa de Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura

Jeanette Amit Rojas
Sustentante

TABLA DE CONTENIDOS

Portada i

Dedicatoria ii

Agradecimientos iii

Hoja de aprobación iv

Tabla de contenidos v

Resumen ix

Abstract x

Lista de tablas y figuras xi

Lista de abreviaturas xii

INTRODUCCIÓN 1

I. Definición y justificación del problema 5

II. Objetivos de investigación 6

III. Estado de la cuestión 7

IV. Marco teórico-conceptual 16

a) Teoría decolonial del Programa de Investigación Modernidad/Colonialidad 16

b) Colonialidad, medios y visualidad 21

c) Estudios multiculturales y dialógicos de los medios 26

d) El cine como «zona de contacto» 31

e) Cine como historia mediada por imágenes 32

f) Vilem Flusser y la crítica del mundo aparático 38

V. Metodología 40

VI. Descripción de los capítulos 44

CAPÍTULO 1: MUNDOS PRECOLOMBINOS ENUNCIADOS POR HOLLYWOOD 47

1.1. Límites de la ficción para la enunciación del Otro cultural 53

1.2. Wéstern precolombino: un héroe en la frontera sin ley ni tiempo 63

1.3. La historia visual en Hollywood: una ideología en evolución 69

1.4. Los mundos de la alegoría occidentocéntrica 89

1.5. El espejo colonial y alegórico de Hollywood 101

CAPÍTULO 2: MUNDOS PRECOLOMBINOS EN CLAVE DECOLONIAL 108

2.1. El códice cinematográfico en *Retorno a Aztlán* (1991) 113

2.2. Alegorías para la crítica del mito de la historia 126

2.3. Comunidad y auto-determinación en la realización de *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001) 138

2.4. Soberanía visual: "We're just trying to talk back" 148

CAPÍTULO 3: EUROCENTRISMO Y COLONIALIDAD DEL PODER EN EL MITO COLOMBINO DEL "DESCUBRIMIENTO" 165

3.1. El mito de Colón en la narrativa del «destino manifiesto» 172

3.2. Cristóbal Colón: un héroe protegido 178

3.3. El relato del "Descubrimiento": selecciones, omisiones y evasiones 187

a) Créditos y paratextos 189

b) Narración de eventos previos a las gestiones en la Corte Española 191

c) Gestiones en Europa: las joyas de la Reina y el tedio con la Comisión 194

d) Travesía hacia poniente: tensiones entre superstición y verdad 200

e) El desembarco: un juego de miradas y perspectivas 203
f) Conquista de un "Nuevo Mundo": descubrimiento de un nuevo ego 208
g) El regreso a España: la gloria mítica del héroe 212
h) Completando el círculo: otros viajes y conquistas 215
i) Caída en desgracia: el infierno está en nosotros 218

3.4. Discursos, voces y puntos de vista del otro externo 220

3.5. Imaginarios sobre las otredades intra-europeas 228

3.6. Selecciones y omisiones en la construcción de tropos y alegorías 236

CAPÍTULO 4: PROYECTO MODERNO COMO LA CONQUISTA DE LAS SUBJETIVIDADES 247

4.1. La caída de los imperios precolombinos 251
a) *Captain from Castile* (1947): una conquista sin violencia por la libertad del nuevo mestizo socioeconómico 253
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 253
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 258
b) *Royal Hunt of the Sun* (1969): la experiencia transformadora de la alteridad 266
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 266
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 273

4.2. La cara irracional de la conquista 280
a) *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1971): el imperio del teatro como libertad de pretender 283
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 283
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 296
b) *El Dorado* (1988): compulsión a la repetición hasta la podredumbre 305
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 305
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 312

4.3. La conquista de la nación 318
a) *Chilam Balam* (1955): el mito romántico del mestizaje como base de la Nación 322
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 322
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 327
b) *La Araucana: la conquista de Chile* (1971) 333
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 333
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 340
4.4. Punto de vista, resistencia y resiliencia de los vencidos 345
a) *Eréndira Ikikunari* : Eréndira la indomable (2006) 345
i. Perspectivas protagónicas y conflicto central 350
ii. Representación de la alteridad y voces emergentes 357

CAPÍTULO 5: TRANSHISTORIA Y DIALOGISMO EN EL LABERINTO DE LA COLONIALIDAD 369
5.1. Propuesta metacinematográfica: dialogismo decolonial 372
5.2. Giro decolonial y transhistoria: el círculo de la explotación en tiempos de la globalización 379
5.3. Cine e historia visual: para una ética decolonial 404

CAPÍTULO 6: POSIBILIDADES Y LÍMITES DE LOS IMAGINARIOS HISTÓRICOS CINEMATOGRÁFICOS 415

ANEXO: Fichas técnicas de los largometrajes en el corpus 443

Bibliografía 455

Filmografía 482

RESUMEN

Esta investigación corresponde al análisis de un corpus compuesto por diesiete largometrajes de ficción que comunican versiones sobre eventos o contextos referidos a los mundos precolombinos y a los procesos iniciales de su conquista, realizados entre 1947 y el 2010. Se incluyen producciones del cine hegemónico europeo-estadounidense, pero también latinoamericanas y de comunidades indígenas. El análisis se realiza desde el marco teórico-conceptual del llamado Programa Modernidad-Colonialidad y el modelo teórico-metodológico anticolonial, antirracista y multicultural propuesto por Robert Stam y Ella Shohat para el estudio del cine, el cual incorpora la comprensión del lenguaje formulada por Mijail Bajtín para pensar los textos audiovisuales desde sus relaciones histórico-culturales con otros textos, desde la pluralidad de sus contextos de creación y recepción, dentro de un campo ideológico heterogéneo y ambivalente de voces y discursos. La investigación también se ubica dentro de la tradición del estudio de la historia mediada por imágenes (o historia visual), siguiendo a Robert Rosenstone y a otros historiadores que advierten la influencia del discurso audiovisual en la comprensión social sobre el pasado. El objetivo general fue analizar los principios socioideológicos que organizan las voces y los discursos en los imaginarios históricos cinematográficos sobre este periodo, como parte de la dinámica entre colonialidad y decolonialidad, en la continua batalla cultural por dar sentido al pasado. Sobre cada largometraje se identifican versiones hegemónicas que reproducen una narrativa moderna eurocéntrica, pero también discursos oposicionales enunciados desde la experiencia de la colonialidad. Como parte del análisis se describen los principales tropos, metáforas y motivos alegóricos presentes, con el propósito de comprender las transformaciones y continuidades socioideológicas y hacer explícitas las conexiones entre pasado, presente y futuro que comunican una heterogeneidad temporal. El primer capítulo aborda tres largometrajes hollywoodenses del subgénero histórico precolombino, mientras que el segundo analiza dos que efectúan un giro decolonial cinematográfico, como ejercicio político y estético sobre los mundos precolombinos. El tercero es un análisis comparativo de cuatro largometrajes sobre Cristóbal Colón, relato épico estratégico para comunicar la percepción de cambio histórico que inaugura el proyecto moderno. El análisis del cuarto capítulo corresponde a siete largometrajes sobre eventos de la Conquista, como escenario para la aparición de nuevas subjetividades que impulsan un cambio del orden social. El quinto capítulo se concentra en un solo largometraje (*También la lluvia*, Icíar Bollaín, 2010) que ejemplifica otro tipo de ejercicio decolonial, empleando el recurso de la metaficción para enunciar un relato transhistórico que evidencia la continuidad de la opresión y la experiencia de la colonialidad como parte integral de la modernidad.

ABSTRACT

This research deals with the analysis of seventeen fiction feature films that communicate versions of events or contexts referring to the pre-Columbian worlds and the initial processes of their conquest, made between 1947 and 2010. There are some productions of the hegemonic European-American cinema, but also from Latin American and indigenous communities. The analysis is based on the theoretical-conceptual framework of the so-called Modernity-Coloniality Program and the anti-colonial, anti-racist and multicultural theoretical-methodological model proposed by Robert Stam and Ella Shohat for the study of cinema, which incorporates the understanding of language formulated by Mikhail Bakhtin to think about audiovisual texts from their historical-cultural relationships with other texts, from the plurality of their contexts of creation and reception, within a heterogeneous and ambivalent ideological field of voices and discourses. The research also falls within the tradition of the study of image-mediated history (or visual history), following Robert Rosenstone and other historians who note the influence of audiovisual discourse on social understanding of the past. The general objective was to analyze the socio-ideological principles that organize the voices and discourses in the historical cinematographic imaginaries about this period, as part of the dynamic between coloniality and decoloniality, in the continuous cultural battle to make sense of the past. On each feature film, I identified hegemonic versions that reproduce a modern Eurocentric narrative, but also oppositional discourses enunciated from the experience of coloniality. As part of the analysis, the main tropes, metaphors and allegorical motifs present are described, with the purpose of understanding the socio-ideological transformations and continuities and making explicit the connections between past, present and future that communicate a temporal heterogeneity. The first chapter deals with three Hollywood feature films of the pre-Columbian historical subgenre, while the second analyzes two that make a cinematographic decolonial turn, as a political and aesthetic exercise on pre-Columbian worlds. The third is a comparative analysis of four feature films about Christopher Columbus, a strategic epic story to communicate the perception of historical change that inaugurates the modern project. The analysis of the fourth chapter corresponds to seven feature films about events of the Conquest, as a setting for the appearance of new subjectivities that move to change the social order. The fifth chapter focuses on a single feature film (*Even the Rain*, Icíar Bollaín, 2010) that exemplifies another type of decolonial exercise, using the resource of metafiction to enunciate a transhistorical story that evidences the continuity of oppression and the experience of coloniality as an integral part of modernity.

LISTA DE TABLAS Y FIGURAS

Número	Nombre	Pág.
Tabla 1	Porcentaje de tiempo dedicado a cada momento del relato sobre el "Descubrimiento".	187
Figura 1	Distribución del metraje en cada película según los momentos diferenciados del relato.	188

LISTA DE ABREVIATURAS

Largometraje	Abreviatura
Captain from Castile	Captain
Christopher Columbus	Columbus
Alba de América	Alba
Chilam Balam	Chilam
Kings of the Sun	Reyes
The Royal Hunt of the Sun	Royal
La araucana: la conquista de Chile	Araucana
Aguirre, la ira de Dios	Aguirre
El Dorado	Dorado
Retorno a Aztlán	Retorno
Christopher Columbus: The Discovery	Discovery
1492: Conquest of Paradise	1492
Rapa-Nui	Rapa
Atanarjuat: The Fast Runner	Atanarjuat
Apocalypto	Apoc
Erendira ikikunari	Eréndira
También la lluvia	Lluvia

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SEP Sistema de Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, JEANETTE AMIT ROJAS, con cédula de identidad 108620785, en mi condición de autor del TFG titulado HISTORIAS DE PELÍCULA: (DE) COLONIALIDAD EN LOS IMAGINARIOS HISTÓRICOS CINEMATOGRÁFICOS SOBRE MUNDOS PRECOLOMBINOS Y PROCESOS INICIALES DE LA CONQUISTA EUROPEA

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. **SI** [X] **NO** *[ ]

***En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).**

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

INTRODUCCIÓN

Siempre me han interesado los discursos o las prácticas que, como el cine, desde fuera de la academia producen y hacen circular conocimientos. La importancia del cine en los estudios sobre la colonialidad y el multiculturalismo ha sido advertida por Ella Shohat y Robert Stam (1994), para quienes a lo largo del siglo XX el cine hegemónico se atribuyó un papel historiográfico y antropológico que lo convirtió en uno de los más eficaces mecanismos iniciáticos en el relato laudatorio de la aventura colonial y sus jerarquías racistas. De hecho, se puede afirmar que los imaginarios históricos colectivos hegemónicos resultan formados más por el cine y la televisión que no por la historia académica (Rosenstone, 2006, p. 12).

A lo largo de esta investigación me propongo interpelar y poner en diálogo los múltiples discursos y las diversas voces presentes en el corpus de estudio, reconociendo el importante papel del cine en la producción de imaginarios sociales. Elijo pensar estos largometrajes no como objetos de estudio pasivos, sino como campos de conocimiento social, regidos por reglas distintas a las del discurso académico, donde se desarrollan procesos particulares de producción de sentido, diálogo y vinculación sociocultural.

La perspectiva teórica elegida para enmarcar el diálogo con este amplio corpus de pensamientos heterogéneos sobre el pasado, corresponde al «Paradigma Otro» planteado a partir de los conceptos modernidad, colonialidad y decolonialidad, por intelectuales como Aníbal Quijano y Walter Mignolo, entre otros. Esta comprensión histórica y política de lo social, lo económico y lo cultural enfatiza el cambio global ocurrido a partir del año 1492, con la llegada de europeos a América, como anclaje para el despliegue del sistema-mundo moderno/capitalista/colonial, sus instituciones y categorías. La Conquista[1] constituye el nudo de una historia común para las diversas comunidades indígenas del continente, mientras que la colonialidad atraviesa y configura millones de subjetividades e intersubjetividades en el

[1] Hablaré de la Conquista, con mayúscula inicial, para referirme a los procesos y eventos que corresponden a las invasiones disruptivas europeas contra las sociedades indígenas americanas y la imposición sobre estas del dominio extranjero durante los siglos XV y XVI.

mundo actual. Desde esta perspectiva, el corpus elegido resulta particularmente pertinente como constelación de imaginarios históricos sobre ese momento único de cambio global. Dentro del corpus se pueden identificar las operaciones epistémicas que caracterizan este sistema-mundo, la reproducción de la narrativa moderna hegemónica y la lógica occidentocéntrica. No obstante, dada la pluralidad de voces y discursos que el cine mediatiza, desde la experiencia de la colonialidad se expresa también el «pensamiento fronterizo» en forma de contranarrativas que enuncian un «imaginario otro» y una «historia otra», potencialmente capaces de enriquecer y dar mayor complejidad a nuestro sistema de representaciones socioculturales, al afirmar la multiculturalidad de la historia, e interconectar comprensiones del pasado con experiencias del presente y visiones del futuro, tejiendo lo que Hughes-Warrington (2007) llama una «heterogeneidad temporal».

La perspectiva decolonial ha tenido un desarrollo limitado en el ámbito de los estudios visuales. Sin auto-adscribirse a este grupo crítico y su marco conceptual, pero desde una discursividad anticolonial, antirracista y multicultural que le es afín, Robert Stam y Ella Shohat (1994) ofrecen un modelo teórico-metodológico apropiado para un abordaje decolonial del cine. De acuerdo con este modelo, cada largometraje se reconoce como texto informado por su entorno cultural, configurado por una historia, afectado por los acontecimientos sociales y por otros textos (audiovisuales o no). Como tal, se inscribe dentro de una red de conexiones intertextuales, interactuando y nutriendo ese campo ideológico heterogéneo, el cual resulta progresivamente transformado por nuevas voces y discursos, originados desde otros cuerpos, lugares, tiempos y textos. Esta comprensión y la metodología que proponen se basan en la visión relacional del lenguaje formulada por Mijail Bajtín, que Robert Stam ha importado lúcidamente al estudio del cine. Para Bajtín, todo intercambio comunicativo es ideológico, pues está caracterizado por entonaciones sociales específicas; asimismo, toda declaración, incluyendo las de carácter artístico, es un evento social e histórico donde se expresan no solo el tiempo y el contexto inmediato a su emisión, sino también los ecos y reverberaciones de sus usos pasados.

Parafraseando el supuesto metodológico declarado por Mary Louise Pratt (2010) en su estudio sobre los libros de viajes de los exploradores europeos, propongo que las transformaciones en la «escritura cinematográfica», tanto en la esfera hegemónica como en

los espacios multiculturales de la (de)colonialidad/resistencia, pueden dar indicios sobre cambios en la experiencia de los distintos sujetos y sus miradas dentro del sistema de relaciones moderno/colonial. No pretendo realizar un análisis lineal o cronológico, histórico ni cinematográfico, tampoco un análisis textual exhaustivo del corpus, sino desarrollar un diálogo plural alrededor de temas socioculturales, históricos, políticos y estéticos, que se hacen audibles/visibles dentro del tejido dialógico del corpus, y pueden ser problematizados bajo la luz particular de las principales categorías conceptuales de la perspectiva decolonial. En tanto el presente es un legado de significados inciertos y en disputa sobre ese territorio que designamos «pasado», el análisis de los imaginarios históricos cinematográficos que entran en la disputa por el sentido de este capítulo particular de la historia del continente, puede contribuir no solo a reimaginar el pasado, sino a enriquecer nuestra comprensión de las condiciones globales y los conflictos del presente, en temas como la distribución de la riqueza, las políticas migratorias y el racismo contemporáneos. Esta investigación espera producir una especie de mapa que haga legible un panorama heterogéneo y dinámico de discursos histórico-ideológicos, con su densidad, pluralidad, contradicción e incompletitud.

La siguiente tabla resume el corpus de estudio planteado. Este incluye diecisiete largometrajes de ficción, producidos en distintos lugares y momentos, pero que en su conjunto tienen en común el tipo de mundos socioculturales y el periodo histórico representados. Algunas son producciones hollywoodenses de gran presupuesto (categoría del “primer cine”), otras son obras“de autor” europeas (categoría del “segundo cine”), mientras que están las películas realizadas desde América Latina o por comunidades indígenas, al margen del sistema de estudios, muchas veces con recursos mínimos y poca difusión. Cilento (2012) señala que el “tercer cine” corresponde al que está guiado por los criterios estéticos y políticos propuestos por cineastas latinoamericanos como Fernando Solanas, Octavio Getino o Julio García Espinosa. La categoría de “cuarto cine” fue propuesta por Barry Barclay, cineasta Maori en 2003 para referirse a las realizaciones de comunidades indígenas (Raheja, 2007).

TÍTULO	AÑO	ORIGEN	DIRECCIÓN	TIEMPO
1. Captain from Castile	1947	EEUU	Henry King	140 min
2. Christopher Columbus	1949	Reino Unido	David MacDonald	99 min
3. Alba de América	1951	España	Juan de Orduña	112 min
4. Chilam Balam	1955	México	Íñigo de Martino	94 min
5. Kings of the Sun	1963	EEUU	J. Lee Thompson	108 min
6. The Royal Hunt of the Sun	1969	Reino Unido / EEUU	Irving Lerner	121 min
7. La araucana: la conquista de Chile	1971	Chile / Italia / España / Perú	Julio Coll	100 min
8. Aguirre, la ira de Dios	1972	Alemania	Werner Herzog	93 min
9. El Dorado	1988	España / Francia / Italia	Carlos Saura	149 min
10. Retorno a Aztlán	1991	México	Juan Mora Catlett	90 min
11. Christopher Columbus: The Discovery	1992	Reino Unido / EEUU / España	John Glen	120 min
12. 1492: Conquest of Paradise	1992	Francia / España	Ridley Scott	154 min
13. Rapa-Nui	1994	EEUU	Kevin Reynolds	107 min
14. Atanarjuat: The Fast Runner	2001	Igloolik, Nunavut / Canadá	Zacharias Kunuk	172 min
15. Apocalypto	2006	EEUU	Mel Gibson	139 min
16. Erendira ikikunari	2007	México	Juan Mora Catlett	117 min
17. También la lluvia	2010	España / México / Francia	Icíar Bollaín	103 min

I. DEFINICIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

Desde un marco teórico y conceptual decolonial, el presente proyecto de investigación analiza diversas manifestaciones de la modernidad/colonialidad, así como las estrategias contestatarias desde la decolonialidad, en los discursos enunciados y puestos en circulación a través del cine, atendiendo a un corpus de largometrajes de ficción producidos desde distintos momentos, lugares y experiencias, que comunican versiones sobre eventos y contextos (históricos o ficticios) referidos a mundos precolombinos y a procesos iniciales de la Conquista europea de América. Previsiblemente, estos largometrajes han recibido una atención muy desigual de parte de la crítica, la academia y el público, sin que exista un estudio englobante, como el propuesto aquí. La pregunta central se plantea en torno a los principios socioideológicos que organizan la diversidad de voces y discursos que convergen o compiten en el proceso de articular los imaginarios históricos cinematográficos sobre este periodo, como expresión de la continua batalla cultural por dar sentido al pasado, por colonizarlo y descolonizarlo, por explicar el presente y proyectar futuros posibles.

La historia del cine evidencia cómo ciertos temas, eventos y protagonistas históricos son enfatizados y reiterados, mientras otros muchos se abordan marginalmente o quedan fuera del sistema de representaciones del pasado mundial y del conocimiento social. El interés por investigar el cine sobre los mundos precolombinos y su conquista surgió de lo que en un principio identifiqué como una relativa ausencia de películas sobre un tópico que ha ocupado un lugar subalterno dentro del imaginario socioideológico hegemónico, en contraste con la amplitud y riqueza de los registros históricos existentes al respecto, y a pesar de la centralidad de esos eventos en la configuración del sistema-mundo moderno/capitalista y la consolidación de la hegemonía global europea. El territorio que fue conquistado por Europa como un «Nuevo Mundo» resultó despojado de su historia particular, para ser reubicado dentro de una trama dominada por otros protagonismos. El cine ha participado en la producción de una narrativa eurocéntrica marcada por una violencia simbólica moderna/colonial que, como señala Fanon (1963) en *Los condenados de la Tierra*, “por una especie de perversión de la lógica, se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila ” (p. 104).

Entre las principales preguntas de trabajo destaco las siguientes:

- ¿Cómo se manifiestan la «colonialidad del poder» y «del saber» (cf. Quijano, 2000a) en las voces y los discursos que articulan estos imaginarios históricos cinematográficos?
- ¿Cómo se enuncia cinematográficamente la alteridad en su «diferencia ontológica colonial» (cf. Maldonado-Torres, 2007a)?
- ¿Qué rupturas decoloniales y expresión del «pensamiento fronterizo» (cf. Mignolo, 2000, 2003, 2010a) son identificables dentro del corpus, como contranarrativas de resistencia o resignificación desde la experiencia de la colonialidad?
- ¿Qué voces y discursos convergen y compiten de manera dialógica, intertextual o transcultural en este conjunto de imaginarios históricos cinematográficos?

II. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general

Analizar los principios socioideológicos que organizan las voces y los discursos que convergen o compiten en la enunciación de imaginarios históricos cinematográficos.

Objetivos específicos

1. Explicar la dinámica colonialidad/decolonialidad en los imaginarios históricos cinematográficos sobre mundos precolombinos y procesos iniciales de la Conquista.
2. Identificar las versiones dominantes así como la emergencia de discursos/voces potencialmente oposicionales/decoloniales en los imaginarios históricos cinematográficos sobre este periodo histórico.
3. Describir los principales tropos, metáforas y motivos alegóricos que convergen en la enunciación de este conjunto de imaginarios históricos cinematográficos.
4. Comparar las transformaciones y continuidades socioideológicas que separan o conectan los largometrajes del corpus, según su tiempo y lugar de enunciación.
5. Describir la «heterogeneidad temporal» presente en los imaginarios históricos cinematográficos sobre mundos precolombinos y procesos iniciales de la Conquista.

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La industrialización y masificación del cine han conducido a la discusión de sus posibilidades para proponer y transmitir un conocimiento válido sobre el pasado. En las últimas décadas, un grupo de historiadores ha hecho de la significación sobre el pasado producida a través de los medios audiovisuales su campo de estudio, con el interés de precisar cómo se construyen cinematográficamente estos imaginarios e indagar su influencia en la comprensión histórica del mundo. Robert Rosenstone ha sido uno de los principales defensores de lo que él denomina la «historia visual» o «historia mediada por imágenes».

> Each day it becomes clearer to even the most academic of historians that the visual media are the chief conveyor of public history in our culture. (…) it seems more judicious to admit that we live in a world shaped, even its historical consciousness, by the visual media, and to investigate exactly how films work to create a historical world. This means focusing on what we might call their rules of engagement with the traces of the past, and investigating the codes, conventions, and practices by which they bring history to the screen. (Rosenstone, 2006, p. 12)

De acuerdo con la cronología narrada por Rosenstone (2006), la primera conferencia sobre el tema de las relaciones entre cine e historia se llevó a cabo en el University College de Londres en 1968, enfocada en la producción, recepción y valoración de películas documentales. En 1971 se creó la primera revista especializada: *Film and History*, que estimuló la producción de artículos sobre el tema (Hughes-Warrington, 2007, p. 4). Resultado de estos encuentros académicos se publicaron tres colecciones de ensayos: *The Historian and Film* (1976), *History and the Audio-Visual Media* (1979), y *Feature Films as History* (1981), que indagaban principalmente dos asuntos: "first, how actuality film could be used as a document for purposes of historical research and second, how it could be used as a teaching tool in the classroom" (Rosenstone, 2006, p. 21). El último libro fue el primero en interesarse por las obras cinematográficas de carácter dramático, "with the question of how clusters of films made in certain periods could serve as windows onto an exploration of particular ideologies or climates of opinion …" (p. 21).

Dos trabajos clásicos sobre el tema son *Cinema et histoire*, de Marc Ferro (1977), y *The Film in History*, de Piere Sorlin (1980). Ferro no reconoce una escritura audiovisual de la historia, pero eso no le impide pensar las películas como artefactos culturales capaces de revelar mucho acerca de la época en que fueron hechas, e incluso de comunicar interpretaciones originales de la historia para comprender hechos del pasado y su relación con el presente. Por su parte, Sorlin fue más conservador y, en general, se concentró en evidenciar las dificultades que han tenido los historiadores para acercarse a las películas en razón de su inevitable dosis de ficción, enfatizando cómo se re-escenifica el pasado en una película de acuerdo con la comprensión histórica de cada época. (Rosenstone, 2006, p. 23).

La idea de que el cine es un medio "radicalmente diferente" se reforzó durante los años 80 y 90, gracias a múltiples monografías y ensayos, nuevas revistas especializadas como *Screening the Past*, y nuevos espacios de discusión y publicación, como *The Journal of American History, American Historical Review* y *History Today* (Hughes-Warrington, 2007, p. 4). A finales de 1988 se profundizó en el tema, gracias a la publicación de un foro en *American Historical Review* en torno al ensayo de Rosenstone "History in images/History in words", que exhortaba a considerar seriamente las películas como formas de pensamiento sobre el pasado (Rosenstone, 2006, p. 23). Cuatro historiadores escribieron réplicas a ese ensayo en este foro, entre ellos Hayden White (1988) con "Historiography and Historiophoty", quien admitió la importancia del medio audiovisual, su carácter y propósito particulares que corresponde analizar de forma especializada; además, propuso el término «historiophoty» para definir "the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse" (p. 1193).

Desde otro ámbito académico no disciplinario, también se han hecho contribuciones al estudio del cine como discurso político productor de imaginarios/significados históricos y sociales, con el propósito de profundizar en la complejidad del amplio tejido ideológico/cultural dentro del cual se inscriben los textos audiovisuales. Los trabajos conjuntos e individuales de Ella Shohat y Robert Stam han ampliado los temas, métodos y abordajes teóricos posibles en el estudio sociocultural del cine. De manera conjunta, estos autores publicaron *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994), una obra fundamental que informa el presente proyecto, no solo como antecedente ejemplar del

análisis del eurocentrismo, el imperialismo, el racismo y la colonialidad en la enunciación del discurso cinematográfico, sino como modelo teórico y metodológico. Sin centrarse en ningún conjunto particular de obras cinematográficas, ofrecen una comprensiva e historizada discusión teórica sobre el discurso imperial y el colonialismo eurocéntrico, tal como han sido producidos y legitimados, pero también cómo han sido desafiados desde el llamado "tercer cine" y las "estéticas de resistencia". Sus trabajos individuales: *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*, de Ella Shohat (1989), y *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, de Robert Stam (1997), son ejemplos del análisis de los usos políticos de la representación dentro de un contexto histórico, cultural y sociopolítico particular.

Tras la búsqueda de antecedentes de investigación, he identificado siete antecedentes que resultan más cercanos a la problemática del presente proyecto de investigación, los cuales comento a continuación.

El primero corresponde a *Sombras del encuentro. España y América: cuatro siglos de historia a través del cine*, de Rafael de España (2002). El libro es producto de una investigación financiada gracias a una beca de la Fundación Rich, realizada antes del Quinto Centenario. Su corpus se limitó al cine sobre la historia iberoamericana y, gracias al acceso a archivos y colecciones privadas, recorre un espectro muy amplio del universo cinematográfico existente sobre el tema. En la introducción, el autor declara que su visión de los hechos es "inevitablemente «eurocéntrica»"; advierte asimismo que "los films se analizan desde una perspectiva crítica", aunque no declara ningún marco teórico, y que sus opiniones "han de considerarse enteramente subjetivas" (p. 14-15). El libro consta de cuatro partes: una dedicada a la filmografía sobre Cristóbal Colón y al contexto del Quinto Centenario, la segunda sobre la Conquista, la tercera en torno al periodo colonial, y la última atiende el cine sobre los procesos de la independencia regional. Con su carácter descriptivo y anecdótico, tal como fue advertido, el texto es un conjunto de información variada sobre la producción, trama-personajes y recepción de cada obra, junto a comentarios más personales con poco rigor académico. Entre las producciones que comenta, incluye varios de los largometrajes del corpus de la presente investigación.

El segundo es el libro de Richard Gordon (2009), titulado *Cannibalizing the Colony. Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*. Desde un marco teórico guiado por los estudios culturales y post-coloniales, el autor analiza la forma en que, desde los inicios del cine sonoro, Latinoamérica ha trabajado con el legado del colonialismo a través de sus largometrajes históricos, específicamente en México y Brasil, donde se ha dado la mayor producción de "cine colonial". Para Gordon, revisitar el pasado colonial y transformar las narrativas/textos coloniales es una forma de abordar el tema de la identidad nacional y comprender el presente. El énfasis está dado sobre la noción de identidad nacional y en las estrategias retóricas de adaptación e invención empleadas por los realizadores cinematográficos a la hora de transformar el texto colonial en que basan su obra, proceso que Gordon denomina "adaptación antropófaga". El autor estudia la dinámica entre cada texto colonial y la correspondiente película, así como entre esta última y la sociedad que la produce, con el objetivo de revelar las formas en que se negocia la identidad en América Latina. Entre los largometrajes analizados, cinco son parte del corpus de estudio en esta investigación: los brasileños *Como era gostoso o meu francês* (dos Santos, 1971) y *Caramuru: La invención de Brasil* (Arraes, 2001); y los mejicanos *Nuevo Mundo* (Retes, 1978), *Cabeza de Vaca* (Echevarría, 1992) y *La otra conquista* (Carrasco, 1999).

El tercero se titula *Decolonizing the lens of power. Indigenous Films in North America* y su autora es Kerstin Knopf (2008). Aquí se examina el cine hecho por indígenas norteamericanos y la forma cómo este responde al discurso cinematográfico colonial hegemónico (sus estereotipos, prejuicios y etnocentrismo) al emplear el medio audiovisual con fines de expresión cultural y política. El abordaje de Knopf es interdisciplinario. Combina la teoría poscolonial con los estudios indígenas y cinematográficos para establecer un paralelismo entre la noción de «mirada de poder» de Michel Foucault y el punto de vista colectivo de los grupos hegemónicos coloniales, y proponer que el discurso fílmico colonial opera como un «lente de poder», cuyos dos principales instrumentos operativos son los documentales etnográficos occidentales y las películas narrativas de Hollywood. Para Knopf, el cine indígena deviene un discurso contestatario híbrido "that undermine the fetishizing tendencies of hegemonic discourse and combine Western cinematic practice and concepts of film with Indigenous narrative and performative traditions" (p. xvi). Se detiene a analizar la

relación entre la tradición oral indígena y el cine y la traducibilidad de la narración oral en narración electrónica. El análisis comprende tres filmes cortos, una mini serie y tres largometrajes, entre ellos uno parte del actual corpus de estudio (*Atanarjuat: The Fast Runner,* 2001). El foco de análisis de Knopf está dado en "how Indigenous filmmakers thematize colonialist practices, power relations, and clichéd reflection of Indigenous cultures in colonialistic media discourse in North America." (p. xviii).

El cuarto es *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*, libro de Guido Rings (2010). En correspondencia con el cambio del paradigma comprensivo sobre la Conquista y el colonialismo en tiempos de la globalización, en parte resultado de la productividad de las teorías poscoloniales y decoloniales, este autor aborda el tema no como asunto del pasado sino desde su relevancia para el presente (p. 13). Rings reconoce la escasez de estudios acerca de las imágenes de la Conquista en la novela, pero aún más en el teatro y el cine: "la laguna de investigación más grande se halla en el cine colonial, el cual no ha recibido la atención que merece ni estudios individuales …, ni mucho menos en los comparativos" (p. 20). Rings construye un corpus de trabajo mixto no exhaustivo, una selección de veinte novelas, diez películas y diez piezas de teatro, aunque su análisis se enfoca en cuatro novelas, una película y una pieza de teatro como casos prácticos (p. 24). Para él, estas obras narrativas tienen un poder inter y transcultural para "comprender el neo-colonialismo actual … la situación socioeconómica y cultural de muchos países antes colonizados, la relación entre estos países y las naciones ex-colonizadoras y la situación de las personas con trasfondo migratorio que viven como minorías en dichas naciones" (p. 15). Rings busca acercarse a la narrativa de la Conquista de manera interdisciplinaria, para analizar la expresión de cuatro conceptos básicos: monoculturalidad, multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad. En sus conclusiones aboga por la sustitución de las estructuras binarias de los "discursos (neo-)coloniales" e incluso indigenistas, en favor de una "multiperspectividad" (p. 237). La "desestabilización de las fronteras mentales" y las imágenes internalizadas en la comprensión de la Conquista, señala Rings, se facilita con recursos como la ficcionalización, la polifonía, la ironía y la sátira, la diversificación de protagonismos activos y de perspectivas culturales y lenguas en diálogo (p. 238, 241).

El quinto se titula *Identity and difference. Poscoloniality and transnationality in lusophone films.* Carolin Overhoff Ferreira (2012) discute el impacto que la Revolución Portuguesa de 1974 (llamada "de los claveles") tuvo sobre la producción cinematográfica, específicamente respecto al abordaje del legado colonial y la relación de Portugal con sus ex-colonias en el contexto post-colonial y transnacional. De forma complementaria, en la primera parte analiza producciones nacionales de cine portugués, mientras en un segundo apartado estudia las coproducciones con las ex-colonias. Esta investigación intenta desarrollar lo que la autora denomina un diálogo transnacional, en tanto los largometrajes que trabaja ofrecen una perspectiva crítica de la relación entre identidad y diferencia en el mundo de habla portuguesa, y una discusión sobre la complejidad de las relaciones transnacionales históricas y socioculturales. De los largometrajes del corpus analizado por Overhoff, en esta tesis se incluyen los brasileños *Hans Staden* (Pereira, 1999) y *Desmundo* (Fresnot, 2002).

El sexto es el antecedente que encuentro más similar al abordaje del presente proyecto, en tanto propone un análisis comparativo de una extensa producción discursiva en torno a los sucesos del "Descubrimiento" y la Conquista. Se trata del libro de Sabine Schlickers *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*, publicado en el 2015 por Peter Lang AG. A lo largo de cinco capítulos temáticos, la autora aborda estos eventos a partir de su recreación en los discursos literarios y fílmicos, evidenciando la transtextualidad historiográfica, fílmica y literaria presente en ellos. Compara las fuentes historiográficas con las narraciones fílmicas, literarias y pictóricas. Los cinco capítulos temáticos se titulan: 1. Cristóbal Colón y el Descubrimiento de Las Indias; 2. La tierra de los caníbales o el Descubrimiento del Brasil; 3. Naufragios y otras empresas fracasadas; 4. El minotauro en su laberinto: Lope de Aguirre en literatura y cine; y 5. Poética del (des)montaje y juego de espejos: apropiaciones recientes de la Historia. Desde un marco teórico conceptual distinto al de esta investigación, cabe señalar que Schlickers incluye en su corpus de trabajo diez de los largometrajes que yo me propongo analizar aquí, mientra que por otra parte suma textos literarios e historiográficos que aquí no se considerarán.

Por último, la tesis doctoral de María del Rocío Ruiz Pleguezuelos para el Programa de Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada (España), defendida en el 2021 con el título *Descubridores, conquistadores e indígenas de América en el cine. Vicios y virtudes*

de las plasmaciones fílmicas. Empleando un corpus de largometrajes semejante al de mi investigación, este texto se centra en desarrollar una descripción comentada de cada largometraje, pero sin considerar al hacerlo ninguna perspectiva teórica. Califico el resultado de conservador en tanto reproduce una perspectiva eurocéntrica, sobre todo en su intento de combatir la "leyenda negra", y se centra en la crítica desde la fidelidad a la supuesta "realidad histórica". En síntesis, no aporta mucho para efectos de las problemáticas de interés planteadas en mi investigación.

Por otra parte, existen trabajos académicos que abordan diversas temáticas sobre el cine desde la perspectiva decolonial, si bien con problemáticas muy distintas a las aquí planteadas. Uno de estos es la tesis doctoral de Dalida María Benfield (2011), presentada en la Universidad de California-Berkeley con el título "Apparatuses, Globalities, Assemblages: Third Cinema, Now*".* Benfield se interesa por el movimiento del «Tercer Cine» a finales de los años 60 y por las herramientas críticas que produjo, las cuales, advierte, no han sido suficientemente incorporadas dentro de la teoría y el análisis cinemático contemporáneos. A partir de textos diversos (video, video instalación, arte en Internet y cine), Benfield indaga cómo cada artista produce un montaje novedoso del aparato cinematográfico, entendido como una relación entre autor, texto y espectador, y cómo esto produce a su vez formas de globalidad y epistemes que responden a otros espacios geopolíticos de la producción de conocimiento, capaces de desestabilizar los constructos globales de raza y género. Para esta autora, el «Tercer Cine» revela las consecuencias de las condiciones coloniales para las cinematografías globales, a la vez que crea una plataforma para una praxis cinemática emancipatoria presente y futura.

Otra tesis doctoral relevante es la de Juan Ramos (2011) en la Universidad de Massachusetts Amherst, titulada "Latin American Decolonial Aesthetics: Antipoetry, Nueva Cancion, and Third Cinema as Counterculture (1960-1975)", que propone una lectura multi-género y pan-latinoamericana de tres distintas formas de expresión artística en Latinoamérica: la Antipoesía, la Nueva Canción y el Tercer Cine, desde un marco interdisciplinario fundamentado en estéticas decoloniales. Ramos considera estas tres formas creativas como parte del proceso de articulación de discursos contraculturales, caracterizados por evadir la influencia extranjera y los modelos elitistas. En el ámbito específico del cine

trabaja con películas de Fernando Solanas, Tomas Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Raymundo Gleyzer, con el fin de dar cuenta del desarrollo de nuevos lenguajes cinematográficos y la producción de historias que representan la experiencia del colonialismo, la racialización, las revoluciones fallidas, la opresión de género y los conflictos de clase. Según Ramos, las actividades creativas convergen en un movimiento que articula proyectos ideológicos en una estética decolonial.

El artículo de Claudio Salinas (2012) titulado "Colonialidad, Modernidad y representación en el cine latinoamericano contemporáneo. De *Memorias del subdesarrollo* a *Pizza, Birra, Faso*", analiza cómo la colonialidad y la modernidad han sido representadas, construidas y problematizadas en esas dos películas que considera emblemáticas del cine latinoamericano. Por su parte, en "Decolonial Moments in Hong Kong Cinema", Vivian Lee (2013) trabaja sobre la expresión del doble paradigma de la colonialidad en Hong Kong (la etapa británica y la del actual sistema nacional del gobierno), con el fin de evidenciar los momentos decoloniales ahí donde, a través de escenas, imágenes, diálogos y películas, se visualiza una subjetividad nueva o desviada, como crítica de las falacias ideológicas del régimen político.

El octavo número (año 2015) de la revista electrónica de literatura comparada *Extravío*, titulado "Visualidades descoloniales", trabaja en la frontera entre los estudios de cultura visual y la literatura comparada. Se reúnen diez artículos que buscan avanzar en el estudio de la textualidad y las relaciones entre poder, representación, visibilidad y producción de sentido (Lozano, 2015). Por último, el libro editado por el colectivo La Tronkal (2010), titulado *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, registra el intento por comprender cómo "la heterogeneidad histórico estructural" de América Latina se expresa en sus visualidades y sonoridades. Para ello, se indaga la relación estructural que existe entre prácticas visuales (tecnologías, discursos, prácticas y sujetos asociados a las imágenes) y estructuras de poder surgidas en el contexto del sistema-mundo moderno.

En otro orden de textos, cabe señalar como antecedentes relevantes en torno a la pregunta sobre la colonialidad y la propuesta de estrategias decoloniales o anti-coloniales en el ámbito de la cultura visual y el cine, los manifiestos producidos por el movimiento crítico del cine latinoamericano de finales de los años 60: "La estética del hambre" (1965) y "La

estética del sueño" (1971) de Glauber Rocha; "Por un cine imperfecto" (1969) de Julio García Espinosa; y "Hacia un tercer cine" (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino. Estos manifiestos pueden leerse como estéticas decoloniales, en tanto articulan lo político con lo estético desde una posición crítica, contrahegemónica y anticolonialista. Estos movimientos estimularon el estudio del contexto social en el cine, con el fin de comprender cómo las fuerzas sociales y los conflictos políticos e históricos encuentran representación en las películas, y cómo funciona el cine socioculturalmente (Stam, 2000).

Mientras algunas de las películas dentro del corpus originaron un número importante de críticas y comentarios, académicos o no, principalmente en el contexto más inmediato de su exhibición y recepción, otras muchas pasaron casi inadvertidas, más allá de la crítica de cine de rigor en periódicos o revistas no especializados. Dos obras que reúnen artículos de análisis sobre largometrajes históricos son *Past Imperfect* de Mark C. Carnes (1996) y *Based on a True Story. Latin American History at the Movies* de Donald F. Stevens (1998). El primero reúne más de sesenta artículos breves, cada uno sobre un tema o película histórica (de los cuales solo dos son parte del actual corpus), desarrollados con un enfoque realista que contrasta la evidencia histórica existente con el mundo de la diégesis, en un ejercicio de crítica y depuración de la representación. El segundo hace una revisión crítica de una muestra de la «historia visual» de América Latina, siempre en la forma de colección de ensayos que analizan las películas como casos independientes (de nuevo, solo dos corresponden a largometrajes del corpus aquí propuesto).

Resulta importante aclarar que, además las dos colecciones de ensayos antes mencionadas, existen diversos artículos sobre cada largometraje particular del corpus. No obstante, he decidido no incluirlos en el estado de la cuestión por dos razones. Una puramente práctica, en razón de la gran extensión y diversidad de perspectivas de esta bibliografía. Otra de carácter metodológico, en tanto considero que su discusión será mucho más productiva como parte del análisis de los largometrajes correspondientes en cada capítulo.

De los antecedentes mencionados, la perspectiva sobre la «historia visual» propuesta por Rosenstone, así como el modelo teórico y metodológico que ofrece la obra de Stam y Shohat, son los que resultan de mayor importancia para el desarrollo del presente proyecto. Asimismo, las obras de De España (2002), Knopf (2008), Gordon (2009), Guido Rings (2010), Overhoff

Ferreira (2012), Schlickers (2015) y las tesis doctorales de Benfield (2011) y Ramos (2011) tienen el potencial de nutrir los aspectos teóricos-metodológicos de mi investigación.

Considero que los principales aportes del actual proyecto de investigación serán: primero, ofrecer un análisis de los largometrajes como conjunto y sus procesos de enunciación respecto a los imaginarios sociales sobre este excepcional periodo histórico, algo que hasta el momento no existe; segundo, contribuir al desarrollo de las categorías analíticas decoloniales aplicadas de forma específica al estudio del cine como práctica cultural.

IV. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Con el propósito de pensar el cine en un contexto conceptual, cultural e histórico más amplio, el abordaje teórico de esta investigación supone la convergencia de diversos conceptos, textos, discursos y disciplinas, los cuáles se resumen a continuación.

a) Teoría decolonial del Programa de Investigación Modernidad/Colonialidad

Como marco teórico general se adopta la perspectiva decolonial y las principales conceptualizaciones críticas planteadas dentro del así llamado Programa de Investigación Modernidad/Colonialidad [2] . Esta perspectiva ofrece un horizonte de pensamiento transdisciplinario, configurado a partir del trabajo de autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Arturo Escobar, Nelson Maldonado-Torres y Ramón Grossfoguel. Su particular interpretación teórica de la modernidad, la globalidad, la colonialidad y la diferencia ha supuesto una transformación de la perspectiva epistemológica, que enfatiza la dimensión del poder (Escobar, 2003, p. 67). Partiendo de las herencias coloniales en América Latina, pensadas desde el marco analítico del «sistema-mundo» de Wallerstein, el también llamado «giro decolonial» cuestiona la modernidad eurocentrada y las formas occidentocéntricas de conocimiento, así como la

[2] Con este nombre se conoce al grupo de intelectuales que, desde Latinoamérica y los Estados Unidos, ha propuesto una interpretación distinta de la modernidad y la globalidad, empleando una serie de novedosos conceptos compartidos, a través de diversas investigaciones, múltiples publicaciones, encuentros y actividades (Escobar, 2003, p. 51).

expulsión de la «alteridad radical» y la subalternización de otros conocimientos e historias locales (Escobar, 2003, p. 57-58).

Como una «primera modernidad» (Mignolo, 2003), el año 1492 y la Conquista de América marcan el punto de inflexión cultural y económico a escala mundial que originó el sistema-mundo capitalista y "un entero universo de nuevas relaciones materiales e intersubjetivas" (Quijano, 2000a, p. 215-216). A través de una operación epistémica clave (Mignolo, 2003, p. 40), Europa se atribuyó el centro de la «Historia Mundial» y del «sistema-mundo», colonizó el tiempo para identificarse como única creadora y protagonista de la modernidad, a la vez que constituyó a todas las otras culturas como su periferia (Dussel, 2000, p. 47), incorporándolas a través de "un proceso de re-identificación histórica" que les atribuyó "nuevas identidades geoculturales" (Quijano, 2000a, p. 209).

Para Dussel (1994) la modernidad es un «mito paradójico racional/irracional». Su lado racional difunde una promesa de emancipación, mientras el irracional justifica la violencia y destrucción ejercidas sobre la alteridad. La primera cara del mito encubre a la segunda, lo que resulta en la negación del papel esencial que la periferia colonial ha desempeñado dentro de la modernidad. El reconocimiento de esta doble cara es lo que define la unidad analítica «modernidad/colonialidad», con el propósito de explicar las dinámicas del eurocentrismo en la producción de la modernidad, así como los intentos por trascenderla. La noción de «colonialidad» da cuenta del vínculo entre "el proceso de colonización de las Américas y la constitución de la economía-mundo capitalista como parte de un mismo proceso histórico" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 19), y "se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza" (Maldonado-Torres, 2007a, p. 131). Las tres dimensiones fundamentales de la «colonialidad» se explican con tres conceptos críticos centrales: «la colonialidad del poder», «la colonialidad del saber» y «la colonialidad del ser».

Aníbal Quijano (2000a) conceptualizó la «colonialidad del poder» como modelo hegemónico global del poder capitalista instaurado desde la Conquista, resultado de la convergencia espacio-temporal y la conexión de dos procesos históricos: la codificación jerárquica de las diferencias fenotípicas/culturales (pensadas como biológicas) en la idea de «raza» y "la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos

y de sus productos, en torno del capital y el mercado mundial" (p. 202), lo que posibilitó "la constitución de una división internacional del trabajo organizada en relaciones centro-periferia a escala mundial" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 19).

La «colonialidad del saber» corresponde, por su parte, a las formas de control del conocimiento a partir de una jerarquía epistémica. Los mecanismos de dominación pusieron en marcha la producción de un imaginario eurocéntrico y mitológico que condujo a la «naturalización» de las instituciones y categorías impuestas por el grupo dominante, por la «colonialidad de poder» (Quijano, 2000b, p. 379). Hubo un saqueo de la "herencia intelectual objetivada" por las culturas colonizadas, que implicó además "el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad" (Quijano, 2000a, p. 221), lo que en el largo plazo, con la expansión colonial, resultó en "una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma" (p. 210). Con ello, afirma Quijano (2000a), se ejecutó "una operación mental de fundamental importancia", gracias a la cual "la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos" (p. 210-211); mientras que "lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo" (p. 221).

> Aplicada de manera específica a la experiencia histórica latinoamericana, la perspectiva eurocéntrica de conocimiento opera como un espejo que distorsiona lo que refleja. (…) De ahí que cuando miramos a nuestro espejo eurocéntrico, la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada.
>
> Aquí la tragedia es que todos hemos sido conducidos, sabiéndolo o no, queriéndolo o no, a ver y aceptar aquella imagen como nuestra y como perteneciente a nosotros solamente. De esa manera seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorsionada. (Quijano, 2000a, p. 225-226).

En cuanto a «la colonialidad del ser», de acuerdo con Nelson Maldonado-Torres (2007a), esta da cuenta de la dimensión ontológica de la colonialidad, es decir, de "la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje" (p. 130). Cuando el ego conquistador cuestiona la humanidad del ego conquistado («escepticismo misantrópico») se produce la

"diferencia sub-ontológica o diferencia ontológica colonial: la diferencia entre el ser y lo que está más abajo del ser" (p. 146).

> Si el *ego cogito* fue formulado y adquirió relevancia práctica sobre las bases del *ego conquiro*, esto quiere decir que "pienso, luego soy" tiene al menos dos dimensiones insospechadas. Debajo del "yo pienso" podríamos leer "otros no piensan", y en el interior de "soy" podemos ubicar la justificación filosófica para la idea de que "otros no son" o están desprovistos de ser. (2007a, p. 144).

La noción de «decolonialidad» alude al proceso de una segunda descolonialización, ya no como acontecimiento económico-político o jurídico-administrativo sino cultural, en particular desde una dimensión epistémica "como proceso de resignificación a largo plazo" que "tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonialización dejó intactas", a una compleja articulación de prácticas y discursos culturales (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 17, 19). Quijano define esa segunda descolonización en términos de "una redistribución radical del poder" (2000a, p. 241), es decir, "la devolución a las gentes mismas, de modo directo e inmediato, del control de las instancias básicas de su existencia social: trabajo, sexo, subjetividad, autoridad" (2000b, p. 380).

Proyectos decoloniales como la «Transmodernidad» (Dussel) y la «Pluriversalidad» (Mignolo) buscan posibilitar históricamente alternativas radicales a la modernidad eurocentrada, para lo cual es imprescindible reconocer el carácter parcial, histórico y heterogéneo de todas las identidades (Escobar, 2003, p. 81). La perspectiva decolonial supera la dicotomía culturalismo/economicismo al reconocer la importancia del ámbito discursivo/simbólico/epistémico como constitutivo de la acumulación de capital a escala mundial desde el siglo XVI (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 16).

Desde el abordaje que propone la presente investigación, el cine resulta un claro ejemplo de la imbricación entre lo económico, lo político y lo cultural, en tanto práctica que se constituye como campo de batalla moderno/colonial por el derecho a la enunciación, a la participación en el proceso de significación de lo humano, del mundo y su historia. Como señala Castro-Gómez (2000), en tiempos de la globalización y el capitalismo tardío, la imagen se ha convertido en la forma predominante de comunicación, eclipsando otras formas de

estructurar el significado; los medios de comunicación y la cultura de masas son el campo de batalla donde se disputa la hegemonía cultural, donde el poder de unos grupos sobre otros se ejerce de manera persuasiva y seductora antes que coercitiva, mediante la producción y difusión de bienes simbólicos que configuran la subjetividad cuando "producen y fortalecen «sistemas de creencias» a partir de los cuales unas cosas son visibles y otras no, unos comportamientos son inducidos y otros evitados, unas cosas son tenidas por naturales y verdaderas, mientras que otras son reputadas de artificiales y mentirosas" (s.p.).

En su manifestación hegemónica, el cine ha contribuido a naturalizar la colonialidad del poder, del saber y del ser, al crear profundas distorsiones de la realidad, como parte de un proyecto de educación global que produce un mundo capitalista colonial-moderno occidentocentrado.

> Lo notable de eso no es que los europeos se imaginaran y pensaran a sí mismos y al resto de la especie de ese modo —eso no es un privilegio de los europeos— sino el hecho de que fueran capaces de difundir y de establecer esa perspectiva histórica como hegemónica dentro del nuevo universo intersubjetivo del patrón mundial de poder. (Quijano, 2000a, p. 212).

Pensado desde la «geopolítica del conocimiento», el cine hegemónico ha difundido una forma de narración validada por su lugar de origen y por la comprobada efectividad de sus tecnologías de dominación, a través de la cual se ha legitimado el derecho del ego moderno a mirar, pensar y enunciar al 'Otro'. El cine hegemónico ha operado como ese espejo del que habla Quijano (2000a), al distorsionar lo que refleja de una experiencia histórica que en su origen es multicultural (p. 225). Opera como expresión de la «*hybris* del 'punto cero'» advertida por Castro-Gómez (2007, p. 83), en la medida en que sus producciones se han atribuido la autoridad para abordar y enunciar cualquier tema social o histórico mundial, al imponer su punto de vista como neutro y universal para realmente proyectar una imagen parcial que oculta la colonialidad. Simultáneamente, existe un «cine otro» que trabaja desde la «exterioridad», de lo constituido como diferencia por el discurso hegemónico («diferencia colonial»). La posibilidad de interpelar que tiene esta «exterioridad» es central en la noción de «pensamiento fronterizo», planteada por Mignolo para designar la expresión de formas de conocimiento y saberes no eurocéntricos, en los que se articulan diversidad de historias locales/globales y perspectivas epistemológicas que han sido subalternizadas (Escobar, 2003).

b) Colonialidad, medios y visualidad

Como explica Mignolo (2008), adoptar la perspectiva decolonial supone un doble movimiento: uno para el «desprendimiento» respecto a las epistemologías hegemónicas occidentales que han colonizado y "disciplinado" las formas de pensamiento; otro para la apertura hacia formas de pensamiento plurales y saberes enunciados desde la experiencia de la colonialidad, desde cuerpos y lugares que se reconocen atravesados por una historia, inscritos en luchas y contradicciones sociales concretas. Esto indica la necesidad de incorporar una «corpo-política» y una «geo-política» del conocimiento, como ejes desde los cuales elegir los temas y problemas a trabajar, así como las herramientas conceptuales y metodológicas para hacerlo.

El desarrollo de los estudios visuales o de la imagen desde la perspectiva decolonial es una tarea en proceso. Entre quienes avanzan en esa dirección, Joaquín Barriendos (2011) propone una «colonialidad del ver» como otro elemento constitutivo de la modernidad, que actúa como patrón heterárquico de dominación (p. 13). Esta se configura a partir de la correlación entre "el nacimiento del saber etnográfico eurocentrado, el expansionismo trasatlántico de las culturas visuales imperiales, el ocularcentrismo militar-cartográfico y la génesis del sistema mercantil moderno-colonial" (2008, p. 2). Para Barriendos (2008) resulta clave el cómo se imbrican la negación ontológica de la humanidad indígena a través de una «racialización epistémica radical», producto de la definición del Nuevo Mundo como "un territorio ontológicamente caníbal", con la "descorporización" o "desmaterialización conceptual" del sujeto que observa, su lugar de observación y enunciación del conocimiento, dotando su mirada de una "supuesta transparencia" (p. 3-5). El resultado es "un régimen visual eurocéntrico y universalizante" fundado sobre "dos apetitos extremos": uno de oro y mano de obra indígena; otro "de alteridad cartográfica y mismidad etnográfica" (p. 1-2). Este «régimen lumínico» organiza una nueva "economía visual trasatlántica" y "una cultura visual etnocéntrica propiamente capitalista y propiamente antropófaga" (p. 6). Este régimen no ha dejado de expandir mecanismos y tecnologías visuales que operan la inferiorización, la objetualización y la racialización de la alteridad (2011, p. 13). Esta matriz retórico-visual ha sido capaz de adaptarse y renovarse "sedimentando las imágenes-archivo occidentales sobre lo caníbal" (2008, p. 8), "construyendo y devorando al Otro a la vez que esconde la mismidad

del que lo mira", con una mirada que se define "universal" (p. 6). De acuerdo con Barriendos (2008), la crítica decolonial "anti-lumínica" debe trabajar con la reemergencia de otros regímenes visuales y epistemologías alternativos o contestatarios que desplacen, permeen o cuestionen el hegemónico (p. 7). En:

> ... sacar a la superficie la matriz de colonialidad inscrita en toda representación del indígena americano, esto es, en evidenciar el proceso de sedimentación de toda imagen-archivo sobre el canibalismo indiano y en desvelar el hecho de que debajo de estas capas no existe un prototipo esencial y originario del caníbal de Indias –una huella iconográfica pura del salvaje americano– sino más bien el desdoblamiento etnográfico de la mirada panóptica colonial europea (p. 9).

Por otra parte, Christian León (2012) se ha interesado por la especificidad de la colonialidad en las imágenes, el cine y los medios de comunicación. Reafirma la necesidad de "desprendernos de las teorías del arte y del cine construidas bajo parámetros de la razón eurocéntrica con la finalidad de permitir la apertura de una «estética otra», de «culturas visuales otras», de «tecnologías de la imagen otras»" (p. 2). Propone la opción no disciplinaria como estrategia para "desprenderse del peso de lo ya pensado", no ignorarlo pero sí "descentrarlo para verlo desde otro lugar", esto es, desde la perspectiva decolonial, que re-introduzca otras historias y geografías en el pensamiento sobre las imágenes, rompa con el universalismo de la noción «cultura visual», para permitir pensar las imágenes de acuerdo con las jerarquías de clase, género, raza y nación (p. 2-4).

Entre los giros decoloniales indispensables, León señala que se deben situar los dispositivos de imagen "en la genealogía de larga duración de la modernidad-colonialidad que se remonta al siglo XV", y no como un fenómeno de los siglos XX y XXI; asimismo, será indispensable reconocer "los múltiples condicionamientos entre centro y periferia que han permitido un desarrollo corresponsable del discurso audiovisual en el contexto de la mundialización de la cultura" (p. 8). En este sentido, subraya que la visualidad es resultado de elementos heterogéneos "que articulan historias diversas a nivel geopolítico por la colonialidad del poder", por tanto, hay "múltiples culturas visuales que ocupan lugares hegemónicos y subalternos por efectos de la colonialidad" (p. 8).

La finalidad del proyecto decolonial apunta a construir una cultura visual transmoderna. Para León (2012), la crítica decolonial debe considerar el papel que han tenido y tienen las imágenes "en la producción y reproducción de «la diferencia colonial»", así como la función geopolítica que "cumplen dispositivos, instituciones y saberes del arte y el audiovisual" en la producción de "registros combinados de discriminación y jerarquización", en "la reproducción de la colonialidad del poder" (p. 4).

> … existe una jerarquía marcada entre sistemas visuales occidentales y no occidentales desplegada a partir de una serie de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos y culturales integrados a sistemas coloniales de poder y conocimiento. La misma noción de imagen requiere ser decolonizada ya que ésta es producto de la retícula óptica, la perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación y el sujeto trascendental moderno. (p. 4-5)

La tesis central de León es que los dispositivos audiovisuales actuales funcionan como una red de mediaciones cuyo resultado es una «telecolonialidad visual», "caracterizada por una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente" (p. 5). Las nuevas tecnologías de la imagen originan nuevos procesos de sujeción que siguen fundados en los mismos principios del poder colonial: por un lado, la mirada imperial moderno-colonial se disloca hacia "múltiples puntos de observación"; por otro, se logra la "sincronización de las temporalidades pluriversales de los distintos pueblos del planeta a partir de la homogeneidad del tiempo moderno" (p. 6). Esta «telecolonialidad» "trabaja sobre el control geopolítico de la alteridad a nivel global basado en la administración de imágenes a distancia"; conocimientos, representaciones e imaginarios son objeto de explotación colonial para la reproducción de las jerarquías de clase, raciales, sexuales, de género, lingüísticas, espirituales y geográficas (p. 6). La diferencia colonial articulada dentro de este régimen telecolonial se expresa en dos ámbitos: en la división internacional del trabajo tecnológico producción/consumo, y en un nuevo estatuto para la racialización de la diferencia a través de su registro y administración visual (p. 7).

León es miembro del grupo "La Tronkal", creado en 2009 en Ecuador, como una iniciativa independiente de un grupo de investigadores, artistas y gestores culturales con el propósito de posicionarse críticamente frente a los supuestos universalismos respecto del arte

y la cultura, para desarrollar estrategias epistemológicas, políticas de investigación y activación de la imagen y el sonido en el contexto de la heterogeneidad estructural latinoamericana (p. 8). En el libro publicado en el 2010, *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*, el grupo define pautas epistemológicas que parten de entender lo visual y lo sonoro en tanto regímenes normativos y disciplinantes (conformando una economía de la percepción), que se articulan "tanto a las condiciones estructurantes de una dinámica social como a sus estrategias de representación" (Vega, 2010, p. 14). A su entender:

> … los regímenes visual y sonoro y sus componentes se hallan naturalizados como naturalizados se encuentran los discursos de la diferencia vía la imposición de los códigos de la representación fotográfica (...) Raza, clase y género se tornan así en componentes de un régimen visual y sonoro de la conquista a la colonia y de ésta a la ilustración. La colonialidad del saber continúa constituyendo la mirada y lo audible entre personas concretas que transitamos dentro y a través de las fronteras de los Estados-nación. (p. 18).

Con el objetivo de desmontar los universalismos, las jerarquías occidentales y la matriz binaria del conocimiento en el campo de lo artístico y lo cultural, para el colectivo La Tronkal resulta esencial pensar desde las nociones de raza, clase y género, así como reconocer la posición que cada quien ocupa (su "lugar de aprendizaje") en este régimen visual y sonoro (p. 16). La estrategia clave para ejecutar este desmontaje decolonial es cuestionar "la alianza naturalizadora entre modernidad y racionalidad y su consecuencia estructurante: la relación distanciada entre sujeto y objeto", en tanto esa "relación domina las políticas hegemónicas de circulación del arte, de lo visual y lo sonoro" (p. 19). Siguiendo a Nelly Richard, La Tronkal se plantea dos tareas para los Estudios Visuales decoloniales: primero, desnaturalizar el sentido y evidenciar las ideologías detrás de los signos; segundo, "trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación" y contribuyan a "desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes" (p. 20).

Si bien no pertenece al grupo de pensamiento decolonial, se puede identificar como un antecedente relevante el análisis de Serge Gruzinski (1994) sobre lo que denomina «la guerra de las imágenes», una trama histórica cultural mayor en la lucha por la representación, donde

entran en contacto imágenes hegemónicas e imágenes de resistencia. Para este autor, desde la Colonia se tuvo consciencia de "los múltiples recursos que ofrecía la imagen: la transmisión, la fijación, la visualización de un saber"; por ello, las imágenes entraron en la cultura colonial como parte de la dinámica de estrategias políticas e ideológicas para el dominio (p. 30). Este análisis evidencia la acción del colonizador así como la respuesta simultánea del colonizado, para demostrar que "no hay nada más incierto que dominar a la imagen" (p. 180), y en qué grado esta ha desempeñado un papel estratégico en una historia de enfrentamientos e intercambios entre culturas en permanente construcción y reinvención. De acuerdo con Gruzinski (1994), la imagen es un vehículo de poderes y experiencias que desarrolla una corriente de pensamiento irreductible a la escritura (p.13). Las imágenes del cine y la televisión son herederas del dispositivo barroco en su capacidad para producir representaciones como experiencias vívidas y cautivadoras, para saturar con su presencia lo cotidiano gracias a su atractivo, ubicuidad y magia, e imponerse "como realidad única y obsesionante" (p. 213).

> … al inculcar una imagen estandarizada y omnipresente que remitía sin cesar a otras imágenes (…) el dispositivo barroco ya ofrecía el camino a las políticas, a los dispositivos y a los efectos de la imagen de hoy; aunque solo fuera por su función homogeneizadora y su obsesión universalizante, pero también por la instauración de un nexo singular con la imagen que la convertía en el apoyo de una surrealidad en que se hundía la mirada, que suprimía la distancia del prototipo al reflejo, borrando las condiciones de su producción (p. 214).

Para Gruzinski (1994), la realidad última de las imágenes depende de la interacción, es contingente y móvil; si bien adquieren "la «realidad» y el contenido que les permiten una época, una cultura, un grupo", no terminan de desplegarse (p. 14). Como otros textos, las imágenes existen en una «transtemporalidad» que les permite escapar a los poderes de quien las concibió (p. 11). Cinco siglos de la «guerra de las imágenes» han acumulado un universo de datos ficticios que se desborda tanto sobre el pasado como el porvenir, influyendo incluso "más que nuestras temporalidades auténticas y lineales sobre los imaginarios y las sociedades" (p. 14). En este sentido, las ideas de León (2012) convergen con las de Gruzinski cuando afirma que "quizá la colonialidad de las imágenes, el poder que ellas desplegaron y la

resistencia que permitieron, [es] el precedente más importante para la construcción de una cultura visual global en América Latina" (p. 3-4).

c) Estudios multiculturales y dialógicos de los medios

La principal guía teórica y metodológica de la presente investigación corresponde al proyecto «Multiculturalismo Policéntrico», conceptualizado por Ella Shohat y Robert Stam, cuyos postulados resultan coherentes con ese «paradigma otro» que, para Walter Mignolo (2003), agrupa una diversidad de formas críticas de pensamiento emergentes que "tienen en común la perspectiva y la crítica a la modernidad desde la colonialidad" (p. 27). Este enfoque comparte el énfasis en la dimensión del poder, el reconocimiento de una «primera modernidad» iniciada en 1492, la «colonialidad» como aspecto negado de la modernidad, la clasificación jerárquica/racializada como elemento central para comprender la dinámica modernidad/colonialidad, el mecanismo epistémico que permitió la reescritura retroactiva de la historia, así como el despojo y la sustitución de las identidades culturales que facilitó a los europeos monopolizar el papel de sujetos históricos y apropiarse de la historia "real" (Shohat y Stam, 1994, p. 16). Estos autores también señalan el mecanismo epistémico a través del cual se ejecutó una reescritura retroactiva de la historia (p. 107), para transmitir "la idea de que los colonizados vivían «alocrónicamente», en otro tiempo" (p. 111). Los habitantes del «Nuevo Mundo» fueron sujetos a "un aparato ideológico gigantesco" preexistente y sus formas de alterizar religiosa y étnicamente a través de "procesos de doble filo, de mistificación y difamación combinadas" (p. 76-78).

Shohat y Stam se interesan por la dimensión tecno-informativa-cultural de los mecanismos de dominación, en la cual reconocen la acción de un discurso moderno/colonial lleno de metáforas, tropos y motivos alegóricos, en función de la configuración de un orden social jerárquico que naturaliza la superioridad europea y la inferioridad del 'Otro' (2002, p. 151). En el siglo XX, los nuevos medios de comunicación absorbieron y rediseñaron ese discurso, presente en ámbitos tan diversos como la filosofía, la literatura y la historia (1994, p. 8). En el caso particular del cine, advierten la coincidencia entre su nacimiento y el punto álgido del imperialismo (1994, p. 100), gracias a lo cual heredó no solo el discurso racista y colonialista, sino además la tecnología y los aparatos de información "que literalmente

conectaban los territorios coloniales a las metrópolis, que le permitían controlar sus dominios: monitorear las comunicaciones globales y modelar la imagen de los eventos mundiales" (Stam, 2000, p. 286). La relevancia del cine para el estudio de la colonialidad y el multiculturalismo se explica en razón de que ha sido un medio para vincular no solo a las élites gobernantes con el proyecto colonial/imperial, sino también a sectores populares y oprimidos, permitiendo simultáneamente neutralizar "the class struggle and transform class solidarity into national and racial solidarity" (Shohat y Stam, 1994, p. 100).

La comunicación de masas es central como mecanismo de transculturación contemporáneo, porque facilita la colonización de otras culturas visuales a través del principio semiótico de sustitución que pone algo «en lugar» de otra cosa, o pone a alguien a hablar en lugar de otro (Shohat y Stam, 2002, p. 191). En su versión hegemónica, como principal narrador global de historias del mundo a partir del siglo XX, el cine ha contribuido a difundir y naturalizar un imaginario que asegura el prestigio cultural de Occidente, a través del cual este se autoatribuye lo clásico, lo universal y también lo histórico, con omisión de la multiculturalidad de la historia (p. 71). De esta forma, se crean comunidades imaginarias que establecen relaciones integradoras en el tiempo y el espacio: a través de cierta interpretación y representación del pasado, los espectadores globales asumen como propios recuerdos, suposiciones y expectativas hegemónicos, y así son formados como sujetos coloniales contemporáneos (p. 72).

La cultura hegemónica ha incentivado el desarrollo de un cine que produce, reproduce y difunde globalmente un monólogo imperial, que se atribuye el derecho de designar legítimos ciertos temas, escenarios, protagonistas y perspectivas interpretativas sobre el mundo y su historia. Shohat y Stam (1994) hablan de «hollywoodcentrismo» para referirse a esta forma dominante del cine en tanto expresión del eurocentrismo, entendido como proyecto cultural, caracterizado por ser masivamente industrial, ideológicamente reaccionaria y estilísticamente conservadora (p. 7). A pesar de que la mayoría del cine se produce en otras regiones, los países del llamado "Primer Mundo" se han consolidado como transmisores, mientras el resto de la población mundial es mayoritariamente receptora (Shohat y Stam, 1994, p. 30). Prevalece un intercambio desigual de imágenes y discursos, mediado por corporaciones transnacionales, que transmite la perspectiva eurocéntrica y

refuerza la mirada desde y hacia el centro, debilitando la experiencia del multiculturalismo que caracteriza a la sociedad global y su historia. Aunque la historia del cine mundial ha propuesto otros modelos, Hollywood se ha instaurado globalmente como ideal estético y prototipo de producción a imitar, frente al cual no se supone que haya mejores alternativas. La hegemonía hollywoodcéntrica sobre la producción y transmisión de los imaginarios sociales globales, se suma a otras formas de opresión económica, política y cultural sobre los grupos históricamente marginados, quienes en su lucha por recuperar el control sobre su propia representación rechazan los estereotipos que se les imponen[3].

Para Shohat y Stam (1994) es posible reconocer un intertexto colonizador que estructura subliminalmente incluso las representaciones contemporáneas, sin necesidad de que estas aborden directamente lo colonial/imperial (p. 9). Muchas de las convenciones estéticas y tecnológicas en el cine tienen implicaciones raciales, entre ellas: la elección de las perspectivas protagónicas; las jerarquías entre los personajes y el reparto; las lenguas, voces y opiniones que se escuchan (también la música); los conflictos y sus desenlaces, énfasis y omisiones (Shohat y Stam, 2003, p. 3). Estos autores han examinado cómo se extendió el discurso colonial/imperial a través de diversos géneros cinematográficos, pero identifican el wéstern como paradigma en el abordaje hollywoodcéntrico de las relaciones entre el "Primer" y "Tercer Mundo" (p. 114-121). También se trata de un ejemplo de la manipulación del punto de vista para propiciar la identificación del espectador con el sujeto imperial:

> The point-of-view conventions consistently favor the Euro-American protagonists; they are centered in the frame, their desires drive the narrative (…) The possibility of sympathetic identifications with the Indians is simply ruled out by the point-of-view conventions; the spectator is unwittingly sutured into a colonialist perspective. Dominant narratives about colonial encounters suggest that "we," while imperfect, are at least human, while the non-European "they" are irrational and subhuman. (p. 120).

Siguiendo a Mijail Bajtín, Shohat y Stam (2002) comprenden el arte como una representación más en un sentido político que mimético, como «delegación de voz», y advierten que no se

[3] Mitchel (2009) señala que "las imágenes, como las historias y las tecnologías, son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que están «fuera de nuestro control», o por lo menos fuera del control de «alguien» (las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes)" (p. 13).

puede aspirar a una imagen "auténtica" sin riesgo de invisibilizar la pluralidad de voces en juego (p. 219). Así como una declaración o discurso puede ser a la vez progresivo y regresivo, los medios de comunicación son un espacio políticamente ambivalente, como una compleja red de signos ideológicos que refleja y distorsiona, así como limita y coarta, la heteroglosia social (Stam, 2000, p. 309-310). Para Stam (2000), el cine es parte de un continuum discursivo más amplio, contradictorio y con roles políticamente ambivalentes (p. 139). Incluso el cine hegemónico está cruzado por corrientes dominantes y subversivas, donde las grietas y fisuras en la superficie formal ofrecen escape respecto a la ideología dominante (p. 140-141).

La cultura visual canaliza las relaciones de poder, a la vez que moldea la memoria colectiva y los horizontes de aspiración social; por ello, como parte de su análisis crítico, corresponde ubicar sociohistóricamente las distintas miradas y explorar sus asimetrías. De acuerdo con Shohat y Stam (2002), "las recreaciones del pasado en el cine forman la imaginación del presente"; y si bien pueden actuar en favor de la legitimación del orden hegemónico, también pueden contribuir a cuestionarlo (p. 81). En la sociedad contemporánea toda lucha política necesariamente pasa a través del reino del simulacro de la cultura de masas, "donde las cuestiones de imitación y representación desembocan fácilmente en cuestiones de voz y de delegación" (p. 191). El estudio del cine revisionista y crítico posibilita identificar las estrategias para la creación de contranarrativas, que evidencian las conexiones entre pasado y presente a través de "continuidades metafóricas y metonímicas entre la conquista y la opresión contemporánea", en un tipo de relato que puede calificarse de «transhistórico» (p. 91).

El proyecto del «Multiculturalismo Policéntrico» planteado por estos autores se asemeja a la «Transmodernidad» y la «Pluriversalidad» decoloniales. Como alternativa a la tendencia actual que globaliza un multiculturalismo sin contenido político, proponen un orden policéntrico que se exprese como diversidad de relaciones, diferencias y vínculos; como un orden dialógico donde sean posibles coaliciones inter-comunales recíprocas y substantivas, donde las jerarquías den paso a una dispersión del poder (Shohat y Stam, 1994, p. 47-49). En su versión más radical, este proyecto demanda una revisión de la historia mundial y de las formas de vida social contemporáneas desde una perspectiva descolonizadora y antirracista, que articule los distintos ejes de estratificación social en relación con la etnia, el género, la clase, la sexualidad y la nacionalidad (Shohat y Stam, 2003, p. 7).

Siguiendo a Shohat y Stam, esta investigación aprovecha el marco conceptual creado por Mijail Bajtín para el estudio de los medios de comunicación. Para Stam (1992), Bajtín hace evidente la dimensión social-político-histórica-ideológica del lenguaje, es decir, el ámbito lingüístico de la lucha social. Desde esta perspectiva, la lucha por la liberación no se reduce a lo económico y político, ocurre también en la amplitud del lenguaje como patrimonio común de las personas, en el ámbito del discurso y el intercambio comunicativo cotidiano.

> Power is exercised in the right to speak, the right to interrupt, the right to remain silent. Politics and language intersect in the form of attitudes, of talking down to or looking up to, of patronizing, respecting, ignoring, supporting, misinterpreting. (Stam, 1992, p. 8).

El cine es uno de los escenarios en que se configura esta lucha, donde se confrontan voces, ideologías y representaciones. Según Stam (2000), como todo lenguaje, el cinematográfico se caracteriza por el mutuo juego dialéctico entre presiones centrípetas hacia la normativización (monoglosia) y energías centrífugas que favorecen la diversificación dialéctica (heteroglosia) (p. 117). El cine dominante sería una suerte de lenguaje estándar, respaldado y suscrito por el poder institucional, que ejerce su hegemonía sobre los variados "dialectos" divergentes (p. 119). Los medios de comunicación y los textos audiovisuales operan como lugares donde múltiples voces y discursos entran en competencia, a lo largo de procesos de producción, difusión, recepción e interpretación (p. 144, 200).

Para Bajtín el arte es parte de un campo más amplio de contradicciones sociales y discursivas; la forma y estructura de un texto, al igual que su tema y contenido, estarán histórica e ideológicamente formados (Stam, 2000, p. 197). Las nociones bajtinianas de «polifonía» y «heteroglosia» facilitan analizar cómo las diferencias del lenguaje hacen de una película una práctica discursiva atravesada por relaciones de poder (Stam, 1992, p. 24). El concepto de «cronotopo» tiene el potencial para historizar la discusión sobre los géneros cinematográficos y sus características distintivas (Stam, 2000, p. 205), al precisar cómo se produce la mediación entre dos órdenes de la experiencia y el discurso: el histórico y el artístico, a través de las estructuras narrativas (Stam, 1992, p. 11). Como noción central que comunica la comprensión relacional del lenguaje en Bajtín, el «dialogismo» explica el significado como algo generado transindividualmente y advierte la inevitable relación de

cualquier acto verbal, declaración o discurso con el contexto social y con otras declaraciones o discursos (Stam, 1992, p. 13, 17). Todo texto está vinculado con otros de alguna manera (intertextual o transtextualmente), y siempre existe una relación entre lenguajes, literaturas, géneros, estilos e incluso culturas (transculturalidad) (p. 14).

d) El cine como «zona de contacto»

Mary Louise Pratt (2010) analiza cómo el imperio construye significados "uniendo por efecto de la repetición cosas que eran distantes, discontinuas e irreales"; imprime un "sentido al mundo para sus súbditos", establece su presencia como parte no cuestionada de la vida cotidiana (p. 20), y produce "una forma eurocéntrica de conciencia global o 'planetaria' " (p. 26). Las premisas de Pratt son pertinentes para una crítica del cine hegemónico, de su estilo de escritura audiovisual y de la ideología que lo sustenta. Las películas ocupan el lugar de objeto de consumo masivo y global que sustituyó a los libros de viajes y la literatura en la educación sentimental de las masas, en la función de crear y globalizar la mirada imperial de la cultura hegemónica sobre la periferia colonial moderna.

> … los imperios generan en el centro imperial del poder una necesidad obsesiva de presentar y re-presentar continuamente para sí mismos a sus periferias y sus "otros" súbditos. Para conocerse, el centro imperial depende de sus otros. Y la literatura de viajes, como también otras instituciones, está fuertemente organizada para satisfacer esa necesidad (Pratt, 2010, p. 26).

De acuerdo con Shohat y Stam (2002), el cine "se convirtió en mediador epistemológico entre el espacio cultural del espectador occidental y el de las culturas representadas en la pantalla, conectando espacios separados y temporalidades supuestamente separadas en un solo momento de exposición" (p. 114). Al igual que los libros de viajes que analiza Pratt, las películas hollywoodcéntricas sobre mundos no occidentales son parte de la «imaginación imperial» y su concepción de las relaciones socio-raciales y económicas dentro del sistema-mundo contemporáneo. Su difusión ha contribuido a expandir la impronta de las categorías, creencias y jerarquías eurocéntricas. Replanteando algunas ideas de Pratt en función del actual objeto de estudio, podríamos pensar que la pantalla funciona virtualmente como una «zona de contacto», como punto de encuentro entre miradas plurales que están separadas "por la geografía y la

historia", separadas también por el aparato cinematográfico. De acuerdo con la definición dada por Pratt (2010), las «zonas de contacto» son:

> … espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud, o sus consecuencias como se viven en el mundo de hoy (p. 31).
>
> … 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 (p. 33).

El cine funciona como zona de contacto donde se cruzan, coexisten e interactúan miradas diversas separadas en el espacio y el tiempo. El cine hollywoodcéntrico se esfuerza por crear un sentimiento de unidad de aquello que está separado, en conflicto, o es inconmensurable, a través del «efecto de repetición», mediante el uso de tropos que se proponen universales aunque sean culturalmente específicos. Las imágenes móviles y sonoras son una puerta que incorpora (o produce) acontecimientos, sujetos y culturas dentro de los imaginarios "universales" de una historia y un mundo en apariencia compartidos. Entre la industria cultural hegemónica y las audiencias globales se establece una relación asimétrica, en la cual, parafraseando a Pratt (2010), si bien esas audiencias no pueden controlar lo que Hollywood y la cultura visual hegemónica presentan, sí pueden decidir (en grados diversos) el significado que le otorgan, lo que aceptan, cuestionan o rechazan (p. 32)[4].

e) Cine como historia mediada por imágenes

Como historiador académico, Robert Rosenstone propuso las nociones de «historia visual» e «historia mediada por imágenes». A su entender, el medio audiovisual supone "a major shift in consciousness about how we think about our past" (1995, p. 15), aunque reconoce que el mundo histórico producido audiovisualmente puede ser perturbador porque es símbolo de una sociedad progresivamente postletrada, en la que la gente puede leer pero decide no

[4] Pratt (2010) reconoce la transculturación como fenómeno de la «zona de contacto» (p. 32). En esta investigación se comprende en función de las posibilidades que tanto espectadores como cineastas tienen para interpretar y apropiarse de las representaciones dadas, también para crear y devolver otras representaciones.

hacerlo (p. 46). Para este autor, la «historia mediada por imágenes» es una forma discursiva cercana a la oralidad y a formas previas de la historia en las que, además de los hechos, es importante el cómo son narrados y enunciados estéticamente (2006, p. 78); a la vez, es una respuesta al deseo de explorar nuestra relación con el pasado mediante formas de expresión contemporáneas que apelen a nuevas sensibilidades (p. 3).

> We live in a culture in which we have all been conditioned to see history as something solid, weighty, and (apparently) eternal (…) But it isn't. History is, rather, a genre of writing or, to be more precise, a series of genres, each with its own conventions and practices which serve to define the kind of past each puts on the page. (…) and their choice of genre (even if unconscious) will govern the meaning of their work (…) The point is that genres, or ways of telling the 'truth' about the past, have often changed over the last two plus millenia and certainly will do so again. The historical film is also a genre (or series of genres) with conventions, but one which has been developing for little over a century. (2006, p. 37-38).

Para Rosenstone (2006), en tanto trabajo histórico, una película es un argumento producto de la interpretación de ciertos eventos históricos, situado dentro de un discurso histórico-social más amplio (p. 52). Pero es un argumento planteado a través de decisiones formales sobre la ubicación de la cámara, los lentes, el ángulo de una toma, las variaciones sobre la abertura del obturador, la iluminación, el trabajo de actuación, etc.; en tanto que con cada una de estas decisiones se están creando hechos y significados respecto al pasado (p. 54). Propone por tanto discutir los criterios para estudiar la «historia visual» de acuerdo con las cualidades específicas del medio, incluyendo las restricciones económicas, políticas y sociales que surgen del contexto en que se hacen las películas, y que definen lo que es posible comunicar a través de la pantalla (p. 36). Conforme a su propio estilo, el cine comunica información cualitativamente distinta a la que se registra de forma escrita, al yuxtaponer sonidos, imágenes y palabras, produciendo representaciones menos conceptuales pero llenas de detalle y especificidad (1995, p. 31). Por tanto, tiene la habilidad de comunicar no solo de manera literal o realista, sino también poética y metafóricamente (2006, p. 35), empleando los recursos propios de la ficción como la condensación, el desplazamiento, la alteración, el diálogo y los personajes (2006, p. 39).

Además de Rosenstone, otros historiadores han defendido la pertinencia de esta modalidad de la narración histórica, entre ellos Hayden White, Marnie Hughes-Warrington, Marcia Landy y Robert Toplin. Por ejemplo, Hughes-Warrington (2007) compara la forma como se trabaja la representación histórica en una película con un mapa: se produce una versión del fenómeno de acuerdo con ciertos convencionalismos, lo cual requiere seleccionar, sustituir y omitir detalles particulares, jugar con las escalas del tiempo y el espacio, en función de propósitos comunicativos particulares (p. 7-8). Por ello, tal como señala Pingree (2007), al evaluar el aporte histórico de una película se debe aceptar que hay experiencias irrecuperables que solo pueden representarse imaginariamente para que, a través de la experiencia vivida en relación con esa representación (su lectura e interpretación), se logre una participación sugestivamente empática del pasado y de los significados de la historia (p. 44).

Resulta pertinente el concepto de «metaficción historiográfica», propuesto por Linda Hutcheon (1989) para comprender las obras que, situándose dentro del discurso histórico, conservan su autonomía como ficción (p. 4). Para esta autora, a la historia le corresponde un mundo discursivo, configurado a partir de textos e intertextos, en tanto el pasado solo se puede conocer a partir de sus huellas textuales, ya sean ficticias o históricas (p. 4, 6). Entonces, aunque tenga vínculos directos con el mundo de la realidad empírica, resulta importante reconocer que, por sí misma, la historia no es parte de esa realidad (p. 6).

En este mismo sentido, Pingree (2007) advierte que cuando se produce historia se está trabajando no solo con datos objetivos sino con representaciones del pasado, por lo que el compromiso con una "verdad" se da en torno a la tarea por comprender lo que ese pasado podría significar para el presente o para el futuro. Por lo general, sobre un hecho pasado existen gran cantidad de narrativas, unas más poderosas que otras, quizá contrapuestas entre sí; por tanto, es fundamental diferenciar entre la complejidad del evento y la complejidad de la representación del evento[5]. Sin caer en el relativismo, la historia debe ser una construcción imperfecta orientada por una búsqueda honesta de precisión, pero consciente de su naturaleza como relato adecuado a las convenciones del medio, dispuesta a reflexionar también sobre la dificultad para conocer y hablar sobre un pasado que no se deja dominar, a veces quizá enfatizando la inexplicabilidad

[5] Shohat y Stam (2002) señalan que, "aunque no hay una verdad absoluta, no hay verdad separada de la representación y su difusión, todavía hay verdades contingentes, cualificadas y dependientes del punto de vista en el que están inmersas ciertas comunidades" (p.186).

de ciertos fenómenos a partir solo de los datos existentes, para evidenciar la dimensión misteriosa de lo humano y mostrar que la información al final explica muy poco (p. 44).

Hughes-Warrington (2007) identifica además una «heterogeneidad temporal» como característica distintiva del cine histórico, es decir, una imbricación entre pasado, presente y futuro construida mediante recursos de edición, vestuario, maquillaje, utilería, etc., y expresada a través de relatos divergentes que se entretejen en una historia para revelar formas y funciones que, alternativamente, convergen o compiten (p. 10). De acuerdo con esta autora, una película puede considerarse histórica en dos sentidos distintos: "diegeses may draw viewers into an exploration of past activities and be drawn into viewers' lives to delineate and secure understandings of their past" (p. 10). Esencialmente, las películas son históricas porque son vistas por agentes históricos en diferentes tiempos y lugares (2009, p. 5); no solo se establecen relaciones entre eventos sino también entre los distintos grupos que sostienen, promueven o cuestionan la selección, conexión y el énfasis dado a esos eventos (p. 9). Si bien una película no puede ser comprendida fuera del mundo que crea en pantalla (según cierta diégesis: tramas, diálogos, edición, trajes, etc.), se debe trabajar como espacio discursivo donde circula el significado, donde se establecen relaciones entre productores cinematográficos, críticos y académicos, promotores y espectadores (p. 55).

Las principales convenciones que han caracterizado la enunciación de representaciones históricas cinematográficas[6], en especial las que corresponden al género dramático en el contexto del cine masivo y comercial, también pueden emplearse como criterios para juzgar sus supuestas debilidades y carencias en el intento de comunicar algún conocimiento relevante sobre el pasado. Rosenstone (1995, 2006), Landy (2000), Toplin (2002) y Hughes-Warrington (2007) apuntan las siguientes características: a) desarrollo de un relato lineal y moralizante, inserto en una visión progresiva de la historia; b) privilegia a los individuos a costa de los movimientos sociales y procesos impersonales; c) preferencia por una historia personalizada, emocional y dramática; d) produce una falsa historicidad centrada en la apariencia del pasado, lograda mediante ciertos objetos, decorados, vestuarios y representaciones icónicas convencionales; e) el pasado aparece como mundo cerrado,

[6] En el caso del cine histórico comprendido como género, advierte Nichols (2010), se debe considerar el efecto metacomunicativo que hace énfasis en la película etiquetada como "una historia real" (p. 78).

completo y simple, provisto de un desenlace para el cual no se plantean alternativas posibles ni se admiten dudas; f) comunica una perspectiva interpretativa parcial sobre los eventos, sin versiones contradictorias, desde una estructura dada por la oposición entre héroes y villanos, o lo correcto e incorrecto; g) una elección conservadora de temas, que a menudo refleja las modas y actitudes contemporáneas, lo cual explica que ciertos agentes y eventos históricos dominen el sistema de representaciones históricas.

Respecto de los criterios para juzgar la ficción histórica resulta útil lo planteado por Nichols (2010). Primero, respecto a los modelos para plantear el conflicto: a) simplificado en términos de confrontación de oposiciones binarias (característico de la mayoría de películas de género[7]), o b) como red donde se cruzan conflictos de diferente magnitud y origen (p. 345-347). De manera correspondiente, se contraponen dos formas de comprensión del mundo transmitidas en el realismo cinematográfico: una mítica y otra histórica.

> A mythic view sees the social world as a fixed, permanent reality, with values and beliefs that lie beyond question. (…) A historical view understands the social world as a place populated by contending forces and competing ideologies even if one happens to dominate. (p. 187).

Por su parte, Rosenstone (1995) distingue las películas que llama oposicionales, innovadoras o experimentales, por considerar mayor su potencial para impactar y transformar el pensamiento histórico, para implicarse en una amplia variedad de teorías, ideologías y estéticas (p. 37). Estas se distinguen además por oponerse a los códigos narrativos y realistas del cine hegemónico, al presentarse como una construcción o interpretación (2006, p. 50). Su carácter experimental responde a la búsqueda de un nuevo vocabulario para presentar el pasado a través de la cámara (p. 18). También se refiere a algunas de estas películas con el calificativo de posmodernas, en la medida que incluyen voces e imágenes que compiten y dialogan entre sí, formando un texto con las características del collage o el pastiche (1995, p. 61-64). Como pionero en la reflexión sobre la «historia visual», Rosenstone piensa con optimismo en un cine

[7] Según Nichols (2010), en tanto modelos para promover ciertas comprensiones del mundo, los conflictos sociales y su resolución, las películas de género han desempeñado una función socioideológica clave. Hughes-Warrington (2007) señala que, gracias a su "legibilidad", el uso de temas familiares y sus dispositivos retóricos, estas películas promueven en el espectador una sublectura (*underreading*), lo que facilita enmascarar y consolidar los supuestos sociales y políticos contemporáneos (p. 51).

que pueda abrir la historia hacia múltiples interpretaciones, en películas cuyas características las hacen fragmentarias, no lineales, parciales, lúdicas, incompletas y más complejas, pero siempre capaces de yuxtaponer mucha información y comunicarla a audiencias más amplias.

En comparación con los criterios más estrictos de Rosenstone y de otros para definir las formas más significativas del cine histórico, Hughes-Warrington (2007) demanda criterios más flexibles, inclusivos y democráticos (p. 29). Considera que existe un prejuicio en este campo de estudio que tiende a excluir los géneros mixtos, como aquellos con elementos de comedia, animación, musical o melodrama (p. 50). Esto explica la exclusión del cine realizado desde ciertas culturas, en razón de que no se ajustan a las formas de pensamiento o representación históricas occidentales: “vestiges of the venerable antinomy between peoples with and without history, or the 'West' and the 'rest'” (p. 45). Por su parte, Toplin (2002) afirma que, aunque no puedan transmitir revelaciones históricas satisfactorias o información muy compleja, incluso las películas más banales pueden despertar curiosidad y contribuir a plantear preguntas significativas sobre el pasado, en el espectador individual o una comunidad, en el mero cinéfilo, pero también en el académico.

Por último, Rosenstone (1995, 2006) advierte que ninguna película que recrea o imagina mundos del pasado puede juzgarse mala por el solo hecho de no apegarse a los datos históricos o antropológicos existentes. Para empezar, esos datos generalmente nunca son suficientes, precisos ni están libres de ambigüedades. Ningún registro o canal ofrece una ventana transparente, perfecta, completa y verdadera hacia el pasado; toda narración requiere una mediación, incluso el mejor libro de historia académica. Coinciden con él Shohat y Stam (2002), quienes nos exhortan a superar la «estupidez verista» (p. 186), esa obsesión correctiva de la representación étnico/racial y colonial, empeñada en demostrar errores históricos desde una lógica maniqueista. Esta obsesión con el «realismo» plantea la cuestión “como si la «verdad» de una comunidad fuera indiscutible, transparente, fácilmente accesible, y las «mentiras» sobre esa comunidad se pudieran desenmascarar fácilmente” (p. 185); sin embargo, advierten, “la «realidad» no es aparente, dado que la «verdad» no se puede «captar» con la cámara” (p. 187).

f) Vilem Flusser y la crítica del mundo aparático

Las propuestas de Vilem Flusser (2001) sobre la noción «aparato» resultan de utilidad para los objetivos de esta investigación, en tanto posibilitan la crítica de una sociedad jerárquica y autoritaria dominada por aparatos, programas y programadores. A partir del modelo de la cámara fotográfica, Flusser define «aparato» como "un juguete que simula el pensamiento", dotado de una complejidad que no llega a ser comprendida por sus usuarios, para quienes resulta una suerte de "caja negra" (p. 31, 65). La finalidad del aparato "no es cambiar el mundo, sino cambiar el significado del mundo", al realizar las posibilidades contenidas en el programa que lo hace funcionar (p. 26, 27). El poder real reside en los programadores de la información, mientras que entre las imágenes creadas y su significado se interponen las acciones del aparato, su programa y el funcionario que lo ejecuta.

En lugar de liberar al ser humano del trabajo para que pueda "jugar", el control programado de los aparatos al servicio de los intereses de los grupos hegemónicos ha desviado esta intención original, excluyendo al ser humano hasta "robotizar" cada vez más aspectos de la vida social (p. 68). Si bien los aparatos son parte de la cultura, su funcionamiento en la sociedad postindustrial la ha masificado y uniformado (p. 34). El sentido que producen es un discurso redundante, no informativo (p. 63). Libres de la intención humana que los creó, los aparatos funcionan "con el único objetivo de la autoconservación y del autoperfeccionamiento" (de los aparatos y sus programas) (p. 70).

La crítica propuesta por Flusser trata de descubrir y combatir esta "programación automática" de los aparatos, de encontrar estrategias que re-introduzcan la intencionalidad humana; pero enfrenta el dilema de que este automatismo a su vez asimila para beneficio del programa los mismos intentos de liberación o subversión (p. 71). Frente a una sociedad aparática y una vida automatizada en sus pensamientos, sentimientos, deseos y actos para nutrir a los aparatos, la pregunta por la libertad y la intencionalidad humanas es fundamental para Flusser, quien apunta algunos puntos de acción posibles:

> … primero, es posible engañar al aparato por su arbitrariedad; segundo, es posible introducir en su programa clandestinamente intenciones humanas no previstas en él; tercero, es posible obligar al aparato a generar productos inesperados, improbables e informativos; y cuarto, se puede despreciar el aparato y sus productos y desviar el

> interés del objeto para centrarlo en la información. En conclusión: la libertad es la estrategia para someter el azar y la necesidad a la intención humana. La libertad es jugar contra el aparato. (p. 77).

Respecto al ámbito de estudio que aquí nos ocupa, se pueden reconocer como aparatos la cámara cinematográfica y otros dispositivos técnico-estéticos junto a los cuales opera para el diseño de imágenes, diálogos, sonidos, etcétera. Pero también son aparatos, y estos son los que realmente interesan en esta investigación, los sistemas industriales corporativos de producción y distribución cinematográficos, que han programado la cámara y demás dispositivos técnico-tecnológicos, sistemas que a su vez han sido programados por el aparato socioeconómico global. El cine histórico o la historia visual, como género de producción cultural audiovisual y estilo narrativo cinematográfico, también opera como aparato de acuerdo con programas específicos. El aparato socioeconómico se beneficia de cómo la industria cinematográfica programa a las audiencias globales; a su vez, esta industria producirá y difundirá los discursos cinemáticos redundantes que se ajusten a sus propios programas de funcionamiento.

En este contexto, parafraseando a Flusser, el reto del cineasta oposicional/decolonial se plantea en términos de oponer imágenes informativas contra la marea de redundancias que llena las pantallas mundiales (p. 64). Al reconocer este problema básico de la imagen en términos del aparato, el programa y la información, el desafío que se enfrenta es jugar contra el aparato, vencer “el programa de la cámara en beneficio de su intención humana” (p. 44). En ese juego se apuesta por transformar las convenciones/programas que están detrás de los aparatos cinematográficos, con el fin de sobreponerse a la exclusión, ganar competencia en su uso y hacerlos funcionar desde otra intencionalidad no prevista, re-programarlos con otras epistemes para obtener otros resultados, que se expresen en imágenes informativas y críticas, que alimenten un diálogo social plural y liberador.

V. METODOLOGÍA

El corpus de estudio será analizado a partir de las principales categorías conceptuales de la perspectiva decolonial, desde el modelo metodológico ofrecido por los trabajos de Robert Stam y Ella Shohat (1994), entendido como "a syncretic, even cannibalistic methodology" (p. 8). Este modelo abre espacio para la especulación, la digresión hacia temas tangenciales, la inclusión de distintas voces y discursos, y también para el posicionamiento político, en un proceso analítico no lineal ni conclusivo que se desarrolla más como espiral que conecta diversos sistemas de representación, el pasado y el futuro, lo hegemónico eurocéntrico con las formas de resistencia multiculturales, avanzando inclusivamente hacia nuevos ámbitos e interrogantes. No se pretende realizar un análisis lineal o cronológico, histórico ni cinematográfico, ni tampoco un análisis textual exhaustivo de cada largometraje, sino desarrollar un diálogo plural alrededor de temas socioculturales, históricos, ideológicos, políticos y estéticos, que se expresan y pueden ser problematizados en el corpus de estudio.

Los largometrajes incluidos responden a los siguientes criterios de selección: son obras de ficción de cine sonoro, cuyo mundo narrado comunica eventos o contextos (históricos o ficticios) referidos a las sociedades precolombinas y a los procesos de conquista europea en América. Estos largometrajes fueron producidos en distintos momentos, lugares y condiciones, y en su conjunto abarcan el periodo entre 1947 y 2016[8].

A modo de hipótesis de trabajo, elijo aplicar a mi objeto de estudio el supuesto metodológico declarado por M. L. Pratt (2010) en su investigación sobre los libros de viajes de exploradores europeos, respecto a la transformación en la escritura como resultado de "las transiciones históricas importantes" que modifican las experiencias de las personas, de "su manera de sentir y pensar el mundo en el que viven" (p. 26). Podemos suponer que las transformaciones en la «escritura cinematográfica», tanto en la esfera hegemónica (hollywoodcéntrica) como en los espacios multiculturales de resistencia, pueden dar indicios sobre los cambios en la experiencia de los distintos sujetos y sus miradas dentro del sistema de relaciones moderno/colonial.

[8] En el anexo 1 se detalla la información técnica de cada largometraje.

De manera consistente con el enfoque decolonial/multicultural y las categorías bajtinianas que sustentan una comprensión dialógica de la significación cultural y del discurso, metodológicamente la presente investigación aspira a un análisis que articule lo textual, lo intertextual y lo contextual, aunque de modo limitado en razón de la amplitud y diversidad del corpus con que se trabaja. Siguiendo a Shohat (2010), cada largometraje se reconoce y lee como una reflexión histórica o síntoma social, como texto informado por su entorno cultural, configurado por una historia, afectado por los acontecimientos sociales y por otros textos (audiovisuales o no), como producto del entrelazamiento de códigos cinematográficos, artísticos, culturales e ideológicos (p. 7-9). En lugar de una preocupación por el realismo histórico o la representación como mímesis, el interés se centra en la enunciación como declaración o acto de interpelación contextualizada. Sobre este acto interesa enfatizar la dimensión del poder, identificar presencias tácitas, sumergidas o no tematizadas de lo enunciado, con el fin de comprender cómo operan las mediaciones entre los imaginarios cinematográficos y la vida social, e identificar las convenciones o rupturas en el uso de los códigos culturales.

En consideración a la dimensión política de los imaginarios históricos cinematográficos en términos de «delegación de voz», se busca trascender la metodología de la imagen positiva/negativa centrada en el análisis de los personajes y la trama, para atender en su lugar a la dinámica más amplia de los discursos en juego que subyace bajo lo explícitamente tematizado, de «voces» sociales figuradas o reales que hablan «a través» de la imagen y se expresan como contradicciones ideológicas o cinematográficas (Shohat y Stam, 1994, p. 9). En este sentido, el interés no es juzgar las películas, los personajes y las representaciones históricas como correctas o incorrectas, sino de manera multidimensional o multivalente, asumiendo su imperfección, complejidad y contradicción, así como su naturaleza móvil y relativa en el ámbito de la recepción. Dentro de esa dinámica interesa reconocer las mutaciones, las metamorfosis, los cambios de valencia, las funciones alteradas, la heteroglosia y la inestabilidad que caracteriza a los estereotipos, las representaciones, las imágenes y al lenguaje mismo (Shohat y Stam, 2002, p. 206). Para ello, será pertinente identificar el «punto de vista» o «punto de escucha» a través del cual se focaliza cada película y se manipula el proceso de identificación del espectador.

El análisis de las voces y los discursos que configuran los imaginarios históricos cinematográficos sobre los mundos precolombinos y los procesos de conquista europea en América se trabajará con categorías como la metáfora, la alegoría y el tropo[9], en tanto organizadoras internas del discurso. La mediación que estos mecanismos retóricos construyen entre lo histórico y lo artístico, entre el mundo de la vida y la representación cinematográfica, se reconoce como sustento de los cronotopos cinematográficos (siguiendo el concepto bajtiniano), de las convenciones y de las estrategias narrativas con que se escribe la «historia visual».

Dos mecanismos narrativos a través de los cuales se puede introducir una dimensión metafórica o alegórica son la «condensación» y el «desplazamiento». La condensación permite que algún elemento (objeto o personaje) esté cargado con más significado o importancia del que normalmente recibiría (Nichols, 2010, p. 268, 272). Por su parte, el desplazamiento facilita abordar temas sociales complejos y conflictivos, al mover la atención, el conflicto y la energía emocional desde su fuente primaria hacia otra secundaria y menos perturbadora (p. 271-272). En sus expresiones más conservadoras, el desplazamiento responde al impulso naturalizador de la ideología, y contribuye a que ciertos comportamientos se vean naturales y auto-evidentes. En su versión "progresista" o contestataria, este recurso narrativo puede también contribuir a revelar los conflictos personales como parte de asuntos sociales más amplios (Nichols, 2010, p. 293), cuando lo personal se plantea como político para crear una posibilidad de cambio respecto al sistema (p. 307).

Si bien el análisis a desarrollar es esencialmente socioideológico, centrado en las herramientas conceptuales decoloniales, en algunos momentos, y con fines no analíticos sino descriptivos, se reconocen como necesarios y se utilizan algunos elementos básicos sobre lenguaje cinematográfico que se refieren a la especificidad del medio en sus aspectos formales. De acuerdo con Nichols (2010), las principales técnicas expresivas, persuasivas y poéticas disponibles para la construcción de una película son la edición como proceso que construye relaciones entre tiempos y espacios para producir una diégesis (mundo narrado o historia), la cinematografía (decisiones respecto al uso de distintos tipos de toma, lentes y

[9] Se sigue la definición de «tropo» dada por Hayden White (1978), quien señala que funciona como "el alma del discurso", el mecanismo sin el cual el discurso "no puede hacer su trabajo ni conseguir sus fines" (p. 2).

movimientos de cámara), la iluminación, la *mise-en-scène* o diseño de la escena (de todos los elementos que aparecen ante la cámara, como el vestuario y el maquillaje, la escenografía, el movimiento de personajes, etc.), el sonido diegético o extradiegético, y las tecnologías de visualización. Sin embargo, este tipo de análisis no será, en absoluto, parte importante de la metodología a seguir en esta investigación.

Para terminar las consideraciones metodológicas, dada la necesidad de lograr un desprendimiento epistemológico, comparto la posición de Benfield (2011) cuando afirma:

> What does it mean to critically engage with cinematic texts while not fixing them, not attempting to enclose them? David Bordwell discusses the process of film interpretation as that of imposing a "semantic field" upon a text (…). While it emphasizes the creativity of the critic, in this theorization, the imposition of a rhetorical field, the contextualization of a text, is however, a top-down affair. Instead, this project takes its cues from what Chela Sandoval articulates as a methodology of the oppressed, or a "differential consciousness" as a project of engaging with cultural texts from multiple "semantic fields." This, Sandoval argues, is a strategy of survival, not just criticism. This methodology, an inventive methodology of for everyday survival and liberation, informs the approach to engaging with the cinemas (…). Not simply academic, it is a process of liberation that creates the possibility of meaning making towards other forms and sites of life. (p. 21).

El método propuesto apunta a escuchar y aprehender las voces y los discursos presentes en el cuerpo de largometrajes, liberarlas en el diálogo en lugar de imponerles un filtro traductor que controle su movilidad y polisemia. Este diálogo se amplía con las voces y los discursos que convergen en el marco teórico y el estado de la cuestión, además de los artículos académicos, las noticias periodísticas y las críticas especializadas que, en relación con cada película, aportan complejidad al desarrollo del análisis.

VI. DESCRIPCIÓN DE LOS CAPITULOS

CAPÍTULO 1: Mundos precolombinos enunciados por Hollywood. Análisis comparativo de los largometrajes *Kings of the Sun* (1963) y *Apocalypto* (2006), como ejemplos del discurso hollywoodcéntrico y la mirada hegemónica, con el fin de identificar continuidades y transformaciones en su evolución ideológica. Ambos enuncian un mundo "maya" precolombino, previo a la Conquista, libre de la presencia de personajes europeos/blancos. Más allá del estereotipo de la representación, se atiende a la pluralidad de discursos y voces, dominantes/naturalizadores y emergentes/oposicionales, que convergen o chocan en la enunciación de estos imaginarios históricos cinematográficos, la forma como se organizan significativamente para expresar las relaciones de poder generadas por la modernidad y el colonialismo y para la producción de la diferencia colonial. Se explora la fórmula del wéstern como género paradigmático de las relaciones imperial/coloniales (cf. Shohat y Stam, 2002). Además, se identifican los tropos y motivos alegóricos que organizan los discursos, considerando el "valor simbólico excedente" (cf. Rogin, 1992) que facilita transformar al Otro en significante de algo distinto de sí mismo. A modo de conclusión, se hace un análisis más breve, a partir de las mismas categorías y criterios, de otro largometraje hollywoodense sobre un mundo precolombino: *Rapa-Nui* (Reynolds, 1994).

CAPÍTULO 2: Mundos precolombinos en clave decolonial. Se analizan dos largometrajes sobre mundos precolombinos que pueden reconocerse como proyectos decoloniales, con el fin de identificar sus estrategias de resistencia en la producción de contranarrativas, así como las limitaciones y oportunidades que encuentran este tipo de abordajes para su desarrollo. Primero, el largometraje mexicano *Retorno a Aztlán* (Mora Cattlet, 1991) en su búsqueda por crear una dramaturgia basada en las epistemes mexicas prehispánicas y abordar el cine adecuándolo al modelo narrativo de los códices. Segundo, la exitosa historia de *Atanarjuat: The Fast Runner* (Kunuk, 2001), primer largometraje Inuit producido por Igloolik Isuma Productions, que se inserta en la continuidad de una tradición oral centenaria desde un abordaje comunitario indígena, como acto creativo de auto-representación y ejemplo de «soberanía visual» en respuesta a décadas de opresión colonial.

CAPÍTULO 3: Eurocentrismo y colonialidad del poder en el mito colombino del "descubrimiento". Se inicia discutiendo el mito de Colón en el contexto de la narrativa del «destino manifiesto» y cómo los imaginarios eurocéntricos lo han protegido de la crítica. Este capítulo corresponde al análisis comparativo de cuatro largometrajes sobre Cristóbal Colón y sus viajes de "Descubrimiento": *Christopher Columbus* (McDonald, 1949), *Alba de América* (de Orduña, 1953), *Christopher Columbus: The Discovery* (Glen, 1992) y *1492: Conquest of Paradise* (Scott, 1992). El enfoque recae sobre las manifestaciones de la «colonialidad del poder» en el cine y su participación en la construcción de lo cultural hegemónico. La historia del "Descubrimiento" es central en la narrativa del eurocentrismo, así como la figura de Colón lo es en la historia del colonialismo, cuya versión moderna idealizada ha impregnado los imaginarios de generaciones con la perspectiva del discurso colonial (Shohat y Stam, 2002). Este capítulo indaga los procesos de "invención" de América desde la mirada y experiencia europeas, así como la resignificación de Europa como «universalidad descubridora» y protagonista privilegiada de la historia. Se procura dar cuenta de los discursos y las voces que, desde una visión mítica de lo histórico, describen y justifican el accionar del sujeto blanco/europeo, a la vez que capturan la identidad del Otro en función del proyecto colonial. Por otra parte, también interesa identificar en estas películas las posibles voces emergentes, los discursos críticos u oposicionales que ejecutan algún tipo de inversión, divergencia o sátira respecto a la perspectiva hegemónica.

CAPÍTULO 4: Proyecto moderno como la conquista de las subjetividades. El capítulo abarca los largometrajes que narran diversos episodios de la Conquista en el siglo XVI, y si bien no todos recibirán la misma atención, se reconocen como parte del contexto de los imaginarios históricos cinematográficos sobre el periodo: *Captain from Castile* (King, 1947), *Chilam Balam* (de Martino, 1955), *The Royal Hunt of the Sun* (Lerner, 1969), *La araucana: la conquista de Chile* (Coll, 1971), *Aguirre, the Wrath of God* (Hersog, 1972), *El Dorado* (Saura, 1988) y *Erendira ikikunari* (Mora Cattlet, 2007). Se analiza la enunciación de las experiencias que contribuyeron a configurar el *ego conquiro* como antecedente de la subjetividad moderna (cf. Dussel, 1994) en su relación con la alteridad sometida, así como en los mecanismos de inclusión-exclusión del Otro racializado en las narraciones nacionalistas. Se interesa por la expresión de la perspectiva eurocentrada de la modernidad, la dicotomía «racional/irracional»

que la caracteriza, y los procesos de "mistificación y difamación combinadas" que recaen sobre el Otro (cf. Shohat y Stam, 2002). Se identifican las voces y los discursos (su expresión en diversos tropos, metáforas y motivos alegóricos) que contribuyen a producir un imaginario mitológico y a naturalizar las instituciones y categorías moderno-coloniales o nacionalistas. Especial atención se otorga a aquellas otras voces alternativas que enuncian un posible discurso crítico multiculturalista, al plantear dilemas éticos, políticos y existenciales respecto a las narrativas hegemónicas de la Conquista, la modernidad y el nacionalismo.

CAPÍTULO 5: Transhistoria y dialogismo en el laberinto de la colonialidad. Consideraciones decoloniales desde un cine autorreflexivo. Este capítulo es una antesala a las conclusiones, interrogantes y reflexiones finales. El análisis de un último largometraje: *También la lluvia* (Bollaín, 2010), permite esbozar las respuestas a algunas de las interrogantes planteadas en esta investigación. Desde el ejercicio metadiscursivo que este largometraje propone se subraya la relevancia del carácter transhistórico (cf. Shohat y Stam, 2002) y dialógico de los imaginarios históricos cinematográficos, en tanto operan como «zona de contacto» (cf. Pratt, 2010) capaz de unir significativamente experiencias, voces y discursos diversos que están separados en el tiempo y el espacio. Alrededor de este eje se precisan las principales ideas del análisis realizado, con el fin de retratar la escenificación de la «guerra de las imágenes» (cf. Gruzinski, 1994) en el cine como historia visual, considerando la tensión entre el modelo hegemónico hollywoodcéntrico y los proyectos calificados como decoloniales. Me interesa identificar o imaginar espacios potenciales de interpelación dentro del corpus, de acuerdo con la comprensión de las imágenes como contingentes, dinámicas, ambiguas y polisémicas. Por último, se plantean criterios para una ética decolonial en la praxis del cine como historia visual, que consideren las estrategias de resistencia y resignificación posibles de poner en juego cinematográficamente, como formas de impulsar una redistribución simbólica del poder al comunicar otra organización/comprensión simbólica de la realidad, y también como cuestionamiento de las convenciones formales y socioculturales del cine.

CAPÍTULO 6: Consideraciones finales sobre los límites y las posibilidades de los imaginarios históricos cinematográficos.

CAPÍTULO 1

MUNDOS PRECOLOMBINOS ENUNCIADOS POR HOLLYWOOD

Voces y miradas en pugna sobre la representación de culturas y saberes otros

Los imaginarios sobre los mundos precolombinos han estado acompañados por un sentido de pérdida y derrota. Las sociedades que habitaban el continente americano antes de la llegada de los europeos a finales del siglo XV, sus saberes y prácticas culturales, ocupan desde entonces un lugar subalterno o han sido invisibilizados en los procesos considerados relevantes por la sociedad moderna y su historia. Todos los grupos culturales del tejido social que en el siglo XV se extendía por el continente americano eran contemporáneos de las sociedades europeas y de quienes cruzaron el océano Atlántico con el afán de explorar, conquistar y colonizar nuevos territorios. Sin embargo, los protagonismos, los puntos de vista y la agencialidad histórica de los primeros fueron devaluados por las acciones y discursos de los segundos: colonizados, subalternizados, primitivizados, reducidos a la inefectividad y la insignificancia. Al igual que el nombre de América ha sido acaparado por ciertos grupos geopolíticamente dominantes en el continente, la historia mundial (calificada para este efecto de universal) está dominada por ciertas versiones del pasado, ciertos protagonistas y acontecimientos, lo cual tiene como consecuencia un escamoteo del futuro en función de proyectos y expectativas basados en engañosos consensos ideológicos.

La teoría decolonial denuncia cómo, desde la perspectiva temporal de la historia generada por la Europa moderna, se estableció una división entre poblaciones blancas y no-blancas, donde las sociedades de la periferia, las culturas colonizadas y sus formas de producir conocimiento fueron reubicadas en “el pasado” respecto a Europa, en la “infancia de la humanidad” o en el “estado de naturaleza original”. Mecanismo que Johannes Fabian

(2014) denomina “denial of coevalness” o negación de la coetaneidad en el tiempo. Brickman (2002) resume las principales consecuencias:

> Time, as history, became the privileged precinct of the modern West, while timelessness became a trope for its other. The ethnographic present perpetuated the sense of non-Western peoples as a part of the past that continued to survive, unmodified, into the present, serving as a convenient background against which to measure the progress of modernity. The representation of these societies as outside of the continuum of historical time implied that they were immune to the impact of external historical challenges and lacked the capacity for social and cultural change. (p. 70).

Esta reubicación en el pasado facilita el calificar el mundo del Otro como ‘premoderno’, ‘mítico’, ‘precientífico’ o ‘subdesarrollado’ (negación de la simultaneidad epistémica) (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 14-15). Este patrón cognitivo corresponde a lo que Quijano denominó «colonialidad del saber». La sustitución de las identidades culturales que este patrón produjo permitió que los europeos monopolizaran el papel de sujetos históricos y se apropiaran de la historia “real” (Shohat y Stam, 1994, p. 16). Tal como señala Fanon en *Los condenados de la Tierra* (1963), en la historiografía eurocéntrica:

> … [se legitima] la presencia del colono mientras que agachado, más muerto que vivo, el colonizado se eterniza en un sueño siempre igual. El colono hace la historia. Su vida es una epopeya, una odisea. Es el comienzo absoluto: "Esta tierra, nosotros la hemos hecho." Es la causa permanente: "Si nos vamos, todo está perdido, esta tierra volverá a la Edad Media." Frente a él, seres embotados, roídos desde dentro por las fiebres y las costumbres ancestrales, constituyen un marco casi mineral del dinamismo innovador del mercantilismo colonial. (p. 25).

Como toda historia, la que se comunica con un registro visual es resultado de la elección de una perspectiva interpretativa, inevitablemente parcial y casi siempre comprometida con ciertos intereses. La literatura, el cine y la televisión han privilegiado el protagonismo, experiencia, punto de vista y agencialidad histórica de Europa, desde un modelo narrativo lineal que organiza el tiempo y el espacio jerárquicamente en su movimiento hacia el progreso y la modernidad. En el caso de la historia del cine es posible identificar el énfasis y

reiteración de ciertos temas, eventos y protagonistas históricos, mientras que otros muchos quedan por fuera de la zona de lo visible, audible o inteligible, de lo narrado, imaginado y pensado sobre el pasado; o bien, cuando se abordan, se hace de forma limitada y marginal, como elementos subalternos o epifenómenos (Toplin, 2007). Las pantallas del cine han reproducido la desigualdad creada por la colonialidad, la subalternización y la negación de la contemporaneidad, presente en el canon de lo histórico y lo universal, presente también en un sentido común globalizado, otorgando el privilegio del protagonismo a ciertos grupos y regiones del mundo. Esto significa que otros eventos y protagonismos, centrados en otros grupos y regiones, no se consideran relevantes para explicar el mundo, las sociedades y las culturas actuales.

En su pretendido papel historiográfico y antropológico, mediante el despliegue de tropos colonialistas, el cine hegemónico muestra la capacidad del «conocimiento» occidental para «descifrar» y «rescatar» del olvido a las civilizaciones antiguas (Shohat y Stam, 2002, p. 168). En la medida en que los grupos indígenas han perdido el control sobre sus representaciones, estas pasan a estar definidas de acuerdo con los intereses y las proyecciones del sujeto imperial, reflejadas a través un espejo narcisista para encontrar su reflejo y sus ideas (Crosbie, 2007, p. 136). El cine ha participado en el proceso de "des-aparición" del Otro, que de acuerdo con Dussel (1994) inicia desde la mirada y experiencia europeas que proyecta su propio saber para encontrar/imaginar evidencias de su efectividad. El primer resultado fue la invención de un Otro que se re-conoce como 'lo Mismo', negándole (en-cubriendo) su otredad; segundo, se le reduce a una homogeneidad manejable que debe aprender a ser y actuar como 'lo Mismo'. A través de diversos tropos se ejecuta este juego de espejos en el que la cultura del Otro se mira desde la nostalgia romántica por lo exótico, confiado en la capacidad del aparato "para iniciar al espectador occidental en una cultura desconocida" y promover "un espectáculo panorámico y de un voyeurismo temporal" (Shohat y Stam, 2002, p 163). De acuerdo con Raheja (2007):

> Native Americans in mass media have occupied a twilight zone existence in which they are both hypervisible in ways overdetermined by popular and nostalgic representations and completely invisible because Native American actors are often uncredited, underpaid, and cast in ancillary, sometimes demeaning roles in support of the white protagonist who provides the point of entry for the spectator. (p. 1171).

De acuerdo con una lógica industrial compleja y sus modelos de construcción de sentido, las visualidades hegemónicas crean soportes para determinado tipo de representación y definen "las condiciones específicas de visibilidad de las diferencias culturales y étnicas" (Nahmad, p. 110). Estas visualidades son mecanismos de administración de imágenes para la traducción (y el encubrimiento) de identidades, de acuerdo con los códigos de comunicación hegemónicos, ajustadas a representaciones folcloristas, nacionalistas o globales homogeneizadoras, dentro de imágenes de consenso o de una imaginación consensuada que "evoca una suerte de cooptación de cierta racionalidad en detrimento de otra por intermedio de la producción de imágenes" (Guilherme, p. 139). [10]

La «colonialidad del saber» actúa sobre los registros del cine de forma semejante a como lo hace sobre los de la historia. Los mundos precolombinos son parte de unas realidades culturales e históricas carentes de protagonismo dentro del sistema de representaciones hegemónico, si se los compara, por ejemplo, con los mundos de la antigüedad grecorromana. La modernidad eurocentrada los redujo a la categoría de lo primitivo, negando su relación con la genealogía fundacional de la sociedad moderna y global, aun cuando su conquista sea un hito central para la expansión y consolidación de esta última, como bien lo ha señalado Enrique Dussel (1994).

El mismo mecanismo epistémico a través del cual los europeos monopolizaron el papel de sujetos históricos, les llevó a apropiarse del papel protagónico en los mundos y las historias creados para el cine, a proponerse como la conciencia que filtra el relato, la mirada que establece el punto de vista hacia el cual se propicia empatía e identificación. Shohat y Stam (2002) señalan cómo el wéstern fijó la imagen arquetípica del "indio" en la figura del habitante de las praderas norteamericanas, imaginariamente atravesada por el conflicto con las comunidades "blancas" que avanzaron hacia "la conquista del oeste", filtrada además por una mirada que simultáneamente lo mistifica y degrada, propia de una doble actitud de admiración y repudio (p. 76). Según Bernand (2007), "en el transcurso del siglo XX estos nativos (...) se vuelven puros y apuestos"; mientras que, por el contrario, "los otros indios,

[10] Bessire (2003) señala una tendencia "antimodernista" en Hollywood y sus acólitos, que en diversos periodos ha marcado la realización de películas sobre culturas no occidentales en tanto así se provee: "an escape from and sometimes even a means of regenerating a fallen, 'overcivilized' Western world" (p. 833).

los mayoritarios, que pueblan las sierras, las llanuras y las selvas de América Latina, no han tenido el honor de convertirse en un mito cinematográfico planetario" (sp). No obstante, como señalan Shohat y Stam (2002):

> Hollywood's Native America, as Ward Churchill puts it, "flourished with the arrival of whites," then "vanished somewhat mysteriously, along with the bison and the open prairie," in a story with no "before" and no "after." As a result, there is no cinematic recognition of what Churchill calls "a white-free and autonomous past," no Iroquois, Sioux, or Cherokee (not to mention Aztec or Inca) counterpart to *Cleopatra* (1934, 1963), *The Robe* (1953), or *Ben Hur* (1926, 1959)" (p. 115).

Pocas veces el cine hegemónico ha reconocido la existencia de sociedades indígenas independientes de la presencia de europeos en América, cuyas vidas e historias ameritaran ser contadas. La industria cultural hegemónica reproduce y difunde globalmente una visión por lo general monológica, en el escenario contemporáneo de lo que Serge Gruzinski (1991; 1994) llamó la «guerra de las imágenes», una iniciada en 1492 y que no ha cesado de transformarse. En un primer momento, las imágenes del Otro fueron condenadas a ser destruidas por falsas y demoniacas; posteriormente, en el mejor de los casos, fueron controladas, reprimidas, reinterpretadas, desencantadas, simplificadas y estereotipadas (p. 52). Los sujetos y grupos creadores de estas imágenes tuvieron el mismo destino: ser estereotipados y esencializados. Simultáneamente, las imágenes del conquistador se convirtieron en marco de referencia "universal" para controlar las subjetividades, la cultura y la producción de conocimiento, para colonizar ese territorio intangible desde donde se atribuye sentido a la experiencia. Progresivamente, el continente y sus pobladores fueron apresados "en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse" hasta el presente (p. 12). Atrapadas entre los sistemas interpretativos hegemónicos o nacionalistas, las imágenes de los mundos precolombinos coexisten a través de apropiaciones, usurpaciones, imbricaciones, sincretismos, confusiones y estereotipos.

Los largometrajes donde el mundo narrado es completamente precolombino, es decir, libre de europeos, son casi inexistentes (incluso en el cine latinoamericano). Estos mundos no parecen haber logrado despertar el interés de Hollywood ni de otros realizadores cinematográficos fuera de la influencia directa de esta industria, que en tantas formas han fallado en reconocer la

pluralidad y complejidad de la historia de las culturas. Para efectos de la presente investigación, he identificado e incluido en el corpus tres largometrajes producidos desde el contexto hollywoodense que corresponden a lo que se podría denominar el «subgénero histórico precolombino»: *Kings of the Sun* (J. Lee Thompson, Estados Unidos, 1963), *Rapa-Nui* (Kevin Reynolds, Estados Unidos, 1994) y *Apocalypto* (Mel Gibson, Estados Unidos, 2006)[11], si bien el énfasis analítico estará en el primero y el tercero.

Como se verá más adelante, aun sin tematizar directamente la Conquista y las relaciones modernidad/colonialidad, estas se pueden encontrar enunciadas en el conjunto de voces y discursos expresado dialógicamente en cada largometraje, como parte de la batalla cultural más amplia y compleja por el significado del pasado y las posibilidades del futuro.

Por lo general, las críticas o aplausos que despierta una película sobre los grupos racializados e históricamente oprimidos suelen darse como reacción a la forma en que estos son representados, es decir, a la construcción del estereotipo. No obstante, como advierten Shohat y Stam (2002) y Stam (2000), este tipo de análisis enfocado en los estereotipos negativos o imágenes positivas es problemático, ya que se basa en una estética de la verosimilitud, que asume lo moral como algo inmutable y unidimensional, olvidando la diversidad cultural que caracteriza a la mayoría de los grupos sociales (p. 275).

Al interior de los distintos largometrajes, pero sobre todo en el diálogo que como conjunto se activa entre ellos, se pueden identificar y contrastar las perspectivas interpretativas socioideológicas que actúan sobre el mundo precolombino narrado: las imágenes y voces que son privilegiadas o subordinadas, las que convergen o chocan, dominantes/«naturalizadoras» o emergentes/oposicionales; los acentos, variaciones o reiteraciones ideológicas en los enunciados; los principales tropos, metáforas y motivos alegóricos que operan; las características de los protagonistas elegidos y sus vínculos sociales; las relaciones de poder que organizan los conflictos planteados de acuerdo con los sujetos, objetos, valores o conductas en disputa.

[11] He incluido el largometraje *Apocalypto*, porie si bien al final de la trama se presenta la llegada de los barcos europeos y el accionar de hombre “blancos” tiene un efecto decisivo en el desenlace de la narración, el mundo narrado, los protagonistas y el punto de vista son consistentemente precolombinos.

1.1. Límites de la ficción para la enunciación del Otro cultural

Kings of the Sun (1963) y *Apocalypto* (2006) son dos largometrajes que, con 43 años de separación, comunican lo que la mirada de Hollywood ha hecho visible y audible sobre el mundo maya precolombino. Ambos largometrajes son ficciones históricas, es decir, ni los hechos que dan vida a la trama ni sus protagonistas tienen un referente histórico. Esto no implica, como advierten Shohat y Stam (2002), que no se vinculen con los imaginarios sociales y datos historiográficos existentes para informar el mundo histórico en el que están ambientados, que hagan por tanto afirmaciones sobre las realidades socioculturales que lo habitan (p. 186). Por ello, en el proceso de identificar las transformaciones y continuidades de los discursos detrás de esta mirada, así como las diversas voces que participan en la enunciación de ese Otro cultural precolombino, en apariencia libre de la relación colonial, resulta de gran interés el análisis comparativo de ambos largometrajes.

La información disponible sobre cada uno es desigual. Mientras sobre *Apocalypto* (en adelante identificada *Apoc*), largometraje dirigido por Mel Gibson (2006), es posible encontrar una amplia cantidad de artículos, comentarios y críticas, la mayoría cercanos a la fecha de su primera exhibición, en el caso de *Kings of the Sun* (en adelante *Reyes*), dirigido por J. Lee Thompson (1963), estos documentos son casi inexistentes; algunos pocos más recientes corresponden al lanzamiento de una versión en DVD (Keen, 2008; Finnie, 2009). Esta diferencia en la productividad de la conversación en torno al texto audiovisual es evidencia no solo los cambios en la industria hollywoodense y cinematográfica mundial, sino de la complejidad de las sociedades contemporáneas expresada en el tipo de objetos de estudio considerados pertinentes, en el problema político de la identidad dentro de la esfera pública, así como en la heterogeneidad de las voces y la multiplicación de los espacios para la comunicación de opiniones y análisis críticos.

En su comentario sobre *Reyes* para el *New York Times*, Bosley Crowther (1963) resume la recepción básicamente negativa de la película “because of its overly ponderous and melodramatic presentation”, centrando su crítica en la construcción poco exitosa del estereotipo y la falta de verosimilitud. Por otra parte, en su libro de memorias, el productor Walter Mirisch (2008) recuerda que *Reyes* no tuvo éxito de crítica ni de público. Reconoce que el proyecto no se realizó por “las razones correctas” (sino para promover la carrera de

Yul Brynner) y se declara arrepentido de haber permitido que se desarrollara (p. 160-161)[12]. No resulta sorpresivo que, 43 años después, Earl Shorris (2006) afirmara en su crítica de *Apoc* que "en su larga lucha contra el colonialismo los mayas nunca habían sido atacados por Hollywood", evidenciando el olvido que prevalece sobre *Reyes*. Casi nadie parece saber que, antes de Mel Gibson, Hollywood había dirigido su mirada de Narciso sobre los mayas.

Por su parte, *Apoc* recibió mucha atención y publicidad aun antes de su estreno. No solo por tratarse de un proyecto de Mel Gibson, personaje célebre y polémico en Hollywood, sino sobre todo por el rechazo de diversos grupos a la representación negativa de la cultura maya que se anticipaba[13]. La mayoría de las críticas no son académicas, ni siquiera cinematográficas, y, en muchos casos, pecan por exceso de pasión al señalar que se trata de una representación no solo falsa sino promotora de estereotipos racistas, al describir a la población maya precolombina como violenta y decadente. Muchas voces han señalado que *Apoc* sabotea los avances de historiadores, antropólogos y lingüistas para profundizar en la comprensión de las complejas culturas precolombinas, y la denuncian como expresión contemporánea del colonialismo que mina los esfuerzos históricos del pueblo maya contra la opresión pasada y presente (Shorris, 2006; Ardren, 2006; Freidel, 2007; Hruby, s.f.).

Entre las muchas críticas sobre *Apoc* se denuncia: la omisión de la reconocida riqueza cultural maya, apreciable solo en la forma del poder ostentoso de la urbe; la simplificación de las razones que podrían explicar la "decadencia" de la cultura maya clásica[14]; el uso del mundo maya como simple escenario exótico para una película de acción; una visión estereotipada y exagerada de la práctica del sacrificio humano que posteriormente tendrán los mexicas, sin

---

[12] Morse (2004), quien fuera actor secundario en este filme, comenta: "one of these multi-million dollar spectacular films which were made at that time, allegedly based in anthropological and history records concerning the aboriginal inhabitants of Mexico, known as the Mayan" (p. 214). Su opinión personal sobre la película no era buena desde un inicio y cuenta cómo, junto a Richard Basehard, otro actor secundario, lamentaban: "our fate of being mixed up in such rubbish. (…) The whole thing was quite preposterous, and the script was absurd" (p. 125).

[13] Freidel (2007) lamenta la oportunidad perdida para hacer una buena película sobre los mayas, basada en tanta información valiosa producida por la investigación arqueológica desde 1970: "the public deserves a more accurate and sophisticated view of the pre-Columbian Maya, and Gibson certainly had the resources, advisers, and talent to have provided it" (p. 39).

[14] En rechazo a su interpretación negativa, Shorris (2006) aclara que el término "decadencia" aplicado por la arqueología al tardío periodo postclásico maya hace referencia a un juicio estético comparativo respecto a la arquitectura, si bien ha dejado de emplearse. A la vez, destaca la continuidad de la cultura maya hasta el presente.

explicar su contexto cosmogónico ni cultural (Shorris, 2006; Jeanne, 2007; Kolodny, 2008). Se enfatiza el error de una línea del tiempo que mezcla el periodo clásico maya (siglo IX), el declive de esta cultura (siglo XI) y la llegada de los españoles (inicios del siglo XVI) (Jeanne, 2007; Kolodny, 2008). Otros aspectos se señalan como evidencia de la falta de base científica y falta de verosimilitud: el uso del lenguaje maya yucateco contemporáneo, distinto al de la época representada; los personajes principales encarnados por actores no mayas, aunque descendientes de otros grupos indígenas norteamericanos; la ciudad maya creada como pastiche que no respeta las diferencias arquitectónicas entre épocas ni regiones; el improbable grupo de cazadores-recolectores que en apariencia ignora la compleja red social, cultural y económica del mundo maya[15] [16] (Kolodny, 2008; Freidel, 2007; Hruby, s.f.).

De acuerdo con Jeanne (2007), el problema no es que se ofrezca una versión imperfecta y reconstruida de la historia, sino que esta versión simplista produce el tipo de malentendido que precisamente la historia como disciplina se ha esforzado en disipar[17]. Para Shorris (2006), lo más grave es que todos estos errores influyen en cómo la sociedad moderna representa la vida de los antiguos mayas, en tanto el pasado es la base desde la cual se reflexiona sobre el presente y el futuro; la riqueza del pueblo maya está en su historia y cultura, por ello, falsearla y estereotiparla es continuar con la violencia colonial. Shorris concluye drásticamente:

> The only profound meaning one can take away from the film is that there is an intimate connection between racism and violence. The message of the production is

[15] El mundo maya conectaba espacios urbanos y rurales, pueblos habitados por campesinos y artesanos. Tal como señala Hruby (s.f.): "The Maya were an agricultural people with a very structured social and economic system. Even small villages in the hinterlands of large cities were connected to some political center. The jungle people in Gibson's movie are flabbergasted at the sight of the Maya city, exclaiming that they have never seen such buildings. The truth is that pyramids of comparable size were never more than 20 kilometers away from anywhere in the Maya world, be they occupied or abandoned."

[16] Previo al estreno de la película, Richard Hansen, arqueólogo asesor de la producción, aseguró en una entrevista la veracidad de la mayoría de los detalles incluidos, aunque también reconoció el uso de "licencias artísticas" respecto a la pintura de cuerpos y los accesorios, sin dejar de enfatizar que la película "is a wonderful opportunity to focus world attention on the ancient Maya and to realize the role they played in world history" (*Arqueology*, 2007). Sin embargo, explica el tipo de sacrificios humanos presentes en la película en razón de una influencia azteca en el periodo post-clásico maya, algo muy poco probable (Hruby, entrevista 2006 con *National Geographic News*).

[17] Jeanne (2007): "C'est un film évolutionniste, où les chasseurs-cueilleurs sont mangés par les guerriers, dans une vision très linéaire de l'Histoire, consacrant la défaite de la discipline historique à faire évoluer ce schéma vers la nuance".

> that the Maya are unacceptable people; we do not want to look at them as they are now, and we despise them for what they were then. (p. 26)

Dada la falta de una crítica equivalente en el caso de *Reyes*, intentaré hacer un balance comparativo aplicando algunos de los criterios que dominaron la crítica de *Apoc*. Aunque también sea una ficción, la trama de *Reyes* se apoya en un hecho histórico documentado: el enfrentamiento entre grupos mayas de Mayapán: uno liderado por Hunac Ceel, y los Itzaes, a finales del siglo XII e inicios del XIII, cuyo resultado fue la conquista de Chichen-Itzá por los primeros, según se narra en los libros del Chilam Balam, y el desplazamiento de los segundos hacia el Petén guatemalteco (Andrews, 1990; Barrera y F, 2002). Los cambios demográficos en la región producto de este enfrentamiento son la base para desplegar la ficción de la trama. La escena inicial de *Reyes* está filmada en la ciudad de Chichén-Itzá, escenario que le otorga credibilidad histórica y sociocultural al mundo propuesto, para luego avanzar rápidamente hacia la ficción al sustituir el destino del grupo desplazado por tierras ubicadas más al norte, en lo que actualmente sería territorio estadounidense.

Uno de los aspectos más relevantes de la enunciación es la lengua, como recurso político para la delegación de las voces. Ninguno de los mundos ficticios creados por los largometrajes presenta dificultades para la comunicación entre los personajes. Aunque provienen de grupos diversos, prevalece la homogeneidad lingüística. Sin embargo, mientras en *Reyes* todos hablan inglés, en *Apoc* se usa el maya yucateco. En *Reyes* habla ese Hollywood que, como dicen Shohat y Stam (2002), asume "el orgullo lingüístico generado por el imperio" (p. 199), que no se cuestiona si hay lenguas alternativas para hablar de otros pueblos y su historia que no sean el inglés: "Al hacer de ventrílocuo del mundo, Hollywood reduce de manera indirecta las posibilidades de la autorrepresentación lingüística que tienen otras naciones (…) la lenta erosión de la autonomía lingüística de otras culturas" (p. 199). Por tanto, cuando *Apoc* se plantea como la primera película de circulación masiva hablada por completo en lengua maya, aunque no sea lingüística ni históricamente el dialecto maya correcto para la época, corresponde reconocer un avance positivo en el terreno de la visibilización de los símbolos culturales de la identidad colectiva maya. Por sí solo, intencional o no, el uso de esta lengua constituye un desafío a la jerarquía de poder dentro de la que operan las lenguas vivas, así como

a la política lingüística de Hollywood[18]. Además, el riesgo económico de presentar una película con subtítulos a la mal acostumbrada audiencia angloparlante es alto, aún más cuando esta carece de actores protagónicos reconocidos. Esa arriesgada decisión produce un halo de verosimilitud sobre la ficción, y, a la vez, un efecto de extrañamiento cultural que estimula el reconocimiento de la alteridad en un primer plano narrativo.

El enojo que las comunidades mayas, junto a los grupos e investigadores indigenistas, manifestaron contra *Apoc*, se centró en la crítica al estereotipo producido, expresión de lo que Shohat y Stam (2002) identifican como la "falta de poder para controlar su propia representación que sufren los grupos históricamente marginados" (p. 192). Se criticó que los actores principales (en particular aquellos que encarnaron al héroe y su comunidad) tuvieran rasgos de indígenas norteamericanos (variación del arquetipo) y no fueran más convincentemente mayas (reconocidos como otros indígenas con igual dignidad). No obstante, incluso con estas falencias, si se compara con el elenco de *Reyes*, hay un cambio significativo: no son actores caucásicos. El Hollywood de los años 60 todavía consideraba a los "blancos" como sujetos no racializados y, por tanto, protagonistas universales "más allá" de la etnicidad (Shohat y Stam, 2002, p. 197). En *Reyes*, personas con rasgos mestizos o indígenas, residentes de la región donde se hizo el rodaje en México, trabajaron como extras sin aparecer en los créditos. Hubo una desvalorización no solo de su fenotipo sino de su trabajo, dentro de relaciones de producción desiguales e injustas, tal como las describe Morse (2004). En *Reyes*, a la división "racial" del elenco hay que sumar la jerarquía del sistema de estrellas hollywoodense, de la cual *Apoc* optó por salirse al emplear actores poco conocidos o no profesionales, como recurso para dar mayor "autenticidad" a la representación.

En el mundo narrado por ambas películas se distinguen varios grupos culturales indígenas que interactúan a lo largo de la trama. En *Reyes* son cuatro grupos, tres de ellos mayas: uno conquistador/perseguidor bajo el mando de Hunac Ceel; otro neutral vecino que es integrado involuntariamente al ser arrastrado hacia el conflicto (una suerte de conquista pasiva o daño colateral); y el tercero y protagónico guiado por el príncipe Balam en su

[18] Jeanne (2007) comenta: "La elección del idioma "maya" que sea (veinte dialectos eran corrientes en el área maya, Gibson ha elegido el antiguo yucateco, el yucateco moderno reforzado si es necesario), sin embargo, dan una atmósfera de la película, que probablemente no permitiría el uso de Inglés."

condición de atacado/desplazado/colonizador. El cuarto grupo corresponde a la población local de la región colonizada por los desplazados del primer conflicto: indígenas norteamericanos seminómadas, cuya imagen se puede asimilar a la figura del "indio de las praderas". Por su parte, en *Apoc* hay solo dos grupos: aquel compuesto por pequeñas comunidades independientes de cazadores-recolectores que habitan en la selva y son sistemáticamente atacadas/esclavizadas/destruidas (entre estas la del protagonista Garra de Jaguar) y la compleja/multitudinaria población de la urbe maya agresora con sus jerarquías, prácticas y símbolos culturales fastuosos. La película no da indicios de que el protagonista y su comunidad sean parte de la cultura maya, tácitamente se favorece la diferencia: ni siquiera parecen tener conocimiento previo de la gran ciudad y su gente, ni comparten sus saberes y prácticas culturales, aunque sí la lengua.

¿Muestran estas dos películas otros indígenas distintos a los de las praderas? La respuesta es sí y no. Ambas historias señalan hacia el tiempo y mundo maya precolombino, para lo cual ofrecen al espectador una puesta en escena suficientemente verosímil, más allá de los errores señalados por sus críticos. Mientras *Reyes* apoya su trama sobre un hecho histórico documentado y ofrece datos del contexto, características y logros de la cultura maya; *Apoc* crea una atmósfera de alteridad y extrañamiento a través de la inmersión en una lengua indígena para hablar sobre el mundo diegético. No obstante, desplazada en el tiempo o la geografía, parasitando otras identidades probables, en ambos largometrajes se hace presente la figura del "indio de las praderas" norteamericano, reproduciendo el estereotipo del «buen salvaje», admirable y temible a la vez, que se ha ganado la simpatía de las audiencias globales a lo largo de décadas de educación hollywoodcéntrica. En *Reyes* esa figura está encarnada en la comunidad local que encuentran los mayas desplazados al llegar al norte: Black Eagle (Yul Brynner) es su líder, cuya apariencia, ideas y conducta hacen eco de este arquetipo. En *Apoc* esta imagen corresponde al protagonista Garra de Jaguar y su comunidad, quienes a pesar de habitar bosques y no praderas, comunican suficientes semejanzas en su apariencia física y conducta para que se reconozca esta figura familiar, sumado el hecho de que el actor principal, Rudy Youngblood, es nativo norteamericano. Ninguno de estos dos grupos se presenta como "los mayas" de la película. Hay una clara separación: el primero explícitamente no lo es, en tanto se presentan como habitantes de Norteamérica; y el segundo entra tácitamente en una

zona ambigua, pues aunque habita la misma región que la sociedad maya urbana no parece participar de su mundo cultural. Entonces, tanto en *Reyes* como *Apoc* hay dos tipos de sujetos y comunidades: los mayas y los otros indígenas, semejantes al arquetipo del indio de las praderas norteamericanas.

El estereotipo opuesto al del «buen salvaje» es el del «caníbal». Jáuregui (2008) advierte que el significante caníbal es una creación de la imaginación colonial que acompaña el origen de América de acuerdo con "las ambigüedades, contradicciones y ansiedades del sistema de representación de la Otredad" (p. 48). En el imaginario europeo del siglo XVI, el sacrificio humano era un indiscutible significante del caníbal, utilizado a propósito para legitimar las guerras de conquista. Por ello, un aspecto crucial en las disputas en torno a la representación de las culturas precolombinas es el discurso sobre el sacrificio humano. En ambas películas esta ambigüedad respecto a la otredad indígena está presente: por un lado, como nostalgia por "un mundo idílico anterior a la propiedad y al orden estatal", la naturaleza y la «Edad de Oro»; por otro, el miedo y la agresión como respuesta a la amenaza percibida, que justifica la guerra defensiva y punitiva. No es casual que, en ambos largometrajes, precisamente los grupos con la figura arquetípica del indio de las praderas sean los que despiertan la nostalgia (como emoción positiva), mientras los mayas, asociados con la práctica del sacrificio humano, representen mayoritariamente la amenaza del caníbal.

Tanto en *Reyes* como *Apoc* se tematiza la práctica del sacrificio humano asignada a los mayas, pero su contexto se explica de forma distinta. *Reyes* inicia con una escena ritual de sacrificio presidida en la cúspide de la pirámide de Chichén-Itzá por el rey, el príncipe Balam, sacerdotes y guerreros, mientras una multitud se reúne alrededor de la base. El sacrificado es solo uno: un joven hombre que, sin coerción ni violencia, como se explica y muestra, ha sido elegido para ello mucho tiempo atrás, posición que se considera un honor y lo eleva a la categoría de un dios. Desde el inicio, esta práctica se califica como negativa, a la vez que se sugiere sutilmente que el príncipe Balam la rechaza, prefigurando la importancia de su protagonismo como fundador de un nuevo orden y civilización libre de cualquier forma de canibalismo. El discurso anti-sacrificio humano es central en el argumento de *Reyes*. No obstante, es interesante que se elija explicarlo como tradición dentro de un contexto cultural libre de violencia: no se concibe una víctima forzada, sino un rol social aceptado y reconocido

por quienes pertenecen al mismo mundo cultural. Tampoco se pone en duda la "sinceridad" de la práctica religiosa en su propio contexto ni el carácter de quienes la celebran, aunque la voz principal del narrador la califique de supersticiosa y primitiva. Ejemplo de ello se da cuando, asentados en la nueva tierra y a salvo de sus enemigos, el sacerdote insiste en la necesidad de hacer un sacrificio para asegurar la prosperidad, algo que casi se concreta contra el prisionero Black Eagle (quien no pertenece al mismo grupo cultural y hace sonoro el discurso de rechazo a una práctica que juzga irracional), si la intervención de Balam no clausura definitivamente la tradición y el vínculo con el viejo orden, para fundar uno nuevo en alianza con el grupo local. En ese momento, el sacerdote oficiante dirige el cuchillo contra sí mismo, con el fin de asegurar el cumplimiento del sacrificio que cree demandan sus dioses, indispensable para asegurar el bienestar del colectivo: "You cannot bring this new life to our people without first giving a life. For a thousand years we've been bound by this law. The gods cannot be cheated."

La primera escena de *Apoc*, en cierta forma, corresponde también a un sacrificio, aunque en este caso no humano y connotado positivamente desde la nostalgia por la Edad de Oro tribal: una cacería grupal como ritual de cohesión y tarea ligada a la subsistencia comunitaria. Posteriormente, cuando se presenta el ritual del sacrificio humano en la urbe maya, la escena es muy distinta. Sin enunciar un rechazo explícito como ocurre en *Reyes*, la violencia con que se escenifica es eficiente para connotarlo como práctica de canibalismo extremo e intolerable. El escenario es semejante al de *Reyes*: un altar sobre una gran pirámide, el ritual presidido por la jerarquía política y religiosa, también celebrado por una multitud en la base. Pero la escena, sus protagonistas, las emociones que se activan son muy distintas: los sacrificados son múltiples, llegan sometidos y violentados, el temor es la emoción que los domina. La agresividad del ritual se presenta como espectáculo y los cuerpos sacrificados son tratados como despojos. En la escena de los sacrificios sobre el altar de la pirámide, la cámara repetidamente ocupa el punto de vista del sacrificado, su mirada es la del espectador, boca arriba sobre la piedra del sacrificio y también en la cabeza cortada que rueda abajo por la escalinata. La escena presenta un ritual con la eficiencia de una cadena de montaje industrial,

ante miradas indiferentes o eufóricas que no llegan a reconocerse como comunidad[19]. El ritual de cohesión y subsistencia comunitaria de la cacería, contrasta con este otro ritual mucho más complejo, que se revela como mecanismo de manipulación de masas, una farsa religiosa y política, habilitado por la complicidad entre las clases dirigente y sacerdotal para nutrir el temor del pueblo y usar ese miedo como forma de control social.

Estos distintos abordajes del sacrificio humano pueden comprenderse mejor a la luz de lo que cada largometraje revela respecto de las características de la época en que fue realizado. De acuerdo con Finnie (2009), *Reyes* refleja las tensiones de la Guerra Fría, al escenificar el conflicto entre una estricta interpretación de la ley y otra sociedad más liberal, que se resuelve con el abandono de la tradición para buscar un cambio renovador e integrador, apto para el desarrollo de la ciencia y la industria. Por su parte, *Apoc* escenifica las condiciones psicológicas del caos y miedo permanentes en tiempos de «la guerra contra el terrorismo», aunque en este escenario la amenaza provenga de un orden semejante al estatal (en su versión depredadora imperialista y colonialista), que obligan al ataque defensivo y la huida, para replegarse dentro de lo familiar y la tradición.

No obstante, ambos largometrajes enuncian la cultura maya en términos de una civilización compleja, poseedora de saberes y técnicas, industria y comercio. Pero mientras en *Reyes* el discurso moderno idealiza sus aportes como civilización, y propone su cultivo y expansión; en *Apoc* se enfatiza cómo la violencia ha invadido todo el ámbito social, por tanto la civilización no ofrece nada y resulta una amenaza. La voz que introduce cada película y orienta la lectura revela esta diferencia de aspiraciones y temores. El siguiente es el texto de la narración en *off* que acompaña las imágenes de la primera escena en *Reyes*:

> Hace mucho tiempo vivió un pueblo único en la historia: los mayas. Grecia y Roma se habían convertido en leyendas antiguas y libros antiguos y las civilizaciones europeas habían entrado en la era de los bárbaros. Pero en las selvas tropicales de Centroamérica, una civilización estaba en pleno apogeo. Sin metales, sin caballos y

[19] Para algunos críticos (Jeanne, 2007; Bradshaw, 2007; Bernand, 2007; Hruby, s.f.), la cantidad de sacrificados, el tipo de pilas y fosas de cadáveres son significantes posibles de ser leídos como una referencia al Holocausto en la Segunda Guerra Mundial, los campos de la muerte en Camboya e incluso los crímenes históricos del cristianismo. Para Jeanne (2007), la película presenta una "violencia nunca contextualizada", más cercana a la guerra en Irak que a la Guerra Florida mesoamericana.

> sin ruedas este increíble pueblo construyó caminos, pirámides y templos dignos del antiguo Egipto, trazaron el mapa de los cielos, diseñaron un sistema de matemáticas superior al romano y crearon un calendario tan preciso como el que usamos hoy.

En esta introducción operan los "procesos de doble filo, de mistificación y difamación combinadas", advertidos Shohat y Stam (2002, p. 74); por un lado, se propone la excepcionalidad de la civilización maya, se alaban sus ciencias y artes, y se reconoce su independencia y contemporaneidad respecto al mundo europeo (calificado de paso como bárbaro en comparación); mientras por otro se la etiqueta de primitiva e inmadura en razón de la práctica del sacrificio humano. El narrador continúa:

> Pero a pesar de la madurez de sus artes y su ciencia, en la parte más importante de su vida: la adoración de sus dioses, continuaban siendo primitivos. Para lo mayas sus dioses eran dioses exigentes, fieros y ambiciosos, no daban nada excepto por un precio y ese precio era sangre. En su profundo deseo de ganar el favor de sus deidades, los mayas hicieron de los sacrificios humanos el fundamento de su religión: morir como un portador de un mensaje a los dioses era el más exaltado honor que un hombre podía experimentar, porque cuando él era elegido para ser sacrificado, en ese momento, él mismo se convertía en un dios.

Sin embargo, incluso como parte del juicio negativo, esta narración ofrece una mínima explicación del contexto y las creencias que rodean esta práctica "primitiva".

Por su parte, *Apoc* inicia con una cita del historiador y filósofo católico estadounidense William Durant (1885-1981), cuyo referente original es el Imperio Romano: "Una gran civilización no es conquistada desde fuera hasta que no se ha destruido a sí misma desde dentro". Esta introducción prepara al espectador para ver esta destrucción, conjurada incluso desde el título *Apocalypto* como primer programador de lectura, en tanto que la Conquista es un dato histórico conocido. En este sentido, la civilización maya se connota negativamente aun antes de hacer su aparición en pantalla, responsabilizándola además de su propia conquista, como parte de una afirmación que pretende explicarla e incluso justificarla. Aunque la Conquista no sea parte del mundo narrado, mediante esta cita se hace presente en el imaginario de la audiencia.

Por último, considero fundamental reconocer en ambos largometrajes lo que Jeanne (2007) señaló respecto a *Apoc*: más allá de todos los defectos que se les puedan atribuir, contribuyen a crear un interés por el mundo maya, por su pasado y quizá también por su presente, al movilizar procesos discursivos y críticos. El simple hecho de ofrecer una historia visual sobre mundos y protagonistas exclusivamente precolombinos es una afirmación de que la historia en América no empezó cuando los europeos llegaron. Si bien este dato histórico resulta en apariencia obvio, ideológicamente, como parte del imaginario hegemónico, ha sido considerado insignificante para la historia del mundo moderno.

1.2. Wéstern precolombino: un héroe en la frontera sin ley ni tiempo

La fórmula genérica del wéstern está presente tanto en *Reyes* (Keen, 2008; Finnie, 2009) como en *Apoc* (Bernand, 2007). Esto puede parecer inverosímil, pero si se omiten los signos explícitos más clásicos: cierta geografía, época, escenografías y personajes arquetípicos, para atender a la estructura del relato, las leyes del mundo descrito, los conflictos y las relaciones de poder que lo dinamizan, entonces se hace posible reconocer la narrativa del wéstern travestido en el mundo precolombino.

No debe sorprender que el wéstern sea el género cinematográfico elegido por la voz y mirada hegemónicas para dramatizar los mundos precolombinos de acuerdo con las relaciones de poder de la dinámica colonialidad/modernidad. Shohat y Stam (2002) definen este género como "a paradigm for Hollywood treatments of First World/Third World encounters", en la medida que el intertexto colonial estructura subliminalmente el mundo narrado (p. 9). Este intertexto construye una épica de exploración y conquista, que generalmente se desarrolla en un territorio fronterizo e indómito, donde el pacto social es frágil y la ley debe aplicarse por la fuerza, donde los pioneros esperanzados con una nueva vida se enfrentan a bandidos e indígenas locales como principios de realidad frente a la utopía colonial. Las relaciones de poder históricas, raciales y geopolíticas, advierten Shohat y Stam, también se introducen mediante "specifically cinematic and televisual means of manipulating point-of-view, focalization, identification" (p. 9)".

Nichols (2010, p. 249) describe el género wéstern de acuerdo con tres aspectos. Primero, el mundo que propone: uno donde la ley y la comunidad deben ser creadas por "hombres rudos"; en el que la tierra es simultáneamente preciosa y peligrosa. Segundo, las emociones que se activan: respeto o admiración por estos hombres rudos; asombro ante la extensión y belleza del paisaje natural. Tercero, los conflictos planteados: civilización contra barbarie; las reglas de la frontera indómita contra las de la ley; la comunidad contra el individuo. Para Nichols, el wéstern se ubica en la categoría más general del cine que problematiza el orden social, la ley del Estado y la esfera pública (p. 262). Como tal, el género se enfoca en un espacio que es público, inestable y peligroso; se propone un héroe, generalmente masculino (solitario o parte de un grupo de camaradas unidos en una búsqueda), que entra y sale del espacio social de un Otro. El conflicto surge por la diferencia entre valores sociales o ideales culturales, en términos de la ley, el orden, la justicia, la autoridad, el poder o las jerarquías; otorgando valor particular a lo que se considera trabajo útil, violencia controlada o sacrificio, conocimiento y buen gobierno (p. 263). Por último, la resolución del conflicto requiere el restablecimiento del orden social, que incluye la eliminación del caos/villano, para así afirmar "ideals of creativity, sacrifice, wisdom and community or dramatize failures to achieve such ideals" (p. 263).

En *Reyes* se reconoce un wéstern clásico de pioneros, exploradores y colonizadores, que cumple con los aspectos señalados por Nichols: un nuevo mundo/comunidad/ley en creación, con sus correspondientes hombres rudos y admirables a cargo; la centralidad de la tierra y sus prodigios como principal medio para hacer ese mundo posible; el conflicto entre prácticas y creencias culturales disímiles como autoritarismo versus liberalismo, centrado en el repudio hacia el sacrificio humano. El conflicto se origina en la frontera, cuando es atravesada por incursiones sobre el espacio ajeno: Hunac Ceel invade y conquista Chichen Itzá; Balam y los suyos huyen y al hacerlo expanden ese primer conflicto hacia las tierras vecinas, apropiándose de sus habitantes y recursos para sus propios fines, hasta llegar a las nuevas tierras donde deciden asentarse, pero donde deben enfrentar a sus habitantes originales. Finalmente, un nuevo ataque de Hunac Ceel contra el asentamiento permite consolidar la alianza entre colonos y locales para una lucha común, creando una comunidad.

Reyes relata un viaje desde un viejo mundo y su orden hacia otros nuevos. El viaje se comprende en términos de supervivencia, oportunidades y amenazas. Balam y Black Eagle son los hombres rudos en *Reyes*, que como líderes de sus pueblos se relacionan, alternativamente, como enemigos y camaradas. Se enfrentan primero en la arena pública de lo político, pero rápidamente el conflicto se desplaza hacia la esfera privada del amor por Ixchel, cuya presencia es producto del rapto y la conquista. El conflicto está planteado como una diferencia entre valores sociales; sin embargo, la tensión entre civilización y barbarie no es unidireccional. En cada protagonista y su grupo están presentes ambos aspectos. Balam y los mayas poseen técnicas y saberes superiores, positivos de aprender y desarrollar, pero su religión, ligada al sacrificio humano, es signo de barbarie. Black Eagle y los suyos son ejemplo de valentía y de un sentido de justicia que representa un posible proto-Estado de Derecho; pero esa valentía, cuando se ejerce sin la guía de la ley y la ciencia, fácilmente se convierte en amenaza; además, la aparente carencia de conocimientos y habilidades para hacer posible el desarrollo material, ubica al grupo seminómada de cazadores-recolectores en la categoría de lo primitivo.

La admiración es la emoción dominante en esta trama: hacia una cultura maya excepcional en su época; hacia el grupo indígena local por su valentía, libertad y principios democráticos (buen gobierno); y, obviamente, hacia la nueva tierra, por su belleza y fertilidad, por su respuesta dócil ante el ritual del trabajo humano, que toma el sentido de una nueva forma de sacrificio productivo (forma de violencia controlada). Los conflictos se resuelven para afirmar un nuevo pacto social y asegurar la nueva frontera: con la derrota del villano Hunac Ceel (parte del viejo orden) y la renuncia de los protagonistas a su propia barbarie (incluida la muerte de Black Eagle como renuncia a su liderazgo). La camaradería debe dar paso a la estabilidad necesaria para sostener el nuevo orden, estabilidad que se concreta en la autoridad, el poder y la jerarquía que recaen en un solo héroe (simbólicamente también el amor de Ixchel). Balam prevalece no solo como representante de la civilización superior, sino sobre todo como líder del grupo conquistador y colonizador, es decir, como sujeto imperial/moderno. En un ejercicio antropófago el conquistador incorpora como propias las partes más admirables del Otro (que solo pueden ser realizadas adecuadamente bajo su supervisión y mando) y se celebran los beneficios de la transculturación como evidentes. La

aventura imperial se presenta como civilizadora y racional: la autoridad del héroe se deriva de su papel como líder social de un cambio que beneficia también a los nativos. De esta manera, se exalta la virtud de fundar un imperio, su dinámica expansionista y homogeneizante.

En su conclusión, *Reyes* subraya el valor del trabajo, de la paz que lo hace posible, y del conocimiento que lo organiza y hace más eficiente. El trabajo es el quehacer que reemplaza a la guerra, el sacrificio que debe cumplir todo individuo por el bienestar de la colectividad, uno que no requiere su sangre ni su muerte. Se idealiza el trabajo como nueva forma de vínculo comunitario no jerárquico, omitiendo con ello las múltiples desigualdades y formas de violencia que caracterizan la división del trabajo y la repartición de la riqueza en la sociedad capitalista que se adscribe a esta creencia. En síntesis, la resolución del conflicto es clásica del wéstern: se derrota al villano, se restablece el orden social y las jerarquías de autoridad se consolidan con aparente sentido de justicia y progreso.

Por su parte, *Apoc* es una especie de wéstern excéntrico (Keen, 2008), más cercano a los wésterns tardíos[20], que ofrecen una visión crítica de la empresa colonial, comunicando a través de la figura del anti-héroe una experiencia desilusionada y escéptica de la promesa moderna, que toma lugar en una frontera violenta donde se escenifica el «contrato anti-social» entre élites gobernantes y minorías. Esta noción planteada por Kly (1989) señala la cara oculta del contrato social, que transforma la idea de «igualdad entre iguales» en términos de "la igualdad de oportunidades para expoliar y explotar" al Otro (Shohat y Stam, 2002, p. 108)[21].

[20] Respecto a este tipo de wéstern, Shohat y Stam (2002) señalan: "As Thomas Schatz points out, later westerns become reflective, projecting a less flattering vision of the expansionist project; the law-and-order heroes of the classic western give way to renegade antiheroes. Post-1960s' "realistic" westerns depict the frontier as violent but un-heroic, often presenting Native Americans with considerable sympathy." (p. 119).

[21] Otra noción cercana a la de «contrato anti-social», que me parece también interesante, es «Hidden Transcripts», planteada por James C. Scott en los siguientes términos: "Every subordinate group creates, out of its ordeal, a 'hidden transcript' that represents a critique of power spoken behind the back of the dominant. The powerful also develop a hidden transcript representing the practices and claims of their rule that cannot be openly avowed. A comparison of the hidden transcript of the weak with that of the powerful offers a new way of understanding resistance to domination" (citado en AIST 320 Native Americans in Contemporary Film, 2020).

Los aspectos señalados por Nichols respecto al wéstern se presentan, pero con otra connotación: la destrucción del mundo-comunidad-tradición del héroe crea la tensión imperiosa por salvarlo o restituirlo; el conflicto responde a esa tensión y se desarrolla como el enfrentamiento entre hombres rudos con distintas creencias culturales: los agentes modernos/imperiales de la destrucción (representantes de la civilización y el autoritarismo) y el héroe protector de la tradición comunitaria; por último, la centralidad de la tierra se traduce en la de la naturaleza y los saberes asociados a ella, como último sostén de la vida.

Una sociedad maya depredadora, esclavista, autoritaria y jerárquica cumple con representar la idea del destino nefasto que tienen los imperios guiados por la ambición del progreso, la industria y acumulación de riqueza. Siguiendo una función alegórica, con la representación negativa de la sociedad civilizada, al contrario de *Reyes*, *Apoc* le recuerda a la opinión pública estadounidense que su base histórica no es tan virtuosa como la mayoría de los wésterns pretendían mostrar (Jeanne, 2007)[22]. El sujeto imperial ejerce su voluntad expansionista y depredadora, propagando los conflictos hacia otros territorios y comunidades. La frontera violenta es el espacio que separa y conecta la urbe decadente con las selvas, donde el orden más sabio y equilibrado de la naturaleza protege la vida familiar y comunitaria. La inestabilidad de la frontera se desborda y el conflicto entre los hombres rudos toma la forma de una persecución sádica en un territorio sin ley. Sin embargo, nuevamente, el conflicto social más complejo queda reducido a una lucha entre individuos en términos de afecto y lealtad familiar. De esta manera, la voluntad del héroe Garra de Jaguar es sobrevivir para rescatar a su esposa e hijos y la del perseguidor es vengar la muerte de su hijo, además de restaurar la eficacia de su autoridad. Frente al caníbal civilizado/depredador que reduce al Otro a la impotencia y el fracaso, el héroe recurre a la naturaleza protectora y liberadora para recuperar su agencialidad, afirmando simultáneamente la estabilidad que reside en la familia nuclear y la efectividad del saber basado en la tradición. El mensaje tácito en *Apoc* es una denuncia del fracaso de la modernidad para cumplir sus promesas (orden, seguridad, privilegios), la negación de la posibilidad para un diálogo o pacto social y de los posibles

[22] Mel Gibson alimentó la conexión entre la sociedad maya de *Apoc* y la estadounidense cuando afirmó, entre otras afirmaciones sobre la intención alegórica del largometraje, que "The fearmongering we depict in this film reminds me a little of President Bush and his guys" (citados por Padgett, 2006).

beneficios producidos por lo multi o transcultural. La ley estatal-moderna basada en la acumulación es inferior a la ley comunal-familiar basada en la lealtad.

El mundo de *Apoc* es el de las comunidades en ruinas producto de la empresa imperial y modernizadora: la de Garra de Jaguar, que fue depredada y arrasada, y la de la ciudad grandiosamente decadente y violenta, que sabemos de antemano está condenada a ser destruida. Este mundo está regido por la ley de la fuerza, y solo esa ley (ejercida de nuevo por hombres rudos) parece ser capaz de fundar una nueva comunidad: la fuerza del héroe para rescatar a su familia y huir; la fuerza del conquistador externo, que pronto someterá a la civilización decadente para fundar el nuevo orden colonial. La naturaleza es también protagonista central de la trama, en su doble faceta maravillosa/admirable y peligrosa/temible, como escenario para la persecución, pero también como recurso o dispositivo que aumenta la fuerza de la acción del héroe, como expresión de violencia controlada por su intencionalidad. La emoción primaria en *Apoc* es el miedo, que en su versión activa toma la forma del enojo: la visión de la compleja urbe nunca está libre de temor y por tanto repele. La única característica admirable de los villanos es su efectividad en la violencia. Aun cuando el vínculo paterno-filial mueve la venganza del villano, este se muestra carente de alguna emoción parecida al amor. La admiración y el respeto están reservados para Garra de Jaguar y, de manera nostálgica, a su desaparecida comunidad victimizada, donde los lazos de familiaridad, amistad y lealtad sí eran posibles. Él resulta el impensable *cowboy* solitario selvático que, guiado por una moral superior, por la tradición comunitaria, el amor a su familia y el saber asociado al orden natural, es capaz de soportar el dolor causado por sus enemigos y emplear destrezas excepcionales, como agente autosuficiente y masculino, para cumplir sus fines de venganza y rescate.

En un mundo de hombres rudos no sorprende encontrar que el papel de las mujeres sea secundario y pasivo: admiradas y preciadas como posesión a conquistar o defender. En *Reyes*, Ixchel tiene un rol de cuidadora y educadora, pero sobre todo es objeto en disputa entre los protagonistas masculinos, ella misma un atributo del poder. Si bien es crítica de Balam y de la violencia creada por los hombres, su única agencialidad está en sentirse atraída por el hombre equivocado, pero sin desafiar su lugar asignado ni aspirar a controlar su destino. En *Apoc*, la esposa de Garra de Jaguar está atrapada, su papel es el de madre protectora, pero no

puede salvarse a sí misma ni a sus hijos. En ambas películas, además, el cuerpo de las mujeres representa la oportunidad para la reproducción social, son un recurso crucial en el proyecto masculino de fundar un nuevo orden, en el caso de *Reyes*, o de restaurar el orden tradicional perdido, en *Apoc*.

1.3. La historia visual en Hollywood: una ideología en evolución

No interesa aquí el debate histórico-estético sobre si largometrajes como *Reyes* y *Apoc* ofrecen o no una representación "realista", sea positiva o negativa, de los mayas precolombinos, y si esta se ajusta o no a los datos históricos o antropológicos existentes. Mejor evitar el ejercicio de corregir la representación étnico/racial o demostrar los errores históricos, para atender al tramado de discursos, interrogar las imágenes y el mundo narrado. Desde un plano socioideológico se pueden comparar ambos textos audiovisuales, identificar los parentescos y distancias de los discursos que los conforman, como parte de un imaginario común tan contradictorio como cualquier otro, uno atravesado por la hegemonía de Hollywood y los Estados Unidos, la sociedad que los produjo.

Más allá de la sola representación del mundo precolombino, interesa analizar y comparar el sistema de creencias sobre las relaciones entre sujetos imperiales y coloniales que se enuncia en cada largometraje. Por un lado, para identificar al menos los indicios generales de una hipotética evolución ideológica de la mirada hegemónica de Hollywood sobre estas relaciones, en el periodo que separa ambas producciones. Por otro, para mapear las voces, experiencias y miradas diversas que señalan hacia la heteroglosia cultural que permea todo discurso. Las relaciones entre sujetos imperiales y coloniales se expresan en términos de jerarquía entre unos y otros, entre nosotros y aquellos, entre civilización y barbarie, entre la humanidad y lo que está por debajo de esta categoría imaginaria. Pero, en un mundo narrado donde todos los protagonismos tienen un rostro indígena, ¿quién habla?, ¿de quién es cada voz y cómo se coloca en ese sistema de relaciones jerárquico?

Los grupos y personajes indígenas en *Reyes* y *Apoc* introducen la presencia en primer plano del Otro cultural en el imaginario de la audiencia occidental, activando la relación dicotómica buen salvaje/caníbal, con todas sus ambigüedades. En *Reyes* esta relación resulta

menos maniquea y las posiciones/relaciones entre los diversos grupos/personajes son más móviles. Los dos grupos mayas, si bien antagónicos políticamente (conquistador/conquistado), comparten un bagaje cultural que está connotado positivamente, a excepción del sacrificio humano en tanto lastre primitivo. No obstante, esa práctica no resulta sobre-determinante, es decir, no hace de los mayas caníbales irredimibles. Los enemigos conquistadores, bajo el mando de Hunac Ceel, no ocupan esta posición en razón de su "barbarie" u otro atributo caníbal. Aunque están sin duda asociados culturalmente con el sacrificio humano, al igual que el grupo de Balam, poseen una tecnología superior que se traduce en ventaja militar: el dominio del metal. Los mayas derrotados y desplazados son, respecto al grupo local, simultáneamente enemigos/invasores y aliados/educadores. Por su parte, provistos con las características del indígena arquetípico norteamericano, Black Eagle y su pueblo cumplen también una doble faceta móvil: salvaje/amenazante y espíritu libre-valiente/admirable, promoviendo esa nostalgia que señala Jáuregui por una Edad de Oro. Black Eagle tiene ese doble papel: encarna al caníbal violento y sexualizado que amenaza el proyecto imperial-colonial, introduce el tabú del deseo por la mujer del otro (simbólica y fenotípicamente "blanca"); pero también es el buen salvaje cuya agresividad controlada como cazador y guerrero es posible de admirar y valorar en la alianza, sintonizado con la naturaleza y poseedor de un saber humanista que le da superioridad moral respecto a los mayas.

Sin embargo, rápidamente lo político se transforma en personal para ser motor del romance, la acción y la aventura que caracterizan al cine comercial hollywoodense. Las diversas fases de conflicto y cooperación entre el grupo extranjero y local se resuelven simbólicamente en las relaciones entre sus dos líderes y, especialmente, en la disputa que estos sostienen por el afecto de Ixchel. Este es un claro ejemplo de cómo el drama se viste de romance en lugar de desarrollarse como proceso social, y se plantea en términos de relaciones entre individuos y no entre grupos, anulando la potencial significación política del conflicto. Finalmente, es la alianza entre indígenas locales y mayas lo que permite a estos últimos vencer a su enemigo absoluto, cuando la amenaza de Hunac Ceel reaparece. Con este desenlace se resuelve también la ambigüedad respecto a Black Eagle y su gente, para consolidar su identidad de buen salvaje, entre cuyos méritos está el motivar a Balam a tomar decisiones transformativas como terminar con la tradición del sacrificio humano y adoptar

principios más democráticos (decisiones por las que ya en su excepcionalidad, se hizo ver al espectador, él se sentía inclinado). Black Eagle cumple tan bien su papel de buen salvaje que, después de haber ayudado a vencer al enemigo ajeno, muere para salvar la vida de Balam, precisamente sobre la pirámide donde antes se había preparado su sacrificio a los dioses. Es decir, el sacrificio se concreta por otros medios y en otro contexto, aunque conserva su función: asegurar la prosperidad de los extranjeros en la nueva tierra.

Black Eagle recibe la admiración póstuma del valiente, cumpliendo de forma tácita con la afirmación del general estadounidense Philip O. Sheridan (figura protagónica de la guerra civil estadounidense): "El único indio bueno es el indio muerto". De esta manera, se asegura la cohesión del nuevo grupo bajo el mando del líder extranjero y, en el plano de la resolución simbólica del romance, acaba la disputa por Ixchel. De todos modos, ella nunca estuvo destinada a ser pareja de Black Eagle, ya que, como advierten Shohat y Stam (2002), en el mundo del Hollywood clásico el romance interracial está condenado al desastre (p. 173)[23]. *Reyes* cumple así con el modelo simbólico del buen salvaje, en su función dentro de una narrativa nacionalista para "la consolidación del pacto neocolonial" (Jáuregui, 2008, p. 76). El humanismo liberal modela en *Reyes* aquello que es deseable de preservar y reproducir: la ciencia, la industriosidad y también la libertad, pero limitada por un orden jerárquico.

Por su parte, en *Apoc* la dicotomía buen salvaje/caníbal se radicaliza, cuando el discurso moderno sufre un revés: la degradación moral no se sostiene como proyección paranoica sobre el Otro, sino que surge como un «retorno de lo reprimido» para teñir todo el cuerpo social como marca del caníbal. Caníbal ya no significa ausencia de civilización, sino su presencia; ya no es la inmadurez del primitivo, sino la madurez que conduce a la decadencia. El dualismo es maniqueo y está imbricado con otros dualismos de núcleo duro occidental: rural/urbano y naturaleza/cultura. El giro anti-moderno exalta los valores positivos ligados a la vida rural y el vínculo con la naturaleza, propios del héroe Garra de Jaguar y su diezmada comunidad. Por el contrario, el caníbal habita la ciudad y es producto de una cultura compleja cuyo orden social ha sido corrompido por la violencia y el

[23] Si bien todos los personajes son indígenas, Balam e Ixchel pertenecen a la cultura maya civilizada, la apariencia caucásica de los actores que los encarnan permite asimilarlos al nosotros del espectador con más facilidad que el indio de las praderas que representa Yul Brynner. En el registro alegórico, se verá que hay una separación racial necesaria entre el grupo maya y los indígenas locales.

autoritarismo, expandiendo el conflicto hacia las formas de vida cercanas a la naturaleza. Este caníbal civilizado no está menos dispuesto a devorar, ya sea en la forma del sacrificio humano, o en la de la esclavitud, el autoritarismo o la destrucción de la naturaleza. Este caníbal es el de las jerarquías y la acumulación capitalista, por oposición al grupo cazador-recolector más igualitario y con una economía de subsistencia. La acción efectiva del héroe desmiente la inferioridad asignada a la naturaleza que, junto al saber de la tradición, propone una alternativa a la barbarie de la civilización (espacio peligroso en expansión) en la forma de una comunidad de subsistencia familiar que se retrae y aísla, en busca de seguridad, hacia alguna expresión del mítico ideal del Edén, como un retornar sobre el rastro de los antepasados. Lo humano, como valor supremo occidental, aparece aquí connotado menos por capacidades cognitivas técnico-científicas y más por la intensidad de las emociones y vínculos, atributo exclusivo de la comunidad rural de Garra de Jaguar.

Shohat y Stam (1994) señalan que la analogía propuesta por Freud entre el desarrollo de la psique y el de la civilización puede ser comprendida en relación con la cultura del imperio (sin reducirla a esta)[24]. Llaman la atención sobre el binomio *id/superyó* que, hasta cierto punto, consideran puede ser análogo a la dicotomía primitivo/civilizado en el discurso colonial (p. 150). Veamos brevemente cómo opera esta analogía. En *El malestar en la cultura*, Freud (1973) afirma: "es forzoso reconocer la medida en que la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales" (p. 41), y luego, refiriéndose al *superyó*, continúa: "la cultura domina la peligrosa inclinación agresiva del individuo debilitando a éste, desarmándolo y haciéndolo vigilar por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada" (p. 65). Sobre esta afirmación de Freud, Allen (2019) interpreta que el dominio de la naturaleza interior es una precondición del progreso, cuyo avance requiere de mayor restricción y dominio (p. 112). El *id* y lo primitivo devienen las instancias a subyugar, porque refieren a las etapas previas en la constitución del sujeto y

[24] En muchos casos, señalan Shohat y Stam (1994), intencionalmente o de forma indirecta, mucha de la ciencia (en especial en el siglo XIX) contribuyó con el proyecto político imperial de establecer una diferencia colonial antropológica en el desarrollo de colectivos que se consideraban primitivos o inferiores, diferencia que se tradujo en una infantilización para legitimar su conquista y dominio. Este mecanismo ejecuta la conexión de los niveles genético, existencial e histórico, que de acuerdo con Maldonado-Torres (2007a) produce la «colonialidad del ser», es decir, la dimensión ontológica de la colonialidad (p. 130).

la cultura, es decir, al pasado de lo humano civilizado (de nuevo opera el mecanismo de la negación de la coetaneidad en el tiempo); mientras que el advenimiento del *superyó*, con el peaje de malestar que la internalización de la ley y sus prohibiciones cobra, marca el pasaje del sujeto moderno hacia la civilización.

En el mundo de *Reyes*, la tensión entre Black Eagle y Balam reproduce la dicotomía primitivo/civilizado y las posiciones correspondientes del *id*/*superyó*. Balam afirma su accionar desde el *superyó*, no solo por su impulso modernizador (que demanda sacrificios y disciplina), sino por la restricción de sus intereses particulares en función del proyecto fundacional colectivo, lo cual incluye la efectiva represión de sus emociones. El único momento en que rompe su sistema de contención afectivo es cuando, abatido por los celos, se enfrenta a Black Eagle, aunque las consecuencias negativas de esta reacción le dan una lección eficaz, en tanto puso en riesgo a su comunidad. En *Reyes* el trabajo del líder se presenta como modelo del sacrificio que cada individuo debe hacer en favor del bienestar y la cohesión de la comunidad, tal como el sacerdote le recuerda en varias ocasiones a Balam: "You no longer belong to yourself, Balam. You belong to your people"... "When a man must think of many, it's not easy to think of one". Por el contrario, Black Eagle es la expresión del *id* como flujo de impulsos agresivos y sexuales, proclive a la ira del guerrero, pero también al deseo del amante.

Ya sea por su agresividad, deseo sexual o la mezcla de ambos, Black Eagle es a la vez una amenaza y una necesidad para el poder racional y jerárquico civilizador; requiere ser domesticado a través de una alianza que no violente las jerarquías imperiales. Black Eagle modela la transición desde la barbarie hacia la civilización (una suerte de pasaje por el *Complejo de Edipo*), y con ello refuerza la posición de sujeto moderno en Balam al ofrecerle una alianza militar, cultural y económica. Finalmente, la alianza con el sujeto colonial-primitivo se consolida cuando se le asigna el lugar del muerto o desposeído, demarcando el límite que la ley establece a su deseo por la mujer "blanca" que es propiedad del "padre blanco-civilizador", es decir, clausurando la posibilidad del mestizaje. Con la muerte heroica de Black Eagle, de la cual se omite la responsabilidad del conquistador, tácitamente se anula cualquier otra agencialidad del grupo local, que acepta el mando de Balam sin plantearse la elección de un nuevo gobierno propio, confirmando así su sometimiento "por conveniencia" ante quien

aparece como "amoroso" conquistador. Con la integración de ambos grupos en apariencia se cumple el pasaje del estado primitivo hacia la civilización, aunque el Otro ocupe una posición subalterna. De esta forma, omisa y tácitamente, la narración justifica la empresa imperial-colonial que une, a la vez que separa y diferencia, a ambos grupos bajo el mando de Balam y los intereses del *superyó*. El poder se constituye desde el substrato psicológico del *superyó*, pero al fundirse con la colectividad se externaliza como músculo capaz de transformar no solo la naturaleza sino también el orden social, para crear industria y superar la tradición.

En *Apoc* la analogía *id/superyó* funciona de otra manera, a pesar de la diferencia maniquea entre personajes buenos y malos, lo cual puede leerse como signo del cambio ocurrido en el discurso moderno civilizatorio por otro más complejo, crítico y emocional. El conflicto ocurre entre dos grupos claramente diferenciados mediante el tropo pastoral (urbano/rural), como señala Kolodny (2008): la comunidad rural está conformada por sujetos buenos que son víctimas inocentes de la crueldad y la ambición de la ciudad y los sujetos imperiales que la habitan, quienes como depredadores cruzan la frontera de la selva para cazar al Otro (p. 25-26). A diferencia de *Reyes*, en las acciones de la ciudad como imperio no existe ningún afán civilizatorio ni de transculturación; las poblaciones rurales conquistadas son objeto de una violencia depredatoria y utilitaria, en la figura del sacrificio ritual o la esclavitud. Delirante de poder, la civilización no posee aquí los atributos positivos que el discurso moderno le asignara, y el accionar del *superyó* muestra en el progreso sociocultural y económico su faceta más cruel y feroz, no solo con la violencia sobre el Otro "primitivo", sino con la irracionalidad generalizada en el manejo de sus recursos, el deterioro de los vínculos sociales y familiares, el cinismo de las clases gobernantes y la perversión de las costumbres y los valores morales.

En la persecución-huida sádica y paranoica que mueve la trama, las acciones de Garra de Jaguar no están guiadas por ninguna convicción moral, sino por emociones primarias más cercanas al *Id*: la ira, el miedo, el amor y la urgencia por huir de todo lo que es amenaza y displacer. Su heroísmo no es resultado del valor o de un imperativo ético, sino de la desesperación y el impulso de autoconservación. En el nuevo discurso crítico, Garra de Jaguar encarna al buen salvaje que despierta la nostalgia pre-estatal y pre-capitalista, referente del *Id* en su faceta cercana al principio de placer y la pulsión de vida, en contraste

con la pesadilla de la modernidad imperial. El caníbal del cual huye es el sujeto civilizado imperial, cuyo deseo de consumo no tiene límites (el *superyó* invadido por la pulsión de muerte), y frente al cual el héroe sostiene la fantasía emancipatoria de superar el miedo a ser devorado, para rescatar a los suyos y regresar a la seguridad familiar en la naturaleza. Este discurso se prefigura a través de una fábula narrada en una escena inicial, en la comunidad de Garra de Jaguar: "Vi un agujero en el hombre profundo como un hambre que jamás saciará. Lo hace triste y hace que siempre quiera más. Seguirá tomando y tomando hasta que un día el mundo dirá: 'ya no existo más y no me queda nada que dar'."

En *Apoc* la civilización no ofrece nada parecido al orden funcional de la ley, en su lugar el *superyó* despliega su faceta disciplinaria y cruel que se nutre de la pulsión de muerte. La cita inicial de Durant orienta la experiencia del espectador, advirtiéndole sobre las faltas, la condena y el inminente castigo que pesan sobre el mundo maya que va a conocer. La llegada de los españoles en la escena final, aunque no está acompañada por ninguna acción o signo que la connote positiva o negativamente, es efectiva para hacer resonar la frase de Durant y el discurso ético del *superyó*, puesto que la conquista de las principales culturas precolombinas a manos de los europeos es de conocimiento general, asignando la responsabilidad de esa conquista a sus víctimas. Aun así, esto no debe llevar a la conclusión irrefutable de que *Apoc* celebra y juzga como positiva la llegada de los europeos, o afirme que el mundo y nuevo orden social producto de la Conquista será mejor que el mundo precolombino decadente.

Aunque el término es ambiguo, Pratt (2008) habla de «discurso anticonquista» para referirse a las estrategias de representación mediante las cuales los sujetos imperiales buscan asegurar su inocencia y reafirmar su hegemonía (p. 9). En *Reyes* este recurso discursivo es claro y permite negar el hecho mismo de la conquista, al proponer el intercambio entre territorio local y cultura extranjera en términos benéficos para el colonizado, en tanto le permite a este último dar el salto cualitativo civilizatorio del nomadismo al sedentarismo, de la sociedad cazadora-recolectora hacia una agrícola-industrial. Black Eagle, jefe del grupo local, da voz a este discurso cuando dice a los suyos, refiriéndose a los mayas colonos, que si bien han habido otros invasores en sus tierras: "… never people such as these. They have wisdom that is different from ours. They have skills, knowledge. I am thinking we can learn from these people,

if we live at their side in peace." No solo se justifica la ocupación de la tierra y la imposición del liderazgo extranjero a cambio de las bondades de la transculturación, sino que se embellece el proceso de conquista y colonización, minimizando u omitiendo la violencia que lo caracteriza, exaltando sus beneficios en razón de la idealizada superioridad de la cultura extranjera, por tanto deseable de imitar. *Reyes* escenifica un contrato social que en apariencia ofrece ganancia recíproca a colonizadores y colonizados. Se propone un sujeto imperial benigno, injustamente perseguido y desplazado por una fuerza frente a la cual los colonizados están llamados a solidarizarse. El enemigo Hunac Ceel, quien siendo también maya como Balam carece de los principios morales superiores de este, ofrece un villano ideal sobre el cual desplazar el rostro sádico del conquistador y atribuir las acciones de la violencia imperial, incluso imponiendo el conflicto entre los dos grupos mayas sobre otros pueblos invadidos como daño colateral, como ocurre por ejemplo con la muerte del padre de Ixchel y la de Black Eagle, ambas necesarias para permitir avanzar el nuevo orden imperial de Balam.

En *Reyes* hay varias voces que al margen hacen audible el correlato oculto y negativo del que se propone un contrato social justo y provechoso. En un principio la trama parte del conflicto por la diferencia imperial, entre dos grupos mayas en relativa igualdad de condiciones; pero la derrota del grupo invadido origina un desplazamiento de este hacia otro espacio, que claramente es el espacio del Otro. Balam recuerda una leyenda de origen incierto que le contó su padre, la cual promete una tierra virgen y natural que se abrirá al sujeto imperial y a su deseo de fundar un nuevo orden social donde pueda prosperar en conocimiento y riqueza material. Los movimientos en dirección a esta tierra, cuya "virginidad" se lee como signo de disponibilidad, ejemplifican la forma en que el imperio colonial expande sus conflictos hacia los territorios y poblaciones que incorpora, usurpa el liderazgo local, se apropia de los recursos ajenos, e involucra a otros grupos en principio neutrales, que por lo general terminan poniendo la mayoría de los muertos y sufren grandes pérdidas materiales y simbólicas. Luego de abandonar su ciudad por tierra, el grupo de Balam llega a un pueblo costero cercano, pero fuera de lo que fue su reino, gobernado por el padre de Ixchel, a quien los recién llegados le exigen que les deje tomar sus barcos. La respuesta a esta demanda es una pregunta: ¿tienen medios para pagarlos? A lo que el sacerdote responde que no los tienen "but it will please the gods". El jefe le dice con sarcasmo: "And be very displeasing to the boat owners". El jefe guerrero

rápidamente ordena: “Seize this man who puts men before gods”. Más conciliador pero firme, Balam le pregunta si lo reconoce como su rey, a lo que el viejo responde: “Kings have always seemed far away. Small in the distance like wars”. Pero ahora tanto el rey como la guerra están cerca, por lo que el viejo jefe propone pactar un vínculo matrimonial con Ixchel que haría de Balam un rey legítimo ante su gente. Además, le recuerda a este último: “Men alone cannot build a new race in a new land”. Le advierte también que llevarse a la gente y los barcos por la fuerza solo lo convertirá en otro Hunac Ceel. Finalmente, Balam acepta casarse con ella en la nueva tierra y la gente va a los barcos, mientras el enemigo se acerca. De esta forma, la voluntad de poder imperial logra conservar su aura benévola, y la oportuna llegada de Hunac Ceel confirma el liderazgo de Balam al producir la muerte de quien desafió su autoridad y se atrevió a dudar no solo de los dioses sino de la misma voluntad de poder. La responsabilidad por el despojo y la violencia es desplazada hacia el ahora “enemigo común”. La agresión generalizada de Hunac Ceel excusa así la imposición de la voluntad de Balam, que se apropia no solo de los barcos sino de la gente, en particular las mujeres (incluida Ixchel) como recurso indispensable para el proyecto fundacional del imperio en nuevas tierras, en una versión precolombina del “Rapto de las Sabinas”[25].

El drama central en *Reyes* se da en torno a la relación entre los colonos mayas y el grupo local, entre sus líderes Balam y Black Eagle, escenificado en la disputa por Ixchel. Black Eagle tendrá un destino similar al padre de esta, aunque sea luego de haber voluntariamente mudado de opositor desafiante a aliado fraterno, replicando con mayor resonancia el final del liderazgo local que facilita la concentración de poder en Balam. Su muerte también es consecuencia de la expansión del conflicto imperial, pero la violencia que la causa se asigna al enemigo Hunac Ceel. En ambas escenas, la muerte de sujetos que representan los límites al deseo de consumo imperial permite liberar la voluntad de poder sobre los bienes y los cuerpos del Otro, lo que en última instancia está simbolizado por el vínculo que Balam podrá consolidar con Ixchel.

En la escena final de *Reyes*, con un discurso celebratorio, Balam se congratula por la nueva comunidad creada: “And we have not spilled one drop of blood in sacrifice to the gods”.

[25] Previamente, la audiencia ha sido informada de que el grupo que huye con Balam está compuesto solo de hombres, pues las mujeres quedaron atrás y fueron esclavizadas por los invasores.

La historia ejemplar de los colonos evade la representación de la violencia y el expolio que acompañan la ocupación del territorio y el dominio sociopolítico, al colocar el principal conflicto fuera de la relación imperial-colonial, en un enemigo externo que también se impone como común y quien aparece como responsable de la violencia y la sangre derramada, aunque todo ello sea consecuencia de la dinámica expansiva del imperio. Tanto el padre de Ixchel como Black Eagle, ambos liderazgos, mueren por la fuerza de Hunac Ceel. La narrativa protege así la imagen positiva del colono/conquistador, y a la vez naturaliza que el liderazgo recaiga sobre este, omitiendo o minimizando la violencia necesaria para asegurar ese dominio.

Las tendencias autoritarias y violentas del grupo maya de Balam se presentan ligadas al discurso religioso y a una tradición que al final son superados. Aunado a la apropiación de los ideales democráticos del pueblo de Black Eagle, esta situación consolida la articulación de la imagen de Balam con valores tales como la solidaridad, la justicia y la equidad, garantes de que la nueva organización social estará libre de violencia interna, y de que será capaz de derrotar las amenazas externas. El discurso final de Balam describe este nuevo orden:

> There is new land beneath our feet and a new life lies before us. Let us then begin with new feelings in our hearts, old fears and old memories to be forgotten. From this time on it shall be as though we are reborn.

Balam es protagonista de varios momentos decisivos en la trama: decide emprender la travesía hacia el norte inspirado por la leyenda; condena la religión como superstición cuando suspende los trabajos de construcción del nuevo templo para priorizar las labores de cultivo y la construcción de un sistema de riego, con lo cual afirma un nuevo principio moral y productivo: la prosperidad del grupo no depende de la voluntad de los dioses, sino de la decisión individual y colectiva de trabajar. Pero también Black Eagle enuncia el discurso moderno. Las acciones de ambos personajes impulsan un profundo cambio social en sus comunidades a través del vínculo colonial, para inaugurar una nueva sociedad progresista e idealmente homogénea (el tabú del mestizaje permanece al margen como interrogante), guiada por la razón y la ciencia aportadas por los colonos, así como por los valores burgueses que proponen el trabajo como sacrificio productivo, a la vez que supera el autoritarismo monárquico al adoptar los principios democráticos nativos.

En síntesis, en *Reyes* el discurso que niega la conquista es reiterado. El sometimiento del grupo local se presenta como seducción ante todo lo que la civilización maya puede ofrecer. No hay imposición. Black Eagle reconoce la excepcionalidad del extranjero y anhela esos saberes y beneficios para los suyos. La tierra ahora compartida se hace productiva gracias al ingenio técnico de una civilización libre de supersticiones y conflictos. Este es el nuevo pacto social que se celebra, en el que el único sacrificio necesario para asegurar la prosperidad será el trabajo.

El mundo socioideológico de *Apoc* es muy distinto al de *Reyes*. La apología de la civilización como fuerza social integradora y el progreso como fuente de bienestar hecha en *Reyes* es reemplazada en *Apoc* por la apología de la tradición y la comunidad libre de integración, como garantes de seguridad, dado que el progreso y la civilización remiten al caos opuesto al orden de la naturaleza. *Reyes* celebra el contrato social y sus beneficios, omitiendo para ello los diversos tipos de violencia que lo acompañan; por el contrario, *Apoc* denuncia el contrato antisocial y sus perjuicios, así como la imposibilidad de luchar o negociar efectivamente con una sociedad autoritaria, jerárquica y violenta. En *Reyes* el mensaje dominante es la exaltación de una comunidad global que se crea gracias a la expansión del imperio civilizador y benigno, mientras que en *Apoc* el énfasis está en el duelo por la comunidad local fragmentada y destruida violentamente a manos de las fuerzas imperiales, sin que se ofrezca una alternativa viable para asegurar la reproducción de la vida.

De acuerdo con diversos críticos (Traci, 2006; Scorsese, s.f.; Hamilton, 2012), existe un vínculo intencional entre *Apoc* y *The Naked Prey* (Cornel Wilde, 1966), largometraje que puede considerarse contemporáneo de *Reyes*. Ambos se centran en la persecución grupal de un sujeto que, uno a uno, logra vencer a sus enemigos y demostrar su determinación por sobrevivir. Otras semejanzas que se señalan son los mínimos diálogos en inglés en *The Naked Prey* y los más numerosos en lengua africana (aunque en este caso sin subtítulos), la representación de los perseguidores como seres salvajes y violentos, la elección de actores no profesionales (excepto el propio Wilde en el rol principal) y la desviación respecto a las tendencias cinematográficas dominantes en Hollywood (Picarielo, 2007)[26]. *The Naked Prey*

[26] Respecto a Mel Gibson y *Apocalypto*, Luke Dittrich (2006) comenta: "Mel Gibson makes violent historical epics. That doesn't mean either of them plays it safe. In fact, *Apocalypto* will undoubtedly be the riskiest, most status-quo-flouting motion picture any major studio will release this year. If it succeeds,

ubica la acción en África, donde unos extranjeros que están de safari son asesinados por un grupo local; al único hombre que sobrevive se le propone una prueba como oportunidad de salvarse, correr con cierta ventaja, para luego ser cazado. Esta trama, a su vez, se inspira en un incidente ocurrido en los Estados Unidos en 1809, cuando el cazador de pieles John Colter fue perseguido por un grupo de indios Blackfoot a lo largo de 200 millas por zonas despobladas entre Wyoming y Montana (Hamilton, 2012). Estos dos antecedentes resultan interesantes como contraste respecto a *Apoc*: en ambos casos el perseguido era un hombre blanco, un sujeto imperial que incursiona como cazador en tierras del Otro, sobre el cual se promueve la identificación empática de la audiencia, mientras que sus perseguidores son sujetos nativos no occidentales, reducidos por el imaginario colonial a la función del caníbal. Por el contrario, en *Apoc* el protagonista no solo es indígena, sino además es un sujeto colonizado, víctima del imperio, un cazador perseguido en su propia tierra, a la cual está ligado por la historia de su comunidad. Sus adversarios y perseguidores son los intrusos imperiales, ante los cuales logra ser exitoso gracias al conocimiento nativo.

Aunque Hollywood y sus herederos continúan disfrutando del privilegio epistémico como mirada-voz creadora y difusora de representaciones universales del mundo y de la historia, en las últimas décadas otras miradas, voces y conocimientos críticos han entrado en circulación dentro de la esfera pública, abriendo la posibilidad para otro tipo de protagonismos: el del sujeto colonizado y oprimido. Incluso una película como *Apoc*, de carácter comercial, ofrece otro tipo de narración con cierto potencial oposicional, planteando conflictos cuya resolución no está libre de ambigüedad. El hacer audible un mundo articulado por una lengua indígena, sin protagonistas caucásicos, aunado a la inversión de la mirada en el momento del "encuentro/descubrimiento", son elementos suficientes para identificar una ruptura del imaginario hegemónico.

En *Apoc* los conflictos sin aparente solución positiva se resuelven en la trama mediante al recurso fantástico del *deus ex machina* (Rodríguez Pardo, 2007; Bernand, 2007): primero, cuando un eclipse evita que el héroe sea sacrificado y, segundo, cuando la aparición de los europeos clausura el episodio de la persecución y libera finalmente al héroe para ir al rescate

---

it will cement Mel Gibson as not only the most successful independent filmmaker alive but possibly, and perhaps paradoxically, the most uncompromising one as well."

de su familia. Esta última escena rompe toda la lógica de la trama, cambia el curso de los eventos, como claro signo de la ruptura que la llegada de los europeos causará con el mundo conocido por las culturas locales. Gran parte de la crítica negativa hecha a *Apoc* interpreta la aparición de los europeos como una apología de la Conquista y la evangelización, que serían el remedio a los horrores de los mayas precolombinos mostrados en la pantalla. No obstante, esa lectura es, al menos en parte, producto del discurso que se activa en cierto tipo de espectador, predispuesto a corregir y denunciar las representaciones que le parecen injustas. Sin que haya ni una apología ni una denuncia, lo cierto es que la sola imagen de estos hombres extraños modifica las relaciones y los conflictos previos, para bien o para mal, según una interpretación que creo está abierta para ser disputada por el espectador, dependiendo de sus creencias, identificaciones y conocimientos. Lo que sí se puede afirmar con certeza de esta escena final es que evidencia cómo todo lo importante y central en la trama hasta ese momento (los motivos que hacen actuar a los personajes indígenas) se detiene ante esa irrupción del Otro absoluto, un Otro blanco-europeo-cristiano-occidental que ocupa ese lugar de Otro en razón de que el espectador se ha identificado con el nosotros del protagonista y su mundo. Ese proceso de identificación culmina con el giro de la mirada en el momento del "encuentro", contrario a lo que Shohat y Stam (2002) señalan como común en "las narrativas fílmicas y literarias convencionales sobre el «descubrimiento»", que siguiendo la perspectiva de los cronistas iniciada por Cristóbal Colón, adoptan reiteradamente "el punto de vista de los «descubridores»", y "sitúan al lector en un barco europeo, la tierra es avistada (normalmente a través de un anacrónico telescopio) y se ve fugazmente a los «indios» en la playa tras unos árboles" (p. 90). Además, aunque desde los barcos todos parezcan iguales, el espectador sabe que esos "indios" no son un conjunto homogéneo e indiferenciado, sino que provienen de grupos diferentes y en conflicto. El espectador llega junto al héroe hasta la playa, agotados por la persecución, casi derrotados por la impotencia, y los detiene el asombro desconcertante ante algo aún carente de imagen, pero cuya fuerza es incuestionable, pues detiene toda acción. Vemos aquello solo a través de los ojos de los personajes y sus expresiones inescrutables. La cámara se mueve poco a poco sobre el costado y hacia atrás de ellos para mostrarnos lo que están viendo, la imagen imposible de lo nunca antes visto: cuatro carabelas europeas y tres

botes que se acercan a la costa (en una toma cercana se muestran los botes y los personajes que viajan en ellos: soldados y curas con la cruz)[27].

Kolodny (2008) está entre quienes interpretan esta escena final como discurso justificativo de la Conquista: la llegada de los europeos representa una solución tácita al apocalipsis maya ideado por Mel Gibson, en omisión a las atrocidades cometidas por ellos, ampliamente documentadas[28]. Si bien esta lectura es posible, creo que depende en buena medida de la inclusión de Mel Gibson, director de *Apoc*, en términos de un significante cristiano. Pero no es la única lectura posible, ni es tan obvio el funcionamiento del tropo de «la caída afortunada» que, según Kolodny, supone una circunstancia donde el error o la maldad resultan en un beneficio final, que en este caso sería la conversión cristiana y la cultura occidental[29]. Al contrario, creo que en *Apoc* se logra esa posibilidad, señalada por Shohat y Stam (2002), de subvertir la identificación convencional con lo europeo, al menos mantener cierta ambigüedad o actitud irónicamente neutra hacia lo europeo (p. 96). Por ejemplo, cuando la esposa de Garra de Jaguar, mirando los barcos europeos, pregunta "¿Qué son?", él le responde "Traen hombres", rompiendo el relato mítico colonial que alimenta al *ego conquiro* con la leyenda de que los indígenas los vieron como dioses.

El promover una identificación subvertida y construir ese Otro excéntrico es un proceso opuesto al discurso justificativo de la Conquista. Los enemigos-perseguidores de Garra de

---

[27] Sobre esta escena final señala Jeanne (2007): "Les Espagnols ne sont pas vus comme des sauveurs non plus: leur apparition spectrale, crucifix et missionnaire à la proue de la chaloupe, montre aussi que Gibson, fondamentaliste catholique opposé à Vatican II, ne se reconnaît pas dans l'Église de Rome. Son héros leur tourne le dos et s'enfonce dans la forêt…"

[28] Kolodny analiza dos textos culturales: la película de Mel Gibson y el texto autoetnográfico de Joseph Nicolar de 1893 titulado *Life & Traditions of the Red Man*, con el fin de evidenciar los tropos que en cada caso organizan el significado. Advierte que ambos textos tienen en común el referirse a un grupo étnico cultural que se reconoce bajo amenaza, pero mientras Gibson violenta una cultura no occidental al elegir comprenderla de acuerdo con tropos occidentales, Nicolar es ejemplo de resistencia al uso de los tropos coloniales y enfatiza la tradición indígena, incluso para comprender la apropiación de saberes occidentales como el cristianismo y las relaciones transculturales. De acuerdo con Kolodny (2008), el texto de Nicolar describe los violentos enfrentamientos entre indígenas, pero los resuelve en términos autóctonos, sin que dependan de una intervención externa. Por ello, la llegada de los europeos se explica también en términos muy diferentes a los de *Apocalypto* (p. 28).

[29] Un señalamiento interesante de Kolodny (2008) es que al elegir esta alegoría en particular, "Gibson effectively reflected and reified some of the more vicious aspects of the current debates over immigration and our 'open' southern border. His corrupt Mayan city, after all, stands as a precursor to today's rhetoric about Mexico as a failed state: the site of slums, crime, and drug cartels." (p. 32).

Jaguar dejan de serlo y olvidan a su presa para avanzar hacia aquella otredad que cautiva su mirada[30]. Este cambio en el orden del mundo es lo que permite que el héroe se salve; sin embargo, no atribuye esa salvación a los europeos pensándolos dioses, pues los reconoce explícitamente como hombres. Por ello, después de su experiencia con los caníbales locales, se explica el que decida no probar su suerte con esa nueva otredad, probablemente igual de amenazante, sino huir selva adentro para "buscar un nuevo comienzo", aunque esto implique volver sobre sus pasos para aferrarse a una tradición que ha muerto junto a toda su comunidad. En dirección opuesta a los protagonistas de *Reyes*, Garra de Jaguar elige lo conocido como defensa contra el miedo y la impotencia. Con este añorado regreso a la «Edad dorada», el héroe se afirma como otro tipo de caníbal en el aislamiento antisocial, en su rechazo al nuevo orden imperial-colonial europeo que está por iniciar. Aunque no se expresa, posiblemente su reacción fuera semejante a la que en *Reyes* tiene Black Eagle cuando encuentra el primer barco maya en la playa: "this canoe is like none we've ever seen. Where there is one, could be many. As your chief, I say strange boats carry strange people". No obstante, a diferencia de Black Eagle, que se deja llevar por la curiosidad y acaba sometiendo a su gente al dominio colonial, las experiencias previas de Garra de Jaguar con el imperio local, la memoria del miedo, le previenen para no tomar ese riesgo.

En *Apoc* el accionar del individuo se propone como baluarte de la libertad frente a la amenaza que surge de la colectividad urbana y el orden imperial. Al contrario, *Reyes* recuerda que el individuo debe hacer sacrificios y abstenerse de sus impulsos violentos o pasionales, en tanto la prosperidad solo será lograda a través del trabajo y en función de un proyecto colectivo que se platea libre de violencia estatal. Mientras en *Reyes* se alecciona sobre el lastre de la tradición que debe ser superada para abrazar los valores modernos, en *Apoc* la prosperidad que trae la civilización se rechaza porque está corrompida y es peligrosa. En su lugar se añora la tradición porque ofrece seguridad con la apropiación del conocimiento

[30] En un encomiable e irónico esfuerzo para buscar fundamento histórico a la película, Bernand (2007) apunta: "La única escena histórica que podría corresponder a la imagen del film sería la llegada de la nave capitaneada por Francisco Hernández de Córdoba, y en la cual viaja también Bernal Díaz del Castillo, a punta Cotoche en 1517, en las cercanías de una «muy gran población» que nuestro cronista llama «el Gran Cairo». (…) Y si nos acatamos al relato de Bernal Díaz, que al fin y al cabo estuvo allí, podemos conjeturar que los perseguidores del muchacho de expresión acuciante, son en definitiva, aunque Mel Gibson quizás no lo sepa, aquellos dos mayas «trastabados de los ojos» que los españoles retuvieron para convertirlos en lenguas y que apodaron respectivamente Melchorillo y Julianillo, auxiliares futuros de la conquista".

heredado y su puesta en práctica en el contexto más íntimo de la familia-comunidad. Mientras *Reyes* exhibe un proceso de homogeneización alrededor de la excepcionalidad que se asume como propia del grupo, en *Apoc* hay una heterogeneidad que intenta preservarse cuando se aparta de los procesos macrosociales inevitablemente conflictivos, tanto los locales como los que puedan traer los europeos.

Al interior de toda cultura hay voces múltiples, variadas y potencialmente contradictorias. En un largometraje puede ocurrir algo semejante en los intersticios de lo dicho y no dicho. Por ello, más allá del discurso dominante en el mundo socioideológico narrado, es pertinente preguntarnos por las voces contestatarias o subversivas respecto a lo hegemónico que se expresan en lo audible o como silencio. En *Reyes*, una primera voz de este tipo es la del padre de Ixchel ante las demandas de los recién llegados que buscan imponer sus intereses; aunque sutil y fallido, emerge ahí un discurso potencialmente oposicional o crítico que cuestiona si esos intereses imperiales deben primar sobre los del Otro, si la gente puede apropiarse de recursos ajenos sin dar nada o muy poco a cambio, si las excusas ideológicas que apelan a Dios, a la humanidad o a la ley son legítimas cuando no están abiertas a la negociación. Semejante es la primera reacción de Black Eagle ante los extranjeros, cuando rechaza su pretensión de asentarse en el territorio, afirmando que esas tierras no están disponibles, con lo cual desautoriza la idea de que la tierra "virgen" colonizada en América no era de nadie y estaba disponible para quien decidiera tomarla. Otra voz emergente más tenue es la de Ixchel, quien en su rol excéntrico de "mujer blanca" ocupa la "posición de *pater* (blanco) hacia los «nativos»", como denominan Shohat y Stam esta función (2002, p. 181), encargada de mostrar el lado benigno de la ocupación, que protege y educa. Cuando ella asume el cuidado de Black Eagle, que está herido y es hecho prisionero, denuncia la violencia que obstaculiza la conquista persuasiva más benigna: "He's like a wild animal because he's being treated like one." No solo se confronta aquí el tropo de la animalización que significa al sujeto colonial como inferior y amenazante para afirmar su humanidad, sino que se denuncian como violencia las acciones "defensivas" del sujeto imperial. Por último, dado que esta es una historia en la que los protagonistas son migrantes, que han dejado sus tierras por la violencia que los amenaza; son además indígenas del sur, que se desplazan hacia el norte en la que hoy sigue siendo la ruta usual del migrante; el

sentido global del texto podría interpretarse como un mensaje a favor del derecho del migrante a encontrar refugio y comunidad en armonía con los habitantes locales, así como un reconocimiento a lo que esos migrantes pueden aportar a la sociedad receptora.

En lo que respecta a la perspectiva de género son pocos los cambios ideológicos. Tanto *Reyes* como *Apoc* narran mundos dominados por personajes masculinos, sus acciones y puntos de vista. Sin embargo, en 1963, el rol de Ixchel en *Reyes*, única mujer protagonista en la trama, disfruta de mayor presencia y libertad que las mujeres de *Apoc* en el 2006. Si bien no llega a rebelarse contra el destino que el orden patriarcal le ha asignado, el estar supeditada a un hombre, de quien deriva su poder/deber de madre unificadora y educadora de la nueva nación, sí expresa un punto de vista que no ha sido cooptado por los intereses masculinos. Además, la película no oculta detrás del velo romántico el hecho de que ella fue secuestrada y colocada en esa posición mediante un pacto dado entre hombres. La mujer funciona como substancia social que hace posible la cohesión de grupos antes separados o enfrentados, sana las heridas de la violencia y señala los abusos del poder. El que ella acepte la posición asignada no significa que se clausuren las posibilidades para cambiarla, como podría haberlo hecho aliándose con Black Eagle, aunque siempre supeditada a un hombre.

Si bien en *Apoc* hay mayor presencia de personajes secundarios femeninos, ellas desempeñan roles mucho más limitados, siempre bajo el signo de la familia y la reproducción. Dejando atrás a sus hijos, cuyo futuro incierto también los condena, las mujeres y los hombres de la comunidad selvática son llevados cautivos a la ciudad, donde los separan destinos diferentes: las mujeres son vendidas como esclavas, mientras que los hombres serán sacrificados. La narración va dejando atrás a los personajes como víctimas, para centrarse en la trama particular de huida y rescate, donde la esposa del héroe ocupa el lugar de la damisela en peligro, cuyos recursos apenas alcanzan para cumplir adecuadamente su rol materno y sostener la vida de sus hijos el tiempo suficiente para que el hombre cumpla su función. Los signos del amor romántico y familiar la convierten en una posesión preciada del héroe masculino, su cuerpo embarazado representa el dispositivo indispensable para realizar el proyecto de restaurar el orden tradicional. Cuando la familia está a salvo, ella solo plantea preguntas a su esposo (respecto a los barcos y las acciones a seguir), como si solo el héroe

masculino hubiera aprendido algo de toda la experiencia vivida, dejando a la mujer en posición subalterna de quien no sabe lo que le conviene.

La información sobre las reacciones al estreno de *Reyes* en 1963 es escasa: no sabemos si fueron semejantes a las que proliferaron sobre *Apoc*, si alguien se sintió ofendido y rechazó una representación que consideró injusta o inadecuada respecto a la historia del pueblo maya. Quizá entonces la hegemonía de Hollywood le permitía salir indemne al difundir una versión monológica y estereotipada de las relaciones interculturales, la realidad sociohistórica o geopolítica. Quizá entonces el cine se concebía como un ámbito del quehacer cultural más limitado, un entretenimiento inocuo que no tenía la importancia que hoy se le asigna en función de las políticas de la representación y las identidades. Pero otras cosas han cambiado poco en la producción cinematográfica al estilo hollywoodense, como la tendencia hacia la personalización emocional y dramática, la representación de eventos específicos centrados en la experiencia de ciertos individuos en una dinámica que enfrenta héroes contra villanos, en lugar de explorar procesos históricos más complejos e impersonales.

Las principales diferencias entre *Reyes* y *Apoc* pueden interpretarse como signos de un cambio en el discurso hegemónico entre la mitad del siglo XX y el siglo XXI, que advierten no solo el desencanto sobre las promesas de la modernidad y la civilización, la incertidumbre respecto al futuro, sino también el miedo y la agresividad frente a la otredad que se percibe como una amenaza a la forma de vida propia. Atrás quedó la ilusión de una sociedad integrada y homogénea, así como la posibilidad de celebrar un contrato social ocultando eficazmente su contraparte antisocial y violenta. Hoy el contrato social ha sido denunciado como ilegítimo e injusto, sin que parezca posible renegociarlo, cuando la esfera pública progresivamente se convierte en campo de batalla para los conflictos de una convivencia atravesada por fronteras poco permeables (excepto para el capital y, en menor medida, las mercancías). La otredad que despierta miedo/ira toma diversos rostros: el otro inmigrante, el otro racializado, el otro desposeído, pero también la misma institucionalidad (la ley y la ciencia) que se ve como una fuerza que ha fallado en su declarado propósito de producir bienestar. Cuando la institucionalidad falla retorna el imaginario del wéstern y la posibilidad de tomar la ley en las propias manos; hay una erosión de las capacidades humanas para comunicarse y negociar significados, para cooperar e imaginar un destino común o un territorio compartido. Por

ejemplo, cuando los grupos privilegiados se apoderan del papel de la víctima y salen a reclamar lo que consideran sus derechos, rechazan el pacto social y las instituciones que lo sostienen, exigiendo su derecho de actuar el contrato antisocial como forma legítima para lograr beneficios. Si bien el contrato antisocial siempre existió, la diferencia hoy estriba en que deja de estar oculto para ser un argumento liberador y justificador en sí mismo, minando la efectividad de su contraparte: el contrato social. En *Reyes* se inscribe y exalta, además del discurso moderno, civilizatorio, laico, integrador y tecnocientífico, el discurso humanista de los derechos humanos y el bien común. Por el contrario, en *Apoc* ningún derecho tiene valor más allá del que la fuerza o el aislamiento puedan transitoriamente proteger. No existe el principio del bien común excepto en el espacio de las micro-comunidades más homogéneas, no hay principios humanistas que defiendan a los débiles ni instituciones a las cuales apelar por la justicia. La sociedad global no solo es jerárquica sino depredadora. En este sentido, *Apoc* perfila un mundo post-humanista.

Para cerrar con el tema de las transformaciones de Hollywood como sistema de enunciación y difusión de imaginarios históricos, quiero detenerme en una anécdota que refleja otro tipo de cambios en la industria cinematográfica. Como señalan Shohat y Stam (2002), los procesos de producción y las relaciones que en ellos se establecen "plantean cuestiones relacionadas con el aparato cinematográfico y la participación de las «minorías» dentro de ese aparato" (p. 194). En el caso de largometrajes donde se representan sujetos indígenas es difícil no podemos preguntarse cómo se desarrolló esa participación y si la "política racial" se expresó solo en el reparto y los créditos reconocidos u omitidos. Igual que en cualquier contexto de trabajo, los procesos de filmación de un largometraje pueden reproducir las condiciones de explotación colonial. Este parece haber sido el caso en *Reyes*, según relata Barry Morse (2004), quien fue uno de los actores secundarios estadounidenses en el reparto. En su libro de memorias describe las relaciones jerárquicas que dominaron el set de filmación en México; por un lado, entre los mismos actores hollywoodenses, donde Yul Brynner asumía con arrogancia y aislamiento el papel de estrella; por otro, respecto a la población de extras locales del poblado pesquero de Mazatlán, a quienes se pagó un dólar al día por su trabajo (suficiente para que abandonaran sus ocupaciones de pesca habituales). Morse denuncia que los productores no se preocupaban por los sentimientos, salud o

bienestar de nadie, asumiendo que quienes estaban bajo contrato quedaban a disposición de sus decisiones: “They have bought you, and they intended to do whatever use they wanted of you” (p. 124). Relata además una situación paradigmática respecto a estas relaciones jerárquicas no problematizadas abiertamente en el set: los extras fueron llevados en camiones a una parte selvática lejana para el día de filmación, sin que se proveyera nada para su alimentación y otras necesidades; muchos iban con toda su familia y llevaban comida y lo necesario para hacer fuego y cocinarla. Yul Brynner se quejó del olor que producía la preparación de esa comida y exigió que los llevaran al otro lado de la colina. Por demás está decir que los créditos en *Reyes* evidentemente omiten la mención de extras u otros locales contratados para labores logísticas.

La diferencia en las condiciones de producción durante la filmación de *Apoc* se puede esbozar a partir de algunas escasas referencias: sobre un Mel Gibson descrito como alguien bromista y sin poses de estrella arrogante (Dittrich, 2006); que dos tercios del elenco y el personal contratado era mexicano (Padgett, 2006), y a cada extra se le pagó alrededor de $430 por semana (Dittrich, 2006), además de créditos suficientemente inclusivos[31]. Un testimonio que ejemplifica una reacción positiva hacia la película de parte de una persona local que trabajó como extra fue recogido por Padgett (2006), quien entrevistó a Mayra Sérbulo, una mujer zapoteca de 30 años. Ella reconoció que esperaban críticas respecto a la película de parte de los “nacionalistas mexicanos”, especialmente debido al tema de los sacrificios humanos. Por otra parte, afirmó: "I'm frankly surprised and excited that someone is making a film about an indigenous Mexican culture that most Mexicans don't even know all that well. I feel valued by this movie.” El mismo Gibson usó este argumento como un valor positivo que hace relevante *Apoc*: la posibilidad de mostrar que había gente y cultura en América antes de la llegada de europeos (Weiner, 2006). Guiada por esta misma perspectiva, la Latino Business Association (LBA) le entregó a Mel Gibson el *Visionary Award*; entre las razones para el premio, el presidente de la asociación señaló el haber contratado una mayoría de actores, actrices y personal latinos no conocidos en Hollywood y

[31] De acuerdo con Padgett (2006), como parte de sus esfuerzos por ganarse la buena voluntad de la población local, Mel Gibson donó un millón de dólares a las comunidades que en el estado de Veracruz habían sido afectadas por el huracán Stan el año anterior.

contribuir a que la comunidad latina en los Estados Unidos se sintiera orgullosa de su cultura (BBC News, 3 de noviembre 2006).

1.4. Los mundos de la alegoría occidentocéntrica

Mucho se ha debatido respecto a la afirmación de Jameson (1986) sobre la inevitabilidad del sentido alegórico en los textos del "Tercer Mundo", particularmente en la forma de alegoría nacionalista. A su entender, en estas culturas no se ha dado una separación entre las esferas de lo privado y lo público, lo poético y lo político, como sí ocurre en las sociedades modernas occidentales (p. 69). Por ello, cualquier acto cultural o artístico deviene también en político, a través del recurso alegórico con su productividad de lo heterogéneo y polisémico (p. 73). Para Jameson, aun los textos que narran un mundo eminentemente subjetivo o una historia privada proyectan una dimensión política o una metáfora sobre la esfera pública. Sin embargo, como señala Stam (2000, p. 288), el recurso alegórico puede resultar relevante para analizar toda producción cultural [32], también aquellas del "Primer Mundo" como es el caso de *Reyes* y *Apoc*.

En los apartados previos se identificaron algunas de las voces y los discursos que participan en la enunciación de los mundos precolombinos de ambos largometrajes. Ahora me interesa indagar quiénes, autorizados por la ficción, actúan y hablan a través del recurso de la alegoría. ¿Hay un sujeto alegórico en la enunciación que se superpone a la presencia del protagonismo precolombino? ¿Los mundos precolombinos resultan de interés en el quehacer cultural solo como materia prima para la alegoría en función de los imaginarios occidentales? De ser así, corresponde reconocer una nueva faceta de la colonialidad y la guerra de las imágenes.[33]

---

[32] De acuerdo con Stam (2000), otra diferencia a considerar es que, mientras los cineastas del "Primer Mundo" pueden dar por un hecho "the projection of a national power that facilitates the making and the dissemination of their films"; los del "Tercer Mundo" no pueden asumir "a substratum of national power", y esta relativa falta de poder obliga al esfuerzo sostenido "to create an elusive 'authenticity' to be constructed anew with every generation" (p. 289).

[33] En relación con el estreno de *Apocalypto* (2006) y las afirmaciones de sus realizadores sobre el carácter alegórico de la película y su relación con la decadencia de la sociedad moderna, Ardren (2006) señala: "After Jared Diamond's best-selling book *Collapse*, it has become fashionable to use the so-called Maya collapse as a metaphor for Western society's environmental and political excesses. Setting aside the fact

Para Occidente el discurso autorreferencial es difícil de evadir. El orden hegemónico suele estar más interesado en sí mismo que en dejar hablar o interrogar con curiosidad al Otro; la alteridad es apropiada como materia prima de su imaginación narcisista, como objeto antes que como sujeto a interpelar, por lo que los escenarios más diversos terminan adecuándose al protagonismo de sus dramas socioculturales, aunque aparezcan disfrazados alegóricamente. Quizá el enunciar la alteridad no alivia del ensimismamiento y, antes de interesarse por conocer e imaginar la complejidad del Otro cultural e histórico, el discurso hegemónico acaba colonizándolo con historias, problemáticas y protagonistas que le resultan familiares. Este mecanismo alegórico autorreferencial se posibilita, como señala Michael Rogin (1992), gracias al «valor simbólico excedente» de los oprimidos, que permite representar sobre ellos algo más aparte de sí mismos. Que así sea, según Shohat y Stam (2002, p. 191), explica la proliferación de interpretaciones erróneas y malentendidos interculturales en torno a tantos textos producidos por Occidente sobre el Otro.

¿Hay en *Reyes* y *Apoc* una enunciación del mundo maya precolombino interesada primariamente en comunicar sus atributos histórico-culturales? ¿O se trata de enunciados autorreferenciales nacionalistas de la cultura hegemónica estadounidense, narcisista en el caso de *Reyes*, crítica y desilusionada en el de *Apoc*? Para empezar, si se acepta que ambos largometrajes pueden ser leídos como representantes del wéstern, de acuerdo con las características antes analizadas, esto los coloca dentro de un género nacionalista estadounidense por excelencia. De acuerdo con Bernand (2007):

> La pujanza de la industria cinematográfica en el siglo XX y la difusión de las películas estadounidenses en el mundo entero favorecieron la extensión mundial de la mitología norteamericana, consecutiva a la desaparición de los pueblos ensalzados por ella. (...) La rememoración fílmica de la conquista del Oeste está ligada a la construcción de la identidad nacional y a la justificación de una nueva forma de imperialismo. (s.p.)

---

that the Maya lived for more than a thousand years in a fragile tropical environment before their cities were abandoned, while here in the U.S., we have polluted our urban environments in less than 200, I anticipated a heavy-handed cautionary tale wrapped up in Native American costume."

¿Cómo reconocer en el mundo maya enunciado en *Reyes* y *Apoc* los referentes de la cultura estadounidense y los imaginarios hegemónicos, el contexto histórico y sociocultural que definió las condiciones ideológicas de producción de cada largometraje? Corresponde explorar las metáforas, alegorías y tropos que organizan internamente cada texto y sus mecanismos retóricos, para seguir la movilidad y el desplazamiento de los significados más allá del mundo narrado, lo que se comunica de manera figurada o tácita a través de los personajes y las situaciones en las que estos actúan.

En una entrevista de la época para *Los Angeles Times*, el actor Yul Brynner y el director Lee Thompson explican que el mensaje comunicado por *Reyes* pretende ser una crítica a la pena de muerte, representada en la trama precolombina por el sacrificio humano, así como una apología más amplia de la coexistencia pacífica (Scheuer, 1963). Sin embargo, sugiero que en *Reyes* la ficción nos ofrece indicios de una alegoría histórica y nacionalista más compleja. Los migrantes precolombinos son habilitados como alegoría general de quien abandona su lugar de origen para huir de la violencia que lo persigue, en busca de nuevas tierras donde asentarse, continuar su vida por otros medios y bajo la influencia de otros contextos. Pero el intertexto colonial nos permite delinear el perfil particular de estos migrantes: poseen una cultura sobresaliente y provienen de una sociedad más civilizada que la de los pobladores previos de la tierra a la que arriban. Al convertirlos en navegantes y desplazar mucho más al norte el destino histórico de los mayas, la geografía ficticia favorece el proceso de identificación de la audiencia estadounidense al que Hollywood se dirige en primera instancia. Un oportuno mapa se encarga de representar el escenario del viaje de huida, exploración y colonización a través del Golfo de México, aunque sin indicar un lugar específico de desembarco, hasta lo que hoy es la península de la Florida[34]. La elección del destino, nos explica la ficción, está informada por una vaga leyenda que Balam recuerda haber escuchado de su padre, sin que haya registro escrito de tal evento. Pero esa decisión está acompañada del temor a cruzar las aguas del océano, eco reconocible de los cuestionamientos respecto a las primeras travesías trasatlánticas del siglo XV: “Cross the waters? We'd slide off the world”, le advierten. El mismo eco informa cómo ante los

[34] Tal como señalan Shohat y Stam (2002), el cine ha usado la “imaginería de los mapas para plasmar las topografías holladas por sus héroes aventureros. (…) Así, el cine se representa a sí mismo como el heredero contemporáneo de un medio visual más antiguo: la cartografía” (p. 162).

contratiempos del viaje, falta de viento y desorientación, algunos cuestionan al líder y quieren regresar. De forma más específica, a través de los mayas navegantes se enuncian alegóricamente algunos capítulos de la mitología fundacional estadounidense, en primer lugar, el de los viajes realizados por pioneros, puritanos y otros peregrinos en la ruta de navegación trasatlántica, como aquellos del mítico Mayflower que, en el siglo XVII, huyendo de la represión y el conflicto religioso en Europa, buscaron la oportunidad en Norte América para establecer un nuevo orden social y religioso. Los mayas caucásicos de *Reyes* facilitan el mecanismo alegórico del relato.

Como wéstern clásico, *Reyes* exalta el virtuosismo fundacional del imperio y su dinámica expansionista, en términos de un proyecto transcultural que llevará a la construcción de "a new race in a new land", como dice uno de los seguidores de Balam. Sin embargo, para habilitar adecuadamente el recurso alegórico resulta necesario eliminar la práctica "supersticiosa" del sacrificio humano, que desde el inicio fue señalada como el único aspecto "primitivo" de la admirable cultura maya. La noción de sacrificio facilita a la vez proponer, bajo la impronta "racional y productiva" de la civilización, la transformación de esta práctica en otro tipo de sacrificio positivo acorde con los principios sociales y económicos que inspiran el proyecto colonial. Esta permuta del tipo de sacrificio puede leerse en términos de la intención de los puritanos y peregrinos de vivir una forma más pura del cristianismo, ligado a la ética del trabajo propia del discurso burgués y protestante, cuya recompensa será el progreso y la libertad como emblemas de una nueva nación.

El cambio en el nuevo orden establece una imbricación del ámbito religioso y el económico. Balam prioriza las obras de riego que harán posible la agricultura sobre la construcción de un templo. La belleza admirable de la tierra, como muestra del poder divino, se somete a la voluntad industriosa y Dios actúa como aliado para mediar las relaciones entre humanos y naturaleza, tal como lo expresa en su oración el sacerdote:

> Oh, god, lord of hills and valleys, be patient with us for we are about to destroy your beauty. Suffer it, we pray you so that we may dwell here and obtain our daily bread, for in us there is a great hunger. Send us the many blessings of thy bounty, the life giving sun, the blessed rain, the fertility of the soil. We pray you to suffer no animal to attack us, nor enemy to kill us.

En *Reyes*, los colonos se distinguen como (ex)portadores de una civilización superior, poseedora de saberes y técnicas capaces de transformar el mundo; además, se les celebra como artífices de la alianza/subordinación de los grupos locales que, en última instancia, hace posible la continuidad y expansión del proyecto imperial/colonial. El discurso de Balam ante la nueva comunidad mixta, reunida finalmente bajo su mando, ofrece una descripción que bien puede pensarse referida a los Estados Unidos y sus ideales sobre la libertad, el trabajo y la democracia, al "estilo de vida americano" y los principios democráticos de la sociedad burguesa liberal como espejismo para la emancipación.

> But now, I look upon what we have here. The grass grows, the trees spread their branches, and the rivers flow. And we have not spilled one drop of blood in sacrifice to the gods. Can it not be that the gods are satisfied with the sacrifices that each of us must make in his day-to-day life, that the test of a people is in the living not the dying, and living in dignity and decency and respect is all that the gods require? As for me, I remain here, but in Black Eagle's way, I give you your choice.

El reconocimiento póstumo a Black Eagle, personaje que precisamente encarna el arquetipo idealizado del indio de las praderas norteamericanas, cuya muerte confirma su estatus de buen salvaje, puede interpretarse como referencia explícita a la influencia que la confederación de naciones Iroquesas y su «Gran ley para la paz» tuvieron sobre los principios políticos adoptados por las trece colonias que se unieron bajo la Nación Federal Estadounidense[35], un hecho que Shohat y Stam (2002) señalan como grave omisión en la reescritura retroactiva de la historia oficial de ese país (p. 107)[36].

---

[35] El reconocimiento se oficializó con la resolución 331 del Senado de ese país (100º congreso), en 1988.

[36] Shohat y Stam (2002) recuerdan que los "padres fundadores" de los Estados Unidos no negaron que la idea de confederación como organización del nuevo país se inspiró en las naciones iroquesas; por tanto, nociones esenciales de la idiosincracia de ese país, como el concepto de libertad y el derecho a la "búsqueda de la felicidad", se nutrieron de las creencias de los indígenas locales (p. 107). Este no es un caso aislado, pues también la historia de la cultura occidental se ha caracterizado por un blanqueamiento eurocentrado. Estos autores consideran que "la idea comunal igualitaria de los pueblos indígenas… contribuyó a que Europa despertara del largo sueño dogmático del autoritarismo" (p. 108). En su libro *Down of Everything* (2021), David Graeber y David Wengrow llegan a una conclusión similar respecto a la influencia que la crítica de los intelectuales indígenas tuvo sobre la sociedad europea, si bien esta no es reconocida como corresponde.

En *Reyes* se encuentran los tropos del discurso imperial/colonial en su máxima expresión, tal como los describen Shohat y Stam (2002, p. 156): la figura idealizada del pionero, la exaltación del jardín y su cultivador. La nueva tierra colonizada se representa simbólicamente de manera dual: femenina como Ixchel, que se resiste a ser poseída por Balam, pero a la vez anhela ser conquistada por él; y masculina como Black Eagle, que no está dispuesto a ceder el mando de su pueblo y renunciar a sus pretensiones amorosas hacia Ixchel, pero a la vez desea la amistad de Balam y la posibilidad de aprender los saberes de su civilización superior. Finalmente, ambas representaciones simbólicas son conquistadas, una en la vida y otra en la muerte.

En el caso de *Apoc* también hay una alegoría declarada por sus realizadores respecto al mundo contemporáneo. De acuerdo con varios artículos y entrevistas (Dittrich, 2006; Padgett, 2006; Kolodny, 2008), la idea inicial de Mel Gibson fue usar el mundo maya como alegoría de la decadencia de la sociedad occidental contemporánea[37], en particular la estadounidense, un ejemplo de cómo una gran civilización entra en el caos y se debilita con el aumento de la violencia, la destrucción del ambiente, el uso irracional de los recursos disponibles y la corrupción de las élites gobernantes[38]. Según Padgett (2006), Mel Gibson y Farhad Safinia, coproductor y coescritor del guion, señalan que la inspiración provino de los estudios sobre los mitos mayas de la creación y la destrucción, incluyendo el *Popol Vuh*, así como investigaciones que sugieren que la sobreexplotación de los recursos naturales y las guerras fueron las principales causas del colapso de las sociedades mayas. Esta perspectiva interpretativa informa el mecanismo alegórico declarado, en palabras de Safinia: “the parallels between the environmental imbalance and corruption of values that doomed the Maya and what's happening to our own civilization are eerie”.

---

[37] Richard Hansen: “Our research showed the incredible economic and political power the people at the site were wielding, and then we see their total demise, a complete abandonment of these systems. It was the idea of conspicuous consumption, the idea of exorbitant use of resources. He [Gibson] saw a message there for humanity.” (*Arqueology*, 2007).

[38] De acuerdo con Dittrich (2006): “During his press conference, Gibson said *Apocalypto's* illumination of a crumbling ancient empire will «make us introspective about ourselves». But the film's promoters seem desperate to downplay the setting: «*Apocalypto* isn't a story about Mayan culture, not at all» Anna Roth, the film's Mexican production manager, told the local media. «It's an adventure about timeless values, a story of love, loyalty, vengeance, and pain--a story you could film in Mexico today or Paris in the eighteenth century. »”.

En el escenario precolombino de *Apoc* se pueden identificar signos del mundo capitalista contemporáneo de inicios del siglo XXI, planteados en la forma de una denuncia sobre la corrupción de los grupos gobernantes, la decadencia capitalista, la explotación laboral y la depredación de la naturaleza. El héroe representa al ciudadano común masculino, que debe imponerse desde la individualidad contra la violencia colectiva de un sistema social que amenaza con reducirlo a la muerte o la impotencia, despojarlo de sus derechos y libertades, y separarlo de su gente. El heroísmo de Garra de Jaguar es posible gracias a una reconexión con la tradición familiar, guiado por el deseo de seguridad y no por disfrutar del riesgo en la aventura, lo cual conduce a la elección del aislamiento como protección frente a las fuerzas destructivas de la civilización, del Estado y el capital, que no puede controlar. El triunfo de Garra de Jaguar satisface simbólicamente la fantasía de este hombre común de imponerse sobre fuerzas institucionales que lo superan y presionan cotidianamente. Sin embargo, es un triunfo conservador porque conlleva también la renuncia a participar en la esfera pública como recurso para transformar el sistema, sea a través de la negociación o el enfrentamiento, y en su lugar opta por retraerse dentro de la esfera de lo privado, concentrando su interés y esfuerzo en asegurar el bienestar de su familia.

El significado de *Apocalypto* se refiere a la tradición bíblica cristiana, al "Libro de las Revelaciones" y al llamado "Día del Juicio Final", cuyo significado en griego corresponde a la «revelación de algo que estaba oculto» (Bernand, 2007); sin embargo, Mel Gibson traduce la palabra libremente del griego, en una acepción mucho más optimista: "un nuevo comienzo" (Padgett, 2006). Este encuadre propone una narración en términos de un tropo particular referido al cambio: algo acaba para que algo distinto comience. Este tropo también está presente en *Reyes*, pero con un carácter dualista, lineal y progresista: algo negativo se supera para iniciar una etapa mejor. Como resultado de la conquista/invasión y el desplazamiento geográfico forzado hacia nuevas tierras, acaba una tradición religiosa ligada al sacrificio humano, pero se conserva todo lo admirable de la cultura maya para dar paso a un nuevo orden que integran distintos grupos (locales y colonos) como civilización excepcional. En *Apoc*, aunque hay una clara tensión dualista entre lo urbano-negativo y lo rural-positivo, el cambio no resuelve esa tensión de manera lineal ni progresista: la civilización maya, excepcional pero temible, está por acabar como resultado de su propia violencia/barbarie,

pero también debido a la Conquista europea que los espectadores saben inminente. La percepción progresiva del cambio se pierde y el movimiento parece principalmente circular: un imperio conquistador será conquistado y otro imperio tomará su lugar con su particular objetivo de conquista y expansión. El mensaje respecto a lo que reemplazará el mundo y orden maya previos no es claro, pero no hay lugar para el optimismo. Este no es posible, para empezar, porque el protagonista y su familia son indígenas y, por tanto, no podrán escapar del cataclismo de la conquista europea. La frase de Durant que marca el inicio del largometraje tiene como referente al Imperio Romano y su caída frente a los grupos bárbaros provenientes del norte de Europa. Si bien en ella hay un juicio crítico sobre los problemas internos y la "decadencia" como causa de la desintegración de Roma, no hay una afirmación respecto al nuevo orden social que la sustituyó; entonces, ¿por qué decir que *Apoc* sí lo hace respecto a orden social colonial europeo? En el imaginario histórico occidental, aunque la cita de Durant no lo mencione, se interpreta la caída de Roma como un retroceso para la humanidad que llevó al "oscurantismo" con que se ha calificado a la Edad Media europea. En todo caso, en *Apoc* el protagonista parece reconocer que las probabilidades de supervivencia para su mundo familiar dependen de la tradición. Fue precisamente ese saber lo que le permitió vencer a sus perseguidores. Por ello, retorna circularmente a sus orígenes y avanza hacia la naturaleza alejándose de cualquier experiencia de civilización, sea maya o europea. Es un movimiento que se podría juzgar conservador, porque regresa al punto de partida con el proyecto implícito de refundar la comunidad perdida. Para Garra de Jaguar ni lo nuevo ni el progreso suponen ningún beneficio, el orden que vendrá tras la caída del mundo maya no será necesariamente mejor, en tanto la civilización ha demostrado ser sinónimo de malestar.

En ambos largometrajes se reconoce el tropo del indio que se desvanece[39]. Con emoción y nostalgia el espectador registra la muerte del admirable Black Eagle como inevitable (y sacrificio tácitamente necesario), mientras su comunidad cultural tendrá como destino el ser asimilada por la cultura hegemónica, probablemente ocupando un lugar

[39] Este tropo surge de la creencia, dominante en los siglos XVIII y XIX en los Estados Unidos y alimentada por la literatura, el cine y la política estatal, de que los "indios" estaban desapareciendo o llegarían a desaparecer. Presente en muchas películas occidentales, el tropo suele estar acompañado por una visión celebratoria de la Conquista y la ideología del Destino Manifiesto. (AIST 320 Native Americans in Contemporary Film, 2020).

subalterno. En *Apoc* el proceso es mucho más literal y traumático, pues se atestigua la destrucción de las comunidades selváticas como la de Garra de Jaguar, cuyo repliegue final hacia el aislamiento es, en sí mismo, una forma de desvanecimiento, ante la visión de fuerzas históricas imposibles de contrarrestar, las cuales además pondrán fin al poderío de las grandes civilizaciones indígenas como la maya, destruyendo o degradando sus expresiones culturales.

Tanto en *Reyes* como *Apoc* se encuentra también el tropo de la Tierra Prometida como motivación de las acciones en los personajes protagónicos, alrededor del cual se definen las relaciones del sujeto con el tiempo, la historia, la tradición y la alteridad. En el discurso colonial-moderno se puede reconocer la impronta del intertexto bíblico que repite la promesa hecha por Dios al pueblo elegido de guiarlo en la búsqueda y conquista de una tierra excepcional, donde la prosperidad y el dominio de muchas generaciones futuras estarán asegurados. En su versión laica, este tropo ha infiltrado el discurso moderno, pero la Tierra Prometida ya no está garantizada solo por Dios sino también por la ciencia y el conocimiento de las gentes "civilizadas", cuya superioridad autoasignada se considera evidencia de que han sido elegidas y están destinadas al dominio de aquel lugar o tiempo por descubrir, fundar o crear: una tierra abierta a la posibilidad de transformación. Igual que la versión bíblica, la promesa moderna solo se cumplirá para el pueblo elegido, es decir, no es un proyecto libre de exclusión ni de conflictos de clase, etnia, sexo, etc. Se trata de una tierra que ya estaba ocupada por otros grupos sociales, pero al asignarles el lugar de no elegidos, de no creyentes en el dios verdadero, de no civilizados, y por tanto inferiores y menos humanos, podrán ser combatidos en el nombre de Dios o la civilización (la libertad, la democracia o la paz), desplazados y subyugados legítimamente.

En *Reyes*, la Tierra Prometida se presenta en su forma más tradicional, primero en la forma discursiva del mito-leyenda, como una revelación que ofrece la certeza (aunque ciertos incrédulos duden, por lo cual serán castigados) para navegar y tomar el riesgo de buscarla. Cuando se la encuentra, en efecto está habitada por otros de quienes es tomada, si bien se minimiza la representación del conflicto y la violencia que esto requiere, para optar por una narrativa de seducción/persuasión. Como promesa, esta nueva tierra es ante todo potencial de aquello que puede llegar a ser bajo el gobierno adecuado. Geográficamente, la Tierra Prometida en *Reyes* está ubicada hacia el norte, específicamente en Norteamérica; de acuerdo

con las coordenadas temporales está ubicada en el futuro. Conquistarla/dominarla es un primer paso de una trayectoria histórica lineal y progresiva para crearla con los recursos de la ciencia y el trabajo (el sistema económico productivo que la civilización y sus técnicas proveen). Las palabras de Balam poco después de arribar exaltan el sentido de este nuevo comienzo donde el pasado/tradición debe renovarse o superarse para permitir que la promesa se cumpla: "Let us then begin with new feelings in our hearts, old fears and old memories to be forgotten. From this time on it shall be as though we are reborn." Este "nacer de nuevo" actúa por sí mismo como tropo relevante dentro de la narrativa cristiana, en especial la evangélica, que se conecta con el subtexto alegórico de los peregrinos europeos. Finalmente, la alteridad es conquistada-seducida para ser parte de este proyecto integrador de una comunidad cada vez más homogénea, en un discurso que niega u omite las desigualdades existentes, silenciando además la persistencia de la alteridad y lo heterogéneo dentro de la nueva comunidad. La contradicción entre integración-exclusión a lo largo de *Reyes* hace eco de aquella propia del discurso nacionalista norteamericano, que mientras celebra la fortaleza de su base mixta de inmigrantes en tanto sea europea, simultáneamente discrimina y violenta a las poblaciones afrodescendiente, indígena y otras minorías cada vez más significativas demográficamente.

Por su parte, en *Apoc* la Tierra Prometida es doble, pero ambas versiones remiten al pasado y no al futuro. La primera versión es de la Tierra Prometida que ya fue destruida por la civilización y lo que se atestigua son sus ruinas. En la sociedad maya imaginada por el largometraje, el discurso del destino manifiesto condujo al extremo de pensarse igual a los dioses y, como un reflejo de la expulsión del paraíso bíblico, su ambición destruyó la promesa, por lo que están condenados a perder también la tierra. Este es el paisaje de la Tierra Prometida que se reconoce en la voz de uno de los sacerdotes mayas durante el ritual de los sacrificios sobre la gran pirámide:

> Estos son los días de nuestro gran lamento. ¡La tierra está sedienta! Una gran plaga infesta nuestras cosechas. El azote de la enfermedad nos aflige a su antojo. Dicen que esta lucha nos ha vuelto débiles. Que nos hemos vuelto vacíos. Dicen que nos pudrimos. Gran pueblo del estandarte del sol... Yo digo que somos fuertes. Somos

> un pueblo con un destino. Destinados a ser los amos del tiempo. Destinados a ser los más cercanos a los dioses.

La segunda versión de la Tierra Prometida en *Apoc* corresponde a una geografía natural fuera del alcance de la civilización, que no ha sido transformada por el quehacer humano. Aparece también como referente del mito de la Edad de Oro, el pasado al cual se anhela retornar; este corresponde a la historia y tradición del diezmado pueblo de Garra de Jaguar, que deben ser reconstruidas y protegidas como único recurso para restablecer el sentido, el orden, la cohesión, la identidad y la continuidad necesarias para la vida (la de este mínimo grupo en particular). La relación con el tiempo y la historia no es lineal sino circular, es retornar para permanecer, como un tiempo sin destino, fuera del tiempo cronológico que produce el quehacer humano. Tampoco en esta versión hay un lugar para la alteridad en la Tierra Prometida; tampoco hay beneficio en el pacto o diálogo transcultural, que solo han demostrado ser una amenaza. [40]

De acuerdo con Kolodny (2008), la trama de *Apoc* está organizada por dos tropos: el pastoral y el de la caída afortunada. En la tradición clásica, el tropo pastoral contrasta la bucólica, inocente y feliz imagen de la vida campestre (en el caso de *Apoc* la comunidad de cazadores/recolectores) con la vida urbana (multitudinaria, corrupta y caótica). La primera se propone como refugio respecto a los malestares que la segunda ocasiona. Kolodny explica el tropo de la caída afortunada, basado en el discurso cristiano que interpreta la expulsión de Adán y Eva del Edén como el inicio de una cadena de eventos que conducen a la llegada de Cristo, su muerte y resurrección, asociadas a la promesa de salvación y vida eterna (p. 21). La connotación más general que este tropo adquirió con el paso del tiempo fue la de cualquier circunstancia en la que un error o un acto de maldad conducen eventualmente hacia algo positivo. Según Kolodny, en *Apoc* la llegada de los europeos se propone como la contraparte

[40] Considero posible, aunque quizá arriesgado, ampliar esta lectura para conectarla con la situación sociocultural y política actual, tal como es experimentada por diversos grupos en distintos lugares del mundo globalizado, en especial aquellos que sienten amenazados sus privilegios, su derecho a gobernar la Tierra Prometida, viven en miedo y optan por la defensa antisocial. Por ejemplo, la tendencia del nativismo que surge transformado y se expresa como supremacía blanca: los verdaderos nativos americanos son los hombres "blancos" descendientes de europeos (en quienes resuena el eslogan de la campaña de Trump: *Make America Great Again*). El enemigo, como otro tipo de fuerza caníbal de la que hay que defenderse, está en un *establishment* que ha dado demasiados derechos a esos otros inferiores, invasores, "no humanos".

benigna que solucionará el caos violento creado por la sociedad maya, mediante los aportes del cristianismo y la civilización occidental, que transformarán positivamente las vidas de los pueblos conquistados. No obstante, como antes comenté, mi lectura no encuentra que esta sea la única interpretación posible, pues requiere de un salto hacia conclusiones más allá de los elementos dados por el mundo diegético. No es posible afirmar que en *Apoc* haya un juicio positivo o negativo respecto al cambio que se sabe inminente con la llegada de los europeos; solamente se afirma que el cambio será tan fuerte que detendrá todo lo que está en movimiento, las motivaciones y las acciones en curso, para centrarse en la presencia de los extranjeros, en sus motivaciones y acciones.

Como antes se señaló, el tropo de la animalización también se expresa en ambos largometrajes, pero de nuevo el carácter que se le otorga en cada caso resulta opuesto. En *Reyes* la animalización de la población nativa, concentrada en la figura protagónica de Black Eagle, se mueve desde un primer momento en que el Otro significa la amenaza y violencia que debe ser combatida, pasando por la denuncia en la voz de Ixchel respecto a que precisamente el reducirlo a un animal es lo que produce la violencia que amenaza; por tanto, se concluye que se trata de un animal posible de domesticar y que como tal puede ser útil para el proyecto colonial. En el caso de *Apoc*, donde la dinámica del enfrentamiento entre el héroe y sus enemigos está determinada por la ley del más fuerte, en el escenario de la selva como frontera en constante tensión, la animalización se expresa de dos formas distintas. Una es la del animal salvaje que la civilización necesita someter como presa a sus fines de consumo, que debe ser puesto a dormir, ser sacrificado como combustible para nutrir su maquinaria de dominio. La contraparte de este animal/presa es el hombre que se funde con el animal salvaje, el hombre-jaguar como símbolo de una fuerza sobrehumana, la exaltación del retorno al orden y los saberes de la naturaleza, ahí donde la violencia responde a las leyes más equilibradas de la supervivencia y la comunidad.

El tropo del rescate/violación también se manifiesta sutil y solapadamente en *Reyes*: en el rapto de Ixchel y otras mujeres de su pueblo para procrear "una nueva raza". En la promesa de matrimonio hecha por Balam, producto de un arreglo político entre hombres, y en las posibles consecuencias violentas que los celos y la disputa (también entre hombres) por el acceso a su afecto/cuerpo pudieran tener. Por otra parte, el deseo de Black Eagle por Ixchel

se expresa en parte como la amenaza caníbal, si bien se insinúa la posibilidad de amor recíproco y matrimonio no forzado (aunque el despertar de la pasión "impropia" puede ser una forma de rapto emocional). Sin embargo, la amenaza más fuerte que este tropo señala está en el obstáculo que ese deseo y posible relación impropia significan para que Balam (víctima primaria) pueda consolidar su proyecto imperial colonial de una nueva raza en una nueva tierra[41]. La violación está significada tácitamente en el tabú del matrimonio interracial y cómo este debilitaría, al propagar la mezcla/confusión de "razas", la posición de privilegio/dominio de un grupo sobre otro.

En el caso de *Apoc* opera de nuevo una inversión del tropo: no es la mujer blanca quien está en riesgo y debe ser rescatada, sino la mujer indígena como símbolo de la célula básica familiar que sostiene la comunidad y su posibilidad de reproducción. Primero se nos muestra una violación "real", en la secuencia donde los cazadores esclavistas mayas invaden y destruyen la comunidad de Garra de Jaguar. La víctima es la esposa del mejor amigo del protagonista, quien ha enfrentado dificultades reproductivas y por ello ha sido objeto de burlas respecto a su virilidad. La violencia sexual de los invasores parece en primera instancia confirmar esa carencia y reducir a la impotencia general al sujeto masculino del grupo: otros sí podrían engendrar en su mujer, aunque el fruto sean monstruos y muerte. En un sentido más general, la violación va más allá de lo literalmente sexual, para abarcar el conjunto de la fuerza sádica y depredadora que aniquila a toda una comunidad, en tanto en ella reside la capacidad de reproducción del vínculo social y la tradición. Por tanto, la misión vital de Garra de Jaguar es afirmar su masculinidad/virilidad, vengando esa violación, rescatando a su esposa e hijos, para asegurar la restauración y continuidad de su comunidad.

1.5. El espejo colonial y alegórico de Hollywood

Rapa-Nui (Reynolds, 1994) enuncia también un mundo precolombino libre de la presencia de europeos, ofreciendo otro ejemplo del discurso colonial en el cine hollywoodcéntrico. Para cerrar este capítulo, me interesa hacer un breve repaso de algunos aspectos que conectan

[41] En el imaginario patriarcal la víctima más relevante del rapto o violación sobre el cuerpo de una mujer es un hombre (pareja, padre o hermano), en tanto su honor y masculinidad son mancillados por el acceso del Otro a una "propiedad" que con su fuerza viril no fue capaz de proteger eficazmente.

o distancian este filme de las características discutidas en *Reyes* y *Apoc*, no con la meta de hacer un análisis a fondo, sino como apreciación general del contexto histórico en el que ha evolucionado el discurso ideológico hegemónico.

La cercanía del estreno de *Rapa-Nui* (en adelante identificada como *Rapa*) a la conmemoración del Quinto Centenario del "Descubrimiento", un punto de inflexión crítico para pensar y hablar sobre los escenarios históricos de los mundos precolombinos y los eventos de la Conquista, hizo que, como luego ocurriría con *Apoc*, la producción enfrentara múltiples críticas respecto a su veracidad histórica-antropológica y las fuentes que informaron la trama[42], sumando otras por el uso irresponsable de la Isla de Pascua y las relaciones con la población local durante la filmación. *Rapa* es ejemplo de transición y cambio en el discurso, donde coexisten contradicciones incluso hoy no resueltas, cuando Hollywood todavía se siente autorizado a enunciar el mundo del Otro en inglés y con actores que no representan con suficiente cercanía al grupo étnico autóctono; mientras que, en el ámbito alegórico, el imaginario nacionalista ya no ocupa un primer plano, y en su lugar se activa uno de carácter más global y crítico de algunas de las consecuencias del proyecto moderno. Por ejemplo, *Rapa* ha sido empleado como recurso didáctico para la enseñanza de la sostenibilidad ambiental (Chifré, 2015), por la posibilidad que ofrece para trabajar temáticas vinculadas con las consecuencias sociales y el impacto ecológico del uso no sostenible de los recursos naturales[43].

Al igual que *Reyes*, la introducción en *Rapa* está organizada por la voz en *off* de un narrador omnisciente activando la ilusión que en apariencia convierte al cine en una clase de geografía, historia o antropología. En su más típica función historiográfica y cartográfica, sobre la pantalla la imagen del globo terrestre gira hasta posarse en una remota isla en el centro del mar, a donde esta voz nos dice llegaron navegantes polinesios hace 1500 años, que

---

[42] El documento histórico en el cual se basa parcialmente el guion de este largometraje es el libro *La Tierra de Hotu Matu'a* (1948) del sacerdote católico franciscano, misionero, lingüista y etnólogo alemán Sebastian Englert, quien trabajó en la Isla de Pascua a partir de 1935 y hasta su muerte en 1969 (el museo antropológico del sitio lleva su nombre), específicamente el capítulo 8 donde se narra el enfrentamiento social interno ocurrido alrededor del siglo XVI en la isla.

[43] La hipótesis que liga la tragedia ambiental con el conflicto social de las poblaciones indígenas de la Isla de Pascua no es ficticio ni original de este largometraje. De acuerdo con McCall (1994), William Mulloy fue el primero que propuso esa interpretación en un artículo que se popularizó en 1974, luego otros autores continuaron nutriéndolo.

vivieron aislados por los siguientes 1000, activando así la "nostalgia romántica por lo exótico" que advierten Shohat y Stam (2002), respecto a esa cultura hoy desaparecida de cuyo misterio hablan en silencio los enigmáticos moáis (tropo del indio que se desvanece). Se habla de un misterio que perdura hasta la actualidad, con la promesa implícita de que será revelado en el proceso de lo que se narrará. Después de esta explicación inician los créditos, paratexto que funciona como frontera permeable que conecta y separa lo que se supone es historia de la ficción. La cámara avanza por encima del mar, transportando al espectador "universal" que se identifica con la mirada de Occidente en un viaje de descubrimiento hasta la isla, los moáis y una cultura desconocida, implícitamente planteando el mundo narrado en los términos de "un espectáculo panorámico y de un voyeurismo temporal", tal como lo calificarían Shohat y Stam (2002, p. 163). Explícitamente la isla es connotada como paradisiaca, calificativo que puede conectarse con el tropo de la Tierra Prometida pero con un giro particular: el Paraíso que se convirtió en Infierno a manos de sus habitantes. En esta geografía histórica e imaginaria la frontera es el mar: el territorio interior de la isla es un adentro opresivo, mientras el afuera activa a la vez el miedo a lo incierto y la única alternativa de salvación. Atravesar la frontera es una apuesta de vida y muerte, pero no significa directamente entrar en el espacio del Otro, sino un retornar hacia un origen desconocido, mediante la restitución de la tradición del navegante gracias a la cual se colonizó la isla.

Si bien el conflicto central es social y económico, este se plantea centrado en el drama romántico, siguiendo el tropo del amor prohibido de Julieta y Romeo. En *Rapa* son Ramana y Noro, cada uno miembro de un grupo distinto: él del linaje de la élite (autoritaria y apegada a la tradición y el mito), ella de la clase obrera explotada en la construcción de moáis. Sobre la pareja, pero sobre todo en Noro, recae el ideal del buen salvaje, en tanto su conducta ética lo aleja de la condición "primitiva" y demuestra haber introyectado las restricciones debidas al *superyó*: obedece la ley y cree en los discursos oficiales y las autoridades, al menos hasta que los reconoce como amenaza para la conservación misma de la comunidad. La relación dicotómica entre el buen salvaje y el caníbal se extrema, al proyectar este último recurso imaginario sobre el resto de la sociedad, enceguecida de distintas formas por los deseos del *id*. La élite gobernante vive en el delirio de la superstición, ignorante o desinteresada de los problemas que amenazan a la sociedad. La corrupta élite religiosa fomenta ese delirio e

ignorancia, sometiendo a los diferentes estratos sociales mediante el tabú, con el fin de aumentar su propio poder, carente de una visión de futuro o proyecto político, por no decir de principios éticos o espirituales. La clase trabajadora está aprisionada en un círculo de explotación improductivo que se mueve también en función de la superstición, y que además es la causa de la degradación del ecosistema en la isla y pone en riesgo todo lo necesario para la subsistencia, en la medida en que depreda los recursos naturales y humanos, destruye los árboles y clausura las actividades realmente productivas. Pero a diferencia de *Apoc*, la irracionalidad, el autoritarismo y la violencia no son alegóricamente atribuidos a una sociedad moderna sino a una organización tribal etiquetada de "primitiva", aunque la lección aplique alegóricamente también para aquella.

No hay una tematización del contacto con Occidente, pero la degradación del orden social que muestra el desarrollo del imaginario caníbal podría interpretarse, advierte McCall (1994), como afirmación de que los indígenas no pueden gobernarse a sí mismos y, por ende, como justificación moral de la invasión europea que impondría idealmente la paz y la civilización. La leyenda que sostiene la producción de moáis como señales para atraer a Hotu Matu'a, quien en su gran canoa blanca representa la promesa de rescate para llevarlos a una especie de paraíso espiritual, puede también interpretarse como signo de los barcos europeos que ofrecerían otro tipo de rescate. Por otra parte, el aislamiento y la claustrofobia que produce este mundo insular pueden leerse como causas de la escalada del conflicto que desemboca en la guerra civil e incluso en canibalismo real, sugiriendo que lo opuesto, es decir, la interconexión global al abandonar la isla y atravesar el mar, son alternativas sociales y económicas más saludables (propias del mundo moderno capitalista). El tropo de la caída afortunada resulta aplicable en este contexto, en tanto el deterioro del orden social es la antesala de la próxima llegada de los europeos y la salida del aislamiento insular. Asimismo, el clímax de las contradicciones y la violencia es lo que obliga a los protagonistas a confiar la vida al saber técnico tradicional del fabricante de barcas y lanzarse al mar.

Contrastan en el discurso dos tipos de tradición, una pasiva y connotada negativamente: la leyenda que impone la construcción de señales (moáis) dirigidas a Hotu Matu'a; frente a otra activa y positiva (pragmática y técnica, no ideológica ni supersticiosa), aunque casi extinta: la del navegante y fabricante de barcas, cuya agencialidad fundó exitosamente la

sociedad actual y tiene el potencial de llevarlos al destino deseado (sin la espera pasiva), a otro lugar donde la continuidad de la vida sea posible.

Ambos escenarios del conflicto, el de la pareja prohibida y el caos sociopolítico, se intentan resolver en un inicio cumpliendo con la tradición y el orden dado. La pareja trata de anular el tabú que los separa mediante una excepción por méritos, siguiendo los rituales prescritos por el sacerdote, sin desafiar ni transformar el sistema. Ramana obedece y permanece en el clásico papel de la mujer pasiva que depende de quien ha decidido amarla. Durante buena parte de la trama, ella (que luego sabremos está embarazada) pasa encerrada dentro de una cueva (como la esposa del héroe en *Apoc*), sufriendo la violencia del ritual que pretende aclarar su piel. De nuevo la mujer queda atrapada en el rol de cuerpo reproductor y dispositivo necesario para el proyecto masculino de fundar otro orden social, aunque se endulce mediante el discurso romántico. Mientras tanto, Noro compite en la riesgosa carrera ritual con el fin de obtener el poder supremo del Ariki y transformar desde dentro el orden irracional. Por su parte, los trabajadores siguen construyendo moáis según se les demanda, haciendo grandes esfuerzos como parte de lo que creen es una negociación honesta que les ofrece la oportunidad de quebrar las jerarquías y acceder a mayores beneficios. Sin embargo, todos estos intentos honestos fracasan, así como, siendo evidente el engaño en la negociación con la élite, fracasa también la revolución de los oprimidos, estallando al final en caos y destrucción imposibles de superar, sin que quede ningún beneficio para ser disputado.

Si bien es cierto que en *Rapa* el problema sociopolítico es secundario frente al eje romántico y personalista de la trama, este no queda reducido a simple contexto escenográfico. Para empezar, cuando el conflicto adquiere mayor intensidad se convierte en la principal amenaza para la preservación del amor entre los protagonistas, puesto que la ley con sus tabúes ha sido desbancada. Ante la escena de la lucha de clases y el contrato antisocial, el discurso del largometraje toma una primera posición en favor de la equidad, como advertencia de que los excesos del autoritarismo jerárquico y la explotación laboral pueden llevar a una escalada insospechada e incontrolable de la violencia. Sin embargo, rápidamente, con la canibalización de la revolución de los trabajadores, su violencia excesiva produce un distanciamiento que lleva a dudar de la legitimidad de su causa y medios de lucha, para acabar etiquetándolos de modo simplista como villanos o locos.

Varios elementos del wéstern excéntrico reaparecen: la visión crítica indirecta de la empresa moderna en su faceta irracional (sobreexplotación de los recursos naturales y humanos); la tierra degradada que ya no es preciosa y solo queda como peligro del cual hay que alejarse; el conflicto entre civilización y barbarie, resuelto a favor de esta última, pues la ausencia de ley y comunidad desestabiliza cualquier proyecto de futuro imaginable. No obstante, el conflicto no se relaciona con la incursión en el espacio del Otro, mientras que la diferencia entre valores sociales o ideales culturales adquiere un carácter político y económico, de modo que la rigidez del autoritarismo jerárquico, el mal gobierno y el trabajo inútil son los que catalizan la violencia, pero sin que esta pierda completamente su halo revolucionario (McCall, 1994). El héroe que ha resistido la desilusión y ha trabajado para reformar el sistema internamente, restaurar la ley, la razón y con ello la comunidad, es derrotado al final y el imperativo de la supervivencia lo obliga como individuo a desertar. Por otra parte, los villanos no acaban de ser vencidos (a pesar de la muerte del sacerdote autoritario), pues toda la comunidad es arrastrada hacia una violencia que mezcla víctimas y villanos, y cuyo desenlace carecerá de beneficios. En este sentido, el tropo del indio que se desvanece domina la narrativa: lo que una vez fue no será nunca más.

Rapa dramatiza la derrota de los ideales del héroe, que son también los de la audiencia. La resolución final del conflicto es semejante a la de *Apoc*: no hay negociación ni lucha viable que justifique permanecer; en este caso, no hay recursos para sostener la vida social ni la biológica. La diferencia está en que, en lugar de retraerse y buscar protección en lo conocido, el movimiento de huida de Noro y Ramana (también con su hijo recién nacido) es hacia lo incierto, desertando de su propio mundo en la apuesta riesgosa por reconectarse con otra tradición legendaria, pero sobre todo con la esperanza de encontrarse con otros seres humanos y crear una nueva comunidad en otro lugar y por otros medios. En este sentido, a diferencia de *Apoc*, aquí todavía se sostiene el discurso humanista. La Tierra Prometida aparece de nuevo como un otro lugar que orienta la direccionalidad de las acciones de los protagonistas. Si bien hay desencanto respecto a los beneficios de la organización social y la industria, incertidumbre sobre al futuro y miedo ante la creciente violencia social, *Rapa* no comparte el pesimismo aislacionista de *Apoc.* El viaje de huida podría fracasar, pero el público sabe que al otro lado del mar hay otras tierras, gentes y recursos para continuar la

vida. En este sentido, *Rapa* hace una apología romántica de la capacidad de imaginar un más allá de lo dado, del tomar riesgos y actuar en función de otro horizonte posible, para expandir la experiencia de la realidad, una actitud que se puede reconocer como propiamente moderna. Incluso se podría aventurar la idea de que la navegación que emprenden Noro y Ramana en busca de un nuevo mundo tiene algún eco del espíritu que se asigna a los viajes de navegación del "Descubrimiento".

En síntesis, *Rapa* es otro ejemplo de cómo Hollywood se alimenta de información parcial sobre el Otro, su historia y cultura, con el fin de contar historias alegóricas en función de los intereses, los sueños y las pesadillas de Occidente y el actual mundo global.

CAPÍTULO 2

MUNDOS PRECOLOMBINOS EN CLAVE DECOLONIAL

El saber de hacer visibles y audibles otras epistemologías

El largometraje mexicano *Retorno a Aztlán* (Mora Catlett, 1991) inicia y cierra con una misma imagen: un códice en llamas que, a su vez, enmarca la escena mítica del encuentro de los dioses alrededor del fuego para decidir quién habrá de sacrificarse y dar así origen al Quinto Sol. De esta forma, se plantea la contigüidad entre historia y mito, entre el documento y la imaginación, así como también la circularidad de los procesos culturales de construcción y destrucción de significados y formas de habitar el mundo.

Para el historiador Robert Rosenstone (1995), el medio audiovisual "may represent a major shift in consciousness about how we think about our past", en la forma en cómo se concibe la historia y el tipo de "verdades" posibles de producir a partir del reino de lo visual y lo auditivo, difíciles de capturar adecuadamente con solo palabras (p. 15). Lo que él ha llamado "historia mediada por imágenes" puede conducir a una reinvención de la historia misma como disciplina, menos preocupada por el imperativo de reconstruir la "verdad" del pasado y ofrecer una visión neutral de los hechos, y más por crear una historia contingente como articulación de una diversidad coherente de perspectivas, imperfectas y parciales pero significativas, como red de historias imbricadas en un diálogo plural (p. 12). En términos bajtinianos, se podría pensar en un quehacer adscrito a la comprensión dialógica de los procesos socioculturales, consciente de la heteroglosia que se nutre de voces, lenguas y discursos generados desde la diferencia («exterioridad», cf. Mignolo, 2010a). Para Rosenstone (2006) una película, al igual que cualquier otro trabajo histórico, debe comprenderse ante todo como un argumento producto de la interpretación de ciertos eventos

históricos, situado dentro de un discurso más amplio, rico en datos y debates sobre las causas, la evolución y las consecuencias de esos eventos (p. 52).

> A narrative prefigured by the consciousness of the historian/film maker. A struggle over the meaning of the present and the future set in the past. An argument in the form of a story; a story in the form of an argument. An argument that is also a kind of vision of the world. One that can retain a certain strength and validity long after the data on which it is based may be superseded. (Rosenstone, 2006, p. 55).

Esta comprensión crítica de las convenciones sobre el realismo y la verdad en la narración histórica resulta consistente con la perspectiva decolonial del conocimiento Otro. El propósito de visibilizar este conocimiento no supone "una misión de rescate fundamentalista o esencialista por la 'autenticidad cultural' " (o la histórica), sino el incluir "la diferencia colonial en el centro del proceso de la producción de conocimientos", articular una "resistencia semiótica capaz de resignificar las formas hegemónicas de conocimiento desde el punto de vista de la racionalidad posteurocéntrica de las subjetividades subalternas" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 20).

En un mundo dominado por Occidente, la heterogeneidad de historias, saberes culturales y formas de producción de conocimientos fue también objeto de una clasificación etnocéntrica. Por un lado, la represión de "las formas de producción de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de sentidos, su universo simbólico, sus patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad" (Quijano, 2000a, p. 209-210). Por otro, se privilegió como única forma legítima de producir conocimiento aquel denominado racional, cuyo carácter y origen fue eurocéntrico, formalizado e impuesto en función de "las necesidades cognitivas del capitalismo" (Quijano, 2000b, p. 343). El silenciamiento de las epistemologías y conocimientos del Otro (diferencia epistémica colonial para Mignolo, 2003; racismo epistémico para Grosfoguel, 2008), sumado a la imposición de una tradición cultural y epistemología que eran ajenas, tuvo como consecuencia para los conquistados "la imposibilidad de ingresar en el diálogo de pensamiento y, por lo tanto, de pasar solamente a ser pensados" (Mignolo, 2003, p. 23).

El cine ha participado de esta faceta violenta de la modernidad, mediante el despliegue de una educación global que ha producido el mundo eurocentrado capitalista

colonial/moderno, al contribuir con la naturalización de la colonialidad del poder y el eurocentrismo. Como advierte Gruzinski (1994), las imágenes que históricamente han circulado en la "cultura electrónica" no corresponden a la diversidad de las culturas al interior de una nación, una región y a escala global, sino a "un modelo universal de inspiración estadounidense" cuya función principal ha sido iniciar "a las multitudes en el mundo moderno" y crear "un nuevo consenso" que neutralice visualmente "las aspiraciones más dispares", dando uniformidad a los imaginarios (p. 211-212). El despojo de las formas propias de crear sentido y comunicar discursos, además de la dificultad para obtener acceso a los aparatos para la producción y difusión de discursos, tuvo como consecuencia para los descendientes de los conquistados, parafraseando a Mignolo, la imposibilidad de participar en el pensamiento/diálogo audiovisual o en la construcción de una historia visual desde sus experiencias y perspectivas. Por un lado, como Otro cultural fue reducido a objeto de la mirada colonial filtrada por el lente de la cámara y su poder de enunciación, muchas veces cargando con un "valor simbólico excedente" (cf. Michael Rogin) que lo convierte en significante sobre el cual se representa algo más, distinto de él mismo (Shohat y Stam, 2002, p. 192). Por otro, quedó sujeto al rol de receptor de enunciados monológicos universalizantes, característicos del cine hollywoodcéntrico, a través de los cuales se imponen los imaginarios occidentales, sus categorías, dualismos y jerarquías. La pérdida de agencialidad limitó la presencia, elaboración y comunicación de recuerdos, perspectivas e imaginarios no europeos/occidentales en el flujo global de la discursividad audiovisual, es decir, debilitó la participación de los grupos racializados en las etapas más mediáticas de la guerra de las imágenes (cf. Gruzinski). En este sentido, afirma Maldonado-Torres (2007a):

> aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente. (p. 131).

Con el giro decolonial la producción cultural de discursos electrónicos se vuelve una estrategia indispensable para denunciar las diversas formas cotidianas en que actúan la colonialidad del

poder y la racialización del Otro, su violencia económica, política y cultural. Desde otros cuerpos, otras epistemologías y desde las experiencias asentadas en la colonialidad, corresponde apropiarse de los medios productivos de la discursividad y revertir el papel pasivo al que se les ha relegado en la división del trabajo tecnológico cultural (centros y periferias), para hacer, pensar y hablar en respuesta a las afirmaciones monológicas que el discurso hegemónico ha difundido. La propuesta es trabajar en favor de la reemergencia, tal como explica Barriendos (2008), de otros regímenes visuales y epistémicos alternativos o contestatarios que desplacen, permeen o cuestionen lo hegemónico (p. 7). Asimismo, habrá que sobreponerse a la colonialidad del ser, para ganar presencia ya no como sujetos ligados a un pasado desvanecido o una cultura que se califica como inferior, sino desde las continuidades entre el pasado y la rica diversidad en las formas de vida presentes. Al enunciar sobre la pantalla un mundo tal como pudo haber sido vivido desde otras subjetividades, en otros mundos culturales o lugares de experiencia, se hace un ejercicio de poder práctico, que propone a los distintos públicos que relativicen su perspectiva y, como dice el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o's, se "mueva el centro" (Krupat, 2007, p. 607). En última instancia, afirman Shohat y Stam (1994), en su dimensión de lucha política, "multiculturalism means seeing world history and contemporary social life from the perspective of the radical equality of peoples in status, potential, and rights (p. 5).

Como se vio en el capítulo anterior, el hecho de tematizar el mundo precolombino no produce por sí mismo una crítica ni un distanciamiento del discurso colonial, aunque en un primer plano se aparente superar cierto grado de eurocentrismo al ofrecer un mundo libre de la presencia europea. Mucho más radicalmente, el proyecto decolonial hace necesario un "desprendimiento", como lo llama Mignolo (2008), respecto a las epistemologías hegemónicas, a la vez que contribuye a abrir espacios para que otras epistemologías enuncien sus saberes sobre el mundo. En tanto que todo conocimiento es producido por "sujetos atravesados por contradicciones sociales, vinculados a luchas concretas, enraizados en puntos específicos de observación", es indispensable promover "una *corpo-política del conocimiento* sin pretensión de neutralidad y objetividad", como alternativa a la idea eurocentrada del «punto cero» y su pretendido punto de vista neutro y universal (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 21). Asimismo, ningún conocimiento "es abstracto y des-

localizado", puesto que está marcado "geo-históricamente" por su lugar de origen (Mignolo, citado por Walsh, 2003, p. 2).

Por otra parte, como advierte Gruzinski (1994), en cualquiera de las formas que adopte, "la imagen se convierte en un interlocutor", en una instancia con la cual existe la posibilidad de negociar o regatear, "sobre la cual se ejercen todas las presiones y todas las pasiones" (p. 164). Las imágenes son volátiles, ambiguas y fértiles, por ello fascinan a tantos; portan en sí el tiempo y la historia de quien las creó, pero sus saberes se rebelan ante la clausura, gracias a su "poder federador" y su capacidad para proyectarse hacia una polisemia que acepta "lo híbrido y lo inconfesable" (p. 197). Como otros textos, las imágenes existen en una «transtemporalidad» que les permite escapar a los poderes de quien las concibió e incluso quizá volverse en su contra (p. 11).

En este capítulo se analizan dos largometrajes que han contribuido con una cultura visual transmoderna (de acuerdo con la noción de «transmodernidad» planteada por Dussel)[44], como ejemplos del cine de ficción sobre los mundos precolombinos realizado desde las posibilidades de (y con las limitaciones que enfrenta) el quehacer crítico decolonial en la producción del discurso cinematográfico. Como un retorno de lo excluido, la alteridad enuncia sus saberes e historias desde su experiencia de la colonialidad dentro de la modernidad («pensamiento fronterizo» según Mignolo), avanzando así junto a distintos espectadores hacia una nueva posibilidad de comunicación y diálogo intercultural. Me interesa identificar las estrategias con las que en los largometrajes *Retorno a Aztlán* (1991) y *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001) se crean contranarrativas que desafían las representaciones hollywoodcéntricas, y cómo en ellas se conservan "las conexiones entre la resistencia y la opresión, del presente y del pasado" (Shohat y Stam, 2002, p. 92).

[44] Enrique Dussel propone la idea de «transmodernidad» como proyecto para trascender la modernidad occidental a partir de ese "afuera constituido como diferencia por el discurso hegemónico" (Escobar, 2003, p. 63). Dussel (2004) piensa en la transmodernidad como momento de afirmación del Otro en su exterioridad, de toda la multiculturalidad excluida por la modernidad europea, con el fin de incluir a otras "culturas vivientes" y resistentes, sus experiencias, saberes e historias fuera de la modernidad. La transmodernidad es también un "des-cubrir" esa "cara oculta" que ha sido esencial para la modernidad: "¡Es el retorno a la conciencia de las grandes mayorías de la humanidad de su inconsciente histórico excluido!" (p. 223).

2.1. El códice cinematográfico en *Retorno a Aztlán* (1991)

El largometraje *Retorno a Aztlán* (*In Necuepaliztli in Aztlán*), del mexicano Juan Mora Catlett (1991), es un singular intento de reimaginar el cine como aparato y crear un nuevo estilo narrativo a partir del mundo de las imágenes y narrativas precolombinas mexicas. Se trata de una obra muy poco conocida y, en consecuencia, poco comentada o estudiada. Que así sea puede interpretarse como evidencia del reto que enfrentan la historia visual y las visualidades oposicionales latinoamericanas, no solo para sobreponerse a la desigualdad en el acceso a los recursos para la producción, sino para acceder a una distribución y promoción justas que les permita circular en la esfera pública y participar de la construcción social de los significados culturales.

El argumento de *Retorno a Aztlán* (de aquí *Retorno*) se desarrolla a partir de la tradición oral mesoamericana registrada por Fray Diego Durán en la *Historia de las Indias de Nueva España*, texto del siglo XVI, específicamente en lo relatado en el capítulo XXVII, que lleva como título: "De cómo viéndose el Rey *Monteçuma* primero en tanta gloria y magestad, envió á buscar el lugar de donde sus antepasados auian venido, y á ver las siete cuevas en que auian morado y auitado, y de los grandes presentes que envió para que ofreciesen allí y los diesen á los que allí allasen" (1995, p. 268). *Retorno* propone una narración circular, enmarcada por una segunda leyenda: la del origen mítico del Quinto Sol. Esta escena, que bien puede ubicarse "fuera del tiempo", inicia y cierra la trama: varios personajes míticos, entre ellos los protagonistas de la historia central (o sus dobles), Ollin, el hombre común, y Moctecuzoma, el emperador, se sientan alrededor de una hoguera para decidir quién habrá de sacrificarse con el fin de crear el Quinto Sol. Por su parte, el argumento central del largometraje parte de la muerte de Motecuzoma (Moctezuma I, Ilhuicamica o el viejo) en 1469, para llevarnos a través de una lectura retrospectiva, hecha por Tlacaélel (*cihuacóatl*, sacerdote, consejero y medio hermano del *tlatoani* recién fallecido), de ciertos códices conservados como relato de un episodio ocurrido años antes, cuando una sequía de cuatro años obligó al gobernante mexica a enviar una misión de sacerdotes en busca del camino de retorno a Aztlán, lugar mítico originario de su pueblo, con la finalidad de encontrar a Coatlicue, madre del dios Huitzilopochtli, y presentarle ofrendas que renovaran su protección hacia los mexicas.

Aunque el proyecto empezó a gestarse muchos años antes, *Retorno* fue parte de esa prolífica generación de largometrajes que acompañó la conmemoración del llamado «Quinto Centenario»; sin embargo, no fue incluida en las selecciones oficiales organizadas en torno a este evento (Vega, 1992), quizá por no tematizar directamente episodios del "Descubrimiento" o la Conquista, por la ausencia de personajes europeos y por centrarse en el mundo precolombino. Predominantemente, se piensa en el "Descubrimiento" desde una perspectiva eurocéntrica, por ello su historia se teje desde ese protagonismo. Esta enuncia lo que se pensaba o decía en Europa sobre la forma del mundo, las posibilidades de la travesía oceánica, etc., pero no lo que se pensaba y decía contemporáneamente en las sociedades precolombinas. Muchos de los largometrajes realizados alrededor del Quinto Centenario se centraron en las experiencias de los conquistadores, mientras que las sociedades o los personajes indígenas aparecen como parte del paisaje o perspectivas/experiencias secundarias.

Retorno presenta características muy particulares que permiten identificarla como un ejercicio consciente y exitoso de cine decolonial, por lo cual me interesa discutir su proceso de gestación, sus formas de producción y lo que sabemos sobre la recepción de parte de la crítica y el público. Para ello, contamos con algunas de las explicaciones dadas directamente por Mora Catlett en distintas notas periodísticas y en el breve documental que se realizó para el lanzamiento de la versión en DVD del largometraje en 2012.

> *Retorno a Aztlán* fue una idea que se me ocurrió a partir de una preocupación de hacer una película mexicana. ¿Qué quiero decir con eso? Una película que en su tema, en su material, en su forma, estuviera profundamente enraizada en nuestra cultura. Esa idea partía de unas clases que tomaba yo en la Escuela de Cine en Praga, de dramaturgia, donde me dijeron una frase que se me quedó muy grabada. Decían que la dramaturgia occidental había surgido del análisis, de la crítica del mito griego. Entonces hice una traspolación y dije: pues la dramaturgia mexicana tiene que surgir del análisis del mito mexicano. ¿Y cuál es el mito mexicano? Pues el más antiguo es el mito de los precolombinos. (Catlett, 2012).

Después de conocer de cerca sociedades y producciones culturales europeas, Mora Catlett dice haber identificado una diferencia mayor respecto al significado y la relación que estas han tenido con sus "raíces" históricas, en comparación con las sociedades latinoamericanas

y sus producciones culturales, especialmente las cinematográficas. En estas últimas se tiende a copiar los patrones metropolitanos, sin aprovechar la riqueza particular que proviene de su historia y multiculturalismo. Tras advertir la ausencia de largometrajes de ficción sobre mundos precolombinos, decidió cambiar el lugar geopolítico desde el cual se piensa lo cultural localmente, para emular no la fórmula sino la estrategia, no la materia sino el aparato que la trabaja, para darle un significado central a las raíces culturales e históricas precolombinas. Esto lo condujo a investigar el legado arqueológico y simbólico del mundo mexica (en materiales como códices, cerámicas, relieves, murales u objetos), para desarrollar el proyecto que muchos años después tomó el nombre de *Retorno a Aztlán*, dentro de un género cinematográfico nuevo de raíces prehispánicas, que no considera sea lo mismo que el cine indigenista o antropológico (Leguizamo, 1990). Al tratarse de un género nuevo, no existen convenciones dadas a seguir ni códigos culturales de referencia, como ocurre con los géneros ya establecidos (England, 1991). Dentro de este género, Mora Catlett incluye los documentales *Tlacuilo* (1988) y *Ulama* (1986), cuya característica distintiva es el centrarse en el mundo indígena como un tema vivo y de actualidad (Vega, 1992). Su planeamiento no se limita al mundo indígena en tanto contenido sino también en la forma misma de la enunciación, por ello la suya fue una búsqueda tanto visual como de lenguaje para hacer algo sensible desde otra lógica y práctica cultural. Su propósito fue hacer una película de ficción "desde un punto de vista puramente indígena «descontaminado»", es decir, libre de cualquier referente europeo (England, 1991). Mora Catlett considera que hacer ficción dentro de este género es más complicado que hacer documental, porque se trata de un registro que ha estado dominado por la perspectiva y enunciación eurocéntrica, desde las cuales la época más antigua de la historia de América estaría determinada por el "Descubrimiento" y la Conquista, siempre con un énfasis en el "encuentro o el enfrentamiento de dos culturas, la destrucción de un mundo por otro", olvidando que el México actual no es ni azteca ni español (Ramírez, 1990). Su propósito fue evitar exotizar o romantizar lo prehispánico, trascender asimismo la polarización de la representación histórica miserabilista que reduce a los indígenas a pobres víctimas de los españoles malos. Aunque *Retorno* no aborda la Conquista, Mora Catlett considera que al mostrar en la pantalla un mundo cultural precolombino complejo, sin idealizarlo, con una organización social diversa no carente de conflictos políticos, se recupera el papel protagónico de este, antes y después de 1492, en tanto esa complejidad, divisiones y

tensiones fueron determinantes para los acontecimientos dados tras la llegada de los españoles, contribuyendo con ello a transformar también la comprensión sobre la historia y la identidad mexicana (Ramírez, 1990; England, 1991).

Con la certeza de que los antiguos mexicas pensaban distinto al mexicano contemporáneo, Mora Catlett se planteó la pregunta: "¿cómo hago accesible ese mundo sin abaratarlo, sin hacer una caricatura?" (Ramírez, 1990). La respuesta pensó encontrarla en el mito, como "tierra intermedia" entre la realidad y la imaginación, entre la historia y la ficción. El eje de su búsqueda fue lo que él denominó "los mito prehispánicos", para llegar a la conclusión personal de que hay significados comunes que conectan los mitos ancestrales de diversas culturas:

> ... son los mismos mitos de toda la humanidad. Aquí se habla de Huitzilopochtli, en Europa se habla de Edipo, y ambos significan el rompimiento con una cultura basada en la madre y el principio de una cultura basada en el padre (…) Los mitos son los mismos, lo que cambia es la forma. (citado por Montaño, 1991).

Partiendo de esa premisa, consideró que diversos públicos deberían estar familiarizados y reconocer la raíz común del mito, a pesar de que el estilo narrativo fuera diferente, en este caso precolombino (Mora, 2005). En este sentido explica:

> Yo aposté a la idea de que la gente conoce los mitos; luego, tomo el mito y le doy la forma prehispánica. Entonces, es accesible en cuanto a que es una historia que todos conocemos, y es difícil en la medida que no estamos acostumbrados a leer al cine de esta manera. ¿Cómo lees una imagen a la que no has sido acostumbrado? Es como un proceso de aprendizaje tanto para mí como para el espectador. (Mora Catlett citado por Ramírez, 1990).

Después de enfrentar dificultades para obtener apoyo económico en México para el proyecto, Mora Catlett pudo empezar a desarrollar el guion gracias a una beca de la Fundación Guggenheim en 1985, la cual también facilitó el apoyo en su país (Toussaint, 1990). No obstante, señala el cineasta, durante el proceso de filmación, el largometraje fue calificado localmente de tratar un tema peligroso o ridículo, de ser poco rentable económicamente; en consecuencia, los recursos fueron siempre muy limitados (Ramírez, 1990). El realizador

reconoce en esos calificativos un resultado de los afectos y la ignorancia que han caracterizado la relación de México con el pasado precolombino y la cultura indígena en general:

> El desprecio hacia lo prehispánico es un rasgo cultural que venimos arrastrando desde la Conquista … Sucede que las teorías de la evolución humana que se gestaron en Occidente hablaban de un proceso ascendente: del primitivismo a la civilización y para ellos la civilización era Europa, de tal suerte que siempre consideraron a las culturas mesoamericanas inferiores, nulificando sus valores. (citado por Leguizamo, 1990).

Sin embargo, advierte Mora Catlett, hay otra experiencia que coexiste y cuestiona este rechazo, una que ocurre en otro registro: "El contacto que el pueblo mexicano establece con las culturas mesoamericanas es más bien de carácter vivencial, al enfrentarse con los sitios arqueológicos se queda atónito" (Leguizamo, 1990). Por ello, la realidad que promueve esa experiencia puede nutrir otra relación con los elementos precolombinos de la identidad nacional mexicana.

Para Mora Catlett (2012) el documento a estudiar sobre el mito precolombino fueron los códices, que decidió comprender como las narraciones audiovisuales propias de la cultura mexica que participaban de la tradición oral y la memoria colectiva. Audiovisuales en tanto su lectura ritual requería la interacción entre los pictogramas, la voz, los gestos de quien los narraba y, muchas veces, también música. Esta comprensión de los mitos precolombinos mexicas estuvo inevitablemente acompañada de preguntas por lo fáctico, imposibles de responder desde lo conocido y documentado: ¿cómo se narraban los códices? o ¿cuáles serían sus características formales? Lo desconocido, antes que obstáculo, se abordó como oportunidad y espacio de trabajo en la tarea de crear el largometraje, para intentar reproducir en el cine la "sensación audiovisual" de una imaginada dramaturgia precolombina. El cineasta fue consciente de que otro tipo de miradas y otros sistemas conceptuales eran necesarios para hacer hablar otras historias y hacer visibles otras imágenes, en el proceso de desprenderse de los imaginarios opresivos y homogeneizantes:

> Habían dos caminos, tratar de hacer una reconstrucción histórica de algo de lo que nadie está realmente seguro, que implica un costo enorme y además una imagen muy exótica, porque supuestamente las piedras estaban pintadas de colores. Y la otra era tomar lo que vemos como México precolombino, tomar la ruina como lo

> que es, una ruina, y diseñar los personajes de la misma manera, como si fueran figuras de barro recién escarbadas de la ruina. (…) Crear la imagen de un mundo que nadie había conocido, un mundo que solamente podemos imaginar, que no podemos realmente recrear, era inventar algo que no existía. (Mora Catlett, 2012).

Este es un ejemplo de cómo el realizador cinematográfico elige colaborar con el proceso colectivo de ampliar el conocimiento histórico, sin pretender explicar ni transmitir certezas, pero sí evidenciar el conflicto permanente entre lo que se sabe y se ignora, entre lo que se comunica y se silencia. Su trabajo busca producir cierta verosimilitud, a partir del carácter incompleto del saber existente sobre el pasado, atribuyéndose la autoridad del historiador para organizar y comunicar un sentido sobre este, y del artista para inventar un mundo. Como señala Rosenstone (2006), toda historia es un producto cultural e ideológico que participa de lo irreal y ficcional, porque está basada en convenciones culturalmente establecidas para hablar sobre de dónde venimos y hacia dónde vamos (p. 2). Como resultado, *Retorno* ofrece imágenes del pasado a partir de una renuncia explícita a adecuarse a la mayoría de las convenciones del realismo cinematográfico occidental para crear una representación verosímil. Muchas de las decisiones estéticas, técnicas e ideológicas para su realización son evidencia de la intención de fundar una dramaturgia o forma de narración cinematográfica distinta. En este sentido, afirma Mora Catlett:

> Nunca puede estar uno seguro de estar mostrando la verdad (…) De todos modos mi película no tiene la intención de ser un «documento» sobre un periodo que acabó brutalmente hace cinco siglos: se trata de una película de ficción que pretende integrar tantos elementos científicos como puede, pero por supuesto tuve que tomar decisiones de un punto de vista fílmico. (…) Pero nunca se ha hecho hasta ahora una película de ficción sobre el mundo prehispánico, así que se tenía que diseñar toda la etiqueta de una sociedad, que no tenías sillas por ejemplo (¡Y bien se sabe que la etiqueta es uno de los aspectos que más varían de una cultura a otra!). (…) Para resolver todos estos problemas, trabaje con un coreógrafo … me ayudó a construir los movimientos, partiendo de posturas que existen en objetos de barro. Por eso la actuación puede no puede ser muy naturista: es muy hierática, como si se tratara de símbolos que se mueven y hablan. Pero ese trabajo era necesario, ya que hay un problema fundamental

> de verosimilitud: un mexica por supuesto no podía caminar sobre una pirámide como hombre moderno. Por eso también, la película está hablada en náhuatl del siglo XVI, muy diferente del que se habla hoy día: se trata de una lengua imperial, muy solemne, se hablaba de manera muy ceremonial. (citado por England, 1991).

El mundo narrado también demandó personajes con otro tipo de subjetividades, otros cuerpos y gestos, otra lengua. Sin violentar lo que se cree saber y lo documentado, se rechazó el deber de ejecutar una reproducción arqueológica o fingir una ventana transparente al pasado. De esta forma fue apreciado el largometraje por Lerner y Arnwine (1992), en el que parece ser el único artículo académico escrito sobre este, poco después de su estreno:

> Juan Mora's accomplishment lies in his having created another world, by-passing conventional film grammar, extracting a blueprint for an alternative film language and visual style from the subject matter. Avoiding the ideological traps and romanticism that has plagued other representations, he presents an image of pre-Conquest society that makes no attempts at reconstruction, but rather takes its cues from the Aztecs' representation of themselves and translates these to film. (p. 90)

Un aspecto contrastante en el mundo precolombino de *Retorno*, si se lo compara con *Reyes* y *Apoc*, es la ausencia de cualquier referente al sacrificio humano como ritual religioso o político. No obstante, prácticas culturales de sacrificio y sangre sí están presentes: el sacrificio de Ollin cuando se lanza al fuego para crear el Quinto Sol, su ejecución como hombre común a modo de castigo o censura política, así como los rituales de verter la propia sangre a modo de ofrenda durante el ritual del Quinto Sol y por parte de los campesinos al pedir a los dioses la prosperidad de sus cultivos. Mora Catlett explica la decisión de omitir cualquier referencia al sacrificio humano como el rechazo a un ritual que ha sobre-determinado innecesariamente la imagen y los discursos sobre las culturas mesoamericanas, obstaculizando una comprensión más equilibrada:

> Decidí no mencionar los sacrificios humanos, ya que realmente se ha vuelto un cliché (…) Quise luchar contra esa falsa visión que se ha popularizado (…) Además no se sabe casi nada acerca de esta ceremonia, aparte de que sí existía. Las piedra de sacrificios

> son reales, pero las descripciones espantosas de los españoles conquistadores seguramente tienen poco que ver con la realidad. (citado por England, 1991).

El sacrificio humano fue uno de los elementos culturales que nutrieron la representación del indígena en términos del «caníbal», como parte medular del imaginario racista que Occidente construyó a partir del siglo XVI[45]. Por ello, el no darle un lugar en el mundo precolombino narrado resulta clave para hacer audibles las voces que hablan desde otro lugar de enunciación, que producen otro discurso sobre las sociedades y subjetividades precolombinas, quizá más cercano a una posible auto-representación o auto-enunciación.

Enfrentado a limitaciones de presupuesto, a la falta de convenciones dadas para un género novedoso, y consciente de todo lo que la historia o la arqueología ignoran sobre el mundo mexica, en la búsqueda de otra dramaturgia Mora Catlett tuvo que desechar técnicas y procedimientos convencionales de la producción cinematográfica, lo que le abrió la oportunidad para hacer una mutación del saber hacer dentro de ese campo, en sus distintos registros. El diseño visual, por ejemplo, representó un desafío: ante la imposibilidad de recrear la arquitectura monumental de las ciudades precolombinas, eligió el escenario de sus ruinas actuales, enmarcadas orgánicamente por los elementos de su entorno natural. El realizador consideró que, dado que las ruinas arqueológicas es lo que la gente conoce por experiencia contemporánea del mundo precolombino, usarlas como escenario aportaría otro tipo de verosimilitud, mostrando el deterioro producto del tiempo, semejantes a un códice antiguo, de manera que lo enunciado fuera "una cultura viva, no muerta" (Toussaint, 1990).

En lugar transformar la arquitectura se transfiguró a los actores a través del vestuario y maquillaje, de forma que sus colores contrastaran con el paisaje que los circundaba. La falta de presupuesto para vestuario condujo a explorar la alternativa del maquillaje: pintar los

---

[45] La relación entre la práctica del sacrificios humano y el tropo caníbal es explicada por Jáuregui (2008): "El caníbal jugó un importante papel en la conformación de la *Razón imperial* moderna al justificar la entrada europea a la escena edénica: el europeo llegará, no a perturbar el paraíso sino a proteger a las víctimas inocentes de sacrificios sangrientos y festines caníbales. Gran parte de la textura de la *Canibalia* es jurídica; durante todo el siglo XVI se producirá insistentemente un cuerpo legal que autoriza la guerra y el sometimiento de los caníbales. La Corona movida por las denuncias de los dominicos contra las "iniquidades" de los conquistadores quiso saber exactamente quiénes eran y dónde estaban los caníbales (…) canibalismo que no implica necesariamente consumo de carne humana: el discurso jurídico indetermina semánticamente el canibalismo identificándolo con la resistencia aborigen." (p. 26-27).

cuerpos. Las imágenes producidas se basaron en una interpretación metafórica de los elementos visuales de la cultura mexica: cerámica, escultura, códices y las ruinas arqueológicas; el vestuario y el maquillaje de los cuerpos se diseñaron a partir de las imágenes del códice mendocino. Julián Pizá, encargado de maquillaje, relata el uso de "lodos" o "arcillas cosméticas" para integrar los cuerpos de los actores a la ruina y el paisaje (entrevista en Mora Catlett, 2012). Los materiales de arte, utilería y vestuario fueron también obtenidos de los recursos propios de la zona desértica donde filmaban (por ejemplo el maguey), que no han cambiado con el paso de los siglos y por ello permiten establecer una continuidad entre lo contemporáneo y el mundo antiguo mexica (Toussaint, 1990).

En el caso de la música, con el fin de crear una atmósfera sonora no contemporánea, solo se emplearon instrumentos precolombinos, intentando adecuarlos a un concepto mexica según el cual "las voces de la naturaleza eran las voces de los dioses", para reproducir los sonidos de la naturaleza y "entablar diálogo con los dioses" (Mora Catlett, 2012). El realizador explica que, en la actualidad, no es posible reconstruir la música precolombina, pues el uso de muchos instrumentos fue censurados durante la Colonia, otros fueron destruidos y sobre aquellos que se conocen es difícil saber cómo se usaban originalmente; así que para hacer el largometraje se basaron principalmente en representaciones pictóricas de músicos e instrumentos, y un especialista en instrumentos prehispánicos grabó sonidos que luego se mezclaron pero sin intentar crear melodías, sino como "un trabajo de texturas musicales, de sonidos" a partir de las posibilidades que ofrecen los instrumentos prehispánicos (England, 1991). Incluso los diálogos en náhuatl clásico fueron considerados un sonido más e integrados a la música de la película, eliminando con ello la separación de las pistas de sonido que caracteriza la producción cinematográfica (Mora Catlett, 2012). En su conjunto, como una propuesta estética, los múltiples elementos visuales y sonoros en *Retorno* resultan expresivos y dramáticos al igual que las actuaciones (Vega, 1991). A través de todas estas estrategias se puede identificar una intención clara de liberar las oralidades, sonoridades y visualidades sociales subordinadas al poder de la letra y de las epistemes modernas occidentales.

Originalmente, el guion y la filmación se hicieron en español, pero para el director resultó obvio que el resultado no era lo que deseaba, por lo que buscó a alguien que pudiera hacer la traducción al náhuatl clásico, reescribiendo todos los diálogos con el fin de hacer el

doblaje, asumiendo con ello todas las complicaciones técnicas que eso significaba (England, 1991). Esto planteó otro problema: encontrar quienes pudieran pronunciar adecuadamente el texto, con la fortuna de encontrar a un grupo de actores que por otros motivos se habían entrenado en el uso de la lengua antigua, guiándose por el náhuatl moderno. Para Mora Catlett, el uso del náhuatl clásico no fue solo una elección final en función de la verosimilitud, desde la etapa de investigación para el desarrollo del guion declara que recurrió a la lengua como fuente de información para entender la cultura y el pensamiento de los antiguos mexicas (Toussaint, 1990). [46]

> ... me serví de la estructura lingüística del náhuatl. Es un idioma difrástico: para una idea utilizan dos conceptos. Para nosotros tiene un tinte poético, para ellos no. Revela cierta ambigüedad que incluso ha afectado el español contemporáneo. Descubre una forma de actuar. El lenguaje se usa como acción dramática. (citado por Toussaint, 1990).

También la fotografía explora las posibilidades que ofrecen las imágenes de los códices, intentando traducir la textura de la escritura y la experiencia de lectura a la pantalla. Muchas de las decisiones hechas por Toni Kuhn, realizador de la cinematografía, contribuyeron a hacer evidente la conexión entre los diferentes medios: el códice y el audiovisual; por ejemplo, cuando favorece *travellings* largos que imitan el movimiento lateral de la lectura de un códice, o cuando a través de cortes conecta una imagen estática con la representación pictográfica (Lerner y Arnwine, 1992, p. 89-90). Explica Mora Catlett:

> Este tipo de cine no se centra en el actor como único vehículo expresivo. El uso de la cámara, del fotógrafo Toni Kuhn, fue tratar de dar esa imagen del códice general, que es muy distinto a un uso estandarizado de la imagen cinematográfica, donde siempre es el mismo encuadre y lo que varía es el actor. Aquí el actor y la naturaleza son igualmente expresivos. (citado por Montaño, 1991).

[46] Una anécdota reveladora, compartida por Juan Mora Catlett en una comunicación personal, es que antes de su estreno se le quiso cobrar un impuesto a *Retorno* por el hecho de tratarse de una película hablada en un idioma distinto al español, algo que se hace en Méjico en el caso de películas en lengua extranjera, lo cual presenta la triste ironía de calificar el náhuatl como lengua extranjera solo porque se utilizaron subtítulos en español (Mora Catlett, 2016).

Cual modernos *tlacuilos*, Mora Catlett y su equipo gestaron *Retorno* con la intención de recrear y comunicar un códice a través del aparato cinematográfico. La primera decisión creativa no fue simplemente elegir un tema inusual o tabú dentro de la esfera del cine mexicano o latinoamericano, sino planearse la pregunta de cómo crear una dramaturgia y un lenguaje cinematográfico a partir de otro mundo cultural. Esta decisión condujo al diseño de una trayectoria improbable, en la que un aparato moderno de origen occidental (la cámara), así como todas las prácticas asociadas a este, se redefinieran al encontrarse con la cultura precolombina, sus mitos e historias, y lo que se sabe de sus prácticas narrativas. Más allá de cómo se juzguen los alcances del largometraje, este ejemplifica la posibilidad para construir una complicidad política-estética a partir de la cual trabajar con y sobre la memoria colectiva, hacia un re-conocimiento del pasado que no produzca des-conocimiento y alienación.

El abordaje cinematográfico de *Retorno* partió de la búsqueda de un lenguaje adecuado al material de aquello que se deseaba enunciar, un lenguaje audiovisual en el que el idioma náhuatl del siglo XV se integra a un mundo de sonidos e imágenes que intentan traducir la experiencia del códice precolombino. El resultado del conjunto de decisiones antes comentadas no es una representación cerrada ni perfeccionada para parecer real, sino una representación que aquí elijo denominar artesanal, capaz de transmitir sorpresa para ser interrogada con curiosidad, porque evidencia esa inexplicabilidad del pasado que persiste a pesar de la información documentada[47]. El calificativo de artesanal no lo empleo aquí de acuerdo con el significado que se deriva del sistema moderno de las artes, sus jerarquías y juicios arbitrarios sobre el valor de los productos de la creatividad humana. Planteo lo artesanal como un lugar epistemológico, elegido por ciertas prácticas creativas a partir de una renuncia a hacer las cosas según las convenciones hegemónicas inscritas en el medio que trabajan y las posibilidades programadas en los aparatos correspondientes. Además, el proceso artesanal acepta el riesgo de la participación de imponderables fuera del control de

[47] De acuerdo con Pingree (2007), es crucial reconocer la diferencia entre afirmar que existe una versión real, objetiva o verdadera del pasado y creer que es posible realmente capturarla; lo que nos queda es reconocer el carácter siempre contingente tanto de la experiencia vivida como de los intentos por representarla (p. 40). La producción de la historia trabaja con las representaciones del pasado, con las formas como las experimentamos y con lo que decimos sobre ellas: "History is neither the static remains nor the reliable evidence of something so much as it is a process of searching: what we are able to do, what we choose to do." (p. 44-45).

quien lo ejecuta, como lo son las fuerzas de la naturaleza, con el fin de desarrollar su trabajo creativo, en un caso como el que nos ocupa, desde condiciones más próximas a los medios, las técnicas y los aparatos propios del mundo cultural que se desea imaginar y enunciar. Se elige entonces una producción menos aparatosa y programada, con el objetivo de intentar modificar las posibilidades de dos aparatos empleados: el cinematográfico y la historia visual, de las programaciones culturales dominantes que los controlan.

A mi entender, el abordaje artesanal en la producción de *Retorno* ejemplifica un ejercicio decolonial aplicado sobre los aparatos que dominan la historia visual, así como la posibilidad para un desprendimiento epistémico de los imaginarios sociales respecto a las matrices conceptuales occidentales. Comprendido de esta manera, lo artesanal es una de las estrategias disponibles para dar un lugar a lo ambiguo, equívoco o ambivalente que se teje en la densidad de la vida cultural latinoamericana, para emprender la tarea propuesta por Mignolo (2010) de "reconstrucción y restitución de historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados" (p. 14). Empleando los aparatos producto de las epistemes modernas occidentales, pero empleándolos desde otra racionalidad e intencionalidad no programada, esta vía ofrece oportunidades para enriquecer las perspectivas culturales locales e informar los proyectos regionales de futuro, a través de una exploración imaginaria de lo que pudo haber sido y lo que podría ser. Creo que precisamente aquí podemos encontrar la definición de un género cinematográfico totalmente nuevo, cuya particularidad no proviene del tema que elige sino de las estrategias para repensar el quehacer cinematográfico desde otras fuentes de pensamiento, lenguajes y cultura narrativa no hegemónica sino fronteriza, pluriversal y transmoderna.

Sin duda *Retorno* fue un proyecto *sui géneris* que no encontró el ambiente propicio para desarrollarse en condiciones óptimas; por tanto, no sorprende que la inversión en publicidad y difusión de la obra final tampoco fuera la deseable, considerando en particular, como señala Mora Catlett, que el largometraje corresponde a un género nuevo (Ramírez, 1990), que por su originalidad y códigos particulares puede resultar desconcertante, además de abordar un tema incómodo para algunos espectadores porque está marcado por "la relación de amor-odio, o de orgullo-vergüenza, que el mexicano de la ciudad siente por los indígenas, y por su pasado prehispánico" (England, 1991). A pesar de ello, diversos artículos de prensa

mexicana revelan una buena recepción de parte de la crítica nacional, que comprendió la excepcionalidad del largometraje, aunque señaló que precisamente sus características más originales dificultaban que fuera apreciado por un público más amplio y le restaban potencial comercial (Carro, 1991). Por ejemplo, Yehya (1990) dice sentirse desilusionado por la simpleza de la forma en que se muestra Aztlán en la película, por el vacío y la aridez, por los pocos personajes; pero simultáneamente reconoce la intención de mostrar otra cosmogonía e imagen respecto a lo esperable y acostumbrado. Entre quienes hacen valoraciones negativas está también Viñas (1990), quien califica *Retorno* de "recreación imparcial" con "limitaciones muy profundas":

> (…) en parte el rigor histórico, y en parte cierto esteticismo fotográfico que tienden al estatismo, acaban por volver anticinematográfico el intento. La acción avanza a duras penas y la falta de contrastes llama, con fuerza casi irresistible, al aburrimiento.

En el ámbito socioideológico, Viñas se queja del énfasis en el momento de la sequía, que ofrece una visión de la miseria en el mundo azteca sin que haya un contraste con su esplendor, y critica como injusta la representación de Coatlicue y Tlacaélel en comparación con el papel que considera les corresponde en la cosmogonía y la historia mexica. Por otra parte, Navarrete (1990), juzga de romántica la sola pretensión de un cine original que aborde temas autóctonos como la antigüedad prehispánica. Según él, este proyecto "se enfrenta a los mismos problemas que obstaculizaron a los mismos mexicas cuando quisieron regresar a Aztlán: el camino ha sido cerrado, cinco siglos de cambios incesantes nos han alejado casi irremediablemente de la tradición indígena". En su criterio, en *Retorno* la operación mágica necesaria para contar esa historia se ve entorpecida por ciertos elementos de la narrativa: los parlamentos largos y complicados conllevan a actuaciones afectadas.

Por su parte, Mora Catlett comenta que también hubo respuestas de desconcierto o incomprensión en la recepción internacional del largometraje:

> Incluso algunos programadores me han preguntado por qué hice una película arqueológica o documental, comentario que sorprende en supuestos expertos en cine de ficción que no reconocen que haya actores, dramaturgia, puesta en escena, reconstrucción de época, etc. (Vega, 1992).

No obstante, prevalecen las valoraciones positivas, como las de Lerner y Arnwine (1992) o la de Aviña (1990), para quien el mérito de Juan Mora está en haber sabido "conjuntar un equipo eficiente y el arriesgarse en una empresa tan peligrosa", convencido de que el largometraje "abre nuevos caminos temáticos y formales", a pesar de que su lanzamiento no contara con la publicidad y difusión necesaria. Finalmente, en 1992, *Retorno* obtuvo el Gran Premio Especial del Jurado en el VII Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, en razón de "sus particulares méritos artísticos que representan un aporte significativo dentro de la producción cinematográfica latinoamericana para el conocimiento de los mitos y tradiciones de una de las más grandes e importantes culturas del continente" (Vega, 1992). [48]

2.2. Alegorías para la crítica del mito de la historia

De acuerdo con el filósofo Vilem Flusser (2001), tras el desarrollo de la escritura, el orden del tiempo lineal y progresivo de la historia se impuso sobre la oralidad y las imágenes, sobre el orden circular de la magia y el tiempo denso, cíclico y repetitivo que conectaba pasado, presente y futuro (p. 13). La dramaturgia y la conciencia histórica occidental, aparatos basados en ese tiempo extenso y progresivo, si bien no originaron el fenómeno, han intensificado una historia homogeneizante. En *Retorno*, los vestigios de la oralidad en la cultura visual contemporánea (Martín-Barbero, 1996, p. 12), sirven de base para desarrollar los recursos que, en el aparato cinematográfico, hacen posible reinventar otro tiempo, otra forma de registro y narración, otra dramaturgia, y hacer una crítica a la conciencia histórica occidental, estableciendo a la vez una continuidad con un mundo ya desvanecido. *Retorno* crea nuevas imágenes de lo precolombino, para representar un mito basado en la relación mágico-poética entre las personas y el mundo[49]. La película propone otra racionalidad para la conciencia histórica, basada en un sistema de representaciones más expresivo-simbólico y menos informativo-instrumental (Martín-Barbero, 2010b, p. 274).

---

[48] Según los datos del mismo Mora Catlett, el costo de la producción sumó 800 millones de pesos (lo que para la época se considera bajo respecto a la producción mexicana) y recaudó alrededor de 200 millones durante las seis semanas y media en que se exhibió en el D.F. (alrededor de 100 000 espectadores) (citado por England, 1991).

[49] Flusser (2001) define la imagen en tanto "superficie llena de significado en la cual los elementos se relacionan mágicamente" (p. 77).

Realizadores cinematográficos como Mora Catlett apuestan por el poder y la efectividad apelativa de la narración audiovisual, empleando los recursos creados por la modernidad para restituir el presente de las sonoridades y visualidades de un pasado precolombino, al cual sistemáticamente se le ha negado un lugar en la historia y los imaginarios del mundo contemporáneo. *Retorno* está pensado como un códice hecho con aparatos y sobre un soporte modernos. Pero más que una traducción, lo que ejecuta es la articulación y movilización de información simbólica con cualidades a la vez cognitivas, estéticas y emotivas, para crear una metáfora a partir de fragmentos opacos de esa historia irrecuperable, que solo la lucidez de la imaginación puede convertir en conocimiento útil para vincular a las generaciones actuales con el mundo precolombino desvanecido.

Una particularidad de la historia visual, señala Rosenstone (1995), es su habilidad para recuperar las estrategias narrativas propias de la oralidad, y con ellas hablarle con eficacia a una sociedad progresivamente postletrada (p. 46-47). *Retorno* es ejemplo de cómo una historia visual alternativa puede ofrecer nuevas formas para pensar el pasado, a partir de representaciones que no estén cerradas ni perfeccionadas para aparentar fidelidad a algo que se piensa verdadero, sino hechas como interrogantes que se conectan con una trama histórica mayor, al no ofrecer un desenlace que resuelva las tensiones planteadas o restablezca un orden dado. Los eventos y el mundo narrados en *Retorno* se ubican entre lo histórico y lo mítico, entre algo que sabemos fue real en el pasado pero que mayoritariamente está fuera del alcance de nuestro conocimiento, por tanto existe también como experiencia imaginaria. El largometraje presenta una versión de lo que pudo haber sido, trabajando a partir de una historia dada, de los datos existentes, pero sin limitarse o someterse a estos, a la vez que nos revela que esa historia (la que fue inscrita en los códices, existentes o perdidos) fue modificada y censurada desde su origen. En este sentido, sin pretender ser algo más que ficción, *Retorno* puede leerse como una denuncia de las estrategias empleadas por el poder para ajustar la historia a las necesidades y aspiraciones de quienes lo ostentan, no solo en el México prehispánico sino a lo largo de la historia mundial. En este sentido se valora la obra en la revista Dicine (1992):

> *Retorno a Aztlán* abandona la línea apologética, desmitificando a través del mito, poniendo de manifiesto los, al parecer eternos, mecanismos del poder. Dejando de

> lado folclorismos y autocomplacencias con aquel glorioso pasado que Tlacaélel tanto se afanara por legarnos, Juan Mora adosa su propia versión, sin destruir la del consejero imperial. El espectador tendrá que optar… o no hacerlo: al fin y al cabo se trata de dos ficciones; pigmento sobre amate, luz sobre pantalla… ¿qué más da?

De acuerdo con Lerner y Arnwine (1992, p. 88), el tema central en *Retorno* es una indagación sobre la fuerza de la representación, sobre cómo trabaja la narrativa para organizar la significación y modelar los relatos históricos. El largometraje incorpora los mitos del origen mexica, para luego desmitificarlos haciendo una crítica al mito de la historia. La trama central, como antes se explicó, está hilada a través de la lectura retrospectiva que Tlacaélel hace de ciertos códices guardados, sobre los cuales concluye que no guardan "el respeto debido a la memoria del gran Señor". Como señalan Lerner y Arnwine (1992), esta lectura enmarca y articula los distintos niveles de representación en *Retorno*: el hecho histórico, la representación que retrata la escritura y los subsecuentes efectos en sus lectores; para cuestionar, en última instancia, la naturaleza de los relatos representados en los códices y su grado de autenticidad. Esos códices dan cuenta del viaje de retorno a Aztlán en busca de la diosa Coatlicue, con el fin de pedir sus favores: la lluvia necesaria para acabar con una extensa sequía. Sin embargo, a la vez se nos informa que este viaje de retorno es imposible, que el camino está cerrado y quienes lo conocían murieron. La existencia de Aztlán aparece en sí misma como un mito, tal como explica Mora Catlett:

> Parece ser un lugar mágico, una tierra prometida, un lugar que en cierto modo está por todos lados y no está en ningún lado, y los aztecas siempre insistieron que allí no se podía regresar. Uno puede preguntarse si Aztlán realmente fue un lugar histórico, o sólo una «creación» de los aztecas. Miguel León Portilla dice que es la descripción de México Tenochtitlán en el mundo mítico. Lo más probable es que al acabar de construir su gran capital, los aztecas reescribieron su historia conforme a la imagen que querían dar de sí mismos. Por eso resultaba tan importante para ellos decir que no existía un camino de regreso a Aztlán, ya que corrían el riesgo de que alguien fuera a ver y se fijara de que no coincidía con lo que ellos decían. (citado por England, 1991).

El relato trata en realidad de un viaje doble. Por un lado, el emprendido por los sacerdotes enviados por Moctezuma y Tlacaélel, a quienes se les ordenó encontrar y abrir el camino con

brujería, llevando diversos presentes a la diosa, obtenidos a través del tributo que los guerreros extrajeron del pueblo campesino. Por otro, es el viaje de Ollin, un campesino, quien habiendo encontrado una ofrenda perdida, es enviado por los ancianos de su pueblo a pedir ayuda a Coatlicue directamente. Este segundo viaje es el que como espectadores acompañamos de cerca: Ollin busca a la vieja de Acolco, la única persona viva que puede indicar el camino a seguir; ella le explica las penurias que habrá de atravesar antes de llegar y le asegura que los sacerdotes mexicas no lo lograrán. Visto por Ollin a su llegada, Aztlán es solo una colina donde sale a su encuentro una mujer que él reconoce como Coatlicue. Antes las explicaciones de él, ella responde: "¿Mexicas? ¿Lluvia? Yo no sé nada de eso. Hace tiempo tuve un hijo, pero se fue de guerrero, me dejó sola para ir a matar y robar a otra gente. ¿Acaso le conoces?". Coatlicue se queja del olvido de su hijo y reprende a Ollin por haber también abandonado a sus padres cuando más lo necesitaban para hacer ese viaje: "Regresa a tu pueblo. Ve a trabajar la tierra y no estés aquí causando lástima". También le da un mensaje para su hijo: "... algún día será vencido. El gran guerrero regresará humillado… Que recuerde a su madre y venga a ayudarme". Pero cuando Ollin regresa a su pueblo lo encuentra vacío, es llevado prisionero a Tenochtitlán y luego asesinado por los guerreros mexicas.

El viaje de los sacerdotes se narra después de la muerte de Ollin, es la versión dada ante Moctezuma, es decir, la versión debida, pues los sacerdotes estaban bajo amenaza en caso de no alcanzar Aztlán. Paralelamente, se muestran los pictogramas registrados en el códice. Cuentan que llegaron a los límites de Aztlán, sobre una pirámide vieron un anciano, pero no pudieron seguirlo; este les reprochó por el "daño que les han hecho esas comidas que comen, esas joyas que usan y esas ropas que traen. ¡Pues los han corrompido, y los han vuelto de otra substancia!". Coatlicue salió después a su encuentro, esta vez una mujer con el rostro pintado como una máscara, y les dijo:

> Mi corazón se alegra al verles, nietos míos. Después que partió mi hijo Huitzilopochtli, su dios, estoy triste y lloro esperando que regrese. Ya que me dijo: «Madre mía, no me tardaré mucho. Solo voy a acompañar a estas familias a la tierra prometida donde han de vivir. ¡Que conquistaré con mi lanza!» Pienso que debe estar muy bien allá y no recuerda de su madre. Ni la busca ni hace caso de ella. Por lo tanto, yo les mando que le digan que ya se cumplió el plazo. Así como él hizo la

> guerra contra todos los pueblos y los sometió con sus armas, así como los conquistó también se los quitarán y los ganará gente extraña. Será arrojado de aquellas tierras y él y sus armas rodarán por los suelos. Y para que se acuerde que lo quiero ver y que soy su madre, denle este taparrabos de tela burda, para que se cubra cuando vuelva huyendo a mi seno.

En las palabras de Coatlicue se puede leer una denuncia de las jerarquías y la corrupción que acompaña al poder, metafóricamente ubicadas en el cuerpo (tanto orgánico como cultural). Esa corrupción impide el retorno a Aztlán, estableciendo una distancia que, en el mito, corresponde al olvido de Huitizilopochtli respecto a su madre Coatlicue, y que solo será salvada luego de que este sea derrotado. Se denuncia también la violencia de la conquista ejercida por los mexicas sobre otros grupos y sus territorios. En el registro sociopolítico, se denota la separación entre las clases gobernante, militar y sacerdotal respecto al pueblo, sus condiciones de vida, necesidades e intereses. La substancia, ya no física sino psicosocial, es otra en aquellos que ostentan el poder, que se han desligado de la tradición y de las responsabilidades para asegurar la continuidad de la vida (semejante a la función del sacrificio para crear el Quinto Sol). Gobernantes y guerreros priorizan la continuidad del poder a través de la conquista y el control del pueblo, pero el poder no asegura ni contribuye a la vida. Es posible también leer aquí una voz crítica desde la experiencia social de la mujer, representada en la diosa-madre Coatlicue, que denuncia de manera más amplia al orden patriarcal y los principios sociales que lo organizan.

La coyuntura que *Retorno* narra es una en que las tensiones entre guerreros y sacerdotes se agudizan: "... la gente duda en seguir a Huitzilopochtli y hace sacrificios a otros dioses". Ante el problema de la sequía, los sacerdotes critican a los guerreros porque se alimentan bien sin trabajar la tierra, pero Tlacaélel les recuerda que existen pactos a respetar: los guerreros liberaron al pueblo del dominio de otros, por ello ahora su deber es servirlos. Los sacerdotes señalan que, en tiempos previos, fueron ellos quienes guiaron a los mexicas, y que solucionar la sequía requiere de nuevo ese tipo de liderazgo. Las armas de los sacerdotes son las creencias, los mitos, los rituales, el culto y las normas que restringen las costumbres. En cierta forma, el relato que presentan sobre su expedición a Aztlán es una estrategia para combatir el poder de los guerreros. Por un lado, confirman su propio poder al asegurar el

éxito de un viaje imposible mediante medios mágicos. Por otro, al comunicar la profecía dada por Coatlicue sobre la inminente derrota de Huitizilopochtli, siembran el miedo y la duda respecto a la solidez del poder de los guerreros.

Esta trama social y política, el conflicto por el poder, el control a través de las costumbres y el despojo del pueblo a pesar de ser la fuerza productiva y vital, se conecta con un contexto transhistórico. En *Retorno* no hay lugar para la oposición caníbal/buen salvaje, el conflicto no se da en los términos del discurso o la razón moderno/colonial, sino que se enuncia como relaciones de poder jerárquicas y violentas que, si bien pueden estar sujetas a cierta movilidad social (los oprimidos pasan a ser opresores), reiteran la constante tensión entre ambas posiciones, entre el afán de quien tiene el poder para conservarlo e incrementarlo, las fuerzas sociales que intentan disputar ese poder y el pueblo aprisionado por el apremio de sus necesidades y vulnerabilidad. Hay además una afirmación de clase, aunque sin resolver estas tensiones: es el pueblo, Ollin como hombre común, quien a pesar de su debilidad y sometimiento tiene la fuerza para hacer el sacrificio necesario para sostener la vida, crear el Quinto Sol y unir el mito con la historia al llegar hasta Aztlán, para darle continuidad al mundo cultural más allá de las vicisitudes de la disputa histórica por la hegemonía.

En las palabras de Coatlicue aparece también formulado el tropo de la Tierra Prometida. En un primer momento esta se ubica en un "más allá" de Aztlán, en el horizonte de la conquista hacia el que Huitizilopochtli condujo a su pueblo. La Tierra Prometida se convirtió en Tenochtitlán, la capital que los mexicas construyeron, precisamente el punto de origen del viaje que *Retorno* narra. Desde ese punto, los mexicas reimaginan Aztlán, el pasado y los saberes de la tradición, como otra Tierra Prometida a la que ya no tienen acceso (sin haber sido expulsados, sino habiéndola abandonado a voluntad). Aztlán puede ser leído como símbolo de la tradición salvadora pero inaccesible. En su dimensión mítica, es lugar de descanso, bienestar, abundancia, además de eterna juventud; fuera de Aztlán "todo se volvió espinas, dificultad, peligro". De esta forma se plantea una trayectoria circular sobre el territorio y la historia: la Tierra Prometida siempre está en un otro lugar, se le piensa como un destino o como un recuerdo, es un mito que se nutre de las carencias sociales, sobre el cual se inscriben tanto las aspiraciones del que se piensa fuerte como los miedos del que se sabe débil, ante todo es una idea en forma de promesa, un punto imaginario que moviliza la emoción y el acto.

El discurso de Coatlicue cierra con una profecía que, tácitamente, desde nuestro lugar de espectadores postcolombinos, leemos como signo de la Conquista con la llegada de los europeos, que sabemos está próxima. Pero más que explicarla como consecuencia de las tensiones de clase o el olvido de la tradición, se significa en el mismo orden circular de la historia sociopolítica: la Tierra Prometida es el destino o la promesa para Otro que ya está en movimiento. Así como la Tierra Prometida estará siempre en otro lugar, el horizonte de la conquista se desplaza perpetuando el movimiento de los guerreros, sacerdotes y pueblos, con sus reinos en la lucha permanente por el poder o la sobrevivencia.

Retorno nos muestra cómo la memoria de este intento de regreso a Aztlán queda registrada en los códices. Estos, junto al burdo taparrabo que Coatlicue envía para su hijo, son guardados en el templo de Huitzilopochtli hasta la muerte de Moctezuma. Cuando Tlacaélel concluye la lectura de estos códices, decide quemarlos y dice:

> ¿Qué es esto? ¿Qué hacemos? ¿Acaso perdimos el juicio? Esas no son flores para escudos y lanzas. Es triste saber que nuestro dios Huitzilopochtli será vencido. ¡Que huirá al seno de su madre! Que lo arrojarán cuesta abajo y que caerá con sus armas cuesta abajo. ¿Dónde quedó nuestro orgullo? Esas palabras no dan placer. Debilitan el corazón del guerrero, le hacen temer el estruendo de la guerra. ¡Mal camino para los mexicas! No conviene que la gente del pueblo conozca los libros de pinturas, pues se pervertirán, ya que lo oculto se revelará sobre la tierra. Porque en los libros hay muchas mentiras y a muchos los han hecho pasar por dioses sin serlo.

Esta escena remite a un hecho narrado en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún (López Austin): la quema de los libros realizada durante el reinado de Itzcóatl, predecesor de Moctezuma I. Si bien este no puede comprenderse como un hecho aislado y es debatible el impacto que habría tenido en su época[50], operó como base para

[50] Navarrete (1998) aclara que "la destrucción provocada por las hogueras no fue jamás tan grande como lo desearon los gobernantes mexicas y los misioneros españoles, pues los afectados supieron esconder y preservar sus libros. Tampoco fue tan dramática como podíamos temerlo nosotros, a partir de nuestras concepciones de la autenticidad y de la relación entre escritura y verdad, puesto que la pérdida de los códices afectaba las manifestaciones de la tradición, pero no sus fuentes ni sus sustentos sociales… Las quemas precolombinas y coloniales sirvieron para demostrar el ascenso y la imposición de un nuevo poder que imponía nuevas reglas políticas y religiosas, y que demandaba una concomitante adaptación de la tradición de aquellos grupos que quedaban sometidos a él." (p. 63).

una reinterpretación de la historia mexica que asegurara tanto un pasado como un futuro gloriosos. Después de la creación de la Triple Alianza y la derrota de los tepanecas, quienes hasta entonces habían sometido a otros pueblos del Valle de México, incluidos los mexicas, aquellos códices propios y ajenos que no se ajustaran a la historia deseada por los conquistadores, incluidos quizá los que referían el origen nómada y humilde del pueblo mexica, fueron destruidos y reemplazados por otros nuevos, que exaltaban el Aztlán mítico, relataban esos viajes fundacionales como heroicos y, a la vez, declaraban a los mexicas legítimos herederos de la cultura Tolteca, a la cual se atribuía todo progreso y logro en las artes o las ciencias (Thomas, 2005, p. 23-24). De esta forma surgieron los mitos centrales de la visión imperial mexica, a la medida de la voluntad expansiva de sus dirigentes. La versión reinterpretada de la historia tenía por objetivo inspirar al pueblo para ampliar su poderío, antes que dar un recuento de algo verdadero sobre el pasado. No es de extrañar por tanto que, bajo la influencia de Tlacaélel, en varias décadas los mexicas ampliaron sus conquistas militares.

Navarrete (1998) advierte que hay suficiente evidencia para creer que, en tiempos precolombinos, las "destrucciones ocasionales o cíclicas de edificios, esculturas y monumentos" (p. 58) eran parte de una "compleja dialéctica entre destrucción y recreación, entre continuidad y cambio" (p. 56), que prosiguió después de la llegada de los españoles. La función básica era semejante: adecuar la tradición a distintas circunstancias sociopolíticas y modificar los libros conforme a otras condiciones de inteligibilidad, para posibilitar el diálogo con nuevos interlocutores.

> (…) las quemas realizadas por los españoles no fueron sino otra más en una serie de destrucciones de libros provocadas por la imposición de nuevos poderes políticos en la historia mesoamericana, y que los indígenas reaccionaron ante ellas como lo habían hecho ante las anteriores destrucciones: sustituyendo sus antiguos libros por libros nuevos que fueran adecuados a las nuevas condiciones impuestas por el poder. (Navarrete, 1998, p. 53).

Tlacaélel cumple con su responsabilidad de proteger al Imperio Mexica y la jerarquía del guerrero, al omitir de los códices aquellos que incluían la profecía derrotista. De esta forma, *Retorno* ejemplifica cómo una cultura o un grupo preserva su poder controlando la producción social de los significados sobre el pasado, ocultando, distorsionando o destruyendo las versiones

de la historia que no son favorables a sus proyectos futuros de dominio, y diseñando el conocimiento adecuado con el fin de inspirar las acciones requeridas para asegurar su poderío, para hacerse "pasar por dioses sin serlo". Este enfrentamiento aparece enunciado a través de las tensiones entre sacerdotes y guerreros, entre las necesidades del pueblo y las de sus gobernantes, metafóricamente además expresadas en la relación entre Coatlicue y su hijo Huitzilopochtli. *Retorno* también comunica eficazmente la complejidad sociopolítica que caracterizaba al mundo mexica, lejos de cualquiera de las categorías homogeneizantes, simplistas o peyorativas que se produjeron y difundieron después de la Conquista, bajo las cuales todos son indios, igual nobles y campesinos, tanto incas como aztecas.

En *La voluntad de poderío*, Nietzsche (1981)[51] habla de la «fábula del conocimiento» (Aforismo 548); como forma de conocimiento, la historia es también una fábula, basada en la invención de un aparente «pasado en sí», para unificar la pluralidad de los pasados y las historias en una estructura que funcione como modelo de dominación (Aforismo 554). Para gobernar la pluralidad del pasado, dice Nietzsche, es necesario ignorar o desconocer sus particularidades, es necesario un no-saber, el grosso modo, simplificar y falsear (Aforismo 487). La voluntad de poderío crea un mundo como resultado de las conclusiones falsas de la razón, guiada por el deseo de un mundo semejante y el rechazo de aquello que se opone a este (Aforismo 571). El resultado es una historia hecha de verdades coherentes, que las sociedades se cuentan a sí mismas como explicaciones sobre su carácter, conducta o conflictos. Cada sociedad y grupo escenifica lo que considera importante para imponer su punto de vista y conservar el significado de cierta vida social y cierto sujeto; para ello, es necesaria una "falsa observación fundamental": atribuirse a sí mismos el origen de la acción (y de la historia) y ciertas cualidades juzgadas como causas (Aforismo 542). Se revela de esta manera la circularidad de las relaciones de poder, las formas de control y subyugación, coincidiendo con una visión orwelliana de la historia: "quien controla el presente controla el pasado y quien controla el pasado controla el futuro".

Este aparato epistémico guio a Occidente en la conquista de los mundos precolombinos, apoyado en las falsas verdades denominadas "civilización y progreso", convencido de su

[51] En el caso particular de esta obra, en razón de la gran cantidad de ediciones y con el fin de lograr mayor precisión, las citas se harán de acuerdo con el número de aforismo.

superioridad como cualidad suficiente para justificar sus acciones. Aplicar sobre este aparato un análisis crítico es útil para intentar comprender por qué Latinoamérica ha elegido cerrar el camino a Aztlán, esto es, no narrar las historias de los mundos precolombinos ni su conquista, no producir imágenes que vinculen el presente con ese mundo derrotado y destruido[52]. Los sujetos, las ideas y percepciones que han sido vencidos, señala Nietzsche, no necesariamente se aniquilan, pero son reprimidos o subordinados, integrados dentro de un orden jerárquico (Aforismo 580). Las imágenes de la historia precolombina son imposibles de representar para un Otro que ha sido reducido a lo Mismo por su conquistador (cf. Dusell, 1994), se trata de un conocimiento doloroso que no puede saberse sin perder algo del sentido dado a la vida, sus ideales y expectativas. A la vez, esta ignorancia es el alto precio que se paga por una participación subalterna en el legado de Occidente, en sus cualidades modernas y en su voluntad de imponerse sobre otros, al adoptar las condiciones de conservación y los proyectos ajenos como propios.

Retorno emplea la fuerza del aparato cinematográfico para escenificar las metamorfosis de lo histórico, la movilidad del pasado en la complejidad, contradicción e incertidumbre de sus representaciones. Se hace inteligible una historia, pero sin "privar al mundo de su carácter perturbador y enigmático" (Nietzsche, Aforismo 592). A diferencia de *Reyes* y *Apoc*, aquí hay un distanciamiento del discurso sobre lo moderno, no se lo exalta ni condena, para hacer énfasis sobre la colonialidad como experiencia de opresión transhistórica y multicultural. Si bien pueden cambiar las formas de control y los agentes opresores, la dinámica del poder se mantiene en el centro de las relaciones sociales. La idea de futuro se transforma fuera del marco moderno y de la lógica del tiempo lineal, adecuándose a un movimiento circular en el que la única certeza está en el cambio permanente, cuyo producto es el mundo al revés, pero siempre impulsado por fuerzas y tensiones semejantes. No hay progreso, solo el reemplazo de un sol por otro con más poder. Como en el mito mexica, cada

[52] En países como México, señala Navarrete (2014), el mundo precolombino ha sido un tema valorado e integrado a las narraciones hegemónicas por el nacionalismo oficial y mestizo. Esta apropiación ideológica y colonial de las representaciones sobre una cultura explica que los pueblos indígenas actuales no atribuyan mayor valor al tema de lo precolombino ni consideren liberadoras las narraciones propias de un indigenismo hegemónico. Sin embargo, desde la perspectiva que aquí se propone, lo dicho por Navarrete no clausura el potencial de otras narraciones y visualidades oposicionales posibles de crear sobre el tema precolombino, como ejercicio decolonial respecto al discurso indigenista nacionalista y, a la vez, frente a la exclusión que ha invisibilizado el tema.

sol alumbra y también ciega, actuando desde una contradicción fundamental: por un lado, asegura la continuidad de la vida; por otro, opera a partir de fórmulas particulares que conducen a la sequía, al dolor del pueblo y la destrucción de la que una vez fuera la Tierra Prometida. Al final de *Retorno* se repite la voz femenina que dice: "Este es el quinto sol. Su nombre es Ollin, sol en movimiento, porque se movió caminando. Según dejaron dicho los viejos, en él habrá terremotos y hambre general con lo que todos habremos de perecer." Estas palabras proféticas, junto a las de Coatlicue y la muerte/sacrificio de Ollin, ofrecen sustento para identificar en *Retorno* el uso del tropo del "indio que se desvanece".

La alegoría filosófico-política de *Retorno* comunica cómo la fuerza misma de la enunciación modela los relatos históricos. Cada sociedad o grupo escenifica lo que considera importante para imponer su punto de vista, su voluntad, y conservar así el significado de cierta vida social y cierto sujeto. *Retorno* presenta un modelo de narración que rompe con lo lineal-progresivo para proponer un tiempo cíclico-denso y otra conciencia histórica: las conquistas, las derrotas, la destrucción de saberes, la reescritura de la historia… todo es parte de un ciclo de repeticiones. No hay un cierre conclusivo en el mundo narrado, lo cual precisamente permite articularlo con una trama histórica más compleja: la historia del poder y las conquistas pasadas, presentes y futuras. Los mexicas fueron conquistadores y opresores, su derrota fue posible en gran medida gracias al contexto que con sus acciones modelaron. La Conquista se completó mediante la alianza de los españoles con otros grupos indígenas, fue también un enfrentamiento entre grupos locales; en consecuencia, no solo hubo derrota, también hubo grupos indígenas victoriosos.

Pero el sentido/orden/historia que prevalece es aquel creado por quien ostenta la hegemonía. Así como la nación es solo una ficción con un alto consenso, no hay otra Tierra Prometida fuera de aquella posible de diseñar, enunciar y mercadear. En última instancia, la Tierra Prometida no existe ni en el pasado ni en el futuro, solo como algo que se inventa sobre un horizonte que moviliza los afectos y actos colectivos. Quizá la última revelación que podemos leer en *Retorno* sea que la Tierra Prometida está en el presente, es aquí donde habitamos. Esto obliga a plantearnos ciertas preguntas éticas: ¿qué se ha hecho con ella?, ¿cómo llegó a ser lo que es?, ¿cómo enfrentar las consecuencias de nuestros actos?, ¿cómo transformarla en otra cosa?

En el mundo de *Retorno* casi toda experiencia y sujeto se da de acuerdo con un patrón de duplicidad; para empezar la conexión entre el pictograma en el códice y la imagen cinematográfica que va articulando la narración. Como se mencionó antes, el largometraje desarrolla la contigüidad entre historia y mito: la leyenda del Quinto Sol nos coloca en el lugar del mito, mientras la lectura de los códices nos introduce en el registro de la historia (aunque no de la verdad). Asimismo, se habitan simultáneamente las ruinas de lo que fue el Paraíso y la promesa de la Tierra Prometida, como se habita en la realidad y también en la ficción. En este mismo juego de lo dual, los personajes principales se desdoblan en su ser mítico y humano: Ollin es el hombre común que se sacrifica lanzándose al fuego para convertirse en el Quinto Sol; y es el mismo campesino que emprende el viaje solitario de retorno a Aztlán para pedir la lluvia, cual Prometeo mesoamericano que también es castigado por osar recorrer un camino que no le correspondía[53]. Moctezuma también tiene su doble en Tamoanchan, lugar mítico de la ceremonia para crear el nuevo sol, como uno más de los dioses reunidos, pero que se niega a ser él quien se sacrifique. Ollin resulta el héroe moral que acepta el sacrificio, pero simultáneamente es un chivo expiatorio para justificación de las clases gobernantes, que se niegan a hacer lo necesario por el bienestar del pueblo. Coatlicue es simultáneamente la mujer sencilla que encuentra Ollin y la diosa con el rostro transfigurado en la versión de los sacerdotes enviados por Moctezuma. La versión del viaje a Aztlán de los sacerdotes es doble de la de Ollin; doble es Aztlán como destino; doble el camino imposible de retorno. Esta estructura retórica del doble nos refiere al carácter difrástico particular de la lengua náhuatl y, más profundamente, a la epistemología mexica precolombina, que para expresar una idea enuncia dos conceptos complementarios enlazados.[54]

---

[53] Como reitera el realizador Mora Catlett en diversas entrevistas (Ramírez, 1990; Montaño, 1991; Vega, 1992), su proyecto partió de la convicción de que hay mitos comunes en las diversas culturas y uno de estos es el del héroe que se sacrifica para que su pueblo sobreviva.

[54] Mercedes Montes de Oca (1997) afirma que este carácter particular de la lengua náhuatl es más que "una mera figura del lenguaje", en tanto expresa "las maneras de percibir y conceptualizar, propias de la sociedad mexica del siglo XVI" (p. 32). Sobre el difrasismo explica: "En textos diversos, escritos en lengua náhuatl en el siglo XV, encontramos ciertas formas lingüísticas que tienen contextos discursivos definidos. Dichas formas han sido nombrados de diversas maneras: metáforas, binomios, difrasismos, frases pareadas. El nombre «difrasismo» se debe al padre Ángel María Garibay, uno de los primeros estudiosos de la lengua y cultura náhuatl en México. La característica esencial es la yuxtaposición de dos o aún tres lexemas cuyo significado no se construye a través de la suma de sus partes sino que remiten a un tercer significado. Básicamente son entidades conceptuales, construidas a partir de dos términos cuya unión resulta en un significado distinto del que enuncia cada palabra. (…) es probable que los difrasismos construyeran un código diferente y contribuyeran a hacer la lengua usada por cierto grupo de la población de jerarquía social superior (p. 31) (…) La asociación de los términos no es fortuita; está determinada por un contexto

2.3. Comunidad y auto-determinación en la realización de *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001)

Otro excepcional proyecto cinematográfico realizado con un abordaje que podemos calificar como decolonial, gestado además desde la agencialidad de una comunidad indígena con el objetivo primario de revitalizar su tradición oral y a la vez ofrecer nuevas oportunidades para el quehacer de la población local, es el de *Atanarjuat: The Fast Runner* (2001). Se trata del primer largometraje inuit, producido por Igloolik Isuma Productions, una compañía de producción audiovisual basada en la comunidad de Igloolik, en el territorio autónomo de Nunavut. El largometraje tuvo su premier internacional en el Festival de Cannes en mayo del 2001, donde recibió el premio *Caméra d'Or* a la mejor ópera prima, algo que contribuyó para que fuera distribuido en 30 países y cosechara enorme éxito de crítica y público mundial (Bessire, 2003; Ginsburg, 2003; Huhndorf, 2003; Krupat, 2007; Knopf, 2008). Este éxito se reflejó en la taquilla: en Canadá fue el largometraje con mejores ingresos del 2002, en América del Norte obtuvo US$3 millones e internacionalmente US$3,7 millones (Bessire, 2003, p. 832), nada mal para una producción con un costo estimado en CA$1 960 000 (alrededor de US$1,5 millones, de acuerdo con IMDb). Además, en el 2002 recibió seis *Genie Awards* en Canadá, incluyendo Mejor Película; finalmente, en el año 2015 fue designado por cineastas y críticos en el Festival Internacional de Toronto como el largometraje canadiense más importante de todos los tiempos[55]. Knopf (2008) resume algunos comentarios hechos por la crítica occidental:

> Critics throughout North America hailed this first Inuit epic, calling it a noteworthy and "must-see" picture. A.O. Scott of the *New York Times* calls it "a masterpiece" that is "by any standard, an extraordinary film, a work of narrative sweep and visual

cultural y social específico y por lo tanto está directamente vinculada con la experiencia cotidiana. (…) La construcción del significado se lleva a cabo a través de dos procesos esenciales como lo son la metonimia y la metáfora." (p. 32).

[55] Bessire (2003) da cuenta de otros reconocimientos recibidos por este largometraje: "... in addition to sweeping the Canadian *Genie Awards*. A string of other prizes followed: Best Film at the 2001 ImagineNATIVE International Media Art Festival, Best of Fest Award at the 2001 Next Fest Digital Motion Picture Festival, Best Film at the 2001 Flanders International Film Festival, Prix du Pub-lic at the Festival International du nouveau Cinema in Montreal. Kunuk was the recipient of the Claude Jutra Award, as well as a cowinner of the Best New Director prize at the Edinburgh International Film Festival. (…) The film spent 23 weeks in the top 60 North American films." (p. 832).

> beauty that honors the history of the art form even as it extends its perspective." Margaret Atwood terms it a "knockout" and "a generational saga with many Homeric elements," and Katherine Monk writes in the *Vancouver Sun* that Kunuk's film "is nothing less than a complete revelation and reinvention of cinematic form." According to Rick Groen of the *Globe & Mail*, "it is a superb film" and "is both intriguingly exotic and uniquely Canadian," and Liam Lacey in the same newspaper labels it "a milestone, an unclassifiable mixture of drama – murder, adultery and supernatural forces – and a fascinating cultural document." Jim Hoberman of the *Village Voice* holds that "this three-hour movie is engrossing from first image to last, so devoid of stereotype and cosmic in its vision it could suggest the rebirth of cinema," and Desson Howe of the *Washington Post* admires its "unadulterated, free flowing magic." (p.325).

En lo que respecta a la presente investigación, se trata de un caso particularmente interesante de analizar por sus logros en la arena de la cultura visual mundial, pero sobre todo por sus contribuciones a la soberanía de las comunidades indígenas, prueba de su agencialidad como creadoras de historia visual y de visualidades oposicionales desde el pensamiento fronterizo.

Igloolik Isuma Productions fue fundada en 1990 por Zacharias Kunuk, Paul Apak Angilirq, Paulossie Qulitalik y Norman Cohn (único miembro no-inuit). Su base es la comunidad de Igloolik, que suma alrededor de 1700 personas, más del 90% de ellas inuit, dentro del territorio autónomo de Nunavut, creado en 1999 dentro de Canadá después de 30 años de negociaciones entre las comunidades locales y el gobierno nacional[56]. El gobierno local funciona a través de un sistema de consenso que combina los principios de vida social y política inuit (*qaujimajatuqangit* en Inuktitut) con la democracia parlamentaria canadiense. Este territorio ofrece la independencia política, económica y cultural necesaria para que Isuma, cuyo significado en Inuktitut es "pensar", ejerza sus actividades creativas enfocadas en la visión de mundo inuit y sus tradiciones espirituales, de acuerdo además con un modelo de trabajo colaborativo y comunitario (Raheja, 2007, p. 1166).

[56] Nunavut tiene una extensión de más de 2 millones de kilómetros cuadrados, que corresponde al 20,4% de Canadá, lo que la hace la provincia más grande del país. La población total aproximada es de 36 000 personas. (Kikkert, P., Nunavut, 2019).

Desde la década de los años 1970, gracias a la fuerza del movimiento de autodeterminación inuit se concretaron cambios en la educación y el gobierno dentro de las comunidades, incluyendo la creación de medios de comunicación propios: Inuit Broadcasting Corporation (IBC) (Bessire, 2003, p. 833). El primer paso fue reconocer el complejo papel que la cultura desempeña en los procesos de colonización y resistencia, para impulsar un trabajo cultural consciente de la estrecha relación entre comunicación y política (Huhndorf, 2003, p. 822). Desde entonces, múltiples proyectos se han gestado en las comunidades locales, combinando el activismo político en favor de la soberanía y la construcción de la nación inuit con la finalidad de reconceptualizar las identidades culturales en respuesta a fuertes cambios sociales (p. 823).

> Media has been highly instrumental in facilitating this emergent nationalism, in part by providing a tool to define a common culture as well as by offering a means to disperse cultural knowledge and political information amongst geographically dispersed communities. Through its focus on tradition and the political implications of its narrative, *Atanarjuat* contributes to campaigns for Native sovereignty and the reconceptualization of Inuit culture and identity. (Huhndorf, 2003, p. 825).

Atanarjuat: The Fast Runner (de aquí en adelanta *Atanarjuat*) fue el primer largometraje filmado por Igloolik Isuma Productions, y no fue casual que el inicio del rodaje en locación coincidiera con la creación del territorio de Nunavut en 1999. Como proyecto pensado y realizado desde una comunidad indígena, hablado en su totalidad en lengua Inuktitut, *Atanarjuat* entra a ser parte del llamado «Cuarto Cine»[57] (hecho por colectivos indígenas de acuerdo con su propio marco cultural). El largometraje fue coproducido y financiado en parte por el *Aboriginal Filmmaking Program* del *National Film Board* de Canadá, junto al *Canadian Television Fund* y Telefilm Canada (Knopf, 2008, p. 317); sin embargo, al inicio para Isuma no fue fácil obtener el financiamiento necesario. En el caso de Telefilm, el fondo para proyectos se dividía en tres categorías según la lengua: inglés, francés y aborigen (esta última con solo el

[57] Raheja (2007) define el cine indígena de la siguiente manera: "... has its roots in specific indigenous aesthetics with their attendant focus on a particular geographical space, discrete cultural practices, social activist texts, notions of temporality that do not delink the past from the present or future, and spiritual traditions." (p. 1167). Explica además que la categoría «Cuarto Cine» fue propuesta por Barry Barclay, cineasta Maori en texto del 2003 "Celebrating Fourth Cinema".

1% del presupuesto). Entrar en la categoría de cine indígena implicaba paradójicamente una limitante, pues en apariencia la institución asumía que estos proyectos serían siempre locales, más pequeños y menos ambiciosos, sin interés por llegar a grandes escenarios o mayores audiencias[58]. Igloolik Isuma tuvo que protestar formalmente para demandar su derecho a un financiamiento en igualdad de condiciones, fuera de la categoría asignada y el presupuesto limitado, enviando cartas y buscando apoyo en la prensa, hasta cambiar el sistema y obtener el financiamiento necesario un año después[59] (Ginsburg, 2003, p. 829).

Atanarjuat fue mucho más que un proyecto de producción de un documento audiovisual, ya que desde su conceptualización estuvo pensado en función de los beneficios que podría aportar a la comunidad local. Al igual que Juan Mora Catlett con *Retorno a Aztlán*, Zacharias Kunuk, director de *Atanarjuat*, aplicó a una beca de la Fundación Guggenheim en 1998 para avanzar en el desarrollo del proyecto. En su aplicación a esta beca explica en detalle las principales motivaciones:

> How can we bring our ancient art of storytelling into the new millennium? How can we unlock the silence of our elders before they all pass away? How can we save our youth from reacting to the death of history by killing themselves? (…) *Atanarjuat* will reach Inuit youth and give them hope. Young Inuit have the highest suicide rate in Canada, seven times the national average. (...) It seems that when our elders stopped talking, our children began killing themselves. *Atanarjuat* will pioneer the use of video and TV to give new life to our past and to show youth that a living past means a living future. (…) Finally, *Atanarjuat* demonstrates that Igloolik artists at the millennium have something to contribute to national and international discourses in media, art, culture, and communication. (citado por Ginsburg, 2003, p. 828).

[58] De manera asertiva, Kunuk describe la situación subvirtiendo los prejuicios de la relación colonial, al afirmar la habilidad de la comunidad Inuit al norte a la vez que denuncia la falta de visión y racismo benigno del sur canadiense: “This is our disadvantage: southern ignorance, not northern inability” (citado por Ginsburg, 2003, p. 829).

[59] Ginsburg (2003) detalla este resultado: “A year after their initial rejection, Isuma's objections to Telefilm's actions bore fruit. Telefilm agreed to invest $537,000 and the Canadian Television Fund (CTF) contributed $390,000 toward production, but only after the National Film Board of Canada (NFB) signed on as a coproducer, investing 23 percent of the budget. Isuma quickly mobilized for six months of shooting from April to September 1999, and edited throughout 2000...” (p. 829).

La comunidad local inuit fue el primer público meta en función del cual Isuma quiso realizar *Atanarjuat*[60], tal como afirma Kunuk: "… elders who are still alive and young people looking for a future beyond unemployment, boredom, suicide, and global warming. (…) Our film tries to answer two questions that have haunted me my whole life: Who were we? And what happened to us?" (citado por Krupat, 2007, p. 608). Bessire (2003) añade respecto a Kunuk: "his primary motivation was to document the old ways for the young kids, to provide a positive role model based on Inuit values and worldviews" (p. 835). Al respecto, Michael Robert Evans, autor de los libros *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat* (2010) e *Isuma: Inuit Video Art* (2008), agrega otros motivos:

> … to express his respect for elders and ancestors; to counteract the misleading or misguided depictions of the Inuit offered by southern filmmakers, explorers, and missionaries; to reclaim for the Inuit some of the right to tell their own stories; to demonstrate the viability of an Inuit approach to the working world; to bring a valuable livelihood to many people in Igloolik; to keep the Inuktitut language alive; to share Inuit values and thoughts with the rest of the world. (Evans, 2010, posición en Kindle 856-858).

Así como Mora Catlett se propuso hacer de *tlacuilo* moderno para producir con *Retorno* un códice cinematográfico, el grupo Isuma asumió este proyecto audiovisual como continuidad de una tradición oral centenaria: los cineastas inuit actuaron como contadores electrónicos de las historias tradicionales, adaptándolas a las posibilidades del medio audiovisual (Knopf, 2008, p. 346). *Atanarjuat* también ejemplifica la articulación político-estética en el trabajo con la memoria colectiva, con la convicción de que al darle vida al pasado se revitaliza también el presente, en el re-conocerse y re-crearse que da continuidad a la vida social, en la historia que se desarrolla como narrativa de auto-determinación. En tanto ejercicio de poder y autodefinición, a través de *Atanarjuat* Isuma se propuso afirmar la identidad de toda una comunidad como relatora de ciertas historias únicas desde la perspectiva inuit del mundo y de la historia (Krupat, 2007, p. 608). En este sentido, se perfilan las características de un

[60] Las comunidades Inuit se caracterizan por un alto desempleo (tasa de 60%) y suicidio juvenil (el más alto en Canadá, siete veces mayor al promedio nacional) (Ginsburg, 2003, p. 868).

proyecto decolonial, en el ejercicio de la autoridad local inuit para interpretar y narrar su mundo social e histórico en sus propios términos.[61]

La leyenda local de Atanarjuat[62] es muy antigua y se ha transmitido oralmente por generaciones. Los hechos narrados se ubican hace 500 o incluso 1000 años en el pasado. El guion fue elaborado por Paul Apak Angilirq a partir de diversas versiones de la leyenda relatadas por al menos siete personas mayores de la comunidad, quienes fueron además consultadas respecto a otras decisiones e interpretaciones temáticas a lo largo del proceso de realización, procurando siempre la fidelidad cultural y lingüística (Chun y Kunuk, 2002). Emplear el aparato cinematográfico para narrar la leyenda implicó simultáneamente continuidad y cambio: continuar la tradición oral por otros medios al traducirla en un nuevo estilo narrativo, comunicar la visión de mundo inuit empleando tecnologías occidentales. La sustitución del relato oral por la plasticidad móvil y el registro fijo del cine supone otros cambios de importancia, como explica Knopf (2008):

> ...the filming freezes one version of the legend and breaks with the continuum of change and adaptation of the story as transmitted in oral tradition. Screening the film for a non-Inuit audience also removes this oral knowledge from the cultural context necessary to maintain its full comprehension and function. (p. 332).

Knopf (2008) propone comprender el filme como "electronic mythtelling", en tanto la leyenda se narra en una versión particular a través de los medios electrónicos que ofrece la tecnología digital y cinematográfica, recuperando, preservando y proyectando hacia el futuro el conocimiento oral vivo en la memoria de las personas mayores inuit, para que sea también conocimiento de las generaciones futuras (p. 340). De esta forma, una leyenda oral que es

---

[61] Gracias al éxito con *Atanarjuat* muchos de los propósitos de Igloolik Isuma se cumplieron: el reconocimiento de la capacidad de producción local, la creatividad de la comunidad inuit como sector cultural y económico en Canadá. Sin embargo, señala Ginsburg (2003), los obstáculos persistieron: para empezar, muy poco del dinero ganado por la exhibición mundial de la película entró Isuma, por lo que tuvieron que demandar a los agentes internacionales (p. 828-829). La explotación endémica actúa aquí de nuevo: el filme visto como materia prima sobre el que las compañías distribuidoras retienen las ganancias. Si bien no tengo información sobre la situación presente, entre los logros posteriores del grupo están cuatro largometrajes, diez documentales y el lanzamiento de Isuma TV, un sitio web multimedia y portal en línea colaborativo dedicado al cine y la producción audiovisual indígena, que busca conectar a las comunidades indígenas del mundo (http://www.isuma.tv).

[62] La primera publicación escrita en inglés de la leyenda fue por Franz Boas en 1901; la primera impresión en lengua Inuktitut (sistema escritura silábica) fue por Jimmy Ettuk en 1964 (Krupat, 2007).

propiedad intelectual de la comunidad inuit se da a conocer al público mundial, a la vez que es transformada por artistas locales en otro tipo de materia: un largometraje, que mediante la apropiación de tecnologías ajenas pasa a establecerse como otro tipo de propiedad intelectual moderna para la misma comunidad (p. 318).

La decisión de filmar en su propio idioma con subtítulos en inglés, sabiendo que esto podía ser un obstáculo para apelar a un público más amplio nacional e internacional, no solo fue una afirmación de la identidad cultural para nutrir la vida interior de la lengua Inuktitut, sino la elección de priorizar al espectador interno como destinatario de la leyenda narrada[63], tal como lo ha sido a lo largo de generaciones en la dinámica de la tradición oral. Esta decisión es políticamente significativa, sobre todo cuando se piensan los procesos de recepción en los términos en que los plantea Hughes-Warrington (2009):

> 'Reception' is perhaps not the best description for film-watching activities, for viewers are not simply the receivers or consumers of films, but agents who draw films into their lives and use them to their own ends. (…) sharing the 'same memory' means conceptual identity – and not temporal, spatial and numerical identity – then it is possible for different people to share the same memory or thought, or pain. (…) I prefer to think of viewers not as receiving films (…) but as sharing in films or as active participants in film culture as they share in history and are active participants in historical culture. (p. 6-7).

El particular contexto comunitario en el que existe y trabaja Isuma se plasma también fuera de la pantalla, en las prácticas sociales de su producción. Además de la participación cercana de las personas mayores, todos los actores y las actrices son miembros de la comunidad de Igloolik, así como la mayoría de quienes se encargaron de los quehaceres técnicos y logísticos (Knopf, 2008). Todas las etapas del proceso se organizaron de forma más horizontal, democrática y

[63] Ginsburg (2003) cita la descripción dada por Kunuk sobre la exhibición del largometraje para la comunidad de Igloolik: "Sometimes there was silence, sometimes there was laughter, and then silence again. And when the credits rolled, people were clapping and crying and shaking our hands. That day I knew that we did our job right. For three screenings each night, about five hundred people came out of twelve hundred people. Inuit loved it. Kids loved it. Kids were even playing Atanarjuat on the street. Every household in Igloolik had a copy of the video." (p. 829).

dialógica que lo que caracteriza la cultura de la industria del cine en general[64]. De acuerdo con Knopf (2008), si se las compara con las prácticas audiovisuales de la tradición etnográfica y la mirada colonial del cine hegemónico, dentro de este modelo comunitario de trabajo: "The people being filmed cease to be objects studied and become creative subjects. In this way, the film team subverts the ethnographic subject/object relation to undermine the self/other dichotomy inherent in Western films about Indigenous cultures" (p. 345).

El proceso de producción de *Atanarjuat* creó múltiples beneficios al interior de la comunidad: económicos, imaginativos, culturales y psicológicos (Ginsburg, 2003). Nuevas fuentes de trabajo y experiencias de aprendizaje para las más de 60 personas locales implicadas en la producción en ámbitos tan diversos como actuación, costura, maquillaje, expertos en la lengua, utilería, logística, etc., con lo cual además se inyectó dinero en la economía local. Esta experiencia ejemplar obliga a reflexionar respecto a los múltiples efectos potenciales de las políticas culturales orientadas a facilitar la apropiación de las tecnologías de la comunicación por parte de las poblaciones indígenas. Estimular y financiar el desarrollo de proyectos audiovisuales locales, como herramienta de autodeterminación y control de su representación, sin duda resulta una estrategia adecuada para resistir la cultura hegemónica en el siglo XXI, para enunciar otras experiencias, discursos y epistemes como alternativa.

La investigación hecha por Isuma para realizar *Atanarjuat* evidenció muchas actividades tradicionales que ya no se practicaban en Igloolik. Para la filmación era necesario recrear objetos originales Inuit previos al contacto con los europeos: ropas, herramientas, armas de cacería, trineos, kayaks, iglús ceremoniales o tiendas de pieles de foca. Por tanto, se impulsó un proceso colectivo de re-aprendizaje y entrenamiento en habilidades tradicionales, una actualización y aplicación del saber hacer cultural a manos de artesanos y personas mayores de la comunidad. Este proceso incluyó la reapropiación de información cultural producida y conservada por agentes coloniales e instituciones occidentales: en las notas de los diarios de William Edward Parry, líder de la expedición británica a Igloolik en 1821-1823; en los dibujos hechos por el capitán George Lyon durante la misma expedición; en el kayak original y otros objetos que desde entonces se encuentran en el Museo Británico (Knopf, 2008, p. 319-320). Este movimiento de reapropiación resulta un giro decolonial particularmente interesante con

[64] Más información sobre la producción se puede encontrar en el sitio http://www.isuma.tv/atanarjuat

el que se hace productiva la relación entre el saber tradicional local y el discurso colonial occidental, en tanto que, guiado y puesto en práctica dentro del contexto cultural Inuit, el conocimiento antropológico colonial y el discurso museístico occidental contribuyeron a restaurar en el presente diversos aspectos propios del mundo Inuit (Knopf, 2008, p. 320). Se trata de una restauración más que simbólica, pues la información retorna al contexto donde existe el saber para ejecutarla creativamente, para concretarse en la producción comunitaria de objetos tradicionales ligados a la realización de un objeto distinto: la película, que a su vez surge de, se incorpora a y transforma esa tradición.

Revivir quehaceres y conocimientos fue una de las formas en que Isuma y el proyecto de *Atanarjuat* promovieron la cultura tradicional en la comunidad Inuit contemporánea. En este sentido, todo el proceso fue una experiencia de aprendizaje colectivo comunitario. Mayor que las ganancias por la exhibición en los cines, fue el orgullo cultural de mirar a su comunidad visible y audible en la pantalla, observada, reconocida y celebrada por el público y la crítica nacional e internacional; experiencia que contribuyó a la cohesión intergeneracional y a contrarrestar la alienación cultural (Knopf, 2008, p. 318).

> Thus it is not only that the activity of media making has helped resuscitate the local economy, reviving relations between generations and skills that had nearly been abandoned. The fact of their appearance in a prize-winning film circulating throughout the world on Inuit terms, inverts the usual hierarchy of values attached to dominant technologies, conferring new prestige to Inuit culture activity, perhaps most significantly for younger members of the community, who have rarely seen a movie with a heroic Inuit protagonist, let alone an all-Inuit cast and in Inuktitut dialogue. (Ginsburg, 2003, p. 829).

Como parte del abordaje decolonial, en *Atanarjuat* también se pueden encontrar características propias del quehacer artesanal, tal como fue definido respecto a *Retorno*, de una forma de pensamiento y trabajo creativo que implica la transformación de los medios-aparatos-programas que se eligen, a partir de la renuncia a adecuarse a las convenciones que los regulan y la decisión de enunciar aspectos propios de su visión de mundo y

epistemología [65] . Se abre así el espacio para que actúen otra racionalidad y otra intencionalidad. El aparato cinematográfico trabaja bajo el programa de la tradición narrativa Inuit, la historia visual se encadena con la leyenda y el mito que vive en la oralidad ancestral, las tecnologías occidentales se ajustan a las condiciones del territorio Ártico (al clima y la distancia), así como a la dinámica propia de la vida comunitaria Inuit en Igloolik. Todo lo cual transforma significativamente el proceso de filmación, para empezar lo hace mucho más lento, en razón de que se trata de un trabajo colectivo en el que las decisiones se discuten en busca de consenso (Raheja, 2007).

Con el fin de bajar los costos y debido a las grandes distancias, durante la filmación en locación todo el equipo vivió en condiciones muy semejantes a las de los antepasados Inuit; por ejemplo, durmieron en tiendas en lugar de un hotel y se alimentaron de animales que cazadores designados proveían y no gracias a un servicio de *catering* (Knopf, 2008, p. 319). Kunuk refiere además que fue necesario adaptar la tecnología digital para hacer más sencilla y barata la filmación en esas locaciones extremas, donde la agenda de trabajo dependía de la luz natural tanto como de los ritmos y humores de las personas mayores que eran parte de la comunidad/equipo. El uso de la cámara adquirió quizá, como dice Flusser (2001), "el gesto ancestral del cazador" acechando por la luz y las condiciones idóneas para que el trabajo colectivo fuera productivo (p. 33). Todo lo cual se suma al ya mencionado quehacer artesanal de reaprendizaje de las técnicas tradicionales y reapropiación del conocimiento conservado en el aparato antropológico y el museo.

[65] En el ámbito anecdótico del vínculo entre lo artesanal y el abordaje del cine hecho por Isuma, es interesante conocer la forma en que Kunuk hizo su camino hacia el cine, en condiciones menos que propicias. Nacido en 1957 en la tundra ártica (Kapuivik en la Isla de Baffin) como parte de una familia nómada de cazadores, durante su adolescencia en Igloolik (adonde fue enviado para aprender inglés) desarrolló el oficio de escultor con el fin principal de conseguir dinero para ir al cine local, que semanalmente presentaba wésterns. La práctica y habilidad lo llevó a ser reconocido como artesano y en 1981, gracias a la venta de varias esculturas, compró una primera cámara de video en Montreal, que fue además la primera cámara en la región inuit, donde ni siquiera había televisión en aquel tiempo. (Chun & Kunuk, 2002, p. 21).

2.4. Soberanía visual: “We're just tryin' to talk back”

La lectura admirativa de muchos críticos incluyó la comparación de *Atanarjuat* con un documental y con un estilo etnográfico, lo cual podría leerse como evidencia de la imposibilidad del gremio (ya no se diga del público más amplio) para desprenderse de las convenciones para ver y pensar la diversidad de productos audiovisuales multiculturales. En tanto presenta la cultura Inuit previa al contacto, se podría concluir que *Atanarjuat* posee características del estilo etnográfico. Sin embargo, corresponde preguntarse, ¿en qué grado eso haría a este largometraje distinto de cualquier otro dentro del cine histórico como género, cuyo propósito es recrear el mundo de cierta época y lugar con sus instituciones, actividades, objetos y subjetividades, elementos indispensables para la escenificación de un relato dramático acerca de las relaciones entre personajes con complejidad psicológica y social? ¿Por qué juzgar etnográfico solo el discurso sobre el pasado del Otro, pero no cuando ese pasado es europeo/occidental?

En su mayoría, la crítica internacional se esforzó además por traducir y explicar el largometraje en términos puramente formales y categorías occidentales como épica, tragedia griega, Shakespeare y Homero, etc., describiendo *Atanarjuat* como la historia de un mito universal; mientras que otros enfatizaron el detalle de la recreación cultural, equiparándola con la objetividad del documental y la sensación de atemporalidad del estilo etnográfico (Huhndorf, 2003, p. 822; Krupat, 2007, p. 617; Crosbie, 2007, p. 136). Sin embargo, como señala Huhndorf (2003), si bien se puede afirmar que la atemporalidad es una convención etnográfica, en *Atanarjuat* su uso es distinto y significa que esa comunidad ha habitado en ese territorio desde tiempo inmemorial, que hay una continuidad entre el pasado y presente de la vida inuit (p. 825). Por su parte, Knopf (2008) advierte que, aunque es cierto que *Atanarjuat* aborda temas que no son únicos de la cultura Inuit (amor y odio, pasión y venganza, sexo y violación, envidia y rivalidad, orgullo y resentimiento), presentes también en otras mitologías y literaturas, aquí aparecen connotadas por un contexto cultural y estilo narrativo particulares (p. 346). El énfasis en lo “universal” alrededor de estos temas limita la productividad de la heteroglosia cultural y las posibilidades de una comprensión pluriversal, sobre todo encierra al espectador no-inuit dentro de las convenciones de la narrativa occidental. Los esfuerzos para traducir y explicar *Atanarjuat* son evidencia de las dificultades

que la teoría y la crítica de cine hegemónicas enfrentan para superar su etnocentrismo, así como la carencia de mejores recursos para ver y escuchar otros estilos narrativos o estéticos basados en culturas no occidentales, en otras epistemologías, en otras formas de registrar y comunicar el pasado.

De acuerdo con Knopf (2008), el cine indígena se realiza en diálogo constante con el discurso cinematográfico colonial que ha objetivado y estereotipado las culturas colonizadas, significándolas como un otro inferior (p. 320-321). Los primeros documentales etnográficos sobre los indígenas americanos, hechos a finales del siglo XIX e inicios del XX, contribuyeron simultáneamente a fortalecer el mito del «indio que se desvanece» (como forma de vida cultural en vía de desaparecer, perder su pureza o autenticidad[66]) y a crear una relación dicotómica entre personas indígenas y "blancas" (Raheja, 2007, p. 1170). Muchos de estos documentales operaron bajo el principio de «salvage anthropology», creando registros de algo que se suponía auténtico y en peligro de extinción, para lo cual se escenificaba, reproducía o recreaba aquello que se identificaba propio de las formas de vida tradicional, hasta el punto que se presentaba a los indígenas como sujetos del pasado sin un futuro viable (p. 1171).

Uno de los documentos fílmicos más influyentes sobre la imagen del pueblo Inuit en Occidente fue el realizado en 1922 por Robert Flaherty: *Nanook del Norte*, en el cual se reunieron y difundieron los principales estereotipos sobre el que se connotaba un mundo exótico y primitivo, nutriendo el imaginario que posibilitó la agenda colonial de dominación y explotación económica en la región ártica del continente (Bessire, 2003, p. 833). Para Knopf (2008), si bien *Nanook* pretende pasar por un documental etnográfico, en realidad es una recreación de lo que su realizador eligió creer que fue la vida pre-contacto inuit, lo que quiso ver como auténtico o puro, a pesar de que la vida inuit contemporánea no tenía esas

[66] De acuerdo con Raheja (2007), mientras respecto a otros grupos, como los migrantes provenientes de Europa, las naciones norteamericanas esperaban que se fundieran con el resto de la población para incorporarse a la nueva idea de nación, la misma lógica no aplicaba para las poblaciones indígenas, dejando a sus descendientes en el limbo de no ser auténticos ni ciudadanos integrados. En consecuencia, los indígenas actuales son percibidos muchas veces desde esta lógica: como seres degradados, sin conexión con la nación actual ni con el legado de sus antecesores, desprovistos de valor antropológico.

características. Flaherty, por ejemplo, añadió efectos dramáticos para reforzar la perspectiva romántica y cliché propia del «preservacionismo etnográfico»[67].

En su diálogo con *Nanook del Norte*, *Atanarjuat* efectúa la operación descrita por Barriendos (2008) en tanto saca "a la superficie la matriz de colonialidad inscrita" en la representación del inuit, evidenciando "el proceso de sedimentación de toda imagen-archivo" (p. 9). *Atanarjuat* desafía y procesa con efectividad el discurso colonial enunciado en *Nanook*, sus imaginarios y estereotipos. Knopf (2008) reconoce en las referencias que *Atanarjuat* hace de *Nanook* (la construcción del iglú, el arribo de un kayak a la orilla, entre otras) el uso estratégico de la «subversive quotation», que neutraliza la exageración y la parodia hechas por Flaherty, presentando la vida inuit como normal en sus propios términos, no como mundo exótico (p. 330).

En el caso de las comunidades inuit, el contacto con gente de origen europeo proveniente del sur adquirió fuerza y regularidad a finales del siglo XIX. En consecuencia, la continuidad del vínculo con su pasado no había sido tan severamente coartado en las comunidades locales un siglo después. La tradición oral aún estaba en la memoria y voz de los adultos mayores, por lo que el camino de retorno y reapropiación de su historia y tradición fue posible en mejores condiciones que para otros grupos indígenas de América. El trabajo de Igloolik Isuma ejemplifica lo que Raheja (2007) denomina «soberanía visual», en tanto se basa en el acto creativo de auto-representación de una comunidad indígena, que se involucra en la poderosa esfera de los *mass media* con el objetivo de elaborar y difundir su lengua y conocimiento a través de narraciones sobre su experiencia histórica y cultural, incluyendo su experiencia del tiempo y el espacio (p. 1162). Según Raheja, la «soberanía visual» promueve la "salud intelectual" de los pueblos que han sufrido por el colonialismo y el genocidio, al menos a través

[67] Evitando el juicio dualista simplificador que condenaría el exotismo y los estereotipos presentes en *Nanook of the North*, Raheja (2007) rescata el que muchas personas inuit trabajaron de cerca con Flaherty como consultores y en diversas labores; y según diversas fuentes en el proceso de recreación hubo diálogo, negociación, sugerencias y colaboración local (p. 1162). Por tanto, considera que *Nanook* no es simplemente una producción occidental, hay ahí una huella de las gentes inuit que trabajaron en diferentes roles, una huella intelectual, cultural o técnica. El proyecto tuvo resultados positivos para la comunidad inuit, por los aprendizajes a través de su participación directa en la producción, por la atención internacional al filme que fue vivida con orgullo y dignidad localmente, por la afirmación de una continuidad con su pasado, sin que esta dimensión positiva elimine los elementos de etnocentrismo y racismo que como hombre de su tiempo y cultura caracterizó a Flaherty.

de dos vías: “By appealing to a mass, intergenerational, and transnational indigenous audience, visual sovereignty permits the flow of indigenous knowledge about such key issues as land rights, language acquisition, and preservation by narrativizing local and international struggles.” (p. 1162-1163). De acuerdo con esta autora, *Atanarjuat* evidencia los efectos positivos que en múltiples ámbitos produce el trabajo político de la soberanía visual: contribuir con la justicia social comunitaria al crear oportunidades de trabajo e ingreso económico; fortalecer la presencia cultural y renovar el saber tradicional; cohesionar la comunidad en torno a una experiencia significativa que ve reflejada las epistemologías propias en primer plano sobre un escenario global gracias al éxito de la película,

> ... by creating a film that incorporates and reworks ethnographic elements to offer up a corrective cultural narrative to combat a century of anthropological monographs and documentaries. The filmmakers present an Inuit oral narrative through a visual register in the service of their community, while at the same time stretching the boundaries of indigenous representation through the deployment of visual sovereignty. Igloolik Isuma enters the "global village" of media production on its own terms … (Raheja, 2007, p. 1179-1180).

Para Ginsburg (2003), se debe comprender *Atanarjuat* como respuesta a la documentación etnográfica y las prácticas coloniales de las que ha sido objeto el pueblo inuit (p. 829). Hay en el largometraje una expresión de autoafirmación, tal como lo expresan las palabras de Zacharias Kunuk al referirse al trabajo de Igloolik Isuma: “We're just tryin' to talk back. Talk back to the new technology.... I just want us to be understood. We know what we're doing. We want a piece of the pie.” (citado por Bessire, 2003, p. 832). Este ejercicio de respuesta sería una táctica propia de la soberanía visual, tal como explica Raheja (2007): “to confront the spectator with the often absurd assumptions that circulate around visual representations of Native Americans” (p. 1160). En este sentido, Raheja propone que *Atanarjuat* es una forma moderna de *illuriik*, palabra en inuktitut que significa oponentes o compañeros, con la que se denomina una práctica cultural pública inuit en la que se pone a prueba al visitante extranjero (particularmente si se trata de un chamán), física y psicológicamente, al atarlo junto al anfitrión y dejar que sus espíritus asistentes (llamados *tuurngait* y usualmente asociados a poderosos animales del ártico como el oso polar o la morsa) se encuentren en el mundo espiritual. De

hecho, una de las primeras escenas en *Atanarjuat*, que además es central para el desarrollo de la trama, es el *illuriik* entre el chamán y líder local Kumaglak y el chamán extranjero Tungajuak. Raheda explica *Atanarjuat* en términos del *illuriik* de la siguiente manera:

> As an expression of a tribally specific episteme, *illuriik* in the film is a form of visual sovereignty that both places this practice within a local context in the services of linguistic and cultural revitalization and simultaneously makes a broader argument for self-representation and self-determination by involving the spectator in the process of decolonization. This is accomplished by presenting Inuit cultural practices and sensibilities on Inuit terms, without the kinds of explanatory apparatuses that typically accompany ethnographic films. (p. 1176).

En ejercicio de la soberanía visual, advierte Raheja (2007), *Atanarjuat* está lleno de secuencias o momentos que el espectador no-inuit puede pensar aburridos o difíciles de comprender, pero que son esenciales de observar para el despliegue de una epistemología específicamente Inuit:

> … what the filmmakers do is take the non-Inuit audience hostage, successfully forcing us to alter our consumption of visual images to an Inuit pace, one that is slower and more attentive to the play of light on a grouping of rocks or the place where the snow meets the ocean. The slowness of the sequencing matches the patience one must have to hunt on the ice, wait for hours at a seal hole, traverse long distances on foot or in a dogsled, or battle more than five hundred years of colonialism. (p. 1178).

Desde su propia diversidad, el público occidental no está libre de opresión cultural, por lo que sus posibilidades para experimentar otras visualidades y epistemologías se enfrentan a los límites de sus aprendizajes dentro del marco (clausura) de un particular mundo cultural, aun cuando esos límites se vivan desde el discurso hegemónico. El que los espectadores externos a la cultura inuit puedan encontrar la narración confusa o aburrida por falta de explicaciones culturales adicionales, por sus marcadas diferencias respecto al cine que consumen habitualmente, obliga también a recordar que hay otro público que sí sabe leer esa narración con propiedad, porque conoce la tradición cultural contextual. Esta diferencia entre

los públicos aparece planteada como advertencia al inicio de *Atanarjuat*, en la canción que entona Tungajuak antes del *illuriik* con Kumaglak: “I can only sing this song to someone who understands it... When you sing, you laugh at the same time. It must be because you're winning too! It's fun to sing and play a game at the same time.” Raheja (2007) lo explica en detalle de la siguiente manera:

> The opening subtitled lines of the film are a cue to the non-Inuit spectator (including non-Inuit Native Americans) that the films narrative and details may remain incommensurable since a non-Inuktitut-speaking person wouldn't understand his song. Tuurngarjuaq’s statement makes evident the multiple audiences the film is addressing: Inuit who understand scenes such as the opening one because they are already familiar with the narrative, non-Inuit Native Americans who may read some of the cues from the film and place them in dialogue with their own tribally specific oral narratives and discursive contexts, and non-Inuit who do not understand Inuktitut or the cultural practices represented in the film but who may be aware of the economy of stereotypes surrounding the Inuit in literature and film. Tuurngarjuaqs lines underscoring the link between humor and play are telling here as they point to how the filmmakers and characters "laugh at the audience," (...) Not only does the non-Inuit audience not fully understand the film, the audience is also, unwittingly perhaps, engaged in a game with the filmmakers, one in which the filmmakers obviously have the upper hand. (p. 1175).

La lentitud narrativa de *Atanarjuat* (los silencios, el demorarse al mostrar detalles de las personas, objetos o paisajes en apariencia triviales) puede reconocerse también como reminiscencia del proceso de narración oral tradicional (Knopf, 2008, p. 340). Que así sea facilita al espectador externo el reconocer que se trata de otra historia, anclada a una comunidad específica y a subjetividades distintas, narrada en sus propios términos, que decide lo que desea o no revelar sobre un mundo cultural autónomo, uno que desde la perspectiva occidental ha sido exotizado e inferiorizado, pero que aparece ahora normalizado en la pantalla. No hay una traducción total para el espectador no-inuit, no solo en razón de la lengua inuktitut que los subtítulos no alcanzan a traducir en todos sus matices significativos, sino respecto a muchos códigos culturales visuales o sonoros (Huhndorf, 2003). La omisión de explicaciones adicionales para el confort del público externo es precisamente parte de la

estrategia para afirmar la normalidad del mundo inuit, ejerciendo una mirada autónoma sobre su propia cultura contra la tendencia objetivante de la mirada etnográfica colonial (Knopf, 2008, p.331). El desafío y juego que Isuma propone a este espectador particular es que relativice sus propias perspectivas y, como señaló el escritor y activista keniano Ngugi wa Thiong'o, acepte "mover el centro" (citado por Huhndorf, 2003, p. 824). Entre las estrategias para lograr esta meta, Knopf (2008) destaca el uso del punto de vista (POV), sobre todo la centrada en la experiencia de Atanarjuat, como recurso para alterar la perspectiva del espectador y crear empatía emocional con el personaje y su experiencia inmediata, pero también como marcador que reconoce diferentes puntos de vista dentro de una público plural.

> By switching between inside and outside views, the filmmakers on the metalevel make the viewer conscious of the divergent Inuit and non-Inuit perspectives as well as of the divergent contexts of production and reception. The switching can thus be understood as warning Western filmmakers not to tell Indigenous stories from their outside perspectives and as calling upon more Indigenous filmmakers to tell these stories themselves on film/video. (Knopf, 2008, p. 342).

Esta advertencia también está planteada en la escena inicial de la visita del chamán extranjero Tungajuak, cuando el líder local Kumaglak se pone de pie y le dice: "Since your clothes are different, take a look at mine", a lo que el otro poniéndose también de pie interrumpe: "If you show me yours, I'll..."; pero girando para mostrar mejor su atuendo Kumaglak dice en rechazo: "No, I don't want any lessons from some up-north stranger. You don't know these designs. My wife knows first hand." Con este sencillo intercambio, desde el inicio en *Atanarjuat* se plantea una propuesta política clara para el diálogo estético cultural, acompañada por una aserción del conocimiento y el saber hacer local y una señal de alto ante las lecciones que el otro desea dar con gratuidad cuando nadie se lo ha pedido. De paso, con la evidencia de las diferencias entre los atuendos de ambos chamanes, de la extranjería de Tungajuak respecto a la comunidad de Igloolik, se rechaza una mirada homogeneizante que, incapaz de advertir las diferencias, diseña un estereotipo simplificador y desinformado.

Largometrajes como *Atanarjuat* y *Retorno*, que comunican un mundo centrado en una cultura y sociedad indígenas, totalmente independientes de Occidente, fuerzan a muchos espectadores a confrontar su propio etnocentrismo circunscrito sobre la categoría socialmente

construida de "alteridad" (Bessire, 2003, p. 836). En ambos casos, los largometrajes no solo ofrecen un imaginario no-occidental del pasado, sino que además enuncian un mundo pensado desde epistemologías alternativas, resistiendo las representaciones hegemónicas del mundo, apropiándose y desprogramando los aparatos y las tecnologías occidentales, para desafiar en un *illuriik* a los distintos espectadores y la clausura de su entrenamiento sociocultural.

Atanarjuat tuvo éxito con el público interno y con un sector importante del externo, algo que parece difícil cuando se piensa que el externo busca encontrar el eco de sus fantasías y deseos sobre el otro primitivo, mientras el interno busca evidencia tangible de su historia, experiencia y mundo. En su análisis sobre la recepción de *Atanarjuat*, Krupat (2007) divide el público externo en dos grupos distintos: el que acepta el desafío para intentar moverse de lugar, acepta su ignorancia y busca información complementaria para aprehender más del filme (historia, etnografía o crítica decolonial); y otro que no puede moverse fácilmente y requiere de una traducción que les haga ver la película en términos ya conocidos. Igloolik Isuma no rechaza a este último grupo y opta por tender un puente persuasor hacia sus habituales zonas de confort interpretativo, por negociar el sentido hacia afuera, siempre y cuando puedan conservar el propio internamente (Krupat, 2007, p. 610, 630). Isuma no rechaza las categorías propuestas por la crítica occidental para apreciar *Atanarjuat* como relato universal, épico, etnográfico, documental, etc., sino que elige apropiarse de esos comentarios con la misma estrategia de "cita subversiva", replanteándolos sutilmente para promocionar su propuesta discursiva, para hacer el largometraje accesible a más audiencias, pero sin dejar de evidenciar la particularidad de lo propio no-negociable y no-traducible que lo diferencia (p. 619). Ejemplo de ello es la siguiente descripción del largometraje hecha por Zacharias Kunuk:

> … really good film—exciting, entertaining, with good action, love, sex, good camera work, good music.… Our legend is a universal story: about love, jealousy, murder, revenge, forgiveness— the same for everybody every where. Not like Hollywood films. It was shot, acted, edited in our own style. Every thing is authentic. The audiences really get the story. (citado por Krupat, 2007, p. 620).

Bessire (2003, p. 833) apela al concepto «primitivist perplex» de Harald Prinsp para explicar la forma exitosa en que los realizadores de Isuma se apropian del tropo romántico del

primitivismo para activarlo junto a estereotipos como el "buen salvaje" o el "indio desvanecido", con el fin de emplearlos para sus propios fines políticos, contradecirlos abriendo un espacio "within dominant signifying practices for indigenous voices, as well as tap into financial and material resources-thereby undermining the perpetuation of primitivism through simultaneously activating it" (p. 836). El público más amplio es atraído al reconocer imaginarios que le son familiares, basados en las interacciones históricas coloniales con las poblaciones indígenas; y aunque muchos no superen el escapismo primitivista, el espectador más atento puede encontrarse con un discurso que subvierte desde dentro ese estereotipo y el tropo primitivista, que no le permite apropiarse de la identidad del Otro ni confirmar su conocimiento etnocéntrico. Bessire (2003), cita a Norman Cohn para ejemplificar el uso de esta paradoja como parte de una estrategia de relaciones públicas:

> It's told entirely from the point of view of people that we've all believed never even had a point of view, in a wilderness that we've all believed was this kind of howling, terrifying wilderness, and here these people are like masters of the universe and it looks like a paradise. So everything is inverted. (p. 835).

En la enunciación del discurso de *Atanarjuat* las categorías coloniales son activadas para yuxtaponer sobre ellas imágenes y voces que las socavan, desde el contexto cultural Inuit, al presentar acciones y comunicar emociones humanas complejas, connotando una significación completamente distinta. Se ejecuta así una operación de soberanía visual, como plantea Raheja (2007), al abrir espacio entre resistencia y conformidad para apropiarse, criticar y reconfigurar, por un lado, las convenciones cinematográficas, y por otro, los discursos y las representaciones coloniales occidentales sobre las sociedades indígenas (p. 1161). La apelación a lo "universal" como un territorio común resulta una estrategia para situarse no por debajo sino al mismo nivel que el Otro, negándole amigablemente a Occidente el exclusivo dominio de esa categoría[68].

[68] Crosbie (2007) explica apropiadamente esta operación reconfigurativa: "The hegemonic myths of western genre and story-telling are reinscribed as indeed universal (that is, as common property), but not perfected by Western modernity and held out of reach of the indigene; on the contrary, the indigene is the one capable of reconciling the difficult demands of past and present, self and other, revenge and forgiveness." (p. 148).

En los discursos con que los miembros de Isuma han presentado *Atanarjuat* al público no-inuit hay una invitación a negociar e imaginar un terreno común de relevancia cultural, donde la filmografía inuit pueda coexistir con la obra de Shakespeare. Las imágenes que se intercalan con los créditos finales del largometraje, mostrando momentos de la filmación o a los actores con vestimentas contemporáneas, terminan de evidenciar el carácter ficticio de *Atanarjuat*, diferente al producto etnográfico/documental, transformando el paradigma de la relación entre observador (quien porta la cámara y produce el relato) y observado, mostrando los rostros de la comunidad Inuit contemporánea que produjo el filme, descendientes de aquellos representados en el mito pero diferentes en sus capacidades, necesidades, problemas y aspiraciones. De paso, como comenta Raheda (2007), "it also reminds the audience that ethnographic film is often merely a mirror reflecting the gaze of the Western viewer" (p. 1179). Junto a los textos iniciales, estas imágenes de cierre confirman "the fact that the film's subject matter, traditional Inuit life, are being represented by contemporary technology" (Krupat, 2007, p. 626) y las personas inuit poseen las destrezas para dominar las tecnologías occidentales de forma autónoma y en función de sus propios objetivos de auto-representación (Huhndorf, 2003, p. 825). Además, al presentar una historia específicamente nativa situada en el Ártico, *Atanarjuat* afirma el control inuit de la región y sus formas de gobierno, precisamente en el contexto tan reciente de la creación del territorio de Nunavut (Huhndorf, 2003, p. 823). Por estos múltiples niveles de transformación decolonial, tal como afirma Crosbie (2007), el filme se puede considerar a la vez una "historiographical and social critical enterprise" (p. 138). Huhndorf (2003) resume los logros de Isuma con este largometraje de la siguiente manera:

> *Atanarjuat* rewrites the Inuit past as well as the history and consequences of colonialism in a way that imagines, and consequently helps to realize, a different kind of future. In recent decades, if media has been complicit in the processes of colonization and assimilation, in the contemporary Arctic it thus also constitutes a means of refiguring Inuit histories, culture, and identity in ways that support Native campaigns for self-determination. (p. 825).

Las características particulares de la narración cinematográfica y la estética visual también se pueden interpretar en términos de la soberanía visual: el ritmo que refleja los tiempos de la narración oral a través de tomas largas, pocos cortes, silencios y atención a detalles de la

puesta en escena o los personajes (Knopf, 2008); la forma en que la cámara muestra y se detiene en el vasto paisaje ártico y las actividades cotidianas de la comunidad que ahí tienen su lugar de supervivencia (Raheja, 2007, p. 1177). De esta manera, una comunidad inuit se inserta en el diálogo con las comunidades productoras de cultura visual mundial, apropiándose y transformando los géneros cinematográficos, incidiendo también y transformando las expectativas del espectador (p. 1168).

Raheja (2007) aplica también a *Atanarjuat* la noción «reserva virtual», en tanto Igloolik Isuma sitúa la leyenda en el espacio material de un largometraje (un espacio imaginado), en la forma de un producto audiovisual, a partir del cual se abre una nueva oportunidad para el diálogo hacia adentro y afuera de la comunidad Inuit, un diálogo no centrado sobre la idea de autenticidad, sino en "reconsidering the relationship between the visual image, technologies, and larger cultural and political contexts." (p. 1168). Esta reserva virtual del largometraje se constituye no solo en espacio para desplegar los saberes indígenas, para conservar y afirmar el valor de lo propio en respuesta al discurso opresivo colonial; sino como lugar que ofrece o permite construir los recursos para sanar juntos como comunidad después de la experiencia opresiva de la colonialidad, es decir, para reconocer los límites que separan y comunican con el Otro. Tal como explica Raheda (2007):

> As an imagined space, the virtual reservation is akin to what Lauren Berlant would call a "prosthetic body" or an extracorporeal set of identifications onto which dominant national fantasies are projected. Simultaneously, indigenous people recuperate, regenerate, and begin to heal on the virtual reservation under the direct gaze of the national spectator. The virtual reservation is an imagined space, in this instance, for the film industry, but has also been transformed by indigenous people into something of value, a decolonizing space. (…) However, I suggest that virtual reservations are more creative, kinetic, open spaces where indigenous artists collectively and individually employ technologies and knowledges to rethink the relationship between media and indigenous communities ... (p. 1168-1169).

Según explica Kunuk, la historia de Atanarjuat se les contaba en la infancia para aprender sobre las consecuencias de la ruptura del tabú y las reglas de convivencia comunitarias, y sobre cómo se restablecía de nuevo el balance (Chun, & Kunuk, 2002). Diversas versiones

de la leyenda tradicional fueron recuperadas directamente para escribir el guion del largometraje, sin embargo los realizadores introdujeron ciertos cambios importantes, para los cuales se aseguraron de dialogar y recibir el visto bueno de sus mayores y el resto de la comunidad de Igloolik. Un primer cambio fue la reintroducción de la narrativa chamánica, que había estado fuera de la leyenda producto de la influencia (censura) colonial, a pesar de ser central para el mundo cultural inuit. Kunuk explica la importancia de este cambio en el contexto del trauma de la opresión colonial:

> Since Christianity arrived, it was the first time we were trying out shaman scenes. It's a very touchy subject, a closed subject, so at first our elders were scared but then they started doing it because it's their culture. Why should they be ashamed of it? (Chun & Kunuk, 2002, p. 23).

En el ejercicio de la soberanía visual Isuma decidió colocar el chamanismo en un lugar central de la historia de *Atanarjuat*, como una restitución más que simbólica de un elemento fundacional del sistema de creencias inuit, de la diferencia cultural como sitio para la creatividad y la regeneración del vínculo fluido entre pasado y presente, entre continuidad y cambio[69]. Sin embargo, como señala Knopf (2008), las manifestaciones del chamanismo y el mundo espiritual en las diversas escenas del largometraje son difíciles de identificar para el espectador no-inuit, pues se presentan sin explicación como situaciones en apariencia normales, sutilmente reveladas por sonidos/voces extraños o usos particulares de la cámara (lentitud, disolvencias, primeros planos o superimposición de imágenes) (p. 336).

En el nivel anecdótico de la trama de *Atanarjuat*, el *illuriik* entre el chamán extranjero Tungajuak y el local Kumaglak termina con la muerte del último; en consecuencia su hijo Sauri es designado por Tungajuak como nuevo jefe de la comunidad de Igloolik. Pero las acciones de este chamán han introducido un espíritu maligno que provocará conflictos y rupturas a lo largo de dos generaciones, en una comunidad donde la supervivencia depende del respeto a los mayores, la adecuación de las relaciones familiares y el intercambio de

[69] Son significativas aquí las palabras de Raheja (2007): "Under visual sovereignty, filmmakers can deploy individual and community assertions of what sovereignty and self-representation mean and, through new media technologies, frame more imaginative renderings of Native American intellectual and cultural paradigms, such as the presentation of the spiritual and dream world, than are often possible in official political contexts." (p. 1165).

recursos para enfrentar la escasez (Huhndorf, 2003, p. 824). Si bien la acción se sitúa en el pasado, en un mundo previo al contacto con la cultura occidental, con lo cual se evita denotar la relación binaria colonial y la sombra que proyecta sobre la identidad indígena, tal como advierten Huhndorf (2003) y Raheja (2007), en la presencia de Tungajuak y el escenario de sus consecuencias se puede identificar una alegoría respecto al impacto que la llegada de europeos y el colonialismo tendrán sobre la comunidad inuit. La pauta está dada al inicio del largometraje por la voz en *off* de la narradora protagonista, Panikpak, esposa de Kumaglak: "We never knew what he was or why it happened. Evil came to us like Death. It just happened and we had to live with it". En este sentido, *Atanarjuat* propone una metáfora relevante para las personas inuit actuales y futuras, que busca aleccionar sobre las acciones necesarias para sanar la comunidad después de una irrupción desestabilizadora, como lo fue el colonialismo: fortalecer la relación intergeneracional dando el debido respeto a las personas mayores, recuperar y hacer productivo el conocimiento tradicional, no perder el principio de solidaridad como recurso para la supervivencia comunitaria, y negociar los términos de convivencia poniendo límites o sanciones a aquellos que han causado el mal. Al reconocer la eficacia de la espiritualidad inuit y las prácticas culturales de sus antepasados, afirma Huhndorf (2003), *Atanarjuat* adquiere una dimensión histórica más profunda, ofreciendo una vía para recuperar su significado y para reimaginar el pasado distorsionado por el colonialismo y los medios hegemónicos (p. 824).

> As a story about a community ravaged by outside influences, the film functions as a colonial allegory as well as a narrative about identity reconstruction in the wake of this catastrophe. The evil that descends on the community in the opening scenes and results in a change in leadership provides a stark parallel with colonial policies that similarly disrupted social relations and traditional practices. This historical parallel constitutes a critique of the origins of colonialism as well as of the social discord and disruption it caused, a critique that consequently supports a return to traditions and political autonomy. (Huhndorf, 2003, p. 824).

Otro de los cambios decisivos en la versión de la leyenda que enuncia *Atanarjuat* fue el desenlace. Todas las versiones previas, incluyendo las que informaron el guion, terminaban con la muerte de quienes habían quebrado el orden de la comunidad. Sin embargo, los

realizadores de Isuma sintieron que debían ofrecer otra resolución libre de violencia para detener el ciclo desencadenado por la necesidad de vengar la agresión original. Las personas mayores aprobaron la modificación, comprendida según la tradición oral inuit como un derecho o estrategia legítima de quien oficia de narrador (Krupat, 2007, p. 614). Este nuevo final muestra cómo, si bien Atanarjuat había elaborado un escenario propicio para tomar venganza de Oki y los suyos, con la posible intermediación de fuerzas espirituales, falla intencionalmente el golpe mortal y afirma "The killing stops here". Posteriormente, reunidos como comunidad, son los miembros mayores Panikpak y su hermano Quilitik, quienes realizan una ceremonia chamánica para derrotar y expulsar finalmente al espíritu maligno de Tungajuak que ha habitado con ellos por tantos años causando enorme sufrimiento; además, si bien media el perdón, sí deciden sancionar con la expulsión de Igloolik a quienes ocasionaron mayores daños haciendo cosas que "nadie debe hacer", restableciendo el orden social y afirmando con ello que el mal ni la violencia son inevitables, que pueden ser controlados y detenidos. Para Crosbie (2007) con este final:

> … this becomes not Atanarjuat's revenge against Sauri's tyranny and Sauri's children's antisocial behavior (...), but rather a multigenerational story describing how the selflessness of a younger generation, guided by an older generation's spiritual instructions, can heal old wounds that were themselves caused by a combination of supernatural forces and human weaknesses. (p. 147).

Que sea precisamente Panikpak, esposa del difunto jefe Kumaglak y abuela de Oki y Puja, los principales causantes del conflicto comunitario, quien ofrece las palabras finales describiendo la situación vivida durante esos años por la comunidad y exhortando la importancia de sanar, refuerza además el poder de la mujer en la comunidad Inuit, mostrando la forma particular de orden comunitario y equilibrio de género complementario. De nuevo, igual que en *Retorno*, una mujer vieja ocupa el lugar la consciencia crítica social e imparte justicia, sea mediante una profecía o como sanción legal.

> We are not finished here! Before we can go on we have to forgive some of our family who have done things no one should ever do. For many winters now we have been ruled and frightened just like that evil Tuurngarjuaq was still with us! My own son Sauri's children have led an evil life to others day after day! This has to stop so our

> future generations can have better lives. Mistreating others, committing murders, telling lies. This has to stop now!

Según Crosbie (2007), esto también puede leerse en la forma de un reconocimiento del pasado como "ever-rich source of contemporary guidance" que permite a la comunidad indígena ser capaz de "reconciling the difficult demands of past and present, self and other, revenge and forgiveness." (p. 148). Por su parte Raheja (2007), considera que en el ámbito del relato alegórico este final hace una afirmación más contundente y contemporánea "for repudiating the negative influences of the Western world brought on by colonialism" (p. 1178). En tanto la dinámica de la narración se propone circular y no lineal, en cierta forma, este final plantea la restauración de la comunidad inicial: el hijo de Atanarjuat y Atuat se llama Kumaglak, reconocido como reencarnación del líder chamán muerto. La circularidad de la narración marca una distancia crucial respecto a la experiencia del tiempo y la linealidad progresista del discurso moderno. En *Atanarjuat* no funciona una dinámica pasado-futuro, en su lugar hay un proceso fluido de ruptura y continuidad dentro de la comunidad que se ejemplifica con este morir y renacer de sus miembros, como una forma de reconocerse y reencontrarse. El amplio horizonte del territorio ártico es la constante en este ciclo, no como un horizonte de progreso sino uno que es contexto y acompaña a la comunidad en sus desplazamientos y transformaciones. Como la sucesión de la noche y el día, el tiempo progresivo se rompe en este contexto y en su lugar el tiempo es un estar, ser, convivir y asegurar la continuidad del ciclo vital. En consecuencia, la noción de Tierra Prometida pierde el sentido como un lugar en el tiempo, ya sea proyectándose hacia el pasado o el futuro, para adquirir si se quiere una dimensión social y psicológica, más propia de una sociedad nómada como lo ha sido tradicionalmente la inuit, que subsiste en condiciones climáticas difíciles donde solo el movimiento y el vínculo entre sus miembros ofrecen la promesa de vida. En este contexto, la tierra prometida existe cuándo y dónde la comunidad esté cohesionada en armonía. La tierra prometida es algo que se construye y escenifica cotidianamente cuando la comunidad se reúne, no es una aspiración ideológica hacia un horizonte más allá del aquí y ahora, sino una materialidad hecha de cuerpos, voces y miradas. Por ello, en *Atanarjuat* no

hay un anhelo de viajar o estar en otro lugar, sea pasado o futuro[70], sino un reconocerse aquí y ahora como parte de una comunidad y un sentido de ser colectivo. Quizá haya aquí una lección ética sobre las alternativas que una sociedad pre-moderna pueda aportar al mundo contemporáneo, que no cesa de perseguir el espejismo de la Tierra Prometida, sea con sus proyectos de viajar a Marte, el desarrollo de la inteligencia artificial o la lucha para vencer la enfermedad y la muerte, todo lo cual poco o nada promete contribuir a cohesionar la comunidad global en paz, a producir equidad en tiempos de escasez y condiciones climáticas adversas, a sanar las soledades del individuo derrotado por una promesa de libertad imposible de cumplir desde las epistemología basadas en el individualismo y el racionalismo.

A la edad de nueve años Zacharias Kunuk fue enviado a la escuela en Igloolik para aprender inglés, donde cuenta que su primer contacto con el cine fue a través de los wésterns que se presentaban cada semana en el salón comunitario (Chun & Kunuk, 2002, p. 21). Quizá por ello no sea casual que algunos elementos del wéstern también puedan encontrarse en *Atanarjuat*, al tematizar la disrupción del orden social y la ruptura de las leyes de la tradición, aunque la causa de fondo sea atribuida a fuerzas espirituales malignas. El conflicto entre Atanarjuat y su hermano Amaqjuaq con Oki y su grupo, puede catalogarse como el enfrentamiento entre "hombre rudos"; además, se activa la admiración y respeto por el héroe Atanarjuat, quien en su huida veloz sobre el hielo adquiere cualidades casi sobre humanas. Por otra parte, el paisaje ocupa un espacio importante en la pantalla y la mirada es guiada por la cámara para reconocer su extensión y belleza, a la vez que le recuerda al espectador las condiciones difíciles de la vida inuit, adquiriendo el carácter de una frontera para la supervivencia más que como territorio político o cultural. Sin embargo, este encuadre y las expectativas que despierta son defraudadas para ser replanteadas en el desenlace: la venganza del héroe solitario que logra una huida épica sobre el hielo es reemplazada por el juicio de toda una comunidad (guiada por sus mayores) decidida a poner fin al caos y sanar: quien conoce y respeta la tradición puede ejercer el buen gobierno. El héroe renuncia a la venganza y a ser un hombre rudo, para integrarse a la comunidad y someterse a la decisión de la colectividad. De nuevo la estructura circular del relato se manifiesta: al final la comunidad se auto-repara y

[70] De hecho los desplazamientos que alejan a los individuos de la comunidad, que no sean viajes de cacería, se explican como protección contra el mal que ha dañado a la comunidad (caso de Quilitik y su familia) o como castigo para quienes han violentado las normas de convivencia (Oki, Puja y su grupo).

retorna a lo que fue, así como el héroe sale y regresa a su comunidad para fundirse con ella al renunciar al protagonismo (auto sacrificio). En este sentido, *Atanarjuat* tampoco cumple con la proyección de las fantasías occidentales.

Si se la compara con los tres largometrajes previamente analizados, *Atanarjuat* es el único donde no está presente el tropo del "indio que se desvanece". En *Reyes del Sol* la muerte de Black Eagle marca el final de su comunidad cultural y el inicio de su asimilación dentro de un modelo colonial presentado como benigno. En *Apocalypto* se activan el duelo y la nostalgia por la hermosa comunidad de recolectores/cazadores arrasada (victimización), y a pesar del repliegue hacia el orden natural de Garra de Jaguar y su familia, sabemos que la destrucción los alcanzará tarde o temprano. En *Retorno a Aztlán* la profecía de Coatlicue no permite imaginar ninguna oportunidad para los mexicas, y el conocimiento del espectador confirma la próxima derrota de Huitzilopochtli tras la llegada de los europeos. Sin embargo en *Atanarjuat*, no solo diegéticamente atestiguamos la resiliencia de la comunidad Inuit y el restablecimiento del orden tradicional que con eficacia impone límites a quienes han mostrado ser una amenaza, sino que extradiegéticamente, con las tomas finales que acompañan los créditos y con la historia de éxito internacional del largometraje, se confirma que la película fue realizada por los habitantes Inuit contemporáneos de Igloolik, que han sido capaces de sobreponerse a los males producto de la relación colonial para afirmar su soberanía mediante la articulación de las tecnologías extranjeras con aquellas de la tradición. *Atanarjuat* afirma de esta manera la continuidad de la vida y de la comunidad, mensaje que está dirigido en primera instancia al espectador Inuit de Igloolik, para que pueda reconocerse en estas historias, en el pasado de la leyenda, en sus formas y su filosofía de vida, en el grupo Isuma y sus proyectos, en su contexto aquí y ahora, como creador de nuevas formas de vínculo y comunicación comunitaria.

CAPÍTULO 3

EUROCENTRISMO Y COLONIALIDAD DEL PODER EN EL MITO COLOMBINO DEL "DESCUBRIMIENTO"

Un héroe protegido y la herencia del sistema-mundo moderno

> La historia de los «viajes de descubrimiento» al «Nuevo Mundo», como la fábula de los orígenes puramente griegos de Europa, es un cuento que Occidente se cuenta a sí mismo. Narrar un nuevo principio oculta no solo la historia que le antecede en la que los pueblos indígenas ya han explorado, nombrado y hecho mapas del hemisferio, desde Alaska a Tierra del Fuego, sino también el hecho de que el nuevo «principio» de Europa fue para los pueblos indígenas un final, la destrucción de su libertad y su autonomía.
>
> Shohat y Stam (2002, p. 87)

Entre todos los eventos históricos relacionados con el contacto entre Europa y América, aquellos protagonizados por Cristóbal Colón han recibido un tratamiento privilegiado dentro de la cultura occidental. Alrededor de este personaje se ha producido un imaginario social ambivalente: considerado un héroe moderno por muchos, a pesar del registro de la violencia ejercida bajo su mando sobre las comunidades indígenas con las que los europeos se encontraron en 1492, es identificado por otros como símbolo del colonialismo. La versión de Colón producida por la tradición dominante, que lo connota como navegante aventurero, visionario, científico y moderno, cuando no piadoso y humanista, a la vez que asigna un alto valor a la "hazaña" de la travesía trasatlántica que acabó en un "descubrimiento" no intencional, ha demostrado ser resistente a mucha de la crítica desplegada para contextualizarlo o cuestionarlo, sobre todo después de la conmemoración del Quinto

Centenario en 1992. En los Estados Unidos, entre todos los exploradores y conquistadores, Cristóbal Colón es el único que ocupa un lugar reverenciado que se conecta directamente con el mito fundacional de la nación. Stam (1993) advierte que "for many American children the tale of Columbus is totemic. It introduces them not only to the concepts of 'discovery' and the 'new world' but also to the idea of history itself." (p. 66). En la mayoría de los libros didácticos escolares se promueve la identificación con una imagen heroica de Colón, a quien se describe como estudioso, piadoso, dominante, audaz, determinado e incluso atractivo. Si bien la persona concreta que fue puede haber tenido todos o varios de estos atributos, la idealización de una imagen unidimensional resulta problemática.

Por todo ello, no parece casual que precisamente sobre este evento se hayan producido más largometrajes que sobre los otros muchos y diversos procesos de la conquista europea que le siguieron. Entre las razones podemos citar, en primer lugar, el hecho de que cumple satisfactoriamente con el propósito de representar una épica heroica guiada por los ideales cientificistas y humanistas modernos, comunicando la percepción del cambio histórico como elemento fundacional de la nueva subjetividad moderna (Quijano, 2000). Segundo, en tanto permite enfocarse en los conflictos entre los mismos europeos, por ejemplo, en las vicisitudes de Colón para conseguir el apoyo político y económico requerido para la empresa, o los peligros durante la travesía, mientras se minimiza la escenificación de la violencia ejercida contra las poblaciones indígenas (Lipsett-Rivera y Rivera Ayala, 1998). Para Shohat y Stam (2002), las películas sobre Colón son una prolongación de la tarea pedagógica de los libros de texto pro-Colón y ejercen una influencia en las percepciones de Colón y la historia colonial mayor que los debates críticos (p. 81). Al igual que sus predecesoras literarias, las narrativas fílmicas convencionales sobre el "Descubrimiento" son fuertemente eurocéntricas, en tanto suelen adoptar el punto de vista de los "descubridores" y situar al espectador "en un barco europeo, [cuando] la tierra es avistada (…) y se ve fugazmente a los «indios» en la playa tras unos árboles" (p. 90). Aunque los indígenas no sean representados como una presencia negativa, señala Stam (1993), su perspectiva nunca es considerada ni se pone en duda el derecho de los europeos para invadir y conquistar tierras que ya estaban habitadas; la violencia y crueldad de los invasores, cuando se la reconoce como tal, generalmente resulta

atribuida a subordinados u otros españoles, no así a Colón, además de ser falsamente contrapuesta a la violencia y crueldad que se asigna a los indígenas (p. 66).

De acuerdo con Shohat y Stam (2002), la historia del viaje de "Descubrimiento" y la figura de Cristóbal Colón son claves para el eurocentrismo y el «paradigma colonial» (p. 81). El viaje trasatlántico colombino trazó la línea que inauguraría el tejido de lo que hoy vivimos como mundo globalizado. De acuerdo con la perspectiva crítica decolonial, en el año 1492 la conquista de América dará un impulso clave a la «primera modernidad» (Mignolo, 2003), como momento de anclaje histórico donde se gestan de forma articulada la modernidad y la colonialidad. Dussel (2000) afirma que "nunca hubo empíricamente Historia Mundial hasta el 1492" (p. 46), momento a partir del cual, a través de una operación epistémica clave (Mignolo, 2003, p. 40), Europa se atribuye el «centro» de la «Historia Mundial» y del sistema-mundo, coloniza el tiempo para identificarse como única creadora y protagonista de la modernidad, a la vez que constituye a todas las otras culturas como su «periferia» (Dussel, 2000, p. 47). Este periodo fue un punto de inflexión cultural y económico a escala mundial, un cambio histórico del mundo como tal (Quijano, 2000a, p. 215) que dio origen al sistema-mundo moderno/capitalista, posibilitado por el oro y la plata extraídos de América (Escobar, 2003, p. 60), y a "un entero universo de nuevas relaciones materiales e intersubjetivas" (Quijano, 2000a, p. 216) que consolidará la hegemonía global europea. Para Aníbal Quijano (2000a), precisamente esa "percepción del cambio histórico" es "el elemento fundante de la nueva subjetividad", porque "desencadena el proceso de constitución de una nueva perspectiva sobre el tiempo y sobre la historia" (p. 215), en tanto esta "puede ser percibida ya no sólo como algo que ocurre, sea como algo natural o producido por decisiones divinas o misteriosas como el destino, sino como algo que puede ser producido por la acción de las gentes" (p. 216). Colón y su empresa descubridora trasatlántica son el perfecto anclaje imaginario para esta subjetividad autodeterminada y emprendedora, que toma el timón de su suerte para gestarla como destino manifiesto. El resultado fue la posibilidad para Europa de inventar América, y de paso reinventarse a sí misma, a la medida de sus necesidades, miedos y aspiraciones. Europa occidental ganó una nueva identidad geocultural a través de la ventaja decisiva para controlar el comercio mundial (Quijano, 2000a, p. 208), lo que en lo simbólico

supuso una naturalización como prototipo de la civilización, mientras que en lo imaginario este continente y su espacio sociocultural se instauraron como mito del progreso mundial.

> The far-reaching consequences of this foundational narrative for all of the Americas and its treatment in historiography have been pointed out by historian James Loewen: "Columbus was so pivotal that, like Jesus, historians use him to divide history: the Americas before 1492 are called 'pre-Columbian' (Paul, 2014, p. 60).

Todo lo anterior explica el hecho de que la narrativa del "Descubrimiento" resulte particularmente atractiva para el cine, en tanto permite traducir un complejo proceso de cambio social en términos del simple acto de "descubrir" enmarcado dentro de la fórmula de una aventura épica.

Dussel (1994) distingue cuatro «experiencias existenciales» del ego moderno como parte del proceso intersubjetivo de la modernidad, cada una con ciertos contenidos y efectos. La primera es la «Invención» de América desde la mirada y experiencia europeas, a través del filtro de las lecturas antiguas o medievales y de la tradición grecolatina que llegó con Colón (Mignolo, 2003), el cual permitió que en un contexto completamente ajeno encontrara-imaginara evidencias de la efectividad del saber propio. Esta "invención" resulta en una primera "des-aparición" del 'Otro', que al ser re-conocido como 'lo Mismo' desde los parámetros del imaginario eurocéntrico es negado como 'Otro', siendo en-cubierto dentro de una homogeneidad manejable (Dussel, 1994). El «Descubrimiento» es la segunda experiencia en tanto resignificación de Europa como «universalidad descubridora», centro del mundo moderno y del acontecer humano, protagonista privilegiada de la historia; lo cual estimula el despliegue de "su horizonte 'particular' como horizonte 'universal' (la cultura occidental)" (Dussel, 1994, p. 36). El 'Otro' aparece en consecuencia como identidad vaciada, habitante de un mundo abierto y sin ley que requiere ser colonizado, cristianizado, civilizado y modernizado (después también democratizado o introducido al libre mercado), es decir, ser modelado a imagen de Europa. La tercera experiencia corresponde a la «Conquista», que se analizará en el próximo capítulo, y la cuarta experiencia existencial ocurre en la «Colonia», que por ahora queda fuera del alcance de este proyecto de investigación.

Dussel (2000) señala que Descartes, así como otros reconocidos intelectuales europeos modernos del siglo XVII, "son ya el fruto de un siglo y medio de «Modernidad»: son efecto y no punto de partida." (p. 46). Desde la perspectiva del sistema-mundo, advierte que el ascenso de Europa a partir del siglo XVI no puede simplemente entenderse como un fenómeno intra-europeo, sino que ocurre gracias a:

> la ventaja comparativa que a la Europa moderna (en especial durante el Renacimiento) le habían dado los grandes descubrimientos científicos, los metales preciosos (plata y oro), la nueva fuerza de trabajo incorporada al sistema (de los indios, de los esclavos africanos del siglo XVI al XVIII en América), los nuevos alimentos (la papa inca, el maíz, el *tomatl* y el *chocoiatl* mexicanos, etc.), los millones de kilómetros incorporados a la agricultura de las colonias europeas por la conquista, y el invento de nuevos instrumentos económicos. Todo esto permitía el triunfo de Europa en la competencia con el mundo islámico, el Indostán, el sudeste asiático o China. (Dussel, 2004, p. 204).

Si bien, como afirma Quijano, "el capitalismo mundial fue, desde la partida, colonial/moderno", su raíz eurocéntrica diseñó y consolidó el espejismo de que Europa autónomamente se desplegó como mundo moderno (2000a, p. 208). La narrativa de ese espejismo también ha sido producida y difundida por el cine, afirman Shohat y Stam (1994), consolidando el mensaje de que "Europe, alone and unaided, is seen as the «motor» for progressive historical change" (p. 3). Este imaginario paneuropeo ha producido y difundido una narrativa de los orígenes especular y narcisista, en la que, "deslumbrada por su propia belleza", Europa asegura su prestigio cultural al autoatribuirse lo clásico, lo universal y también lo histórico, con omisión de la multiculturalidad de toda historia (2002, p. 71). En su versión hegemónica, como principal narrador de historias del mundo a partir del siglo XX, el cine ha contribuido a difundir y naturalizar un discurso en el que la historia se asume europea casi en el sentido providencial de destino, creando así comunidades imaginarias que establecen relaciones integradoras en el tiempo y el espacio alrededor de cierta interpretación y representación del pasado (1994, p. 2). Como producto cultural, el cine ha participado en la reproducción del «mito paradójico», denunciado por Dussel (1994), de una modernidad racional-irracional, y ha contribuido a la creación de una historia falsa y unificadora en la

que se reitera una promesa emancipadora que oculta la violencia requerida para dominar un mundo. Por otros medios tecnológicos y culturales, el sistema-mundo eurocentrado continúa con el proceso de encubrimiento histórico de la alteridad y de la violencia que convirtió al continente americano en la primera periferia europea. El cine opera mediante elecciones ideológicas y de punto de vista, que se implementan como selecciones, omisiones, énfasis y supuestos, y se traducen en discursos e imágenes. De acuerdo con Stam (1993), las celebraciones oficiales para el Quinto Centenario trataron de volver a escenificar "the colonial master-narrative for contemporary consumption" (p. 66). No obstante, múltiples acciones se organizaron en protesta, además de nuevos documentales y conferencias que comunicaron una perspectiva histórica crítica mejor informada. Sin embargo, las protestas y perspectivas críticas no necesariamente se traducen en un cambio del mito popular[71].

En su faceta hollywoodcéntrica o de cine hegemónico, el género histórico ha estado marcado por una personalización emocional y dramática, mediante la cual se busca consolidar la relación empática del espectador con un mundo narrado que le resulte familiar, que tranquiliza y cohesiona a la vez que entretiene y distrae. Como veremos en este capítulo, los largometrajes sobre Cristóbal Colón y el "Descubrimiento" son ejemplo de ello, reiterando un efecto protector sobre la figura de Colón que preserva su halo heroico y moderno.

En el libro *Sombras del encuentro* (2002), Rafael de España hace un recuento detallado de la producción audiovisual sobre Cristóbal Colón en el siglo XX, enmarcada por lo que denomina una "dicotomía historiográfica" que ha favorecido al héroe excepcional y virtuoso, frente a su contraparte humana más matizada (p. 49). Según este recuento, las primeras apariciones del Almirante fueron en el cine mudo: la producción francesa de Gaumont en 1910: *Christophe Colomb*; la inglesa de William Selig en 1912: *The Coming of Columbus*; el proyecto franco-español de 1916: *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*; la producción alemana de 1922: *Christoph Columbus*; y la obra didáctica patrocinada por la Universidad de Yale en Estados Unidos para la serie "Chronicles of America" en 1923: *Columbus*. De España incluso da cuenta de "dos proyectos frustrados" en

[71] Associated Press realizó un encuesta en octubre de 1992, cuyos resultados revelaron que dos de cada tres personas identificaban a Cristóbal Colón como un héroe, mientras que a la pregunta por los motivos de su viaje la mayoría coincidió en señalar la curiosidad y el sentido de aventura (Le Beau, 1993, p. 151).

España, a finales de la década de los 30 e inicios de los 40, antes de concentrarse en una nueva etapa de cine sonoro, que se inaugura con la realización mexicana de 1943 titulada *Cristóbal Colón: La grandeza de América*, escrita y dirigida por el español José Díaz Morales, siempre adscrita al abordaje heroico y admirativo. Las principales producciones de ese periodo fueron el largometraje inglés de 1949 *Christopher Columbus,* dirigido por David MacDonald, y la producción oficial de la España franquista de 1951 *Alba de América,* dirigida por Juan de Orduña, que se gesta como proyecto reactivo y correctivo en respuesta a la británica[72] (De España, 2002; Juan-Navarro, 2008).

Cuarenta años después se identifica un segundo momento de renovado interés por el tema colombino, al que corresponden las super-producciones realizadas en el contexto del Quinto Centenario: la estadounidense *Christopher Columbus: The Discovery,* producida por Alexander Salkind y dirigida por el británico John Glen (además, patrocinada por la Sociedad Estatal Quinto Centenario), y la coproducción franco-española *1492: Conquest of Paradise,* dirigida por el también británico Ridley Scott (y patrocinada por el Ministerio de Cultura español)[73].

En este capítulo desarrollaré un análisis comparativo de estos últimos cuatro largometrajes, con el fin de identificar diferencias y semejanzas entre las narrativas y los mundos históricos propuestos, los discursos y las voces que los articulan, así como la evolución del imaginario sobre Colón y el "Descubrimiento" en el transcurso de los años que separan ambos momentos. Como apuntan Lipsett-Rivera y Rivera-Ayala (1998), toda representación cultural remite a la negociación entre las diferentes interpretaciones, las preconcepciones sobre el mundo, los personajes representados, los mitos y las leyendas; por tanto, no me interesa criticar cada filme por lo que tenga o no de preciso respecto a los datos registrados

[72] Juan-Navarro (2008) señala que el rechazo español del largometraje británico se razonó en términos de una representación ofensiva de los Reyes Católicos, en especial del rey Fernando "como mujeriego sin demasiadas luces y totalmente dominado por sus consejeros en cuestiones políticas." (p. 80).

[73] En su minucioso recuento, que no me interesa reproducir, De España (2002) también comenta dos series para televisión: la italo-española de 1968 realizada por Vittorio Cottafavi (a la cual juzga como mejor lograda en su personificación de Colón y el contexto histórico) y la italo-estadounidense dirigida por Alberto Lattuada y protagonizada por Gabriel Byrne en 1985. Es interesante una observación que hace evidente De España en el caso de esta última serie y de dos comedias (que si bien se ubican en tiempos colombinos no tratan sobre el personaje y sus acciones): ya sea de manera tácita o directa, se designa a los Estados Unidos como referente del "Nuevo Mundo", principal prueba del devenir transformador que arranca con el viaje de "descubrimiento" (p. 104-109).

y los debates históricos, sino por sus elecciones ideológicas para organizar la narración a la hora de comunicar cierta versión del pasado.

De aquí en adelante, me referiré a los largometrajes con un nombre abreviado: *Christopher Columbus*: Columbus; *Alba de América*: Alba; *Christopher Columbus: The Discovery*: Discovery; *1492: Conquest of Paradise*: 1492.

3.1. El mito de Colón en la narrativa del «destino manifiesto»

El que Cristóbal Colón nunca llegara a tierras norteamericanas y los casi tres siglos que separan su primer viaje de la independencia de los Estados Unidos no han sido obstáculo para que este personaje se convirtiera en un mito central dentro del imaginario nacional de ese país. Los Estados Unidos han jugado un papel central en la industria cinematográfica mundial y, por ende, también en la producción de imaginarios históricos cinematográficos. Resulta entonces de particular interés el reseñar el lugar que Colón y la empresa del "Descubrimiento" han ocupado en ese libreto ideológico nacional.

De acuerdo con Paul (2014), el "descubrimiento", conquista y colonización del "Nuevo Mundo" fueron leídos en clave profética en los Estados Unidos, como parte de la ruta en que el progreso humano llevaría a la fundación de esa nación y su expansión hacia el oeste, como parte de su «destino manifiesto» (p. 43)[74]. Durante la Revolución de Independencia estadounidense, en la segunda mitad del siglo XVIII, en el proceso de inventar una historia propia, de la mano de diversos intelectuales y escritores, se opera una traducción en el sentido de *translatio imperii*, con el fin de "colonize the past in order to invent a meaningful beginning" (p. 53). A falta de héroes propios para nutrir el proyecto nacionalista, Colón resultó un "pasado útil" para anticipar la grandeza de la nueva nación y, en general,

[74] Según explica Daniel Immerwahr (2019), si bien el nombre oficial de esta nación siempre ha sido los *Estados Unidos de América*, el uso de *América* como autodesignación no fue frecuente antes del siglo XX, al menos no en mensajes políticos y tampoco en canciones o expresiones populares. Era más común la denominación *Estados Unidos* o *República de la Unión*, aunque el nombre que se repitió durante el siglo XIX fue *Columbia* (como en el Distrito de Columbia). El cambio más patente inició con la presidencia de Theodore Roosevelt (1901-1909): "The anthems change too: no longer «Columbia, the Gem of the Ocean,» but «America the Beautiful» and «God Bless América» (p. 76).

representar la idea de progreso (p. 56). Entre las razones y estrategias retóricas utilizadas para hacer de Colón un héroe estadounidense, Paul (2014) señala:

> ... the notion of Columbus as a Founding Father establishes a non-English patrimony for the United States (…) cast him as an anti-monarchical, almost revolutionary figure (…). The events of the age of 'discovery' are cast in a typological manner and become symbolic of the revolutionary period (…) Columbus's quest for a "passage to India" (…) can be seen as prefiguring American westward expansion – with the aim to found "a mighty nation reaching from coast to coast" (…). Columbus is a "symbol of ongoing expansion" and "of expansive destiny" (…) Columbus's willpower and stamina in the face of sheer insurmountable obstacles embodied the highest degree of individualism – a core American virtue in early discourses of the republic – which "makes Columbus an American by temperament" (…) the sense of providence that surrounds Columbus in historical sources can be attributed to both religious as well as secular designs. (…) Thus, the glorification of Columbus concurs with the first phase of the formation of an American civil religion. (p. 57-58).

Como suele ocurrir con muchos mitos, el de Colón se construye desprovisto de buena parte de su contexto, sin discutir el impacto económico y social que tuvo la apropiación de la tierra y recursos de otros (Desai, 2014, p. 184). Entre los textos que difundieron y nutrieron este mito, según Phillips y Phillips (1992), el primero fue *History of America* de William Robertson en 1777, recién terminada la Revolución estadounidense, texto basado en la biografía escrita por Hernando, hijo de Colón[75], que habría de servir como modelo también para recuentos posteriores:

> Robertson provided the precedent for beginning the history of the United States in Europe as a continuation of the centuries' old quest for new commercial routes and markets. He presented Columbus as a Genoese merchant mariner, the intellectual heir of every Mediterranean mariner who had ever sailed. Following Ferdinand's biography, Robertson described Columbus as a sincere Catholic from an honorable

[75] La biografía escrita por Hernando Colón, señala Carnes (1996), "presented a sanitized, mythologized, and self-serving version" (p. 62).

> Genoese family, with substantial education and an early talent for seafaring. Blessed with an active, curious mind and a scientific spirit, he displayed courage, modesty, genius, persistence in the face of adversity, and steadfastness in pursuit of his ideals. In short, he was the perfect hero. (…) Columbus was the heroic individual, rising above the political squabbles and money-grubbing of kings and queens. (p. 121).

El libro de Robertson tuvo gran influencia, elevando a Colón como "descubridor" del "Nuevo Mundo" y separándolo de los conquistadores españoles como Cortés y Pizarro, a quienes se atribuyó la violencia excesiva sufrida por los indígenas al sur del continente, aunque, a la vez, eximía de cualquier crítica al colonialismo británico (Paul, 2014, p. 52). La independencia estadounidense y la escritura de su constitución condujeron a que en 1792 se organizara la primera conmemoración importante del arribo europeo a América (el Tricentenario), señalándolo como "the greatest event in the history of mankind since the death of our Savior" (de Lancey 1893, citado por Schuman, Schwartz y D'Arcy, 2005 p. 6). Un glorificado Colón se perfiló como modelo de las virtudes deseables en el carácter del sujeto nacional, como un protoburgués y *self-made man*, entre las cuales, el reverendo Charles A. Goodrich, quien a inicios del siglo XIX escribiera una historia de los Estados Unidos que sería reimpresa casi 150 veces, subrayaba la decisión, la energía y la perseverancia (Phillips y Phillips, 1992, p. 122).

> Disregarding historical evidence, Christopher Columbus was elevated to a *homo americanus*; he was depicted as a good colonist (if a colonist at all), a scientist, scholar, and humanist, as a profoundly religious man, as an Enlightenment figure ahead of Enlightenment, and thus as a tragic figure. (Paul, 2014, p. 60)

En tanto héroe trágico y estoico, el mito presentaba a Colón como víctima de la ingratitud y el engaño (si bien el enfrentar estas adversidades se advertía una situación decisiva en la formación de su carácter ejemplar); no obstante, su desgracia sería compensada precisamente con la formación de los Estados Unidos y la consolidación de su grandeza (Paul, 2014, p. 55).

La biografía de Colón escrita por Washington Irving y publicada en 1828 contribuyó también a popularizar la narrativa heroica de la empresa "civilizadora", ya no solo en Estados Unidos sino mundialmente. Con un total de 175 ediciones publicadas hasta 1900, influyó en muchos libros de historia posteriores, que la emplearon como fuente principal, reproduciendo su perspectiva virtuosa, a la vez que ignoraron las faltas o desgracias del héroe, la violencia

contra los indígenas y la mala administración ejercida bajo su mando, atribuyéndoselas siempre a otros españoles (Phillips y Phillips, 1992, p. 123). Entre quienes nutrieron este mito, Schuman, Schwartz y D'Arcy (2005) también señalan a:

> The eminent nineteenth-century historian William F. Prescott wrote that it would be "difficult to point to a single blemish [Columbus's] moral character" (1874, vol. 3, p. 254), and the 1492 voyage resonated with divine purpose in Walt Whitman's 1874 poem "Prayer of Columbus": "a message from the Heavens ... / These sped me on" ([1874] 1982). (p. 6).

Para 1892, la conmemoración del cuarto centenario estimuló la escritura y publicación de nuevos textos sobre Colón y sus viajes, siempre en la misma tónica heroica (Phillips y Phillips, 1992, p. 125). Entre finales del siglo XIX e inicios del XX, la figura mítica de Colón se reconfiguró en términos de "héroe étnico", con el que se podían identificar muchos de los migrantes europeos que llegaban a los Estados Unidos, principalmente italianos[76] y católicos, aunque también judíos (Schuman, Schwartz y D'Arcy, 2005). De acuerdo con Paul (2014), el arribo de Colón resulta la contraparte católica del Mayflower protestante (p. 68). Simultáneamente, la llegada de estos inmigrantes estimuló la xenofobia, el racismo y el nativismo entre los estadounidenses anglosajones y protestantes, lo que afectará las actitudes hacia un Colón italiano y católico, que ha perdido parte significativa de su relevancia ante el desarrollo de otras narrativas y mitos fundacionales nacionalistas, aunque sin perder el halo de símbolo del progreso y la civilización, en el contexto de la autoproclamada excepcionalidad de los Estados Unidos (p. 61-63).

Fue hasta inicios del siglo XX que versiones historiográficas más informadas y críticas (dentro y fuera de los Estados Unidos) empezaron a modificar el mito heroico del Almirante, al menos en el mundo académico. En la década de los 60, la confluencia de diversas luchas sociales visibilizó los conflictos étnicos y las injusticias históricamente sufridas por los indígenas y afro-descendientes; en consecuencia, se introdujeron nuevas perspectivas en los libros de texto y los aspectos negativos de Colón fueron finalmente señalados (Phillips y

[76] La comunidad italoamericana influyó para que el *Columbus Day* se instituyera como un día feriado federal en 1968 (Schuman, Schwartz y D'Arcy, 2005, p. 7). Por ejemplo, en la ciudad de Nueva York, señala Paul (2014), se pueden contar once memoriales a Cristóbal Colón (p. 66).

Phillips, 1992, p. 129). Sin embargo, la imagen popular probó ser resistente a la información académica que amenazaba al héroe, y los argumentos críticos se ignoraron o combatieron con la publicación de nuevos textos. Los libros de texto educativos, sobre todo para educación primaria (cuya impronta tiende a perdurar en la adultez a pesar de la nueva información recibida), fueron sordos a las controversias y persistieron en la enseñanza de la narración virtuosa del valeroso héroe como modelo de ciudadanía (p. 126).

Mediante la aplicación de diversas encuestas nacionales en los Estados Unidos, Schuman, Schwartz y D'Arcy (2005) confirmaron que, a inicios del siglo XXI, una mayoría de la población continuaba admirando a Cristóbal Colón por la simple razón de haber "descubierto América" (alrededor del 85%), si bien el calificativo de héroe solo lo usaba una minoría, sobre todo personas mayores. La minoría que se distanciaba de la imagen positiva se dividía entre quienes reconocen en los indígenas a los "primeros americanos" y quienes califican abiertamente a Colón de villano (p. 2). Estos autores advierten una inercia de la tradición: si bien el intento de sostener la figura de Colón como héroe fracasó en 1992, los esfuerzos revisionistas han tenido efectos muy limitados. Que así sea, se explica en razón de un efecto residual de primacía, que hace que el nombre de Colón y su imagen positiva surja de la memoria donde encontraron lugar aprendizajes muy tempranos (p. 24).

Precisamente, considerando la importancia de esa impronta temprana, resulta interesante la investigación de Christina M. Desai (2014), quien se dio a la tarea de analizar los libros infantiles ilustrados sobre Cristóbal Colón publicados en los Estados Unidos durante los veinte años posteriores al Quinto Centenario, con el objetivo de determinar qué mensajes y actitudes podrían absorber de ellos los lectores más jóvenes, y si la imagen de Colón mostraba alguna evolución. Según explica, un abordaje didáctico y proteccionista hace que, en general, los libros infantiles pretendan ofrecer modelos de virtud, valentía o determinación. Desai encontró patrones que se reiteran con pocos cambios, tanto en la ilustración y la redacción: el empleo de ciertas técnicas narrativas, suposiciones, selecciones, omisiones y el uso de estereotipos propios del eurocentrismo. De esta forma sutil, "young readers are unlikely to perceive, they are channeled into thinking that the western perspective is the norm" (p. 188). Por ejemplo, los indígenas no se presentan fuera de sus relaciones con los europeos y rara vez se les da voz (p. 183). Desai (2014) advierte que lo que se enseña a edades tempranas importa mucho:

> Earlier scholars have concluded that by repeating the myth of Columbus's triumph, children's books ''function as primers on racism and imperialism'' and that, since they serve as introductions to the Columbus myth, picturebooks ''provide children with formative impressions about Columbus'' (Taxel, 1993, p. 15). They ''teach youngsters to accept the right of white people to rule over people of color, of powerful nations to dominate weaker nations'' (Bigelow, 1992, p. 106). (…) Children's literature has its roots in didacticism and protectionism. (…) Bill Bigelow (1989) warns, though, that protectionism may not be entirely innocent: that there ''are groups in our society who could benefit from everyone having a false or limited understanding of the past (…) the textbooks condition students to accept some form of inequality''. (p. 181).

La intención de proteger a niños y niñas de la violencia real es peligroso, afirma Desai (2014), en especial cuando se condona la violencia de los poderosos. El mito de Colón, advierte Susan Gardner ''has served Euroamerican culture with a legitimizing script—for invasion, conquest, Westward expansion— which accounts for its durability and acceptability'' (citada por Desai, 2014, p. 183). La narrativa identificada por Desai hace énfasis (de forma no muy diferente a las narrativas liberales contemporáneas) en las bondades del crecimiento económico, de forma que la ambición por riquezas (sea la personal de Colón o la imperial de España) se connota como positiva. El valor de la exploración y la conquista no se cuestiona, aunque sea a expensas de los derechos humanos y la autodeterminación de otros pueblos, algo que se adecua a una ideología imperialista (p. 188). Por ello, concluye, el efecto de los aprendizajes que estos libros ilustrados promueven no solo impacta la percepción del pasado:

> Columbus was a man of his imperialistic times, certainly, but also, these books suggest, a man of our own. Powerful interests, whether individual, governmental, or corporate, can more easily abuse power when citizens accept inequalities and fail to think critically about their history or insist on its ideals. (p. 184).

Considero que muchos de los señalamientos de Desai (2014) pueden aplicarse a los largometrajes que aquí analizo, como se verá en los próximos apartados. Por un lado, los patrones que se reiteran en las técnicas narrativas, los supuestos, lo que se elige y omite narrar, la construcción de la imagen, la redacción de los diálogos y la voz narrativa. Por otro, la

presencia de estereotipos típicos del eurocentrismo. Asimismo, la advertencia que hace sobre los particulares efectos didácticos que tienen estas narraciones es inequívoca, ya no sobre los infantes sino sobre los públicos diversos alrededor del mundo y en distintos momentos: el privilegiar la perspectiva occidental como la norma, sin ofrecer una voz independiente a los pueblos indígenas, nutre el racismo y el imperialismo, lo cual conduce a naturalizar la inequidad, mientras justifica la violencia de los poderosos y legitima las políticas intervencionistas y expansivas. En una forma más sutil pero contundente, se repite el discurso ideológico que celebra el capitalismo como búsqueda continua de crecimiento económico, así como las conductas y actitudes motivadas por la ambición, mientras se invisibilizan los costos políticos, sociales y ambientales que estos itinerarios generan.

3.2. Cristóbal Colón: un héroe protegido

Los cuatro largometrajes que analizo se distinguen por un primer mecanismo de selección/omisión: se presentan como biografías centradas en Cristóbal Colón como gran persona. Se elige una perspectiva individualista, con lo cual se invisibiliza el escenario complejo, pluriprotagónico y multicausal en que se desarrollaron los eventos. Cada versión enfatiza distintas facetas del Colón heroico mítico y todas protegen su lugar en el imaginario histórico mundial y lo conectan con el ideario de la modernidad. Empiezo por iluminar un poco el contexto general que rodeó cada proyecto y los énfasis particulares que definen el perfil del personaje central.

El *Columbus* de 1949 fue parte de la estrategia de la industria cinematográfica británica para ganar audiencia en los cines de los Estados Unidos, aunque los resultados no fueran los esperados (Kisch, 1946). En la prensa de la época, el largometraje se anticipaba con entusiasmo:

> *Christopher Columbus* (…) will be made on the same spectacular scale as Olivier's *Henry V*. Ranks executives admit that they are looking for a top-rank international star to play Columbus. He will have to be youngish, virile, and handsome, according to the film's plan. (Kisch, 1946, p. 6).

De España (2002) nos cuenta que el largometraje no tuvo una acogida entusiasta por parte del público de habla inglesa y que los críticos señalaron la "narrativa letárgica y una

planificación demasiado estática", aunque "alabaron la exquisita fotografía y escenografía" (p. 85). Entre las reseñas de la época, se lee el titular "£500,000 film is boring, artificial" (Aylwards, 1949); mientras otro señala "too much of the film deals with the dull court machinations, leaving the actual discovery with little punch" (Thomas, 1949). En consecuencia, las ganancias en taquilla se quedaron cortas para cubrir la inversión realizada de £500 000[77], que se calcula llegaron si acaso a £121 000 en 1953 (Spicer, 2006, p. 211).

Para Stam (1993), el Colón encarnado por Frederick Marsh aparece como:

> … a man of vision, an avatar of modernity and the Christian faith, and lauds his efforts to reach the New World despite the obstacles of superstition, ignorance, and envy. Almost comically teleological, the film has Columbus speak anachronistically of the "new world" at a time when we know the historical Columbus was unaware of its existence and before he had even stumble upon it. (…) Charismatic, attractive, a loving father, Columbus is portrayed as a man whose fundamental motivations are not mercantile but religious —to convert the "heathen"— and scientific —to prove his thesis about the shape of the globe. (p. 66).

La etiqueta del "Nuevo Mundo" está presente en la voz de todos los personajes, no solo de Colón, inyectándole sin duda al largometraje un aura teleológica que raya con lo absurdo. No obstante, el Colón de 1949 es más ambiguo de lo que Stam admite. Está lejos de ser carismático, atractivo o un padre amoroso, su paternidad solo alcanza para los primeros siete minutos. Si bien personajes como el rey Fernando y Francisco de Bobadilla asumen los principales roles negativos (además del viejo marinero instigador de motines durante la travesía), la constante arrogancia, impaciencia, egoísmo, desprecio y subestimación general de los otros hacen de Colón un héroe poco simpático que, en cierta manera, expresa la actitud capitalista moderna sin disfraces humanistas, aquella que desea obtener poder y reconocimiento a toda costa. Aunque argumente motivos idealistas, mercantiles y evangelizadores, no queda claro si es tan solo parte de sus argucias para persuadir a favor de sus planes egoístas. Como afirma Spicer (2006, p. 129), aunque sus propósitos se puedan juzgar nobles, la actitud de Colón hacia los otros es básicamente calculadora y explotadora, no es un idealista inspirado por un mundo

[77] Macnab (1993) presenta un dato distinto sobre el presupuesto, mucho más ajustado: alrededor de £200 000 (p. 183). Si bien no in forma sobre las ganancias, sí confirma que no tuvo éxito en taquilla.

mejor para nadie más que para sí mismo, ejemplo de ello es que no siente culpa al mentir para lograr lo que busca[78]. El personaje posee un fuerte sentido de destino y grandiosidad, por lo que rápidamente en *Columbus* se liquidan las subtramas de aventura o romance con el fin de evitar distracciones y enfatizar en la obsesión con que Colón vivía su drama personal. Spicer (2006) sugiere que el hecho de que estas subtramas se mantuvieran (casi como cabos sueltos) es resultado de los muchos cambios y reescrituras que separan la novela de Rafael Sabatini (fuente primaria) del guion final. Muchos de esos cambios explican el fracaso:

> There was some admiration for the sets and the music, but *Columbus* was assailed mercilessly from all quarters, excoriated for being dull, lackluster, slow and pedantic, with an 'inept script, flat dialogue, and feeble humor' (…) Rather more sympathetically, some reviewers thought the subject, not the treatment, might be the root to the problem. The *Evening News*'s reviewer opined that Hollywood had never made a film about Columbus because his life was a failure. (Spicer, 2006, p. 131).

En la misma dirección apunta la crítica del *Daily Telegraph*:

> In every life there are contradictions and obscure motives, loose ends and tiresome delays; and often the whole thing ends in anti-climax … If the whole is less exciting and moving than its producers must have hoped it would be, the fault, in the main, is history's. Columbus was a great man who changed the history of the world; but that doesn't necessarily make him a good subject for a film … Dramatically, his life was the wrong shape. (Spicer, 2006, p. 131).

Estas consideraciones sobre la no viabilidad cinematográfica del tema-personaje histórico adquieren mayor resonancia cuando sabemos de los resultados también limitados o negativos de los otros tres largometrajes que aquí comentaremos. Se trata de una historia bien conocida cuyo desenlace no sorprende a nadie. En este sentido, como advierte Bushman (1993, p. 113),

---

[78] Si bien se podría argumentar en otra dirección, en opinión de Carnes (1996), que compara *Christopher Columbus* con los dos largometrajes de 1992, ninguno logra captar el carácter del Colón (además de su apariencia física) con igual éxito: "Though less technically sophisticated than the 1992 efforts, it provides the most believable film characterization to date of the historical Columbus – brilliant, pious, cranky, self-assured, single-minded, irascible, rigid, and thoroughly irritating- the characteristics that shaped both his successes and his failures" (p. 65).

cada largometraje enfrentó el obstáculo de crear interés y tensión dramática para dar una perspectiva relevante, y los resultados de público y crítica indican que no lograron vencerlo.

Un caso distinto es *Alba de América*, pues se origina como un proyecto estatal, con la convocatoria del Instituto de Cultura Hispánica adjudicada a la productora CIFESA, con el objetivo de comunicar la versión histórica oficial del franquismo sobre Colón y el "Descubrimiento"[79]. Como explica Juan-Navarro (2008), *Alba* respondía a un ideal de hispanidad articulado con la ideología del nacional-catolicismo franquista, al interés por producir "narrativas legitimadoras del régimen" que ofrecieran una base al mito nacional de su origen y una visión teleológica de su devenir (p. 83). En su momento fue la producción más costosa del cine español (presupuesto estimado en 10 millones de pesetas), pero ni siquiera el tener la etiqueta de "interés nacional" le ayudó a ganar público (pp. 81-82). El gobierno impuso un guion preestablecido, además de sus asesores históricos, artísticos y religiosos (De España, 2002, p. 86), para enfatizar el nacional-catolicismo sin dar licencias en la trama (Juan-Navarro, 2008, p. 82). El resultado fue un carácter didáctico excesivo y rígido, cargado de datos y con un tono propagandístico (p. 82).

> Los objetivos (…) eran claros, aunque algo contradictorios: reivindicación de todo lo español y al mismo tiempo fidelidad a la Historia. (…) El guion presta gran atención a los personajes españoles y al significado de la época en la Historia de España. (…) Isabel y Fernando reciben un tratamiento hierático y extasiado (…) Todos los personajes españoles son presentados desde una óptica totalmente positiva (…) En tierras castellanas Colón sólo encuentra facilidades y colaboración incondicional

[79] Juan-Navarro (2008) explica esta producción como un proyecto paraestatal: "uno de los ejemplos más destacados del cine de propaganda del franquismo. Producida a instancias de las altas esferas del régimen (se barajan los nombres del Almirante Carrero Blanco y Alfredo Sánchez Bella como sus promotores), (...) concentra el mensaje ideológico del franquismo en una delicada coyuntura política: los comienzos de la década de los cincuenta, caracterizados por el paso de una autarquía de inclinaciones fascistas a un régimen corporativista ideológicamente dominado por los sectores más conservadores de la Iglesia católica." (p. 79). Después de la Segunda Guerra Mundial, continúa, "el régimen de Franco habría de replantearse sus bases ideológicas en busca de una vía de apertura al cerco impuesto por las democracias occidentales. El concepto de Hispanidad jugó un papel crucial en estas estrategias diplomáticas y en la unificación de las diversas corrientes ideológicas del franquismo. (…) se aspiraba a desterrar la imagen totalitaria del gobierno de Franco en el exterior y a legitimar en el interior un régimen impuesto por la fuerza." (p. 80).

> hasta el punto de que lo realmente difícil es explicar las dificultades: para ello se recurre exclusivamente a su orgullo e intransigencia. (Juan-Navarro, 2008, p. 87-88).

Martín Alonso Pinzón asume la voz narrativa (omnisciente a pesar de que ello sea inverosímil) que retrospectivamente, durante la travesía transatlántica, informa a los marineros (y al público) sobre Colón, sus ideas y gestiones ante los reyes españoles, promoviendo la admiración incondicional hacia este. El papel central dado a Pinzón, que obliga a omitir los conflictos que se sabe tuvo con Colón, como señala Juan-Navarro (2008), permite al guion enfatizar el liderazgo español de la empresa. Para coadyuvar en este indispensable sentido nacionalista, el mismo Colón declara como expiación de su no españolidad: "Mi patria está donde arraiga mi esperanza. No se es de donde se nace, sino de donde se nace al destino. Aquí afincará mi nombre y mi linaje. Aquí y al otro lado del mar". Contrario a otras caracterizaciones apegadas al discurso de lo moderno, aquí Colón es un visionario soñador que raya en lo místico, proyectando un halo de santidad para comunicar un mensaje y derrotero político-divinos, aunque parezcan obscuros e inciertos al común de los mortales. También se reconoce un Colón más cercano a lo supersticioso que es menos racional, acorde con el discurso ideológico del largometraje en el que la ciencia se imbrica con el saber religioso, del cual el héroe demuestra ser gran conocedor, sobre todo al buscar y encontrar signos providenciales de un destino glorioso. Se le presenta como un hombre de origen popular, evidenciando su pobreza mientras espera el apoyo real, y desventurado como el mártir que lo sacrifica todo en función de su apostolado, tal como cuenta a los frailes de La Rábida: "Azares y desventuras… he surcado todos los mares desconocidos y la resaca siempre me trajo a tierra desnudo y hambriento", y se queja ante la comisión de letrados:

> He renunciado ya a casi todo. Miradme aquí solo, sin hogar, sin familia, sin bienes, sin juventud. (…) Me olvidé hasta de vivir. (…) Lo abandoné todo y todo me abandonó. Salvo mi esperanza. Una esperanza que no podrán arrebatarme nunca ni vos ni todos los sabios del mundo.

En *Alba*, el "Descubrimiento" se presenta como empresa evangelizadora y misionera, escenario en el cual un Colón casi enajenado asume de forma consciente su rol mesiánico, provisto de una facultad visionaria/profética, para alcanzar la materialización del "destino manifiesto de España, imponiendo el orden sobre la anarquía y llevando la luz del Evangelio a un nuevo

mundo" (Juan-Navarro, 2008, p. 84). Sus palabras, llenas de "reminiscencias bíblicas", confirman esta identidad mesiánica: "Bienaventurado seáis Pinzón ... encontraré las Indias con la ayuda de Nuestro Señor". Su identidad alegórica como 'doble de Cristo' se expresa casi literalmente cuando, después de recibir la comunión antes de zarpar, expresa: "Al comulgar se ha cumplido el símbolo de mi nombre: Cristóbal, portador de Cristo. Que será también el signo de esas naves. Que nadie dude. Más adelante el soplo de Dios empujará nuestras velas". En su discurso hay una romantización o relación casi mística con el mar, el viajar y la navegación, como cuando dice: "Amad una cosa y la dibujaréis. Podría pintar todos los mares con los ojos cerrados". Pero junto al halo de santidad está la arrogancia, que le hace creer que puede resolver todo solo, sin ayuda de hombres comunes como Pinzón y los marineros. En *Alba* hay un esfuerzo evidente para evadir la extranjería de Colón, lo cual se aprovecha a favor del discurso de expansión imperial, como cuando en referencia a su origen dice: "mi patria toda la tierra".

Un segundo momento en la cinematografía sobre el "Descubrimiento" ocurre en la antesala de las celebraciones del Quinto Centenario, cuando dos nuevos largometrajes de gran presupuesto llegaron a las pantallas en 1992. El primero fue *Christopher Columbus: The Discovery*, un proyecto de Warner Brothers que contó con el patrocinio de la Sociedad Estatal del Quinto Centenario, concebido como una historia de aventuras que trató de evadir las discusiones ideológicas o políticas. Comparándolo con la competencia directa del proyecto de Paramount, *1492: Conquest of Paradise* que se estrenaría más tarde el mismo año, el productor Alexander Salkind comentó:

> They have a different kind of picture than mine. They have a —how shall I say it— a geographic picture, a serious picture about the life of the man, and we have an adventure picture. No politics. A kind of Robin Hood. A picture for the public, for children. Everything up, up at the end. No politics. Nothing heavy. (citado por Weinraub, 1992, p. 17).

En la misma nota periodística, el hijo de Salkind (además, coproductor) añade que se trata de una combinación entre Lawrence de Arabia y Robin Hood: "Columbus won't be depicted as Superman. He's a man with faults, a man of his time, not an angel, not a devil. But a great explorer". Por otra parte, con la participación del renombrado escritor italoamericano Mario Puzo en el desarrollo de la historia y el guion, podría pensarse que algo del mito étnico de un

Colón heroico podría haber sido transferido al largometraje. Respecto a estas características elegidas, Stam (1993) señala: "The generic choice of adventure film, the intertextual reference to a classic Orientalist film, and the neoconservative use of 'no politics' to mean 'no opposition politics,' are in keeping with the general tone of the film" (p. 68). [80]

Este Cristóbal Colón aventurero encarna el paradigma del individuo heroico moderno cuya iniciativa logra sobreponerse a todo obstáculo. A ratos, su unidimensionalidad puede juzgarse caricaturesca, propia del cine de otra época: carismático, siempre sonriente, un poco bromista, bien parecido, amigable con sus amigos y belicoso cuando se justifica. Comprometido con su proyecto, está dispuesto a sacrificar su vida por él, aunque sus motivos son ambiguos: quizá la ambición de riqueza, menos por la misión evangélica aunque no se duda de que sea creyente, y más por el poder y la gloria de los títulos a obtener. Bushman (1993) llama la atención sobre los atributos de aristócrata que se le asignan, la actitud ética-religiosa que –gracias a su experticia en las sagradas escrituras– lo enfrenta con los excesos del cristianismo, como crítico de la Inquisición, la tortura y la expulsión de los judíos (que se denuncia como recurso para confiscar sus bienes) (p. 115). Todo esto suma para presentarlo como buena persona, en especial un igualitario que defiende la idea de que todos son hijos de Dios. El hombre de visión que se retrata es baluarte de la modernidad, como señala Stam (1993), "personifying capitalist entrepreneurialism", opuesto al conservadurismo religioso, la superstición y la ignorancia del viejo mundo, así como a la inercia burocrática y el pensamiento autoritario.

A pesar del declarado esfuerzo para hacer liviana y entretenida la aventura del "Descubrimiento", ni el público ni la crítica respondieron positivamente a la propuesta de *Discovery*, cuyo costo de $40 millones quedó lejos de la recaudación lograda de $8,2 millones (IMDB). Mejor suerte acompañó a Ridley Scott y Paramount con *1492: Conquest of Paradise*, después de una inversión semejante de $47 millones, no sin dificultades y principalmente gracias al público fuera de los Estados Unidos, sumó ingresos por $59 millones (IMDB).

---

[80] Para esta película, Marlon Brando encarnó al inquisidor Tomás de Torquemada, pero antes del estreno criticó el resultado y solicitó que su nombre no apareciera en los créditos. Luego explicó que intentó, sin éxito, convencer a los productores de hacer una representación de Colón "not as the insipid, bland, false and idiotic person as he was portrayed in the original script, but as the true villain he was". (Weinraub, 1992, p. 17).

Comparativamente, como señala Stam (1993), *1492: Conquest of Paradise* podría considerarse una alternativa revisionista por mostrar la ambición y violencia que caracterizaron a los europeos en la Conquista, aunque proteja la imagen de Colón, evitando asignarle mayores responsabilidades sobre el colonialismo y la destrucción de la población indígena. Este Colón se nos presenta como un buen hombre de familia y padre amoroso. Además, es un empirista que habla con la verdad de la ciencia por encima de la fe, lo cual se advierte cuando afirma que no le "dirán qué temer ni qué no temer", porque desea descubrirlo por sí mismo. Se le presenta como un apasionado en un mundo de personas calculadoras y supersticiosas, de una burocracia autoritaria, de instituciones sin emociones y además mentirosas, que castigan a la gente por sus pasiones. Representa a ese tipo de 'mentes independientes' que el religioso que preside la Comisión encargada de estudiar el proyecto de navegación en la Universidad de Salamanca juzga especialmente peligrosas[81]. Como demócrata moderno que impulsa un proyecto visionario, es alguien que siempre habla con libertad, sin someterse a la autoridad de la religión ni de la aristocracia. Pero la principal novedad frente a las otras versiones está en la conciencia social que conduce a Colón a ejercer como defensor de los indígenas y a ser crítico de los privilegios de la aristocracia. Como señala Stam (1993) con ironía: "It is as if the film collapsed the personalities of Columbus and Bartolome de las Casas, as if the 'discoverer' had been retroactively endowed with the conscience of the radical priest" (p. 69).

En *1492* se juega con un doble discurso sobre Colón. Primero, el de sujeto excepcional, un elegido, un hombre con un destino: científico y navegante admirable poseedor de un saber de avanzada, un visionario optimista con sentido de destino y progreso. Segundo, el sujeto ordinario y popular que se siente igual a la reina o a los indígenas, que en la mayoría de las escenas aparece vestido con ropa simple, sucio por el trabajo que está dispuesto a hacer al lado de sus subalternos, motivado siempre por buenas intenciones. Se reitera su desinterés en la riqueza, que indirectamente lo exime de la explotación de los indígenas en la búsqueda de oro[82].

---

[81] La escena nocturna del auto de fe permite retratar el rechazo de Colón hacia las prácticas supersticiosas y violentas de la inquisición. La audiencia se conecta empáticamente con su reacción, propia de un espíritu moderno y el discurso de los derechos humanos.

[82] Por ejemplo, cuando al caer en desgracia y perder su posición en la Corte, regresa a su casa y Beatriz le informa que se llevaron todo, Colón responde que no le importa, es hombre libre de nuevo, "la riqueza no hace a un hombre rico, solo más ocupado".

Este es, como dice Bushman (1993), un Colón "completely nonglamourous (...) one of them and so one of us" (p. 115), posición que se afianza al oponerlo a personajes aristócratas antipáticos. En una toma del segundo desembarco se plantea visualmente la dicotomía pueblo-nobleza: Colón aparece de pie en la playa al lado de los tambores y soldados, mientras el noble Moxica (el villano de la historia) está sobre un caballo especialmente brioso y elegante. Simultáneamente, se presenta a un Colón semejante al hombre común, pero singular en su determinación y nobleza superiores, por ello resulta accesible para facilitar la identificación del público y admirable para que este adopte sus ideales y vicisitudes como propias.

El modelo heroico esencial que propone este personaje se corresponde con la visión liberal burguesa: quien tiene el valor de hacer algo por primera vez (un individuo antes que un colectivo), superando obstáculos externos e internos, recibirá recompensa y hará historia. El director Ridley Scott describe a Colón como "a bright light emerging from a dark age, a man looking for a renaissance" (citado por Le Beau, 1993, p. 153). Un héroe completo, como apunta Bushman (1993), "a populist Columbus who (…) pushes against the geographical, social, and political limits of his time" (p. 113). La estética construida con ayuda de la cámara y la música refuerzan la importancia y el humanismo del héroe, ejemplo del pensamiento independiente e individualista. No obstante, el resultado es un personaje ambiguo, tal como lo señala Le Beau (1993):

> Columbus represents both the western ideal of the triumph of heroic individualism and that long line of colonial oppressors to follow who are guilty of raping the environment and enslaving the native population. (…) a hustler, but he is also a Utopian who learns the hard way. (…) we are once again provided with the image of an enlightened Columbus battling the forces of darkness. (pp. 153, 154, 156).

A pesar de su intento de ofrecer un relato del "Descubrimiento" y un Cristóbal Colón más complejos, dando cuenta de las principales controversias, *1492* protege el protagonismo heroico y el mito, atribuyendo el "fracaso" de lo que pudo haber sido a la mala fortuna y a otros europeos malintencionados.

3.3. El relato del "Descubrimiento": selecciones, omisiones y evasiones

Desarrollaré el análisis comparativo entre los cuatro largometrajes de acuerdo con la progresión de los diferentes momentos que componen el relato tradicional del "Descubrimiento". Los momentos que propongo son: 1. preliminares; 2. gestiones ante la Corte española y la Comisión evaluadora; 3. preparativos para el viaje; 4. travesía; 5. desembarco; 6. primera estadía en el continente e interacción con los indígenas; 7. travesía de regreso; 8. recepción en España; 9. otros viajes; 10. caída en desgracia y muerte de Colón. Adicionalmente, señalo dos episodios que no son propiamente parte del relato tradicional, pero que reciben cierta atención en alguno de los largometrajes: la guerra de Reconquista de la España contra los moros y la estadía de Colón en España antes de gestionar su segundo viaje.

Resulta interesante comparar la estructura interna de la narración en cada largometraje a partir de estos distintos momentos, porque revela la decisión de qué contar y qué omitir, además de cuánto espacio/tiempo se dedica a cada uno. En las siguientes tabla y gráfica se muestra esta distribución interna del metraje en cada película.

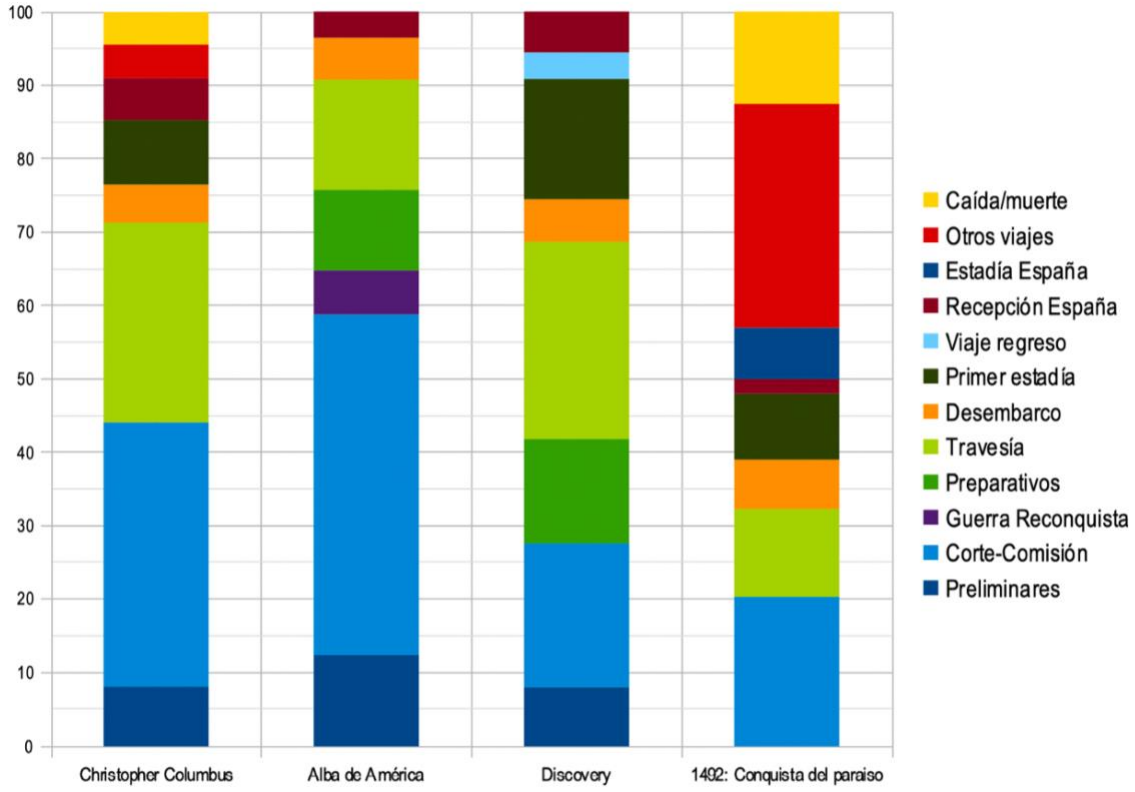
Tabla 1

Porcentaje de tiempo dedicado a cada momento del relato sobre el "Descubrimiento".

	Preliminares	Corte real y comisión	Guerra de Reconquista	Preparativos	Travesía	Desembarco	Primera estadía	Viaje regreso	Recepción en España	Estadía en España	Otros viajes	Caída y muerte
Columbus	8	36	0	0	27,2	5,2	8,8	0	5,7	0	4,6	4,4
Alba	12,3	46,4	6	11	15	5,7	0	0	3,6	0	0	0
Discovery	7,9	19,6	0	14,2	26,9	5,8	16,4	3,6	5,6	0	0	0
1492	0	20,2	0	0	12	6,7	9	0	2	7	30,5	12,6

Figura 1

Distribución del metraje en cada película según los momentos diferenciados del relato.



En los cuatro largometrajes está la estructura básica del relato, en la que con estoicismo el héroe enfrenta diversas adversidades para cumplir con su proyecto. Entre las diferencias más llamativas podemos mencionar (sin desarrollarlas por ahora) las siguientes: a) El énfasis de *Columbus* y *Alba* en las gestiones Corte-Comisión (espacio europeo), a lo que le sigue en importancia las vicisitudes de la travesía (espacio transicional); b) La importancia dada a la Guerra de Reconquista en el caso particular de *Alba*, mientras la estadía en la tierra "descubierta" y la relación desarrollada con los indígenas está ausente (espacio americano); c) El énfasis de *Discovery* en la travesía, no solo hacia el oeste sino también de retorno; d) La omisión de todo lo ocurrido después del primer viaje en el caso de *Alba* y *Discovery*, incluyendo la caída en desgracia de Colón; e) La importancia asignada en *1492* a lo ocurrido después del primer viaje, que corresponde al proyecto colonial y al espacio americano donde pueden identificarse las principales imágenes y voces del mundo indígena.

En los siguientes apartados desarrollo el análisis comparativo de estos cuatro largometrajes, de acuerdo con las selecciones y omisiones, los énfasis y las evasiones, los discursos y las voces que en cada uno contribuyen a producir los imaginarios cinematográficos sobre el "Descubrimiento".

a) Créditos y paratextos

El inicio de cada largometraje presenta un marco para su lectura. Como suele ocurrir en el género histórico, se recurre a elementos que puedan crear una sensación verosímil de pasado y confirmen que la información a punto de desplegarse cuenta con respaldo histórico. En *Columbus*, los créditos aparecen en letras de estilo góticas sobre lo que simula ser papel e ilustraciones del medioevo. Mientras en *1492*, los créditos discurren sobre imágenes en movimiento de los grabados de Theodore de Bry (1528-1598), transformados por un fondo rojo, que buscan resumir icónicamente la violencia y las consecuencias de lo que se verá a continuación: primero el mar, los barcos y sus navegantes; luego el desembarco y el encuentro con indígenas, seguido por escenas de tortura y violencia. La última toma hace un acercamiento progresivo hacia el ojo de un personaje indígena hasta que su forma se pierde su forma, quizás una invitación no intencional a ver el "Descubrimiento" desde esa otra perspectiva. Por otra parte, *Alba* y *Discovery* optan por créditos iniciales más neutros o literales, que transcurren sobre imágenes del cielo, el mar y las carabelas navegando.

En *Alba*, la articulación de los créditos con las primeras imágenes y sonidos revela lo que Juan-Navarro (2008) define como "el carácter paraestatal, militarista y religioso del proyecto", donde el discurso del nacional-catolicismo franquista se funde con la noción de hispanidad (p. 83). Como estrategia para persuadir al público de la veracidad de los hechos tal como serán narrados, se lee un agradecimiento al Ministerio de Marina, al Museo Naval, a la Junta del Centenario de los reyes católicos: "cuyo valioso asesoramiento ha subrayado la autenticidad de esta superproducción"; además, informa del patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica. Juan-Navarro (2008) detalla los nombres acreditados:

> El asesor histórico que aparece mencionado (Excmo. Sr. D. Julio Guillén Tato) era un militar allegado a Carrero Blanco, miembro del Consejo de la Hispanidad (el organismo de propaganda cultural que precedió al ICH) y autor de varias

> monografías mistificadoras de la figura de Colón. (…) la supervisión del Ministerio de Marina (…) con el Marqués de Loyola como asesor artístico y con un asesor religioso (el Rvdo. P. Higinio Anglés), responsable del tono conventual de la cinta. El último de los créditos hace referencia al organismo patrocinador del proyecto: el Instituto de Cultura Hispánica, organismo que usó la propaganda cultural como mecanismo de proselitismo ideológico y pantalla de encubrimiento de las tendencias totalitarias del franquismo… (pp. 83-84).

Columbus, por su parte, emplea el típico recurso del mapa como correlato de la explicación contextual en que se desarrollará la aventura de exploración y conquista: el Mediterráneo es el centro alrededor del cual sobresalen unos pocos nombres como Hispania y Egipto, luego se amplía la toma y aparecen África y Asia, mientras la voz masculina del narrador explica que a finales del siglo XV, entre 1475 y 1480:

> ... the Mediterranean is the center of the world, but the world is a strange one to our eyes. There isn't much of it. Just Europe, a little of Africa, Britain, an island outpost of the North, Japan and China inland to the East. The rest is water – the limitless ocean sea. Most sensible people believe the Earth is flat. But here and there, a crackpot theorist is convinced that it is a sphere, that you can sail right around it.

El mapa ampliado muestra a la izquierda de la pantalla (oeste) solo el mar, con la ausencia equívoca que fácilmente reconocemos. *Columbus* plantea, para empezar, la diferenciación moderna entre "sensible people" y "crackpot theorists", entre pasado y futuro, entre emoción y razón. Además, confirma como normal la perspectiva europea del mundo conocido, a la vez que sitúa el centro en el mar Mediterráneo.

En *1492* se opta por un texto introductorio, cuya presentación es simultánea al acercamiento de la imagen que se pierde dentro el ojo indígena en el grabado:

> 500 years ago, Spain was a Nation crippled by fear and superstition, ruled by the crown and a ruthless inquisition that persecuted men for daring to dream. One man challenged this power. Driven by his sense of destiny, he crossed the sea of darkness in search of honor, gold, and the greater glory of God.

El narrador propuesto en esta versión es el hijo y biógrafo de Colón, Fernando. Su voz en *off* sigue al texto, citando las supuestas palabras de su padre: "Nothing that results from human progress is achieved with unanimous consent. And those who are enlightened before the others are condemned to pursue that light in spite of others." El Colón de *1492* se propone un ejemplo de hombre "iluminado", adelantado a su tiempo, alguien que, como veremos, perseveró a pesar de los obstáculos que otros lanzaron en su camino. Se subraya la idea de que la historia y el progreso son creación de este tipo de individuos, no de colectivos ni del consenso o la democracia (quizá incluso requieran violencia, aunque esto no se afirma), lo cual introduce una de las contradicciones que atraviesan un largometraje que, por otra parte, propone un Colón demócrata y un ideario social orientado hacia la equidad y el bien común.

En *Columbus*, los actores de República Dominicana que encarnan a los indígenas pero sin llegar a ser personajes verdaderos no reciben ningún crédito por su trabajo (Stam, 1993). Cuarenta y tres años después, *Discovery* y *1492* muestran algún cambio. *Discovery* declara, además de dos asesores históricos españoles, un asesor indígena dominicano; menciona a cuatro actores que dan vida a personajes indígenas (descritos como jefe indio, chica india, indio valiente, indio guía), entre los principales, el tahitiano Branscombe Richmond y la actriz nativo-norteamericana Tailinh Forest Flower. En *1492*, a pesar del mayor protagonismo dado al mundo indígena, se acredita solo al actor Bercelio Moya (de la comunidad Wuaunana del Bajo San Juan en el Chocó, Colombia), en el papel de Utapán (traductor que acompaña a Colón).

b) Narración de eventos previos a las gestiones en la Corte española

Esta parte del relato se activa principalmente para definir a Colón de acuerdo con sus vínculos familiares y alianzas amistosas. En *Columbus* y *Alba*, Colón aparece junto a su hijo mayor Diego de camino al monasterio de La Rábida, donde obtienen apoyo esencial para lograr audiencia con la reina. Sin embargo, *Alba* opta por un relato no lineal e inicia con una escena en media travesía, para que la narración retrospectiva que Martín Alonso Pinzón ofrece a los marineros sea la que explique los antecedentes, los cuales empiezan con el encuentro de ambos personajes en los astilleros de Palos, precisamente donde se está construyendo la Pinta. En esta escena, Colón despliega sus elucubraciones de explorador místico, cuando explica a

Diego (en clave de destino manifiesto) lo que "hay detrás de ese mar": "Unas tierras que me esperan desde hace siglos, con islas llenas de oro, de perlas y de especias… Hay muchas cosas que aún no tienen nombre, pero yo las bautizaré…". Esta declaración se conecta con el discurso imperialista, no solo la ambición de explotación y acumulación, sino esa actitud bíblica del conquistador fundador de un orden en el caos al poner nombre a aquello que, aunque se omita, bien sabemos que tiene los nombres dados por sus habitantes, ya sea en Asia, África, Oceanía o América. Las explicaciones técnicas sobre la construcción del barco, por otra parte, permiten dar pruebas del conocimiento experto del navegante.

Martín Alonso Pinzón resulta en *Alba* un personaje clave, el contrapeso español para mitigar la extranjería de Colón y afirmar así el carácter indispensablemente español del "Descubrimiento"; además, aporta el pragmatismo que complementa el misticismo visionario, capaz de lidiar con las naves, el mar y los marineros. Mientras Colón ve en el mar "sirenas y mundos escondidos y misteriosos" o cree que para navegar "solo hace falta fe en los sueños"; Pinzón afirma que "los navíos van donde quiere el piloto. (…) en la mar solo hay olas y viento (…) Para gobernar el océano, solo hacen falta brújula y temple".

Será ante los monjes de La Rábida que Colón confirme su carácter de obsesionado en el proyecto de navegación: ambicioso, impaciente y manipulador en *Columbus*, visionario y místico en *Alba*. En ambas versiones, Colón se muestra efectivo al seducir a los religiosos con la certeza de su conocimiento. En *Columbus* se le reconoce como un "scholar". Además, se afirma que entre los frailes hay común acuerdo sobre la redondez de la Tierra ("accepted belief among philosophers"), lo cual facilita introducir anacrónicamente la idea de "Nuevo Mundo". Los argumentos con que Colón explica su propuesta agrupan "faith and revelation, to which I can add cosmography and mathematics", mientras que la doble justificación para emprender el viaje es la clásica: "there are thousands of heathen in those parts waiting to be converted. And because they are rich in gold and spices".

Por su parte, en el relato de *Alba* los religiosos de La Rábida tienen un papel aún más determinante. Los frailes que reciben a Colón son presentados como sabios científicos, sin oposición alguna entre religión y ciencia ni entre fe y conocimiento. Las explicaciones científicas se dan a través de metáforas religiosas, como cuando Colón dice refiriéndose a las estrellas: "… me dijo que habláis con ellas como si fuerais su confesor. ¿Las absolvéis

siempre?". De forma complementaria, el discurso nacionalista español enaltece el conocimiento propio de los hombres de esa región: "encontraréis más geógrafos que en toda Castilla". A pesar de ser más joven, Colón rápidamente deslumbra a los tres frailes con su conocimiento excepcional como navegante y científico, admiración que se espera extender en el espectador creyente. El destino manifiesto religioso-imperial del proyecto colombino se expresa en el trance de Colón mirando el mar:

> Aquí en estas playas se revela claramente la voluntad de Dios: reunir todo el orbe. Aquí todo parece gritar a voces el gran misterio. ¿No lo oís? El mar acaricia estas tierras con los dedos de sus rías y le cuenta en silencio lo que solo sus aguas han visto y han tocado allá en poniente.

La ruta propuesta hacia Cathay y Cipango por poniente es celebrada por los religiosos como "la idea más luminosa que se oyó nunca". Ante las afirmaciones sobre "riquezas infinitas" por encontrar, estos corrigen a Colón hacia la misión evangelizadora, porque habrán otras cosas de más valor por hacer.

Muy distinto es el inicio de la trama en *Discovery*, con una secuencia diseñada a partir de las convenciones del cine de aventuras: Colón el marino mercante enfrenta algunas dificultades en un puerto musulmán, por lo que debe pelear exhibiendo su agilidad y sin perder el buen humor, con la ayuda de su fiel amigo Diego de Arana. Otro aprendizaje para el futuro emprendedor: los bienes exóticos de Asia son caros por la compleja ruta comercial terrestre. Se muestran en breve las gestiones de Colón en la Corte portuguesa, ahora acompañado de su hijo Diego, y cómo su pretensión de títulos y autoridad le cierra las puertas. Huyen a España, donde sin mucho preámbulo se repite la intermediación del religioso ex-confesor de la reina para conseguirle una audiencia.

Tratándose del largometraje más ambicioso en la extensión de lo que pretende narrar, *1492* inicia en el último año de las gestiones de Colón ante la Corte española. La afirmación de Fernando, el biógrafo y narrador, de que "hubo un tiempo en que el Nuevo Mundo no existía", nos confirma la perspectiva eurocéntrica que no se cuestiona que el continente, con todos sus pobladores y culturas, sí existía y no necesitaba ser descubierto.

c) Gestiones en Europa: las joyas de la Reina y el tedio con la Comisión

El largo tiempo de gestiones emprendidas por Colón ante la Corte española, sea en audiencias con la reina o ante la comisión concertada para evaluar su propuesta de navegación, resulta uno de los principales ejes de la narración en los cuatro largometrajes, sobre todo en los dos más antiguos: 36% del metraje en *Columbus* y 46,4% en *Alba*, en comparación con el 20% en *Discovery* y *1492*. Esto significa, en primer lugar, una sobrerrepresentación de hechos ocurridos en Europa frente a aquellos propios de la llegada a América y la interacción con sus pobladores: 14% en *Columbus* y 5,7% en *Alba*.

En esta parte del relato Colón precisa lo que espera encontrar en su viaje y los medios para hacerlo. En *Columbus*, desde un auto-asignado rol mesiánico conquistador, Colón describe ante los reyes un claro proyecto de expansión imperial, no solo hacia el oeste sino contra los territorios del Islam, cuyos mayores beneficios serán capitalistas:

> I see an empire for the sovereign of Castile and Aragon such as no monarch ever dreamed of. A land whose illimitable riches would pay for these Moorish wars a dozen times… The Holy Sepulcher itself could be rescued from the power of Mohamed. (…) Set all my proof aside and this I still know, that I was elected – pre-ordained – inspired…

Mientras tanto, en *Alba*, un Colón aún más investido de rasgos mesiánicos y también místicos pone palabras a un mensaje clave del mito colombino: “no vine a pedir sino a dar”. Es un héroe cuyo destino manifiesto lo obliga al sacrificio, con el fin de dar un “nuevo mundo” abierto para la expansión del dominio europeo y el cristianismo. De rodillas, expone su proyecto en términos más visionario-poéticos que racionales científicos:

> … en mi frente está grabado el último misterio de la creación, que es un terrible enigma que grita el mar, pero que nadie alcanza. Señora, allá en el postrer confín de occidente existen imperios inviolados que ocultan tesoros fabulosos, fuentes de eterna juventud, prodigios increíbles. Veo montañas que centellean al sol como volcanes de oro, ciudades de nácar y cristal que refulgen como joyas, árboles más fecundos que los del paraíso, con flores y especias incontables. Y el imperio del Gran Khan poblado de urbes opulentas (…) y Cipango que reluce como ascua de

> diamantes. Señora, yo incrustaré en vuestra corona todos esos mundos remotos. Millones de almas nos esperan.

Los personajes religiosos, cuyo apoyo es crucial para Colón, le recuerdan que habrán otros honores, otra gloria más alta que las derivadas del oro: "Para que donde esté vuestro tesoro pueda estar vuestro corazón". La reina es seducida rápidamente por lo que enuncia como proyecto de una hispanidad "generosa" y "noble", empleando el tropo de la familia y la hermandad en su propia ensoñación providencial:

> Castilla llevará sangre generosa para alumbrar la noble familia de las Españas. El trasplante nuevo ha de florecer en aquellas riveras y la estirpe crecerá en honra y vida innumerables, y a través del mar y del tiempo nos atará un solo destino. Será un milagro que el cielo nos regale.

En términos más pragmáticos, propios de la diplomacia, el Colón de *Discovery* promociona lo que su empresa ofrece siempre en la fórmula del expansionismo imperial: no solo riqueza y consolidación imperial sino una conquista para la cristiandad, como continuidad de la misión apostólica inaugurada en los evangelios. No obstante, las autoridades de la Iglesia se cuentan entre sus enemigos, en la oscura figura de Torquemada. El discurso moderno sobre los derechos humanos, la denuncia de los crímenes de la Inquisición (la tortura o la expulsión de los judíos) y el ofrecer una separación entre religión y ciencia, se suman a los atestados heroicos modernos de Colón y lo distancian del papel misionero evangelizador.

En *Discovery*, al igual que *Columbus* y *Alba*, si bien Colón presenta su proyecto ante ambos reyes, la reina será su aliada fundamental. Por su parte, *1492* propone otra secuencia de hechos. Primero, Colón presenta sus argumentos a una Comisión de letrados antes de encontrarse con la reina. Será ante ellos que exponga la triple promesa de su proyecto: oro, nueva ruta comercial y evangelización, de nuevo bajo un explícito discurso imperial que llevaría la palabra de Dios hasta esos otros pueblos y los haría siervos de Castilla y Aragón, con lo cual España no sería solo un reino sino un imperio. Segundo, el rey es una figura totalmente ausente, con una única breve aparición en pantalla y ningún diálogo. Otra diferencia que marca su carácter más laico, es que el encuentro con la reina es gestionado con ayuda de Martín Alonso Pinzón y Luis de Santángel (marinero y banquero, hombres prácticos de acción y dinero), no con la intermediación de un religioso, en reconocimiento

del poder ejercido por otras fuerzas en la configuración del sistema-mundo moderno: la industria, el comercio y el capital[83].

Ante la reina, el Colón de *1492* no esgrime las promesas del futuro imperial, sino un discurso individualista y anti-aristocrático en el que su rol y el de la reina se asimilan: aquellos que no aceptan el mundo tal como es y no tienen miedo, aquellos sujetos independientes y de acción que no creen en imposibles. Se afirma un orden social basado en el mérito, guiado por una mezcla de ambición e idealismo que faculta a Colón a rechazar el rol de sirviente o mercenario, a reclamar su derecho a la ambición, denunciando para ello el doble estándar según el cual esta es una virtud entre los nobles y un defecto en todos los demás. En lugar de una expansión imperial que produzca solo riquezas y cristianos, esta versión del "Descubrimiento" promete la expansión de un nuevo sistema social democrático-igualitario, en que cualquiera pueda ejercer su derecho a la ambición y la conquista. Se trata de una propuesta que coincide con la ideología liberal burguesa, en tanto promete una sociedad moderna donde cualquiera con el carácter independiente y emprendedor pueda alcanzar la riqueza y la gloria. Como inmigrante y plebeyo que logrará ganar con sus méritos los títulos que eran exclusivos de los nobles hasta entonces, Colón resulta el modelo de este carácter particular.

Con todas sus diferencias, las promesas hechas por Colón en los cuatro largometrajes describen como novedoso un proyecto imperial, expansivo, colonial y capitalista, que implícitamente puede leerse como reconocimiento de que la colonialidad es consustancial a la modernidad.

Los alegatos ante la comisión evaluadora reciben desigual atención en los cuatro largometrajes. *Columbus* le dedica tanto tiempo que parece que su objetivo fuera hacer experimentar al público un hastío semejante al del obstinado Colón. Esta secuencia suma al heroísmo de Colón el tener que soportar tanta impertinencia y estupidez, además de los años

[83] La efectividad de Santángel para lograr la audiencia con la reina se explica porque ella le debe dinero, es decir, hay una red de reciprocidades entre quienes juegan con las reglas imperiales o capitalistas. Por el contrario, en *Columbus* el sistema de fuerzas políticas y económicas se muestra más conservador, en tanto la reina rechaza el ofrecimiento de Luis de Santángel para financiar el proyecto de Colón, porque "quiere que Colón solo esté agradecido con la Corona". Los beneficios de la empresa imperial colonial, podríamos interpretar, no deberían distribuirse más allá del control de quienes ostentan el poder político.

de espera. Argumentos científicos y bíblicos son presentados para defender la viabilidad del proyecto, siempre con énfasis en la promesa de expansión imperial capitalista y colonial: quiere presentarle a España suficiente oro para llenar su tesoro por los siguientes cien años, suficiente tierra para convertirla en el poder más grande en el mundo y suficiente gloria para satisfacer a cien reyes.

En *Alba*, ante la junta de letrados, Colón se propone como un científico, aunque en el entendido de que ciencia y religión no están separadas, pues las leyes naturales son igualmente divinas, por lo que emplea, según declara, "el lenguaje desnudo de cifras y teorías". Sin embargo, la tensión se concentra en torno a un secreto que Colón se niega a revelar, el cual es la base de su certeza, sus cálculos sobre la ruta y la distancia. Este elemento narrativo permite crear cierto grado de intriga, aunque al revelarse que se trata del mapa de Toscanelli (lo cual hace en confesión), resulta poco convincente y verosímil (anticlimático, opina De España, 2004, p. 89), pues en la época era bastante conocido[84]. El camino de Colón se abre finalmente gracias a la confesión con fray Juan, lo cual refuerza el papel determinante de la intervención religiosa para posibilitar el proyecto, de mano del nacionalismo católico, disuadiendo a Colón de buscar apoyo en otros reinos que no sean Castilla: "Hace falta mucha fe para ver algo donde no hay mas que tinieblas". La reina, como doble de la virgen-madre, reafirma que, por encima del oro, hay ganancias "más valiosas que Dios espera: almas para el cielo, pueblos para nuestra santa fe".

En las versiones de *Discovery* y *1492* las gestiones ante la comisión real no reciben tanta atención. En *Discovery* es la negativa y la espera de un Colón empobrecido y objeto de burlas, lo que nutre su imagen como un doble de Cristo, que lleva a momentos icónicos como cuando Beatriz lo consuela y ambos forman una suerte de semblanza de la Piedad, imagen que se confirma en las palabras de su oración durante la travesía: "¿por qué, señor, me has abandonado?". De nuevo, *1492* introduce una diferencia respecto a las otras versiones: la comisión ante la que comparece Colón es de "académicos" en la Universidad de Salamanca, y puesto que ocurre antes de su encuentro con la reina, no parece que fuera convocada por la

[84] Como advierte Juan-Navarro (2008), "en realidad, no sólo el mapa no era un secreto (había sido diseñado por el propio Toscanelli a petición de la Corte de Portugal), sino que además los errores de cálculo eran tan graves que en Portugal lo habían hecho archivar." (p. 96).

Corona, es decir, se sugiere una separación de poderes. Los interlocutores no se retratan como supersticiosos ignorantes, conocen las fuentes que refiere Colón (Aristóteles, Eratóstenes, Ptolomeo) y advierten el error en sus cálculos de la circunferencia de la Tierra y el tiempo requerido para el viaje, aunque Colón lo tilde como superstición.

La discusión final respecto a los títulos, cargos e ingresos que se asignarán a Colón también tiene su lugar en la narración. Se habla de lo excesivo de las demandas, a lo cual se replica que parecerán poco frente a la hazaña del héroe. En *Columbus* y *1492*, que incluyen en su trama la caída en desgracia, hay un énfasis en el orgullo con que Colón defiende sus condiciones, lo cual permite luego subrayar la injusticia de la Corona y hacer de él una víctima.

La guerra de reconquista contra moros y la caída de Granada se menciona o muestra tangencialmente en *Columbus*, *Discovery* y *1492*. No es casual que *Alba* le dedique más tiempo (6%). El nacional-catolicismo franquista requiere afirmar las conquistas históricas, en las que los reyes católicos se confirman arquitectos de la unificación de la nación como comunidad religiosa. El pueblo se retrata admirado y obediente de sus gobernantes. La guerra permite además demostrar el valor y la determinación de los hombres españoles, la relevancia de la defensa de la fe verdadera, la magnificencia de los reyes y, en especial, la benevolencia maternal de la reina hacia su pueblo y los soldados, como doble de la Virgen María. La guerra es otro ejemplo del emprendimiento nacionalista-católico para una expansión y un dominio que aseguren la unidad religiosa. Tras la caída de Granada, Colón hace evidente a los reyes el paralelismo entre los siete siglos de ocupación mora y el tiempo de su propia espera en la Corte, en cómo la Reconquista es solo un paso en la voluntad imperial que ha de continuar su expansión en las tierras que él asegure para España[85]: "… es el principio, el principio otra vez. (…) Pero el mundo no [está completo] y esperó demasiado. Aguardaban a unos reyes, a un pueblo, a una bandera… (…) la mayor victoria aún no se ha logrado". Por último, en la medida en que la guerra se propuso como uno de los principales obstáculos para que la Corona decidiera apoyar a Colón, su fin resulta un signo providencial que ratifica el destino glorioso de España.

[85] De acuerdo con Juan-Navarro (2008), también se refleja la voluntad de imperio del régimen franquista, en tanto el papel mesiánico de España en la historia es doble: en la Conquista y además en "la cruzada contrarrevolucionaria acaudillada por Franco", ambas apoyadas por la Iglesia Católica (p. 95).

En *Columbus* la guerra con los moros también se subraya como obstáculo y hazaña que disputa la importancia del proyecto colombino, pero no se le dedica mayor atención. De forma semejante, en *Discovery* resulta un obstáculo directo que consume recursos de la Corona, pero la empresa de Colón se confirma más ambiciosa y con retribuciones potencialmente mayores. Aunque breve, se detiene un momento en la caída de Granada, cuando ante un líder moro (encadenado y de rodillas), el rey Fernando da ejemplo del tipo de justicia cristiana que se aplicará sobre la otredad indígena una vez conquistada, cuando explica que un tercio de los prisioneros se intercambiará por cristianos esclavizados en Marruecos, otro será vendido para recuperar el costo de la guerra y el último será dado a Roma y Nápoles (esclavizados) por su apoyo a las cruzadas (sic).

Con más matices, en *1492* la expulsión de los moros ofrece una doble posibilidad de lectura. Por un lado, es el logro atribuido a la reina, a su determinación al enfrentar lo imposible, cuya relevancia es semejante a la de la hazaña que sabemos concretará Colón. Por otro, cuando se muestra el reemplazo de signos moros por cristianos en Granada, en la voz de Santángel se apunta la pérdida de una gran cultura, de la alteridad interna. Tras el "Descubrimiento", la contraparte de esta pérdida será la incorporación de la alteridad externa, otra cultura conectándose con un mundo mayor que gana diversidad, aunque sobre ella se apliquen políticas igualmente violentas para conquistarla, apropiarse de su territorio y denigrarla.

Alba y *Discovery* dan espacio a otros posibles obstáculos que Colón enfrentó luego de la venia real, en especial para conseguir los barcos y la tripulación. En *Alba*, que se resiste a dar una mala imagen de los marineros españoles, la extranjería de Colón crea desconfianza, la cual solo será superada gracias a la intervención de Martín Alonso Pinzón, mediada además por el milagroso fray Juan. Como señala Juan-Navarro (2008), en *Alba* los frailes son aliados clave en cada encrucijada, lo que refuerza el papel providencial y mesiánico de Colón, y connota la empresa como proyecto de Dios. En palabras de Pinzón, los marineros son "hombres de fe", tercos pero valerosos y fieles[86].

[86] En su pretensión de credibilidad histórica, en *Alba* los marineros que empiezan a registrarse para la navegación dan nombres de quienes fueron parte de la tripulación original de las carabelas.

Por el contrario, *Discovery* opta por que sean el ingenio y carisma de Colón los que persuadan a quienes desconfían de sus habilidades, subrayando la importancia del pensamiento no convencional y el emprendedurismo, aunque sin precisar argumentos convincentes.

d) Travesía hacia poniente: tensiones entre superstición y objetividad

Columbus y *Discovery* asignan a la secuencia de la travesía una relevancia semejante (27%). El barco se presenta como espacio para escenificar los riesgos y la aventura, donde el héroe afronta diversas amenazas, en cumplimiento del desafío que enfrenta la narración para crear tensión dramática alrededor del resultado de una historia sin sorpresas cuyo desenlace es conocido por la mayoría del público.

Después de las dificultades políticas, el momento de zarpar adquiere un aire de clímax anticipado en los cuatro largometrajes. Excepto en *Discovery*, las otras tres versiones de esta escena incorporan en mayor o menor grado elementos religiosos. En este caso, se presenta el paralelismo entre el inicio de la expedición de Colón y el viaje de una comunidad judía expulsada de España, un viaje feliz y otro triste, permitiendo una mirada hacia otro tipo de incertidumbre [87]. La presencia de Torquemada, principal figura religiosa, se connota negativamente, como responsable de esa expulsión y, en general, símbolo de la intolerancia y la ambición de poder de la Iglesia católica que ve en Colón un enemigo más. En *Columbus* la escena en el puerto incluye breves cantos, rezos y bendiciones. En *1492* se presenta una procesión religiosa y la confesión de Colón. Esta última resulta menos un acto piadoso y más un recurso para introducir un elemento clave de tensión, común a todas las versiones de la travesía: la mentira sobre la distancia de la ruta propuesta y la verdad sobre lo incierto del tiempo que requerirá el recorrerla.

Como se acotó antes, *Alba* presenta la particularidad de iniciar a mitad de la travesía, empleando las quejas de los marineros contra Colón como motivo para que Pinzón dé testimonio del carácter excepcional del genovés. El tono religioso de la escena en el puerto

[87] *Discovery* ofrece simpatía hacia los judíos y antipatía hacia los musulmanes. Podríamos identificar en esta secuencia una voz que sutilmente comunica algo semejante a la frase empleada por Israel Zangwill, escritor británico judío e intelectual sionista de inicios del siglo XX, para plantear las aspiraciones del pueblo judío al territorio bíblico de Israel: «Una tierra sin pueblo, para un pueblo sin tierra». Detrás de esta frase hay una aspiración colonial, sabemos que al igual que Palestina tampoco el continente Americano era una tierra sin pueblo, libre de ser tomada para satisfacer necesidades y ambiciones ajenas.

se acentúa en este caso: Colón es despedido por su hijo Diego junto a los tres frailes que han sido piezas claves para su proyecto. Fray Antonio le da un libro del Nuevo Testamento diciendo que será "… la mejor ruta para llegar a tierra firme", Colón lo abre y lee una cita de Marcos (voz en *off* más el texto que se muestra ocupando toda la pantalla): "Y les dijo: id por todo el mundo y predicad el evangelio a toda criatura. San Marcos, c. XVI, v. 15". Como advierte Juan-Navarro (2008), esta cita comunica "la coartada religiosa de la empresa colonizadora", a la vez que confirma el papel mesiánico de Colón (p. 97). La partida resulta un evento religioso en sí mismo: toda la gente hincada, cantos sacros, mientras se da la comunión a capitanes y marineros. Aunque no van religiosos en el viaje, los marineros cantan y se confirman como buenos españoles y buenos cristianos; tal como les dice Pinzón: "Os elegimos por hombres de fe"[88].

Las vicisitudes del viaje giran en torno a los saboteadores o rebeldes, por un lado, y la mentira que sostiene Colón respecto a la distancia recorrida, por otro. En *Columbus* el papel de rebelde instigador del motín se asigna a un viejo marinero, vocero caricaturesco de la superstición y la desconfianza. Por el contrario, coherente con su registro nacionalista, *Alba* se resiste a degradar la figura de los marineros españoles: saben su oficio, no pueden ser engañados por cálculos manipulados, no son supersticiosos ni cobardes. Los marineros comunican una representación del folclor español, con sus cantos y expresiones. Su desconfianza hacia el Colón extranjero queda atrás gracias a la mediación del relato de Pinzón, quien transfiere su conocimiento, autoridad e hispanidad a Colón.

Discovery retoma el recurso de mostrar ciertos 'malos elementos', es decir, marineros suspicaces, que contaminan a quienes en principio son buenos hombres, asignando responsabilidad individual y no colectiva a la conducta violenta. Se elije la trama del sabotaje, planteado como conflicto imperial, pues es el reino de Portugal quien procura el fracaso de la empresa española. El temor y la desconfianza de los marineros no están ausentes, nutridos por imágenes exageradas de tiburones que rondan los barcos y el encuentro con restos de un naufragio. Con el primer sabotaje se deja ver, por primera vez, el lado cruel y autoritario de

[88] Cuando Martín Alonso Pinzón sube al bote que lo llevará hasta la carabela, lo sigue también su perro: "se dirá: de la casa de los Pinzón fueron todos". En este perro fiel y dócil podríamos anticipar a aquel otro obediente y feroz que será empleado como arma de guerra contra la población indígena. Quizás en esa imagen de fidelidad y docilidad haya un intento de velar esa instrumentalización para la violencia.

Colón: castiga a los sospechosos, a pesar de la falta de pruebas (el espectador sabe que son inocentes), afirmando que "deberán cumplir todas mis órdenes aunque parezcan una locura". Otra expresión de esta cara oscura del héroe tendrá lugar en la travesía de retorno contra los prisioneros indígenas. A pesar de que esta es la personificación más risueña de Colón, junto a este aspecto violento se retrata otra disonancia o debilidad de carácter: al igual que en la espera del veredicto de la Corte, durante la travesía cae en depresión. Para no debilitar su halo de héroe se le asemeja a Cristo cuando reza preguntándole a Dios por qué lo ha abandonado.

El temor supersticioso de los marineros se resignifica en *1492*: es de valientes temer, "quien hace algo por primera vez teme, pero los que se sobreponen tendrán su recompensa". Hay una separación entre la idea de la voluntad de Dios y las acciones del ser humano: no se puede saber si es o no voluntad de Dios, pero además de fe en Dios se deben fe a sí mismos como hombres de determinación y valor. También hay una individualización de quien difunde el miedo o actúa en contra del proyecto, aunque en general los marineros se presentan como trabajadores y disciplinados.

Siguiendo los registros históricos, tres de los largometrajes abordan el engaño de Colón respecto a la distancia recorrida durante la travesía. La excepción está en *Alba*. Aunque se expresan las dudas de los marineros y la incertidumbre del propio Colón, esta película elige no erosionar su halo de héroe místico. La certeza de este Colón proviene de la articulación entre fe y ciencia, seguro de que el orden natural está sostenido por una intencionalidad divina, un orden como alternativa al caos[89]. En *Alba* no se plantea ningún ultimátum planteado por otros a Colón a la espera de avistar tierra, pero sí vemos la sucesión de signos providenciales que anuncian su cercanía. Luego del avistamiento, solemnes en su identidad de hombres de fe, los marineros cantan un gloria y rezan arrodillados.

En *Columbus*, un Colón arrogante toma el control de la verdad sin remordimiento, lo cual no lo exime de reconocer ante sí mismo lo que ignora (ejemplo de actitud científica y moderna), sin temer que otros la disputen. Se presenta el ultimátum de tres días dado por los

[89] En su análisis de la construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, Juan-Navarro (2008) subraya la reiteración de ciertos motivos clave: "la obsesión por los valores de unidad, orden, jerarquía, disciplina y servicio que justificaban el alzamiento militar frente a lo que se presentaba como el caos de la España republicana." (p. 85).

hermanos Pinzón, durante los que se suceden también los signos ya sabidos: trozo de madera tallada, plantas y una luz lejana.

Como es de esperar en una historia de aventuras, *Discovery* es la única donde ocurre algo más cercano a un motín. Se le recuerda a Colón su deber de proteger la vida de los tripulantes. Obligado a confesar la verdadera distancia recorrida, se establece el ultimátum de tres días más y, para agregar dramatismo, Colón mismo propone que le corten la cabeza si para entonces no han avistado tierra. A los usuales signos se suma una tormenta eléctrica que Colón elige interpretar en código religioso como el fuego de San Telmo, santo patrón de los marineros. Cuando están a punto de cortarle la cabeza (a manos del malvado hijo de Diego de Arana), el simple soplar del viento que llena las velas es suficiente para cambiar de humor a los capitanes, un punto de inflexión que no ofrece causas creíbles, sino que opera casi como un providencial *deus ex machina*.

En *1492*, ya antes de iniciar la travesía, Colón había revelado en confesión la mentira intencional sobre la distancia y lo incierta que podía ser. El Martín Alonso Pinzón de esta versión, como buen marinero, se percata de que la información dada no es correcta; sin embargo, no hay motín ni ultimátum. La cercanía de tierra es anunciada por los mosquitos, y el avistamiento final resulta un evento ominoso, donde la tensión entre duda y certeza se dramatiza estéticamente con el velo de niebla que se corre (como si se saliera de un sueño) para confirmar la realidad del arribo a tierra.

e) El desembarco: un juego de miradas y perspectivas

Este episodio ofrece la escena más icónica de la narración convencional sobre el "Descubrimiento": la llegada a la playa (su protocolo laico o religioso) y el primer encuentro con la población local. Como señalan Shohat y Stam (2002), la perspectiva suele ser completamente eurocéntrica, el espectador presencia el avistamiento de tierra y también el desembarco desde el punto de vista de los "descubridores", mientras que los indígenas son presencias ocultas y amenazantes tras la vegetación (p. 90).

La primera toma de los barcos en *Columbus* elige la perspectiva desde la orilla, aunque no necesariamente esta se identifica con la mirada de la población local. Como espectadores, vemos de frente la reacción admirada de los tripulantes. Hay un énfasis en el personaje de

Colón, ahora vestido con armadura, al frente de la barca, extasiado. Este punto de vista omnisciente se alterna con la perspectiva original que, desde la playa, observa el desembarco y anuncia la mirada local justo donde luego hace su aparición un grupo de indígenas, quienes parecen arrastrarse, escondidos y temerosos entre los árboles. Estos usan taparrabos, llevan arcos y flechas. La perspectiva desde tierra está marcada por un cambio en la música que crea suspenso (siempre incluye algo de percusión). El grupo indígena se revela ante la cámara, sosteniendo sus arcos o lanzas sin que esto comunique una amenaza, más como espectadores que como participantes de la acción. Arrodillado en la arena, Colón hace un gesto con la mirada que conecta tierra y cielo, alegóricamente enlazando el logro humano con el designio divino. Su oración también expresa el compromiso entre conquista política y religiosa: "Help us, we pray Thee, to govern these new lands wisely and well. And to bring the inhabitants within the knowledge and understanding of Thy Kingdom." Colón también lee en voz alta el documento de toma de posesión de la tierra y de sus habitantes en nombre de los reyes. Aunque los europeos advierten la presencia de los indígenas que se acercan, no les dan mucha importancia (como todo el largometraje), continuando con sus protocolos y celebraciones. Cuando uno de los hombres indígenas apunta su arco, otro que está a su lado lo detiene. Sin que medie explicación, algunos indígenas se unen espontáneamente a la celebración de los europeos alzando sus lanzas. Stam (1993) interpreta esta escena como un intento de plantear que los locales celebran la conquista de su tierra y su esclavización, o reconocen algo positivo y superior en los recién llegados. Un hombre se adelanta y clava en la arena su lanza y se arrodilla, escenificando la legitimidad de esa subyugación anticipada en la oración y el acta firmada, como si lo dicho por Colón fuera un enunciado performativo.

> Their spontaneous genuflections translate into veristic imaged representation of Columbus' own fantasy: that reading a document in Spanish (actually English) to uncomprehending natives signifies a legitimate transfer of ownership. (Shohat y Stam, 1994, p. 63).

En *Alba* el arribo a tierra se presenta de forma apresurada y breve. Como es de esperar, los himnos religiosos y las plegarias reciben mayor atención. El momento que debiera ser el máximo clímax de la trama termina por parecer casi un trámite irrelevante, salvo como afirmación de la identidad española a través de la colonización y el dominio del Otro. Como

ocurre en *Columbus*, el desembarco se mira principalmente desde la orilla, prescindiendo de la tierra avistada desde las naves. La emoción expresada entre celebración y violencia se marca con el disparo repetido del cañón. La primera imagen de la presencia indígena es la de un hombre que desde lo alto de una palmera avista los barcos, grita en su lengua y hace señas, lo cual suponemos comunica la noticia a la comunidad. El punto de vista desde el que se elige mostrar los navíos se encuentra entre la vegetación, donde se mueven muchas más personas acercándose lenta o tímidamente a la costa (con postura algo encorvada, a la vez que algunos llevan lanzas). Al sonido del cañón y la visión de los botes que se acercan, el hombre en la palmera se manifiesta de nuevo, tras lo cual el grupo retrocede.

Se repite la alegre escena de los navegantes que saltan al agua, luego de rodillas clavan en la arena banderas y estandartes. Tierra adentro, el contrapunto está representado en la vegetación espesa, acompañada por el sonido de monos y aves. Colón repite el gesto que conecta tierra y cielo: la arena entre sus manos y la mirada al cielo. Mientras escuchamos su oración vemos a un grupo de marineros entrando en la selva y, como si fuera efecto de sus palabras, reaparecen los indígenas, que responden tranquilos a los gestos amistosos con que los europeos los animan a acercarse. Los cañones disparados al llegar son el signo ambiguo e impersonal que condensa y omite la violencia de la invasión, cuando hacen replegarse con temor a los indígenas. Este signo contrasta con el posterior gesto de los desarmados europeos, que parecen ofrecer una amistad piadosa. Esa amistad como proyecto político religioso es enunciada por Colón mediante una oración:

> Gracias, señor, por haberte servido de nosotros para que se cumpla tu voluntad… Dad fe de cómo, en el nombre de los reyes de Castilla, don Fernando y doña Isabel, tomo posesión de estas tierras (…) Aquí está la Tierra Prometida. La que como hermanos vinimos a señorear.

En este mensaje de "señorío" en la "hermandad", Juan-Navarro (2008) reconoce una versión de la Hispanidad de "raigambre fascista", acorde con la "concepción católica de la vida" y a tono con "el imperialismo blando" de la política exterior del franquismo que, "para no herir las susceptibilidades de las naciones americanas, (…) insistió en el concepto de hermandad entre los pueblos hispánicos", una suerte de "vínculo familiar religioso" (p. 98). La toma que

cierra esta escena es un acercamiento a Colón que sostiene la espada-cruz contra el pecho, reiterando su identidad mesiánica apostólica.

Discovery marca el desembarco con el sonido del *Gloria Excelsis Deus*. La amplitud de la toma es un plano general lateral: las carabelas ancladas, los botes avanzando hacia la costa. Sigue una toma frontal de los botes para identificar a sus ocupantes. Ocurre la usual alternancia de puntos de vista y sonidos: viento y mar acompañan los botes, mientras los grillos se escuchan cuando desde la tierra, a través de los árboles, se miran los barcos. De nuevo aparece el gesto de agradecimiento que conecta lo terrenal con lo divino. Desde el barco se dispara repetidamente el cañón y los pájaros salen volando de entre la vegetación, como anticipación de los movimientos que ahora se perciben claramente como humanos. El cambio de sonidos produce suspenso alrededor de esas miradas que descubren a los europeos en la playa: ruido de insectos, además de una leve percusión. La alegría de los marineros es interrumpida por la aparición del grupo de indígenas, pero rápidamente la escena pasa de la tensión a la calma, cuando uno de ellos clava su lanza en la arena clausurando cualquier posible sensación de amenaza. La escena es semejante a la de *Columbus*: los indígenas se acercan amistosos y curiosos. Muchas son mujeres jóvenes, con pechos desnudos, que se arrodillan e inclinan para tocar las barbas de los europeos, quienes no dejan de reírse, aunque sin poner en palabras la impresión que aquella desnudez pudiera producirles. De nuevo, la actitud de los locales conduce al espectador a concluir que hay una aceptación de la inherente superioridad europea (al menos, una suerte de encantamiento en el encuentro con la novedad que representa el Otro). En palabras de uno de los marineros se expresa el tropo común que resume esta fantasía de superioridad: “piensan que somos dioses”. Se enuncia además la agenda colonial civilizatoria-evangelizadora, cuando, tomando la Biblia, Colón precisa: “Como en África y todas las nuevas tierras, los dioses tienen un deber”.

Con la gente local como testigos mudos, los europeos proceden con el protocolo de la toma de posesión. La presencia del Otro corresponde a un “nadie”, en palabras de Colón: “puesto que nadie ha aparecido para luchar en nuestra contra, reclamo esta tierra en nombre de nuestros gloriosos reyes...”. Primero, implícitamente se reconoce en esta frase que los europeos llegaron con una intención bélica. Segundo, ese “nadie” resuena como contradicción sobre la imagen de tres hombres indígenas de brazos cruzados y rostros serios

que, al margen, observan los rezos, cantos y discursos con que se escenifica la subyugación de su comunidad. Esta secuencia se cierra con un tropo caricaturesco explícito: una rata abandona uno de los barcos y se lanza a nadar hacia tierra, no solo se trata del primer espécimen de fauna exótica introducida, sino también de una metáfora que anuncia la peste de enfermedad y violencia que llega con los europeos. Esta imagen, junto a los rostros de "nadie" testigos de la conquista, son claros signos emergentes de una voz crítica que denuncia su ilegitimidad y los eventos genocidas que ahí se inauguran.

La primera imagen de la tierra "descubierta" revela la mirada distinta de *1492* en comparación con los otros tres largometrajes que aquí nos ocupan, una estetizante, asignada a Colón como individuo sensible que celebra la riqueza del mundo natural. La tierra se muestra enfáticamente desde la perspectiva de los barcos, y esa perspectiva se mantiene mientras los botes avanzan hacia la playa. La fuerza en la música de Vangelis y el colorido de las imágenes dan al desembarco una fuerte emotividad épica. Se refuerza la idea del valor de aquello que se hace por primera vez, algo que otros creyeron imposible, cuando Colón salta al agua y la cámara realiza un acercamiento lateral que hace visibles y audibles sus pisadas. Sin embargo, resulta obvio que estas pisadas no son las primeras del ser humano sobre ese territorio, sino solo las primeras dadas por alguien europeo. Esto no impide que el dramatismo del "Descubrimiento" se perciba como válido desde la mirada eurocéntrica, que celebra en esas pisadas su efectividad para tomar control de lo que percibe como un "Mundo Otro" maravilloso.

1492 también reafirma su carácter más laico. El protocolo de la toma de posesión corresponde a los trámites administrativos, un bautismo político en el que Colón asume sus nuevos títulos y cargos, a la vez que se nombra San Salvador a la tierra, que con un texto previo en pantalla se identificó por su nombre local como la isla de Guanahani. El desembarco continua con otra toma en la que los europeos avanzan adentrándose en la densa vegetación. La naturaleza reafirma aquí su protagonismo como maravilla y pesadilla, límite para las ambiciones, el valor y los ideales humanos, realidad que no se reduce a ninguna acción divina. Los claroscuros, la música y los sonidos de la naturaleza contribuyen a crear la tensión que culmina en el encuentro con los indígenas. Mientras los europeos quedan estáticos, son los indígenas quienes se acercan y actúan sobre estos con sus miradas y manos. Escuchamos el murmullo de sus voces mientras hablan entre sí, como sujetos con voz y

vínculo social. Este encuentro retrata un primer momento de relativa igualdad de condiciones, excepto porque unos son extranjeros y otros están en su tierra.

Ninguna de las cuatro versiones que narran el desembarco de los europeos cuestiona la idea misma de "descubrimiento", su carácter positivo ni el derecho que se atribuyen sobre la tierra del Otro[90]. De acuerdo a Desai (2014), el no hacerlo es evidencia del eurocentrismo en el enfoque narrativo, en tanto no considera que los indígenas ya conocían todo aquello. Aun con sus variaciones, se repiten las imágenes icónicas de la llegada a tierra como confirmación de su identidad de conquistadores (*ego conquiro*): Colón y otros arrodillados agradecen a Dios o a su suerte, mientras que alrededor las banderas y estandartes están clavados en la arena. No se ofrece un punto de vista alternativo que no sea la de personas locales como simples presencias, casi siempre carentes de voz, que a través de la vegetación añaden tensión, en términos de potencial amenaza. La imagen del encuentro amistoso con los indígenas que miran con fascinación a los extranjeros contribuye a establecer el dogma de la superioridad europea y una jerarquía que naturaliza el sometimiento de los pueblos locales.

f) Conquista de un "Nuevo Mundo": descubrimiento de un nuevo ego

Columbus presenta diversas escenas (poco articuladas entre sí) del comercio amistoso entre europeos e indígenas. Aunque solo hay evidencia de algunas piezas de oro que usan los indios, Colón afirma: "The country is obviosly rich". Una escena en particular revela en Colón lo que se puede reconocer como rasgo de la nueva subjetividad moderna capitalista, cuando el viejo marinero amotinador trata de intercambiar el dije de oro de un indígena, al que califica de "yellow rubish", por un pedazo de plato roto que describe como "very beautiful magic ju ju, plenty strong – lovely". Colón aparece y cuestiona que aquello sea "comercio honesto" si se aprovecha de la ignorancia del indígena sobre el oro. Por un lado, su actitud es paternalista, propia de quien se reconoce superior, eligiendo ver ignorancia en el indígena donde sabemos que solo opera el no reconocimiento de un valor económico convencional (valor de cambio simbólico) dado por ciertas comunidades a ese metal, entre estas, claro está, las europeas.

[90] Aun cuando el destino o la meta original de los planes de Colón era China y la India, sociedades que los europeos sabían bien que poseían formas sofisticadas de gobierno y religión propios, nunca hay duda al hablar de conquista imperial y de la agenda evangelizadora.

Esta actitud se ve reforzada por la incapacidad del indígena para comunicar su opinión o voluntad: no emite ningún sonido. Colón expresa primero la cara benigna del colonialismo: están ahí para convertir a los nativos al cristianismo, no para explotarlos (aunque sabemos que apoyó la esclavización y buscó el oro): toma un cencerro que tiene el viejo y se lo da al indígena como si fuera un objeto digno de un justo intercambio. Acto seguido, de acuerdo con la ambición y el derecho que asume el conquistador, se deja para sí el dije de oro, en lugar de dárselo al viejo, contando con la antipatía que rodea al personaje para que el espectador no advierta el ejemplo de explotación en términos de clase.

Las tensiones del conflicto se ubican en la relación entre Colón y Pinzón, quien desafía su autoridad y maquina una forma de disputar la recompensa que espera al regresar a España. El otro elemento disruptivo será la destrucción de la carabela Santa María y la necesidad de dejar hombres en una nueva colonia. Mientras tanto, las relaciones con unos indígenas, que se representan como seres inocentes y simples, parecen estar libres de conflicto o tensión, retratadas en dos secuencias independientes que pretenden aportar algo de humor a la trama y, a la vez, reforzar la idea de "Descubrimiento" respecto a la realidad propia del Otro. Primero, Colón junto a su fiel amigo Diego de Arana encuentran una hamaca que les resulta un enigma, hasta que un indígena (también mudo) salta sobre ella y les muestra para qué sirve. Luego, con curiosidad antropológica, los mismos caballeros observan a un hombre fumando un puro. Especulando de qué se trata, Arana reconoce que parece disfrutarlo, mientras Colón emite el juicio del superior cultural: "doesn't that just prove how backward they are? You'd never see a civilized man doing a thing like that". No obstante, dado el conocido éxito con que el tabaco conquistó a los europeos, esta frase irónica encierra también la réplica tácita que la desmiente. De nuevo con señas, sin emitir sonido alguno, el hombre sonriente le ofrece a Colón el puro para que lo pruebe. Sin embargo, sobre la pretendida cristianización no se muestra ningún intento de implementarla.

El episodio termina con el inicio de la construcción del fuerte donde dejarán una primera colonia de cuarenta hombres para que "exploren las islas y enseñen a los nativos el cristianismo". A cargo queda el fiel Diego de Arana, quien declara que ahí "estará en el paraíso". No se revela nada de lo ocurrido posteriormente con ellos. Aunque esta omisión resulta mínima cuando se la compara con el caso de *Alba*, que del todo no dedica atención a

la estadía en tierras americanas ni a la interacción con la población indígena, más allá del anunciado señorío con pretensión de hermandad. Resulta irónico que América sea la gran ausente en el largometraje titulado *Alba de América*.

Discovery escenifica una presencia dinámica de los europeos, con la construcción de refugios básicos y en estrecha relación con los indígenas, aunque estos ocupan un segundo plano, silenciosos y serviles, sin el desarrollo de ninguno que alcance a ser personaje. El imperativo de la búsqueda de oro se inicia con la escena en que los españoles, como si fuera un objeto, manipulan a un hombre que lleva un anillo de oro en la nariz, mientras este permanece pasivo. De nuevo es Pinzón quien muestra el rostro del conquistador compasivo, cuando detiene a los otros que "lo están asustando" y ejemplifica el éxito de emplear medios persuasivos más amables: hace gestos señalando su nariz y extiende la mano, a lo que el hombre sonríe y le da el anillo. Luego de examinarlo y comprobar que es oro, en el mismo papel benévolo, Pinzón se lo devuelve con la misma actitud benévola. Pronto comprobamos que la amabilidad del conquistador es instrumental y nunca desinteresada. Pinzón aprovechará a este nuevo amigo como guía para navegar a otras islas y buscar por su cuenta el deseado oro.

Resulta interesante que *Discovery* opte por darle al personaje de Pinzón un cierto rol alternativo frente a un Colón que, en varias ocasiones, deja su perfil de héroe sonriente para manifestar conductas autoritarias y crueles. Si bien predomina el esquema dualista de héroes contra villanos, hay un sutil desdoblamiento de los héroes que muestra el rostro del *ego conquiro* y el doble discurso con el que la modernidad instrumentaliza sus recursos.

Aunque con menos elaboración que en *Columbus*, *Discovery* hace también referencia a la hamaca y al fumado como novedades que los europeos experimentan con provecho. Entre los indígenas, quien se acerca más a la categoría de personaje, sin llegar a serlo, es una joven mujer, hija del jefe de una comunidad cercana, distinguida además con el regalo que le hace Colón del collar con el crucifijo que antes le diera a él la reina, afirmando que: "representa la ilustración que nuestra fe" le ofrece a su pueblo.

Tras la pérdida de la Santa María, Colón juzga el hecho de "providencial" para fundar una primer colonia. Pinzón regresa y juntos se aprestan a reunir todo el oro, despojando a los indígenas de sus adornos, manipulando de nuevo con rudeza sus cuerpos como si fueran objetos. Con este mismo espíritu cosificante, en cumplimiento de la misión cristianizadora

prometida, Colón ordena la captura de seis "paganos" para presentarlos como conversos ante la Corte. De nuevo aparece el emergente rol del héroe-villano, frente al que los demás capitanes reaccionan sorprendidos, en aparente acuerdo con Diego de Arana y el discurso humanista-protector que cuestiona esa orden: "Les has quitado su oro… ¿no es suficiente?"

Más allá del rostro antiheroico de Colón, el personaje villano sobre el cual recae la responsabilidad de la violencia colonial es Álvaro de Arana, de quien todas sus conductas revelan un carácter abusivo y violento en el trato con europeos o indígenas. A estos últimos los considera seres indiferenciados que merecen ser explotados. El conflicto que destruye la colonia Natividad no solo se personaliza en la relación padre bueno-hijo malo, sino además se psicologiza en la personalidad sociopática del hijo. El relato del colonialismo benigno se centra en Diego de Arana como buen líder, los otros son buenos españoles que viven en amistad o se han emparejado con alguna indígena sin violentarla. Álvaro es quien destruye las posibilidades que el buen liderazgo prometía: mata primero a otro español para disputarle su mujer para luego, de forma traicionera, matar a su padre. El cambio de autoridad, junto a la evidencia que aportan los muertos sobre el hecho de que los europeos no son dioses, inaugura la tragedia colonial. Será la joven indígena quien ponga fin al caos depredador impuesto por Álvaro al matarlo, una muerte que se presenta como justificada e incluso necesaria. Sin embargo, las imágenes posteriores de la colonia en llamas y otros europeos muertos resultan disonantes con el planteamiento anterior. ¿Por qué el exceso de violencia si el villano murió? ¿Quién la ejecutó? ¿Fue excesiva la venganza de los indígenas? En medio de la destrucción, la Biblia abierta sobre el regazo de quien pretendió ser agente evangelizador también confirma el fracaso de esa empresa.

1492 es el largometraje que más se interesa en la estadía en tierra, la empresa colonial y las relaciones con la población local, dedicándole casi un 40% del metraje. La llegada al primer pueblo local está marcada por el cambio de música y el canto, siempre con el ritmo infaltable de alguna percusión. La dinámica del primer encuentro se repite, en tanto son los indígenas quienes se acercan a los extranjeros, tocándolos y hablando entre sí, sin que ello connote amenaza, sino interacción lúdica. La sociedad local y la primera interacción entre ambos grupos se presentan como idílicas, desplegando el tropo del Paraíso ya activado en el título, tal como lo confirma la voz en *off* de Colón:

> Creo que hemos regresado al Edén. Esto es como el mundo debió ser al principio del tiempo. Los nativos serán convertidos a nuestras formas, pero será a través de la persuasión y no por la fuerza. (…) Venimos en paz y con honor. (…) Ellos no son salvajes y no lo seremos nosotros. Trátenlos como tratarían a sus propios esposas e hijos. (…) El saqueo será castigado con el látigo, la violación con la espada.

En este marco, la Conquista se propone como no violenta y beneficiosa para los conquistados, aunque sean sometidos a un lugar subalterno. Las palabras de Colón reiteran la perspectiva eurocéntrica del conquistador: "en cada isla, los nativos nos reciben con gran generosidad y confianza. Debido a nuestra apariencia nos han confundido con dioses y somos tratados como tales."

El éxito del primer viaje se plantea en términos de "descubrimiento" de la naturaleza y de las sociedades locales (el Paraíso). En palabras de Colón: "esta tierra intoxica mis sentidos y mi alma (…) Esta es una oportunidad para empezar de nuevo". Pero esa riqueza/belleza se manifiesta también como peligro, una fuerza fuera de control: la naturaleza pone límites a los conquistadores en la forma de lluvia, la ausencia de oro en el río, las serpientes, etc. Esta otra realidad del Paraíso complementa la apreciación de Colón: "me di cuenta de lo vulnerables que somos (…) y cuánto tenemos que aprender". El mensaje tácito del discurso moderno apunta a la relación entre conocimiento y poder, a la necesidad de aprender a controlar esa fuerza para reducir la vulnerabilidad humana, se trata de una tierra que además de explorar habrá que domar-conquistar. Asimismo, se reconoce el fracaso de no haber llegado a un lugar como el descrito por Marco Polo, ni obtener las ganancias esperadas. La búsqueda extractiva de oro fracasa y lo obtienen solo en la forma de "artefactos que nos dan en señal de sumisión".

g) El regreso a España: la gloria mítica del héroe

En todas las versiones de esta historia, el retorno a España se connota como el clímax que asegura el heroísmo de Colón, la confirmación de sus certezas y el premio a su perseverancia, además de la revancha sobre sus enemigos. Hay claros elementos comunes, entre ellos los "presentes" exóticos como loros o lapas, los indígenas sin voz y exotizados, que escenifican al arrodillarse las fantasías de superioridad del conquistador.

Columbus rápidamente pasa del recibimiento eufórico en el puerto a la formalidad de la Corte, donde Colón entra con una comitiva abanderada, al sonido de música y aplausos: primero el cofre de supuestos tesoros, luego unos pocos indígenas vestidos con capas de plumas y las infaltables lapas y loras coloridas como lugar común de la fauna exótica. Las aves disfrutan de mayor protagonismo que los indígenas, pues para gozo de los reyes una lapa dice: "Long live the king … the queen… the admiral". La reina se refiere a los indígenas en términos de "los hombres del nuevo mundo" y Colón le explica que usualmente andan desnudos, aunque se pintan, y que las ropas que llevan las consiguieron para el viaje (es decir, fueron vestidos para aumentar su exotismo). Sin embargo, en medio del tono festivo también se traza un límite, advirtiendo los problemas que luego enfrentará Colón, con el comentario de Santángel: "the great thing, of course, is to have the wit to know it and make the most of it". De acuerdo con Spicer (2006), "Columbus's fatal flaw, but also his greatness, is that he lacks that 'wit' and therefore must continue his quest, never satisfied" (p. 130).

En *Alba* el verdadero clímax es precisamente la entrada triunfal de Colón al salón del trono (semejante a la nave principal de una iglesia), mientras se entona de nuevo el *Gloria in Excelsis Deo*, seguido de campanas y trompetas. Colón va delante del grupo de indígenas, todos hombres, que usan taparrabos, collares y plumas en la cabeza. Tras los indígenas vienen los marineros con su vestimenta ordinaria. La escena se completa con el bautizo de un indígena, en el cual los reyes fungen de padrinos, nuevo signo de la fusión entre autoridad política y religiosa. La única voz que se escucha del indígena es cuando, con los brazos en cruz sobre el pecho, reza el Padre Nuestro en español, éxito de la conquista evangelizadora que se refleja en la reiteración de la frase antes enunciada por la reina: "Llevaremos sangre generosa para alumbrar la noble familia de las españas. Y por encima del mar y del tiempo nos atará siempre una sola fe en una sola lengua". El recién bautizado besa el anillo en la mano del cardenal, reconociendo el poder de la Iglesia católica que lo sujeta. La última toma es un primer plano de Colón, quien como espectador extasiado mira los frutos de su obra, una imagen casi de postal sacra adornada con nuevos acordes del *Gloria*.

Discovery es la única versión que narra eventos ocurridos durante la travesía de regreso. Uno en particular resulta de interés en tanto de nuevo hace visible el rostro villano del menos heroico Colón, ese doble rostro de la empresa moderna. Ante el poco avance en el

entrenamiento de los indígenas para que canten el *Salve Regina*, Colón ordena encadenarlos: "Los paganos que no se conviertan al cristianismo serán esclavos. España necesita de ambos". Esta voz reconoce que la modernidad requiere de la colonialidad, y que el progreso se nutre de sujetos persuadidos y oprimidos. En la misma escena, como emergente crítico se hace audible la voz del Otro, su rechazo a las supuestas alternativas que la colonialidad le ofrece: el hombre que se negó a cantar (el más alto y atractivo de los indígenas), se quita la ropa europea y se lanza al mar para alejarse nadando. De nuevo, también se hace audible una voz crítica que reacciona entre los otros españoles que censuran lo actuado por Colón, quizá para reconfortar a las sensibilidades del humanismo moderno, aunque esa voz no tenga consecuencias ni cambie el curso de acción de quien comanda la nave del proyecto moderno/colonial.

Nada de lo ocurrido afecta el recibimiento festivo de Colón en el puerto o los honores y autoridad dados por los reyes, a quienes presenta el grupo de indígenas como "nuevas almas cristianas", sin que en realidad se les preste mucha atención. Al rey solo le interesa el oro. La reina se deja seducir por Colón y la geografía imperial, en la forma de un mapa que muestra el "nuevo mundo" conquistado. Acaso puede escucharse un mensaje ambiguo y débil que apunta hacia las responsabilidades del colonialismo, cuando a la afirmación de Colón sobre los éxitos de su tarea evangelizadora: "Él me hizo su mensajero y me enseñó el camino", Torquemada responde: "Entonces será él quien lo juzgue por lo que ha hecho". No obstante, la última escena, con Colón sobre un risco a orillas del mar, vestido con sus galas de autoridad, los brazos abiertos en cruz mientras la cámara se aleja, se intensifica la música y empiezan los títulos finales, clausura la duda sobre sus responsabilidades (y las del colonialismo moderno) a cambio de celebrar lo que se juzga una hazaña heroica cuyas consecuencias son mayoritariamente positivas.

1492 presenta el recibimiento más multitudinario y fastuoso, en un clima religioso y ceremonial. Esta es la única versión en que Colón no entra en procesión formal exhibiendo las pruebas exóticas de su conquista, sino que aparece ya sentado a un lado del trono, casi un igual de los reyes (única escena además en que aparece el rey como parte de la utilería indispensable), como se confirma cuando al salir la reina le ofrece su brazo. Este clímax también marca el

punto de inflexión, a partir del cual Colón, en su rol de profeta y mártir, descenderá al infierno, como advierte Sánchez, el tesorero real: "está preparando su propia cruz".

Como contraparte de la obligada ceremonia oficial, *1492* escenifica una celebración más profana, una cena presidida por la reina donde ahora sí se exhiben las debidas pruebas exóticas: los indígenas, el tabaco y los objetos de oro. Se introduce además a quien será el enemigo del héroe: Adrián de Moxica. Se trata de un noble que en efecto existió y participó en alguno de los viajes de Colón, pero que aquí adquiere características particulares (más allá de la coincidencia entre su nombre y una palabra bien conocida en lengua indígena: Mexica): su apariencia física lo asemeja a un indígena, además, sus gestos y acento refuerzan su carácter estereotipadamente maligno. Sin embargo, ni el tabaco ni el oro, tampoco las bondades de los indígenas o la belleza de la naturaleza exhibidos por Colón, parecen ser suficientes para saciar la ambición de los nobles. En ese ambiente fastuoso se advierte la voracidad del proyecto moderno/colonial/capitalista que no conoce satisfacción, y una sensibilidad que no le da gran valor a la bondad ni a la belleza. La reina se pone la máscara de oro, que tiene una doble sonrisa, acaso un tropo que apunta a la doble cara del conquistador, la que ofrece Colón y la que actuará en Moxica.

h) Completando el círculo: otros viajes y conquistas

La omisión de los viajes posteriores es un recurso que permite evadir los conflictos (administrativos y con las poblaciones locales) que afectarían la buena imagen del héroe mítico. Solo dos de los cuatro largometrajes llevan la historia de Colón y el "Descubrimiento" más allá de su clímax con el regreso a España.

Sin ofrecer mucho detalle sobre los otros viajes, mientras en la pantalla se muestran barcos navegando, en *Columbus* la voz en *off* del narrador habla de las consecuencias inmediatas de que estas nuevas tierras fueran "añadidas al mapa del mundo", advirtiendo que "no fue un mundo pacífico" (pero sin dar detalles sobre los conflictos que lo caracterizaron). Quien sepa sobre los hechos históricos puede suponer que se refiere al destino del fuerte Natividad y sus colonos, cuando se muestra en la playa a un hombre español, junto a otro indígena que señala hacia el horizonte, y después a varios europeos en la costa frente a la cruz de una tumba. El narrador explica:

> Death and disease took their toll of the early colonists and it was scarcely ten years later than an old man, old before his time, worn out by intrigue and rebellion (…) lay in a hut in the jungle …

La imagen decadente de Colón incluye una choza de ramas. Sin precisar un juicio, y siempre sosteniendo cierta ambigüedad, en *Columbus* se reconocen los problemas causados por la mala administración y el autoritarismo del Almirante. Sin embargo, se le excusa en razón de la gran dificultad del trabajo emprendido en un contexto exótico que no supo manejar.

En *1492* lo narrado fusiona el segundo y tercer viaje (1493-1500). Se plantea la creciente rivalidad entre Colón y los nobles que disputan su autoridad. El que designe a sus hermanos en puestos importantes, no se interpreta como simple nepotismo, sino como una necesidad para protegerse de sus enemigos. Durante los preparativos administrativos y logísticos para el siguiente viaje, se introduce otro tono en la narración, anticipando la traición y el fracaso de aquel proyecto sociocultural que, según se le connota, pudo haber sido maravilloso. Un proyecto que, implícitamente, se celebra al escenificar el proceso de reclutamiento de hombres con múltiples oficios, no nobles sino artesanos, entusiasmados por participar en ese "nuevo comienzo", en el desarrollo de ese "Nuevo Mundo".

Más que un viaje de exploración, *1492* narra el inicio de un proyecto colonial. El nuevo desembarco en una playa contrasta con el del primer viaje, no solo por el mayor número de personas, sino por la sofisticación logística: grupo de tambores redoblantes, soldados uniformados, caballos y cañones. Se encuentran ruinas y cadáveres de lo que fue la colonia, entre ellos la calavera de Juanito, un augurio desfavorable para la ambición de consolidar una integración y convivencia pacíficas con los indígenas. Se inicia así una segunda versión del "Nuevo Mundo" degradado o contaminado, en apariencia imposible de rescatar. Tal como había anticipado Colón: "ningún hombre volverá a ver esta tierra como nosotros lo hacemos por primera vez". La agresión contra los colonos de Natividad se atribuye a la tribu guerrera de los caribes, con lo que se establece una diferenciación maniquea entre los "buenos salvajes" y los "caníbales". A la vez, se publicitan las bondades del conquistador que, habiendo afirmado su capacidad-poder de destruir al Otro, elije no hacerlo, sin que por ello se anule la tensión frente a esa violencia latente que en cualquier momento podría ser desatada.

Como alegoría del abordaje democrático y cooperativo, se presenta una escena en la que se transporta y coloca la campana en la torre de la nueva iglesia. Colón une sus fuerzas como un hombre más y obliga a los nobles a entregar sus caballos para sumarlos al esfuerzo. Se celebra el éxito como un paso hacia el desarrollo: la obra colonial en construcción es una iglesia cristiana en una ciudad de concepción europea (diseño de Leonardo Da Vinci, apunta Colón, para sumar al espíritu renacentista de lo moderno). En este sentido, la idea de una ciudad ideal o de un "Nuevo Mundo" equivale tácitamente a los sueños e ideales de Europa. La que para Colón será la primera ciudad del "Nuevo Mundo", significa algo distinto desde la perspectiva local. Primero, se obvia la existencia de los asentamientos indígenas. Segundo, se disfrazan de participación entusiasta el trabajo forzado y la opresión, puesto que, sin la presencia autoritaria de los extranjeros, la gente local orientaría su tiempo y energía hacia otra forma de vida sociocultural. Por más democrático que se trate de etiquetar el proyecto, no se aporta evidencia de que la población local participara en su ideación y administración. Se construye así una falsa idea de integración, que evade reconocer con todo su peso la opresión sobre los conquistados, reducidos al trabajo de sirvientes, aun en su papel de traductores, o de esclavos obligados diariamente a producir y entregar oro. La conversación entre los hermanos Colón revela esta otra cara de un proyecto opresivo, en que los indígenas son quienes hacen el trabajo pesado de las plantaciones (aunque sugieren llevar esclavos negros más aptos físicamente para ello). También bromean sobre cómo, al igual que en los animales, el calor tiene un efecto afrodisíaco sobre ellos, omitiendo la explotación y violencia que caracterizó la mayoría de los intercambios sexuales con las mujeres indígenas. Como mínima concesión de la participación en el mundo del Otro, Colón dice que han tratado de adaptarse a la dieta indígena, aunque inmediatamente se plantea la queja simplista de que no pueden vivir de maíz y chiles.

El recurso elegido en *1492* para proteger a Colón es el personaje de Moxica, sobre quien recae la responsabilidad de opresor sádico de los indígenas. Colón trata de ponerle límites a lo que califica como conducta salvaje y criminal. Si la justicia no se concreta es también por las acciones de los malvados. Moxica se rebela y crea el caos que al final hará que la Corona remueva a Colón de su puesto. El ataque de los caribes sirve como escusa que "obliga" a ejercer la violencia contra un grupo local. La belleza de la naturaleza toma forma

de huracán que destruye todo lo construido. El Paraíso muestra su inevitable Infierno, en una lucha entre fuerzas y voluntades constructivas y destructivas. Luego del paso del huracán, las hormigas avanzan en su propia rutina inalterada, ahí donde los europeos encuentran solo las ruinas de su proyecto, mensaje sutil que advierte que hay un orden no alterado en la naturaleza, que se resiste a someterse a los planes humanos.

i) Caída en desgracia: el infierno está en nosotros

Alba y *Discovery* optan por proteger a Colón, cerrando filas en torno al mito de santo o héroe. Por su parte, *Columbus* y *1492* intentan no exponerlo innecesariamente aun en sus momentos incómodos y amargos. En *Columbus* se narra su arresto y el regreso a España en cadenas. Entre las acusaciones se mencionan: su hostilidad hacia los españoles, la guerra injusta contra la población nativa, su participación en la esclavización de indígenas y haber retenido oro y bienes propiedad de la corona. No obstante, en el balance final, se afirma que su principal mérito está en su papel como conquistador y ninguna de sus faltas debe empañarlo. Se sugiere que la mala administración fue consecuencia de su deseo coartado por seguir explorando y conquistando. Simultáneamente, Colón se defiende denunciando a quienes conspiran en su contra por envidia y ambición, afirmando que la historia se encargará de hacer justicia sobre la ingratitud con que se le ha tratado: “Don’t they realise who I am?… It’s time they do. People will remember me long after they’re dead and forgotten”. El énfasis se hace en el valor del logro individual, en la gran persona capaz de hacer historia, por oposición a los colectivos anónimos que solo son objeto de las acciones ajenas.

1492 presenta a un Colón sinceramente dedicado al proyecto colonial, por lo que las acusaciones de malos manejos parecen fraudulentas a los ojos del espectador. Lo único cierto en las acusaciones es el haber lastimado “el orgullo y dignidad de los nobles” al obligarlos a trabajar, pero eso complace la sensibilidad democrática. Que el elegido para reemplazarlo (Francisco de Bobadilla) sea un representante de la aristocracia habla en favor del Almirante: cuando se encuentran contrastan las ropas simples y sucias de un Colón despeinado con el porte señorial del nuevo virrey. El Almirante, siempre dispuesto a ver el vaso medio lleno, interpreta la pérdida de su cargo administrativo como una oportunidad para retomar las tareas de exploración en busca de tierra firme (su verdadero oficio y talento), pero Bobadilla le

informa que ya fue descubierta semanas atrás por Américo Vespucio. Resiliente, Colón se esfuerza de nuevo por no caer en la desilusión y afirma que se complace en saber que estaba justo donde él lo predijo (aunque sabemos que no era Asia y, por tanto, siempre estuvo equivocado). La conclusión sugerida señala a una injusticia histórica, semejante al caso de *Columbus*, en tanto que al ser "obligado" a administrar lo conquistado, Colón perdió la oportunidad de descubrir y explorar más allá.

La reina sigue viendo en Colón a alguien excepcional y lo autoriza a que haga un último viaje, no sin comentar antes: "El nuevo mundo es un desastre", a lo que él replica: "¿Y el viejo es un éxito?" La idea de un nuevo comienzo o del Paraíso cae por la borda, algo que parece también ocurrirá con los méritos de Colón, cuando se entera de que no era Asia sino un nuevo continente, y que además se atribuye a Américo Vespucio su "descubrimiento". Que hoy sepamos la "verdad" y se haya hecho justicia, plantea *1492*, es gracias a sus hijos, en especial a Fernando, quien escribe su biografía con la fiel versión de lo visto por Colón, precisamente la que se elige narrar en este largometraje[91].

Sin duda, el Colón de *1492* cosecha más simpatías que el de *Columbus*, cuando se trata de proponer su imagen de mártir y víctima frente a quienes no reconocieron lo excepcional de su hazaña ni las deudas contraídas con él. Pero el que la conclusión de ambos largometrajes, en su abordaje biográfico de la gran persona, sea subrayar un Colón digno pero víctima, como bien afirman Lipsett-Rivera y Rivera-Ayala (1998), tiene como resultado omitir o poner en segundo plano a los indígenas como principales víctimas.

[91] Este texto final también informa que, en 1992, un descendiente directo de Colón es almirante en la marina naval española, como si esta continuidad del oficio confirmara una naturaleza excepcional y hereditaria.

3.4. Discursos, voces y puntos de vista del Otro externo

El relato sobre el "Descubrimiento" ejemplifica cómo la representación de las poblaciones indígenas se desdobla, idealizadas y difamadas a la vez, pero siempre inferiorizadas y carentes de protagonismo. Se presentan primero como potencial amenaza, reforzando la identificación con el punto de vista de los europeos, aunque rápidamente la tensión se disipa, lo que facilita ignorarlos, conquistarlos pacíficamente o persuadirlos para que acepten la subordinación.

En *Columbus* se describe a la otredad recién encontrada en términos amables: "They are a friendly people; guileless and unwarlike, eager to welcome us and generous in their dealings". Los indígenas son infantilizados y no llegan a tener voz, una mudez que en ningún momento emite un sonido, y cuya lengua está ausente. La falta de protagonismo permite ignorarlos, incluso como amenaza. Son testigos al margen del trámite realizado para la apropiación de su territorio, el cual incluso acaban celebrando al unirse a los vítores de los europeos. La cultura del Otro no se comunica más allá de los estereotipos propios de la perspectiva del conquistador, acentuados además por un tono humorístico que los degrada: la hamaca y el fumar tabaco. Los pobladores indígenas se presentan como seres genéricos, un grupo indiferenciado carente de estructura social, sin líderes ni vínculos. Cuando se presentan en la Corte española, la falta de voz e identidad se agudiza, reduciéndolos a objetos que no comunican ninguna expresión mientras son exhibidos y manipulados en un espacio extraño. Nunca alcanzan un estatus de personajes ni tienen un punto de vista. La música se emplea como recurso para informar las actitudes, y mientras la sacra coral imprime una fuerza positiva a la figura de Colón, el sonido ominoso asociado a los indígenas comunica una posible amenaza a temer (Stam, 1993).

En *Alba* los indígenas tienen una presencia un poco mayor, aunque siempre como colectivo indiferenciado que se acopla a las intenciones del conquistador. Su voz y punto de vista apenas se expresan, contrastando la primera voz-lengua autónoma, que se escucha solo a través del vigía que avista e informa sobre el arribo de los extranjeros, y la última voz sometida y obligada a repetir en español la oración cristiana. La primera voz surge desde el punto de vista de quien produce conocimiento, al identificar en los europeos una sorpresa o amenaza. También se puede identificar una presencia de la alteridad en la mirada activa que, aun en el cautiverio, explora con curiosidad y asombro el salón del palacio español, revelando

así su humanidad y punto de vista otro. Sin embargo, al final, su contraparte es la mirada dirigida al cielo en la escena del bautismo, del indígena que como objeto-títere que está sometido a las manos de sus maestros, confirmando la efectividad del poder de estos.

Este desdoblamiento también se puede apreciar cuando los indígenas avanzan entre la vegetación hacia la playa, a pesar de ser retratados como figuras encorvadas que se esconden entre sombras, están guiados por una voluntad autónoma, ubicados en su tierra, preparados con lanzas para enfrentar la amenaza percibida. Sin embargo, rápidamente y sin explicación (casi un *deus ex maquina* como confirmación de una pretendida voluntad divina) el movimiento se transforma en huida temerosa, desplazados de su tierra, a la que solo regresan dócilmente para someterse a la voluntad de los europeos que los llaman con gesto cordial, como si reconocieran de nuevo una superioridad inherente. La breve secuencia del encuentro entre europeos e indígenas contribuye a significar la fluidez exitosa del proceso de domesticación del Otro, su reducción a objeto sin voluntad.

En tanto no-personaje (no-humano en los mismos términos que los europeos), el Otro indígena aparece como extensión de la vegetación, emergiendo y desprendiéndose de ella desde el espacio interno de las sombras que contrasta con la playa luminosa del desembarco y sus protagonistas. Al igual que *Columbus*, *Alba* no muestra ningún elemento cultural local o rasgo que construya personajes no europeos con una mínima complejidad y algún protagonismo. La indiferenciación del Otro y la aparente ausencia de una cultura facilitan que la empresa conquistadora se presente como necesaria con tal de producir algún orden sociocultural[92].

Discovery profundiza esta diferencia entre espacios de luz y de sombra como signos opuestos que recaen sobre europeos e indígenas respectivamente. Además de la vegetación, el sonido de insectos contribuye a una atmósfera ominosa que intenta advertir la amenaza potencial del Otro. En el primer encuentro, al salir de las sombras, los indígenas son quienes se muestran deslumbrados frente a la otredad de los extranjeros. Jóvenes mujeres con pechos desnudos se acercan curiosas hacia los hombres barbados que no parecen particularmente

[92] En la lectura que hace Juan-Navarro (2008) de *Alba de América* la ideología del franquismo presenta un proyecto neocolonial restaurador en términos semejantes: "La cruzada nacionalista se justificaba frente al caos republicano, de la misma forma que la empresa del Descubrimiento respondía a la necesidad de cubrir lo que se veía como un vacío religioso y cultural." (p. 100).

impresionados al verlas. De nuevo se escenifica el sometimiento como producto de una seducción casi natural, cuando las mujeres arrodilladas se acercan sonriendo a los europeos para tocar sus rostros, barbas o ropas, mientras estos reaccionan riendo, una risa ambigua entre el placer y la burla. De esta forma, se propone la idea de que las mujeres estaban dispuestas/atraídas a establecer relaciones con los europeos, por tanto no fueron forzadas ni hubo violación. A la vez se refuerza el mito de que los hombres blancos pasaron por dioses. De nuevo se escenifica el tropo del éxito en la domesticación amistosa.

En el año 1992 ya no parecía posible omitir o reducir a una caricatura la violencia de la Conquista. Por ello, con el fin de salvaguardar el mito heroico del "Descubrimiento" y el eufemismo del encuentro de culturas, a diferencia de *Columbus* y *Alba*, en las dos producciones realizadas para el Quinto Centenario se escinde la representación del conquistador europeo en dos tipos de protagonismo claramente diferenciados: los "descubridores" benevolentes y los conquistadores malvados. El eje de la trama pasa a enfocarse en la confrontación entre estos extremos, manteniendo siempre al margen el protagonismo indígena y el conflicto histórico central de la Conquista.

En *Discovery*, Diego de Arana o Martín Alonso Pinzón se presentan como modelos del "descubridor" benigno paternal, aquel capaz de reconocer la belleza y bondad del Otro (acaso su precaria humanidad), para protegerlo, educarlo, cristianizarlo y, en última instancia, instrumentalizarlo con más eficacia en función de sus fines (ya fueran el enriquecimiento o la agenda civilizatoria). Pero también está el conquistador sádico que encarna Álvaro de Arana, quien ve a los indígenas como seres salvajes indiferenciados que fácilmente pueden ser explotados, perspectiva que al final demuestra ser la torpeza que lo condena (moraleja: la maldad se paga).

Llama la atención que el personaje de Cristóbal Colón presente en *Discovery* conductas ambivalentes entre estos extremos. No es un conquistador sádico, pero sus decisiones son repetidamente cuestionadas por sus mejores colegas. La descripción inicial que hace de los indígenas expone la intención benigna: "son un pueblo bueno y generoso, y creo que todos pueden ser convertidos a la santa fe de nuestra reina; sean bondadosos con ellos y nos ayudarán a construir y explorar y nos llevarán a las montañas de oro". Pero sus acciones

posteriores la contradicen: su decisión de llevar prisioneros en la travesía hacia España y la de encadenarlos para que aprendan mejor el canto cristiano.

La mirada del "descubridor" benigno encuentra su confirmación en la belleza física de los principales personajes indígenas (hombres y mujeres). Su proceder alecciona sobre cómo el buen trato depara mejores frutos para el proyecto imperial que la coerción. Sin embargo, esa mirada benevolente tiene un precio: la reducción del Otro a un objeto bello y bueno manipulable, aun en la relación paternal que lo infantiliza. Silenciosos y serviles, los indígenas permanecen en un segundo plano, condición que se subraya al presentarlos repetidas veces de rodillas frente a los europeos.

Al igual que en *Columbus* y *Alba*, la lengua indígena se silencia, reduciendo la expresividad de los pobladores locales a gestos faciales o simples señas mudas. No hablan siquiera entre sí. Nada de su mundo cultural se escenifica, más allá del estereotípico fumado de tabaco. El fracaso del traductor para comunicarse se explica en términos de ausencia de una lengua civilizada, ante lo cual se enfatiza el espíritu emprendedor europeo con el objetivo de aprender la lengua desconocida. Se oculta así la violencia del proceso inverso, pues está documentado que, antes de intentar aprender la lengua loca, se capturaron indígenas para enseñarles español y usarlos como traductores. Solo en dos momentos se escucha la lengua local: en los torpes intentos del traductor para comunicarse (sin recibir réplica alguna) y en la boca del jefe indígena que recibe a Colón. De esta forma, al igual que sus predecesoras, *Discovery* reproduce la colonialidad del ser, degradando la humanidad percibida en el Otro. Ni como individuos ni como colectivo se concede a los indígenas complejidad o protagonismo, limitados a roles reactivos frente a las acciones de los europeos. Incluso la rebelión violenta contra los excesos del conquistador sádico se presenta más como reacción que como decisión, debido a la falta de expresividad y humanidad de los personajes que la ejecutan. Por último, ni siquiera cuando son presentados ante los reyes se les otorga el valor de objetos exóticos que merezcan una mirada atenta, como botín político, económico o religioso.

No obstante, aunque simplificada y silenciada en tanto reactiva, en los personajes indígenas resulta posible identificar una voz crítica que denuncia la opresión: en los hombres de brazos cruzados y rostros serios que al margen presencian las ceremonias de conquista posteriores al desembarco, en el hombre fornido que salta del barco y huye para no ser

encadenado ni convertirse en cristiano, o en la mujer joven que lidera el asesinato de Álvaro de Arana. Sin embargo, su punto de vista no se desarrolla, así como no se explica la destrucción del fuerte Natividad y sus colonos, hecho sobre el cual solo se muestran los resultados: fuego y españoles crucificados. Esta última ambigüedad podría resolverse en algún punto intermedio entre dos alternativas: acaso todos los colonos eran opresores o la venganza de los indígenas fue excesiva.

Por último, el Cristóbal Colón de *1492* se propone como consistentemente bienintencionado. Su descripción inicial de los indígenas hace eco de las idealizaciones previas sobre el "buen salvaje": "a people without wickedness … very gentle and ignorant of evil". Sin duda, esta es la versión del relato del "Descubrimiento" en el que los indígenas ganan mayor protagonismo y se comunica mejor el punto de vista del Otro. Por ejemplo, si bien Colón señala que los indígenas los "han confundido con dioses", lo escenificado en pantalla desmiente esta asunción de ingenuidad, como cuando uno de los jefes locales replantea las palabras que le dice Colón "admiramos a su gente", replicando críticamente: "sabemos que les gustan nuestras mujeres y el oro".

El primer cambio respecto a las tres versiones previas está en la situación donde ocurre el encuentro entre europeos e indígenas. No toma lugar en la playa, ese espacio transicional en el contexto del desembarco, entre lo conocido y desconocido desde el punto de vista europeo (playas semejantes las hay en todo el mundo). No se coloca a los indígenas como testigos que, sometidos a la mudez, conceden una imaginaria legitimidad a los trámites de apropiación del territorio. El encuentro ocurre selva adentro, en el hábitat de la población local, bajo la protección de lo que para esta resulta conocido, en contraste con las incertidumbres que rodean el avance de los extranjeros. Las conductas de cada grupo intensifican estas diferencias, ya que son los indígenas quienes actúan sobre los europeos al acercarse. Se escucha su lengua y vemos la interacción entre ellos, mientras los europeos son objetos silentes a ser explorados y comentados por el Otro.

Si se compara con la misma escena del "primer contacto" en los tres largometrajes anteriores, el abordaje de *1492* es prácticamente inverso. En este encuentro, igual que cuando entran al primer pueblo local (lo mismo será cuando llegan al segundo pueblo en otra isla) solo se escucha la lengua indígena. Son los pobladores locales quienes hablan primero y entre

sí. De esta forma, se muestra que tienen una perspectiva y opinión particular, que son sujetos sociales e interlocutores sin necesidad de la intermediación de los europeos. La enunciación de la lengua indígena sin traducirla, si bien no la anula ni hace insignificante, sí la coloca en el orden de lo subalterno frente a las audiencias globales, en el sobreentendido de que lo dicho resulta poco pertinente para la trama.

Solo posteriormente, mediante el personaje de Utapán, el amigo y guía de Colón, se ofrece una traducción de la lengua local en función de las necesidades de los europeos. Que así sea no cierra la posibilidad de que en la traducción se hagan audibles mensajes oposicionales. Por ejemplo, cuando Colón afirma que regresarán con muchos más europeos, el jefe del segundo poblado que visitan pregunta cuántos y por qué vendrán. Este cuestionamiento abre espacio para evidenciar que hay otra perspectiva sobre los eventos, e introduce la duda sobre lo beneficioso del "encuentro" y los intereses europeos. Colón da como razones la intención de llevar la palabra de Dios y darles medicina, ante lo cual el jefe indígena hace ver lo innecesario-impertinente-injustificado del ofrecimiento: ellos ya tienen Dios y también medicina propia. El argumento civilizatorio y evangelizador pierde contundencia. No obstante, el largometraje sostiene la ambigüedad respecto a los beneficios de la Conquista hasta el final, proponiendo un razonamiento del tipo "lo maravilloso que pudo haber sido este nuevo mundo, si tan solo no hubieran surgido tantos obstáculos que escaparon al control de los auténticos idealistas y demócratas".

En *1492* la mayor complejidad y el protagonismo otorgados a las poblaciones indígenas se expresa en los elementos culturales mostrados, como las construcciones de los poblados, las destrezas superiores de los indígenas posibles de admirar: en la cacería, el conocimiento del territorio y los saberes medicinales. A través de estos mínimos resquicios podría argumentarse que, a diferencia de los otros tres largometrajes, *1492* no afirma la indiscutible superioridad de los europeos frente al mundo local. Como alternativa religiosa, quizá con un mensaje ecológico, las creencias locales ligadas a la naturaleza hacen eco en la admiración de Colón por la riqueza de la vegetación en las islas. Sin embargo, aquello positivo que se concede a los indígenas sirve para reforzar ciertos estereotipos, como la nobleza atribuida al buen salvaje y su conocimiento místico, más cercano a la naturaleza. En último caso, se les presenta como seres humanos primitivos que remiten al pasado y, por tanto, están destinados

a ser superados por los conquistadores, identificados como agentes del progreso que dará origen al mundo moderno en que habitan las audiencias de este largometraje.

Por otra parte, los indígenas no son del todo reducidos a la homogeneidad indiferenciada. Las características con que se representa a la primera comunidad local con la que se encuentran los europeos es distinta de la segunda y también de la de los temidos caribes. No obstante, sí son etiquetados y diferenciados, de acuerdo con la lógica simplificadora dualista, entre buenos y malos. En *1492* se aplica la misma fórmula que en *Discovery* respecto a los europeos, para asignar a Moxica la actuación casi exclusiva del discurso clasista-racista y sus formas de violencia.

A pesar de ceder mayor protagonismo y complejidad al mundo indígena, *1492* no renuncia al recurso de la exotización y cosificación del Otro para divertimento de la insaciable mirada hegemónica. La escena que lo expone corresponde al encuentro privado de Colón con la reina y otros nobles, al regreso del primer viaje, como un acto de relaciones públicas para la empresa de exploración y conquista: maquillados y ataviados como no se muestran en ningún otro momento, los indígenas cantan en su lengua y presentan a la audiencia los objetos exóticos del "nuevo mundo" (instrumentos musicales, papagayos, artefactos de oro). Sin embargo, en esta escena también se identifica una desnaturalización de esa mirada cosificante que puede conducir al espectador a cuestionarla e incluso a rechazarla, al identificarla como un exceso de arrogancia e ignorancia del mundo europeo que se autodesigna superior.

Seducido por un mundo cultural alternativo más inclusivo, el joven grumete Juanito parece encontrar un lugar especial entre los indígenas, transformándose como caso ejemplar del denominado *going-native.* Con ello se sugiere una mayor flexibilidad de la sociedad indígena para incorporar lo diverso, para encontrar belleza aun en lo que Occidente pueda considerar defectuoso, como el labio leporino de Juanito. El que este joven fuera una de las víctimas en la destrucción del fuerte Natividad resulta especialmente significativo, en términos de la destrucción de cualquier posible integración edénica imaginada.

La contraparte de la experiencia de Juanito le corresponde a Utapán, el único personaje local con mínimo protagonismo, si bien en cierta forma este se deriva de su vínculo especial con Colón. Como advierte Schlickers (2015), en *1492* también se omite la violencia que

implicó secuestrar indígenas para enseñarles español, endulzando el proceso de lograr una adecuada comunicación (p. 41). El papel de traductor de Utapán lo coloca en el lugar de amigo del Almirante, no de esclavo. Lo acompaña en el viaje de retorno a España como hombre, y en esa calidad (vestido a la europea) lo vemos explorar de cerca ese también "nuevo mundo". Como contraparte del Colón heroico visionario moderno benevolente, se presenta al personaje nativo, que bajo el eufemismo de la amistad, la conducta sumisa y no resistente, comunica su conformidad con un lugar subalterno.

Sin embargo, este puente también se cae. Utapán retoma su identidad indígena y rechaza la invitación de Colón a hablar diciéndole: "Usted nunca aprendió a hablar mi lengua". Con esta afirmación se denuncia que, incluso en la versión benévola de la Conquista, los términos de las relaciones "amistosas" entre europeos e indígenas estaban definidos unilateralmente por los primeros, que el proyecto del Paraíso estaba diseñado de acuerdo con sus intereses, donde la única integración posible era la del subalterno servil, sin proveer una justa reciprocidad. No aprender la lengua del Otro simboliza que no hay equidad en el diálogo, no hay intención de escuchar lo que ese Otro tiene que decir desde su propia experiencia cultural. El fracaso de Juanito y la deserción de Utapán son símbolos del fracaso de lo que pudo haber sido el Paraíso.

Los caribes encarnan la amenaza del caníbal y se les asigna su parte en la destrucción del Paraíso prometido de convivencia y justicia. Pero los europeos también han expuesto su faceta caníbal, más allá del personaje de Moxica, como evidencia Utapán, cuando ante el horror de Colón por las acciones de los caribes (que habían colgado en cruz a varios mineros), replica: "ustedes le hicieron lo mismo a su dios". Se propone así otra comprensión de las lecciones cristianas, así como otra forma de igualdad en términos de capacidad para la destrucción.

Mientras que el personaje de Moxica se retrata como consistentemente malvado, los caribes se presentan como menos que humanos, bestias rabiosas irredimibles, rodeados de signos de canibalismo, podredumbre y violencia, capaces de horrorizar o asquear. Las máscaras y la pintura en sus rostros, junto a su conducta fiera al atacar, todos son signos que borran sus rasgos humanos para convertirlos en demonios que echan espuma por la boca al morir. En consecuencia, al enfrentarse europeos y caribes, el espectador es empujado a adoptar el punto de vista de los primeros, legitimando así la violencia que responde a la

amenaza caníbal, mientras que la agresión de los indígenas queda en el registro de lo no humano, acaso una conducta pseudo instintiva y, en apariencia, carente de justificaciones causales. Los caribes, junto a los indígenas que ayudaron a Moxica, son etiquetados como malos salvajes, lo que justifica la violencia en su contra, incluyendo su esclavización.

A diferencia de *Columbus* y *Alba*, *Discovery* y *1492* dan un lugar a la respuesta violenta de las poblaciones locales. En *Discovery*, si bien se representa de forma más limitada, se puede sobreentender que esa violencia es consecuencia de los excesos de algunos de los conquistadores europeos, pues los indígenas han demostrado ser esencialmente gentiles y dóciles. Por su parte, *1492* opta por la representación dualista, que coloca al menos a ciertos indígenas como un obstáculo de la empresa colonial y democrática que debe ser combatido.

3.5. Imaginarios sobre las otredades intra-europeas

La historia del "Descubrimiento" está dominada por protagonistas masculinos, con excepción de la célebre reina Isabel. Por ello es interesante analizar el rol asignado a los personajes femeninos, para comprender el registro socio-ideológico del mundo narrado.

Si bien *Columbus* renuncia a la trama romántica (presente en la novela sobre la cual se basa) para concentrarse en la obsesión de Colón con su proyecto, diversos personajes femeninos resultan cruciales para crear las posibilidades de su realización: la cortesana Juana de Torres es quien gestiona la audiencia de Colón con la reina y mantiene su apoyo, aun después de su caída en desgracia, mientras que la reina no duda en hacer a un lado al rey, afirmando su independencia y poder, al convocar a la Comisión que atenderá los argumentos del genovés. Tanto Juana como la reina se presentan como agentes autónomos, cuya autoridad no deriva de ningún hombre. A pesar de que son personajes que apoyan a Colón, ambas ponen límites a su protagonismo, al decirle que es innecesario el juego seductor común entre los hombres de la Corte, e incluso cortan el despliegue de sus argumentos discursivos demandando brevedad a la hora de explicar su proyecto.

En esta versión hay dos personificaciones separadas que se basan en Beatriz, quien fuera la pareja del Colón histórico y madre de su hijo Fernando. Ambos personajes establecen un vínculo especial con el navegante, ofreciéndole escucha y apoyo emocional, ya sea respecto a sus dilemas profesionales o personales. Una Beatriz es la prima de Francisco de

Bobadilla (principal enemigo de Colón) que, en su rol de *femme fatale*, después de enviudar busca acomodarse y encontrar nuevo esposo en la Corte. Explícitamente, la trama conduce al público a dudar de su carácter, porque coquetea con Colón, siguiendo instrucciones de su primo, para persuadirlo de que el amor es mejor proyecto que viajar hacia lo desconocido. Sin embargo, también se relata que muy joven se vio forzada a abandonar la Corte después de ser acosada por el rey, quien vuelve a atacarla, aunque esta vez es detenido por Colón. Si bien se trata de una pequeña subtrama (como una suerte de antecedente al #MeToo del siglo XXI), hay aquí un reconocimiento de la violencia machista y del acoso sexual a manos de quienes se encuentran en una posición de poder.

La segunda Beatriz es la versión de la mujer santa. No solo es pobre, sino que también es buena, escucha y da consejo. Precisamente el que ofrece respecto a si Colón debería o no pensar en casarse nos informa sobre los estereotipos de género y la misoginia que reproducen. Ella le explica que hay dos tipos de esposa (que reflejan de paso las diferencias entre las dos Beatriz), las que son ambiciosas y voluntariosas, que manejan a su hombre hasta que consiguen lo que quieren, mientras que las otras son "the comforters, the cushions", las que "smooth out their husbands' wrinkles" y le dicen lo maravilloso que es. En su opinión, Colón necesita ambas o ninguna, ya que es el tipo de hombre que no está satisfecho con algo por mucho tiempo. Más allá de discutir la mujer-esposa como objeto de consumo masculino, resulta obvia la limitación de esta tipología, que impide que una mujer sea ambiciosa y voluntariosa sin poner en riesgo los intereses y privilegios masculinos, mientras que aquella que se somete a la servidumbre (feliz o resignada) siempre estará en riesgo de ser desechada. Después de esta iluminadora conversación, Colón decide renunciar a la idea de casarse, ya que no es compatible con sus proyectos de viaje, clausurando así la relación histórica con Beatriz y la existencia de su hijo Hernando.

En *Alba* se dedica más atención a la relación entre Colón y Beatriz, aunque esta se replantea con ambigüedad para adecuarla al conservadurismo franquista. Si bien sabemos que convivieron y tuvieron un hijo sin contraer matrimonio, esta versión propone un cortejo casto a la espera del matrimonio prometido, el cual, se subraya, depende del buen resultado en las gestiones de Colón ante la Corte. Beatriz cumple el rol estereotípico de la mujer pasiva que, cegada de admiración frente al gran hombre, le ofrece apoyo incondicional, contención

pasiva y discreta desde el tropo de la buena mujer-sombra: "Yo siempre estaré a vuestro lado, aunque no me veáis, seré la sombra menuda de una vida grande, la sombra que no molesta y acompaña". Ella sabe que no puede competir con el destino activo del hombre: "Vos no me necesitáis. Sos feliz con vuestro ensueño. No os cabe otra cosa en el corazón". No obstante, cuando la suerte de Colón cambia, sin que medie explicación alguna, ella desaparece de la trama, cumpliendo su destino de ser una "sombra" que ni siquiera está en el puerto para las despedidas. Tácitamente, las promesas de alianza que él le había hecho son defraudadas[93], confiando en que el público no juzgue mal al amante traicionero y elija también olvidar a Beatriz, o que, alternativamente, imagine quizá que la unión se realizará en un imaginario escenario futuro que existe fuera de la trama de la película.

Discovery y *1492* eligen un abordaje de la relación de Colón con Beatriz más libre, que no problematiza la idea de pareja y familia en ausencia de contrato matrimonial. No obstante, en ambas versiones, Beatriz resulta un atributo de Colón, un sujeto pasivo cuyas preocupaciones básicamente giran en torno a él: ya sea el anhelo de matrimonio y legitimidad, o el temor de abandono producto de sus viajes y éxitos.

En *1492*, la espera pasiva de Beatriz y su devoción, sin cuestionamientos ni demandas, ofrece el papel estereotípico de la mujer en el patriarcado (tropo del descanso del guerrero y, por extensión, del explorador-conquistador). Esta pasividad se intenta matizar mediante las afirmaciones de ella respecto a que "nadie la fuerza", la suya es una espera elegida con libertad y además incondicional, feliz por saberse afortunada al estar vinculada a un hombre excepcional y bueno. Ella se encarga de desmentir o minimizar el que "no le ha dado buena vida" y no estén casados a pesar de tener un hijo, afirmando que es feliz en la pobreza y el abandono. Aun cuando advierte el egoísmo del hombre, le señala: "No digas perdón, porque no es cierto. Vives la vida que escogiste para ti mismo y yo te escogí a ti", como si el tipo de elección y la agencialidad para elegir fueran equivalentes. Ella acepta y asume su responsabilidad de decidir estar a su lado, en un lugar pasivo y secundario, y al hacerlo lo

[93] Colón había enfatizado la importancia de esperar el cambio de su fortuna, afirmando que para merecerla necesitaba "encumbrarse por sus hechos", solo entonces "mi nombre será un escudo…. Que nos protegerá a los dos". El implícito abandono caracteriza al héroe masculino, quien por seguir su ambición fácilmente olvida sus compromisos emocionales y elige ignorar el cómo sus decisiones pueden afectar a otras personas.

exime a él de las consecuencias de sus acciones, protegiendo la imagen de Colón y, a la vez, el ideal romántico que connota la relación. En ausencia del hombre, el papel de Beatriz es cuidar a la familia y sus propiedades (incluida ella misma), tarea en la cual tuvo éxito a medias: si bien no dejó que nadie se la llevara a ella, sí fracasó al proteger la riqueza, pero Colón, siempre magnánimo, la perdona.

Como héroe romántico, *Discovery* plantea la relación de Colón con la reina en términos de seducción sublimada. Ella le otorga su venia para el viaje, cuando se encuentran en privado en un jardín, como parte de una conversación dada en términos más amorosos que políticos. En lugar de ser expresión del poder de la reina, su venia resulta el reconocimiento al poder que él tiene sobre las mujeres. Esa inversión del poder se simboliza en el collar con crucifijo que ella se quita para dárselo a Colón, y a través del cual se establece una cadena de seducción y poder que pasa por Beatriz, quien lo toma en medio de una escena erótica previa a la partida de Colón, y le dice no extrañarse de que él convenciera a la reina de separarse de sus joyas, para terminar en el cuello de la bella y joven mujer indígena a quien Colón lo entrega en el intercambio de obsequios. Se trata de la misma que, inicialmente, comunica la aceptación amistosa de los extranjeros, pero que después lidera la rebelión que mata al opresor y expresa, aunque sea de forma limitada, la voz y el punto de vista del subyugado. Al respecto, es interesante que *Discovery* posea esta particularidad de designar a una mujer como el personaje indígena más visible, algo que no ocurre en ninguno de los otros tres largometrajes, tanto como fuente de los gestos de amistad y docilidad como en la expresión de desilusión e ira frente a los extranjeros y sus promesas. Dentro de esta lógica, también podría advertirse aquí una sutil sustitución del valor religioso del crucifijo por uno erótico, como símbolo de una fuerza que conquista seduciendo, unifica y reproduce cierto orden social.

La otra figura femenina central en la historia del "Descubrimiento" es la reina Isabel. En el caso de *Alba*, en general, se enaltece la figura de los Reyes Católicos como ejemplo de gobierno legítimo y de unidad. Juan-Navarro (2008) advierte que alrededor de ellos se teje el discurso de la hispanidad/nacional-catolicismo en tanto destino manifiesto de España (p. 90).

> … en toda la política cultural del franquismo se intentan negar más de dos siglos de historia, especialmente aquellos momentos asociados con los orígenes de la modernidad. En lo que podría definirse como un utopismo regresivo, el pensamiento

> reaccionario español evocó a lo largo del siglo XX un pasado perdido que decía querer restaurar: la monarquía de Fernando e Isabel como paradigma de las ideas de unidad, orden, jerarquía, patria, religión y familia, que el franquismo elevó a la categoría de valores absolutos. (…) la utopía de Franco miraba al pasado como estrategia de afianzamiento del orden político en el presente. (pp. 99-100).

De acuerdo con este autor, mediante *Alba* se intentó inventar un mito imperial "para consumo interno", en una España que ya no solo dejó de ser imperio sino que enfrentaba una situación económica difícil. Mediante esta estrategia unificadora se pretendía:

> … crear la engañosa autopercepción de que España era la nación "elegida" y aceptar la paradoja de que España era rica, porque España era pobre. En este sentido el mito de la Hispanidad fue todo un acierto propagandístico. (…) los espectadores de un país arruinado (…) podían asistir al espectáculo de su propia grandeza. (…) el proyecto global de la Hispanidad tuvo gran efectividad en la política interna del país. Además de fomentar una imagen envanecida de España, permitió unir a las familias políticas del régimen. Falangistas, carlistas, católicos y tradicionalistas podían compartir los valores y el proyecto hegemónico inherente a este mito. Asociado además con la ideología del nacionalcatolicismo y con los ideales de raza, religión, nación e imperio, el mito de la Hispanidad acabó por convertirse en uno de los pilares legitimadores de la dictadura. (pp. 101-102).

En *Alba* se repite el sabido lema "Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando", pero las actividades de la reina corresponden al ámbito de lo espiritual y su interés por la empresa colombina se centra en su potencial misionero. La reina aparece aquí como doble de la virgen madre de Dios, madre espiritual de la patria y, alegóricamente, madre también del Colón "descubridor". Como explica Juan-Navarro (2008):

> Isabel es la administradora del hogar (la Patria) y la educadora de la prole (primero de los españoles y luego de los indígenas): reparte el dinero entre sus soldados, ofrece vender las pocas joyas que le quedan para financiar el viaje de Colón, y lo que es más importante, alecciona a todos en los valores espirituales de la Hispanidad. (p. 91).

Los roles de rey y reina en *Alba*, en su propia dimensión social y política, reflejan las divisiones de género conservadoras. Aunque el papel del rey sea secundario en la historia tradicional del "Descubrimiento", aquí se le honra como patriarca líder que se interesa por lo pragmático, incluida la guerra y las relaciones internacionales.

Esta representación contrasta con el caso de *1492*, donde la figura del rey Fernando básicamente no tiene presencia en la trama, lo que facilita el retrato de una reina con otro tipo de protagonismo, en otro registro de lo femenino que incorpora atributos que la sociedad patriarcal suele asignar a los hombres: empresaria, emprendedora, mujer de acción. Se la ve muy ejecutiva, sentada frente al escritorio, leyendo y firmando documentos. No obstante, este registro no puede generalizarse al rol de las mujeres en *1492*, se trata de una excepción habilitada por la libertad que ofrece su posición. La reina funciona como potencial modelo feminista en el mismo grado que Colón es un modelo de líder humanista y democrático. Se establece una relación especular entre ambos, como otro tipo de romance que no erótico ni intelectual, sino un tipo de relación emotiva entre personas excepcionales, independientes, capaces de romper moldes, sujetos de acción que transforman el mundo conocido, capaces de conquistar lo que otros juzgan imposible. Como si se tratara de una declaración de amor u otra hazaña de descubrimiento, Colón le dice a la reina: "veo a alguien que no acepta el mundo tal como es y que no tiene miedo. Veo a una mujer que piensa…". Ambos se proponen como modelos de la subjetividad moderna: personas que no tienen miedo ni creen en supersticiones, que hacen historia y crean civilización, en oposición a los religiosos, administradores y aristócratas. En esta igualdad ideal se anulan las categorías sociales que los separan, tanto el género como la clase, y se reemplaza el orden aristocrático por una jerarquía basada en méritos y no en los títulos. Sin embargo, es significativo que para colocar a la reina en esta posición de poder y excepción se haya considerado indispensable desvanecer al rey por completo, como si una mujer solo pudiera ser fuerte a expensas del poder de un hombre (la imagen intolerable para el patriarcado del hombre "castrado") , o como si la presencia del hombre inevitablemente la colocara en un lugar subalterno [94].

[94] En *1492* el rey aparece solo en una escena, en la recepción oficial de Colón al regreso del primer viaje. No tiene ningún parlamento y nunca interactúa con la reina o Colón.

En otro registro de la alteridad, la ideología franquista hace que el caso particular de *Alba* requiera colocar fuera del mundo de la Hispanidad a los enemigos de Colón. En esta versión de la historia este rol lo desempeñan el judío Isaac y el francés Gastón, que fungen como voceros del discurso anti-español y representantes de las categorías objeto de la xenofobia franquista (Juan-Navarro, 2008, p. 92)[95]. Si bien Isaac es el primero en convencerse de que el proyecto de Colón puede ser un buen negocio ejecutable, alternativamente, actúa para facilitarlo financiándolo o con el fin de sabotearlo. El personaje se reduce al estereotipo del judío desleal, interesado solo en la ganancia[96]. Tal vez su presencia en la trama sea una forma de borrar el hecho del financiamiento y la participación judía en la empresa del "Descubrimiento", para afirmar su carácter español y cristiano. Juan-Navarro (2008) señala que el personaje de Isaac "encarna la otredad que atenta contra la unidad racial y religiosa de la patria" (p. 94). Por su parte, el francés Gastón retrata todo lo opuesto a Colón como ideal masculino: es un patán sin intereses claros, movido por la envidia. El personaje cataliza las tensiones entre estos países vecinos durante el franquismo, causando indignación al violentar los símbolos más preciados de la ideología nacional-católica: los Reyes Católicos, los frailes, la gente española y la religión [97].

El discurso ultranacionalista y católico de *Alba* no contribuye al respeto del multiculturalismo intraeuropeo. Los otros tres largometrajes tienen sus propias dificultades en este registro. Para empezar, al elegir el inglés como lengua dominante para hablar sobre el mundo europeo diverso de finales del siglo XV. De acuerdo con Stam (1993), *Columbus* establece una jerarquía de clases que se comunica a través de la gama de acentos en inglés:

---

[95] Juan-Navarro (2008) explica que para el franquismo Francia representaba: "riqueza material frente a la pobreza de España, degeneración moral frente al ascetismo del nacionalcatolicismo, venalidad frente al orgullo ibérico, y ateísmo frente al fundamentalismo religioso" (p. 93). Dentro de esta lógica, "con la Ilustración francesa vino la masonería; con la masonería, el liberalismo; y con el liberalismo el anticlericalismo, el socialismo, el comunismo y el anarquismo." (p. 94). Por otra parte, en el caso de Isaac, más allá del estereotipo relativo a la usura y el engaño, al judío se le asociaba con "las maquinaciones políticas de la masonería" (p. 94).

[96] Isaac encuentra su castigo cuando es apresado por haber hecho préstamos a los musulmanes durante la guerra, a pesar de haber también financiado al ejército español. Sus acciones dan evidencia de un carácter sin convicciones, lealtad ni ideales más allá del enriquecimiento.

[97] Sus opiniones le cuestan la vida a Gastón, quien muere en un duelo al que fue desafiado por un soldado amigo de Colón.

> … from the elite British accent of the Old World courtiers, to Columbus's Anglicized but still American accent, to the cockney accents of the superstitious and ungrateful 'rabble.' All these choices in historical representation clearly convey attitudes toward contemporary social relations, toward race, class, and gender. Non-European races are clearly devalued… (p. 67).

De acuerdo con Stam (1993), la historia del "Descubrimiento" propone un marcado contraste entre la representación de la tripulación, hombres de apariencia descuidada y conducta rebelde, y la figura de un Colón atractivo, piadoso e inteligente. Ese contraste, advierte Stam, equivale a la polémica oposición a favor del jefe y en contra de la clase trabajadora (p. 68). Su observación puede aplicarse a los casos de *Columbus* y *Discovery*, no así a *1492*, donde Colón pierde su garbo y busca identificarse como uno más del pueblo.

En el ámbito lingüístico, *1492* hace un mayor esfuerzo, aunque insuficiente, primero mediante el uso selectivo de palabras en español incorporadas dentro de frases que se enuncian en inglés, enunciadas mayoritariamente en la voz de personajes secundarios, pero pocas veces en boca de los principales. Por otra parte, el Colón encarnado por Gerard Depardieu habla inglés con un fuerte acento, algo que parece haber restado aceptación frente al público y la crítica angloparlante (Carnes, 1998), aunque bien podría identificarse como recurso válido para diferenciarlo de los españoles por su origen genovés.

Por último, en lo que atañe a las otredades no indígenas, interesa advertir el cambio de actitud hacia los judíos que se hace patente en *Discovery* y *1492*, el cual puede atribuirse a una comprensión distinta de lo moderno respecto a sus predecesoras, en términos de la incorporación del discurso de los derechos humanos, aunque siempre limitado a poblaciones que se consideran "blancas" u occidentales. Ambos largometrajes se interesan por subrayar el rechazo al antisemitismo (manifiesto en la época con la expulsión de los judíos de España) y, en general, a la Inquisición mediante las actitudes de Colón. En *Discovery*, la oposición entre Torquemada y Colón simboliza las tensiones entre conservadurismo y progreso, oscurantismo y modernidad. Se promueve una visión ecuménica de acuerdo con la cual todos son hijos de Dios, aunque ese respeto no parece extenderse a los indígenas y sus creencias, pues nunca se duda de que deban ser cristianizados. Asimismo, la defensa de los judíos no es aplicada al caso de las poblaciones islámicas, entre cuyas imágenes puede incluso leerse cierto grado de

islamofobia, desde la escena inicial, donde se plantea que los musulmanes son enemigos de los europeos, hasta el momento en que el rey comunica los castigos que les aplicará tras la toma de Granada, y el ofrecimiento de Colón para que la mitad de las ganancias que obtenga sirvan para financiar una cruzada que libere la Tierra Santa de los turcos. Si bien Torquemada resulta una figura negativa dentro de la trama, su consigna de "una sola nación y una fe" parece escapar de esa negatividad y actuar como argumento para la continuidad de la guerra imperial por razones religiosas, culturales y quizá también comerciales.

3.6. Selecciones y omisiones en la construcción de tropos y alegorías

Tal como advierte Desai (2014), en general las imágenes históricas de barcos, vastos océanos, tormentas y mapas, así como la representación de valerosos exploradores, reyes y reinas, estimulan la imaginación de lectores y audiencias, induciéndolos a reconocer el poder y la importancia de los gobernantes europeos y de los hombres heroicos (p. 190). Los cuatro largometrajes que aquí nos ocupan eligieron el mismo punto de partida y la misma perspectiva: la historia siempre inicia en Europa y está centrada en Cristóbal Colón como gran hombre. El "Descubrimiento" se aborda en términos de un relato biográfico que se esfuerza por sostener una imagen heroica, a pesar de los datos existentes que la desmienten. La motivación del Almirante, más allá de la fama y la gloria o la evangelización de otros pueblos, incluía la ambición de oro. La empresa fue esencialmente imperialista, en tanto los europeos llegan a una tierra habitada y la reclaman para España con total naturalidad, de paso subyugando y esclavizando a sus pobladores.

Con mayor o menor énfasis, los cuatro largometrajes presentan a Colón como persona excepcional, cuya certeza sobre la esfericidad del planeta desafiaba el conocimiento de la época, a pesar de que era algo conocido y aceptado entre gente educada (Desai, 2014, p. 180). En su comparecencia ante la comisión real convocada para evaluar su propuesta, en todos los casos se predispone al espectador para que desestime los argumentos de los doctos, aunque es sabido que eran correctos, mientras los cálculos de la distancia hechos por Colón eran erróneos. Asia estaba mucho más lejos y no se podría haber llegado navegando hacia el oeste con los barcos existentes; es decir, los críticos del proyecto tenían razón y la tripulación tenía motivos para temer una travesía que parecía imposible, por lo que su actitud no era producto

de la ignorancia o la superstición (Desai, 2014, p. 185). Al contrario, el arribo al continente americano (mucho más un accidente "afortunado" que una meta que nunca se hubiera propuesto) se presenta en la pantalla como confirmación del conocimiento científico moderno superior particular de Colón, en comparación con otros marineros de la época, así como prueba de su valor y determinación.

1492 es la excepción que introduce un giro inesperado, aunque no está respaldado por los datos históricos: Colón sí sabía que la distancia era mayor y no podía precisar cuánto tiempo tomaría la travesía, pero decidió mentir para asegurar el apoyo requerido para la empresa. Se elige así celebrar la valentía y determinación del carácter que define al héroe moderno, el cual, apoyándose en la ciencia, pero sobre todo en su conciencia de destino, avanza inexorablemente, derrumbando todos los obstáculos, en la dirección de sus ambiciones. De esta forma, los largometrajes continúan guiando a las audiencias al equívoco, con el objetivo de proteger la imagen de Colón y su hazaña como origen del mundo moderno, en lugar de enunciar una versión más equilibrada de lo sabido y lo ignorado por los diversos actores históricos, Colón incluido[98].

El mito de Cristóbal Colón ha conservado muchas de sus características clásicas en estas versiones cinematográficas, aunque también haya cambios evidentes como los identificados entre los cuatro largometrajes aquí analizados, en parte correspondientes a la época de su realización. Una conclusión general respecto a la historia visual sobre este evento constata la dificultad para abandonar una ruta narrativa que enuncia, con mayor o menor intensidad, cierto "destino manifiesto", y que por tanto apunta a la comprensión de la historia como lineal y progresiva, siempre orientada por una agenda modernizadora y civilizadora, que solo varía en los términos con que se la define. Aquellos esfuerzos que pueden etiquetarse de revisionistas son muy limitados e insuficientes para abandonar la perspectiva eurocéntrica y ganar un equilibrio de puntos de vista o protagonismos. En los cuatro largometrajes esa incapacidad se concreta en la protección de la figura de Colón, quien sigue siendo un héroe, así sea trágico e imperfecto, y en la correspondiente necesidad de pensar el sistema-mundo

[98] En el caso de *Alba*, por ejemplo, nunca se cuestionan las pruebas presentadas por Colón o sus cálculos. Cualquier duda sobre la distancia se disipa de forma casi mágica, resguardando la articulación entre saber científico y religioso bajo el halo de lo providencial.

moderno como la mejor y única alternativa de vida social y económica, a pesar de los múltiples problemas y la inequidad que genera. Por un medio u otro, en cada versión narrativa la superioridad europea se presenta como auto-evidente. De forma especular, las faltas de Colón el héroe, así como las de la civilización moderna eurocentrada, no empañan la superioridad de sus logros. El discurso hegemónico siempre encuentra excusas o justificaciones para imponer sus prácticas, proyectos e ideales, gracias a su habilidad de presentarse como único sistema socioeconómico capaz de producir orden y cultura, apto para garantizar el futuro.

En general, pero sobre todo en *Discovery* y *1492*, como correlato de la ausencia de protagonismo indígena y de la decisión de proteger la imagen de Colón, los principales antagonismos ocurren entre europeos ("descubridores" benevolentes contra conquistadores malvados), desplazando el conflicto central de la historia entre invasores y pobladores locales. El mensaje tácito es que la empresa pudo haber tenido un resultado diferente si tan solo esos "malos elementos" no hubieran actuado como lo hicieron, con lo cual de nuevo se niegan los motivos esencialmente imperialistas que originan el colonialismo y cuya consecuencia más inmediata fue la violencia disruptiva sobre las culturas autóctonas. De igual forma, a inicios del siglo XXI las sociedades siguen sin cuestionar a fondo el sistema-mundo moderno, contentándose en condenar ciertas facetas, tendencias o resultados negativos, muchas veces con la consigna de que serían posibles de corregir si fueran ejecutadas por los actores adecuados, bajo premisas benevolentes.

En *Columbus*, el "Descubrimiento" resulta ante todo la confirmación exitosa del conocimiento superior y carácter heroico del Almirante. No obstante, a pesar de ser el largometraje más antiguo, es también el que se permite señalar más faltas a Colón, pero sin restarle excepcionalidad como navegante, explorador y conquistador. De forma puntual, se afirma que fue suya la idea de esclavizar a los indígenas, contra quienes la Corona española lo acusa de emprender guerras injustas. Pero entre las omisiones más significativas está la influencia de la Inquisición y la fuerza del proyecto cristianizador. La falta de interés por la población indígena, por su experiencia y punto de vista frente a los europeos, conduce a que no se explique lo que ocurrió en el fuerte Natividad, más allá de insinuar que las principales víctimas fueron los primeros colonos. A esto se suma el silenciamiento de las masacres

emprendidas por los europeos y de las rebeliones indígenas, así como la muerte y la enfermedad que irreversiblemente destruyeron a las poblaciones taínas.

En *Alba*, para reforzar el halo de santidad de Colón y afirmar la importancia de la empresa nacionalista-cristiana, se omiten los principales conflictos entre los europeos. El tropo del "señorío en la hermandad" se emplea como eufemismo para referirse a la Conquista: los españoles presentados como hermanos mayores en la fe, frente a unos indígenas infantilizados, sin cultura digna de ese nombre que merezca respeto ni continuidad histórica. En palabras de la reina Isabel también se presenta el tropo del jardín-trasplante: "El trasplante nuevo ha de florecer en aquellas riveras", como si el acto estuviera libre de violencia, opresión y explotación, en particular respecto a la diferencia que separa a quien está en posición de definir su destino como proyecto de futuro y quien no lo está: "nos atará un solo destino". El concepto planteado por la reina de "una sola fe en una sola lengua", advierte Juan-Navarro (2008), "sintetiza el discurso ideológico legitimador del nacional-catolicismo y la Hispanidad", acorde con la retórica del colonialismo moderno que, como sugiere David Spurr, "reclama el territorio del colonizado al mismo tiempo que encubre sus propias marcas de apropiación" (citado por Juan Navarro, p. 99). Dado que el relato en *Alba* solo abarca el "Descubrimiento" y los primeros contactos, se encubre de nuevo la violencia producto de las guerras, la enfermedad y la esclavitud que cincuenta años después acabarían con la población de estas islas.

En esta película, la primera imagen que da fondo a los créditos es la de un barco navegando, las velas llenas, imagen que se reitera (acompañada de música coral sacra) para construir un tropo que conecta la nave con una iglesia, en consonancia con el nacional-catolicismo franquista, ambas como edificaciones sacras que contienen lo divino y difunden el cristianismo. Colón tiene un doble papel excepcional como navegante y apóstol con una misión evangelizadora, carácter que se subraya con el himno religioso *Gloria in Excelsis Deo*. En éxtasis casi místico, mientras contemplan un barco en construcción, este le explica a su hijo Diego:

> Cuando un navío se echa al mar es como cuando nace un hijo, solo Dios sabe cuál va a ser su destino, adónde lo llevará la vida o adónde lo impulsarán las olas. Cada

> uno tiene su estrella buena o mala. Hijo mío, yo sé que llevo una estrella en la mano, no se ve pero la llevo…

Este tropo se completa al comparar el monasterio de La Rábida con un barco: "¡Cuánta serenidad! El monasterio parece una nave fondeada en aguas de cal". Se trata de una alegoría bastante transparente, dado el carácter propagandístico del largometraje como proyecto político oficial. Se reafirma la figura de Colón como doble de Cristo en un rol mesiánico o apostólico. Esta alegoría está aderezada por un imaginario nacionalista, a la vez providencialista y mesiánico, que conecta la empresa del "Descubrimiento" y la Conquista con los proyectos del régimen franquista.

En la primera escena, centrada en la carabela sobre el mar, Juan-Navarro (2008) encuentra otro mensaje alegórico que "remite a un lugar común del imaginario colectivo: la nave como emblema de la nación y la travesía como metáfora de la historia." (p. 84). Se teje una "estructura especular" en la que el pasado de España anuncia, explica y legitima su presente, de acuerdo con el discurso ideológico del gobierno franquista: "como alegoría del Estado franquista en la etapa clave de su consolidación. (…) hay un constante juego entre texto (en este caso la narrativa del Descubrimiento) y subtexto (el conflictivo proceso de transformación del régimen)" (p. 80). De acuerdo con este autor, la España de los reyes católicos aparece como "la utopía unitaria a la que aspiraba regresar el franquismo (…) auténtico mito del origen que legitimaba" su ideología y pragmática (p. 88).

En el caso de *Alba* y *Discovery*, que solo abarcan el primer viaje de Colón, la conclusión con el regreso a España y el recibimiento en la Corte comunica la versión mítica triunfal. Detener la narración justo en este episodio permite limitar los hechos más violentos; además, evita lidiar con los errores posteriores del célebre Almirante (su ineptitud como gobernante o la esclavización de los pobladores locales) y la pérdida de su posición cuando cae en desgracia, llevado en cadenas a España. Como señala José F. Colmeiro refiriéndose a *Alba*, la "economía narrativa" facilita una "elipsis ideológica de la violencia y fuerza empleadas en la empresa de la conquista" (citado por Juan-Navarro, 2008, p. 97).

Comparada con sus predecesoras, *1492* retrata con más riqueza de detalles el cómo pudo haber sido la sociedad española de la época (variedad de lugares, actividades y personas), construyendo mejor la experiencia del pasado. Algo semejante ocurre en su

representación del mundo indígena, aunque no es un retrato equivalente al de una cultura completa. Muestra también de forma más vívida la cotidianidad en los barcos durante la travesía y los saberes propios de la navegación. Si bien resulta la versión más completa en cuanto a consignación de hechos, también incurre en la omisión de algunos de los problemas enfrentados por Colón (la pérdida de la carabela Santa María y la crucial ayuda recibida de parte de los indígenas en ese momento), minimizando ciertas tensiones (con los Pinzón, por ejemplo) y fabricando otras (alrededor de Moxica). Por otra parte, se trata de la versión más laica del relato sobre el "Descubrimiento": los curas no figuran como personajes decisivos, ni Colón debe su éxito a la voluntad de Dios y, en general, el proyecto evangelizador no recibe mayor atención. La gloria se la lleva el discurso racional moderno, la valentía de los hombres de ciencia y la justicia liberal. Este cambio se aprecia en aspectos simples como cuando se hace mención de los oficios de los hombres que irán al segundo viaje, desde constructores a doctores, sin mención de religiosos. El único cura que posteriormente aparece en la incipiente colonia tiene un rol negativo, anti-democrático (pro-aristocracia en tanto condena el castigo que Colón aplica a los nobles), hipócrita y falaz al malinformar sobre Colón ante la reina y el tesorero real.

El punto de vista laico es parte de la fórmula moderna, que supone una democracia libre de supersticiones y aristocracias (incluidas las religiosas). Contrario a *Alba*, donde religión y ciencia se mezclan con naturalidad, en *1492* el mundo pasivo de los religiosos, atado a la oscuridad del monasterio y a los textos antiguos (teorías sin bases en la realidad de la experiencia), se denuncia como engañoso e inútil, en comparación con lo luminoso del conocimiento generado empíricamente por el explorador, que representa al científico moderno. Además, el mundo religioso está aliado con el orden aristocrático, ambos productores de injusticia, protegiendo sus privilegios a pesar de la carencia de méritos y del daño que causan al pueblo[99]. Religiosos y aristócratas son señalados como elementos del viejo orden y tradición que el Estado de derecho moderno progresista debe reemplazar,

[99] Las últimas palabras de Moxica a Colón antes de suicidarse son: "Usted no es nada (…) Nosotros somos todo, somos inmortales". Puede percibirse casi el tono bíblico del hombre poseído que responde a Jesús cuando este le pregunta quién es: "mi nombre es Legión, pues somos muchos" (Marcos 5:9), caracterizando a una aristocracia corrupta y opresora de la cual Moxica es solo la última reencarnación de un linaje que está lejos de acabarse.

afirmando la separación entre Estado y religión. La crítica aplica en especial a la Iglesia católica como organización jerárquica, dogmática y antigua, en contraste con las versiones del cristianismo protestante más extendidas en los Estados Unidos.

A partir del segundo viaje, en lugar de actividades de exploración y conquista, la narración elige enfatizar la construcción del proyecto colonial impulsado por Colón. Con ello se minimiza la importancia de la búsqueda de oro y otras riquezas, a pesar de que sabemos fue motivo crucial del viaje[100]. Como señalan Lipsett-Rivera y Rivera-Ayala (1998), el mensaje es que Colón no es responsable de los abusos del colonialismo; sus intenciones fueron buenas, pero otros lo traicionaron. El discurso decide omitir el hecho de que Colón también aprobó y coadyuvó en la violencia contra los indígenas, para ajustar la representación del personaje a los ideales sociales de finales del siglo XX y hacerlo pasar por defensor de los nativos.

Se protege a Colón como a uno de los padres míticos del sistema-mundo moderno para comunicar una versión épica equivalente a un génesis laico. El "Nuevo Mundo" no es solo el territorio por conquistar, sino la potencialidad de fundar ahí una nueva sociedad y un nuevo orden, libres de los males del viejo mundo. Colón resulta una suerte de mesías laico que anuncia una buena nueva sociopolítica, un futuro de equidad sin aristocracia ni dominio de instituciones religiosas. El monje que critica el trato de Colón hacia los nobles que se rebelaron le dice: "no lo comprendo, usted trata a los cristianos igual que a los paganos salvajes y ¿qué les ofrece a cambio?", a lo que este responde: "un nuevo mundo". Obviamente, como advierte Bushman (1993), esta actitud no corresponde al Colón histórico, quien no tuvo conflictos con el cristianismo ni la Iglesia católica, pero se explica como eco de cierta laicidad propia de la época en que el largometraje fue hecho.

Para sostener esta representación idealizada del "Descubrimiento", *1492* reproduce oposiciones dicotómicas y maniqueístas entre bien y mal, racionalidad y superstición, luz y oscuridad, democracia y aristocracia. Todas ellas se enmarcan dentro de la oposición alegórica central que es evidente en el título: paraíso e infierno, pero desde una comprensión

[100] Una omisión importante, advertida por Schlickers (2015), es que a finales de 1499 se detectaron en La Española grandes minas de oro (p. 44).

terrenal laica que conduce a la conclusión de que no hay paraíso libre de infierno porque este es parte de la naturaleza humana y, por ende, del proyecto moderno.

Colón encuentra lo que cree es un paraíso libre de maldad y pecado, pero incluso sus "mejores" intenciones acaban por destruirlo. Sin embargo, lo opuesto podría también realizarse: el infierno no anula la eventual posibilidad del paraíso. A pesar del fracaso de sus métodos para organizar este nuevo mundo ideal que Colón puede anticipar, como visionario adelantado a su época, implícitamente se señala hacia el triunfo futuro de una democracia posible y el Estado de derecho moderno. En este sentido, *1492* es el largometraje que mejor comunica elementos del relato mítico-ideológico sobre el origen de la nación estadounidense, incluyendo la actitud anti-monárquica. Tal como señalan Lipsett-Rivera y Rivera-Ayala (1998), se afirma la leyenda positiva de una conquista que será redimida por la democracia. La "ideología de la estética", noción con la que Shohat y Stam (2002) conceptualizan la belleza de la fotografía y la música de *1492*, contribuye también al mecanismo de encubrir la violencia y absolver la Conquista (p. 83). Podría identificarse el uso del tropo de "la caída afortunada", que pretende justificar la violencia del pasado del proyecto moderno a través de la idealización de la democracia y el Estado de derecho futuro, como nuevo pacto social que conducirá a una sociedad fundada en el mito de los derechos humanos.

En términos generales, para los cuatro largometrajes resultan válidas las conclusiones planteadas por Desai (2014) respecto a los libros infantiles ilustrados, en tanto el receptor del discurso aprenderá que:

> … exploration is good and conquest follows naturally when undertaken by the powerful. The facts that the indigenous peoples were not Christian, wore no clothes, and had less effective weapons stilled any pangs of conscience at the time and seem to continue to do so. Techniques such as omission, selection, euphemism, and Eurocentric perspective, as seen above, make inconvenient facts easier to ignore. (p. 194).

Como se ha visto, los cuatro largometrajes exaltan como novedoso un proyecto imperial, expansivo, moderno y capitalista cuya contraparte necesaria es la colonialidad. Todos los argumentos que Colón esgrime ante quienes dudan de su propuesta permiten advertir el vínculo consustancial entre modernidad y colonialidad: las tierras y riquezas destinadas a engrandecer a reyes y pueblos europeos se encuentran al otro lado del mar, solo hay que

llegar allá y apropiárselas. El hecho de que la narración siempre se produzca desde una perspectiva parcial que naturaliza la apropiación (en tanto es ejecutada por sujetos heroicos) dificulta identificar la evidencia de la relación entre modernidad y colonialidad.

La música es una de las estrategias empleadas en los cuatro largometrajes con el fin de estimular la identificación del público con el punto de vista eurocéntrico. La música clásica sinfónica, sacra y coral, se asocia con Cristóbal Colón y la empresa del "Descubrimiento", imprimiendo un tono épico a sus esfuerzos y ambiciones. Por otra parte, la música ominosa de la percusión o los sonidos más puntuales asociados con la naturaleza se corresponden con la presencia de los indígenas.

Juzgada por lo que nos dicen estos films, la aventura del "Descubrimiento" en apariencia no tiene nada nuevo que revelar al presente, tan solo se repite un relato canónico desde la perspectiva dominante, lo que la vuelve fácilmente irrelevante o caricaturesca. Quizá esto explica por qué ninguno de estos cuatro largometrajes tuvo el éxito buscado. Sin embargo, resulta importante apuntar que, precisamente, esta falta de "novedad" es producto de que siempre se elija el mismo punto de vista eurocéntrico, el mismo abordaje biográfico centrado en la figura de Cristóbal Colón. La recurrencia en la representación del mito revela el tropo que tácitamente equipara los atributos de Colón con aquellos del proyecto moderno y la civilización que lo encarna. En este sentido, las cegueras respecto al personaje son indicios de aquellas que la modernidad conserva sobre sí misma. Por ello, resulta necesario otro tipo de relato que incluya e interpele lo que quedó por fuera, esas perspectivas que Mignolo denomina la «exterioridad» producto de la diferencia colonial. La omisión del punto de vista de las poblaciones locales, la reiteración de su subalternización y de las engañosas nociones del "Descubrimiento" y el "Nuevo Mundo", que solo son significativas desde el eurocentrismo, continúan impidiendo revelar una historia más compleja, otros protagonismos, así como la densidad y complejidad de los distintos mundos socioculturales, sean los del pasado o los actuales.

Los imaginarios contemporáneos están lejos de superar la impronta distorsionadora del progreso y la ambición de riqueza material, por no hablar del eurocentrismo y los estereotipos que esta perspectiva ideológica cultivó sobre el Otro como un ser distinto e inferior, carente de protagonismo. El mensaje respecto al Otro indígena es que pertenece al pasado, que está

destinado a ser superado por los conquistadores, y que es únicamente a estos últimos a quienes se debe agradecer el mundo moderno en que vivimos (aun con todas sus contradicciones). El Otro deviene aquel que no viaja en el mismo barco (en 1492, sin duda, pero tampoco en el siglo XXI) ni surca el mismo mar en igualdad de condiciones. Aún menos cerca están estos imaginarios de aceptar la responsabilidad de la modernidad al crear las condiciones degradantes, excluyentes y vulnerabilizantes que ahogan a ese Otro, es decir, la colonialidad.

Sin duda el evento histórico de la llegada de los europeos en 1492 a tierras del continente que hoy llamamos América no carece de méritos para ser culturalmente significativo y sociopolíticamente relevante, no solo como mirada al pasado sino en términos de herramienta para pensar la colonialidad como elemento central en muchos de los problemas contemporáneos del mundo global. Pero, casi 30 años después del llamado Quinto Centenario, ¿cómo sería una narración alternativa de la historia del viaje trasatlántico de 1492 en un texto audiovisual? No propongo pensar en una simple versión condenatoria, como revancha respecto a la narrativa legitimadora y celebratoria que ha sido dominante, sino en una más equilibrada y compleja, una con perspectivas y protagonismos plurales que comunique una comprensión no eurocéntrica del pasado. Una versión que asuma sin reproche el carácter político del pasado en función del presente y del futuro, pero sin estar diseñada como oportunidad para que la modernidad recapitule y restaure sus ideales, que no proteja a Cristóbal Colón, a Europa ni al sistema-mundo de cuestionamientos que son reales y legítimos. El evento histórico del viaje trasatlántico emprendido en 1492 debe desprenderse de los imaginarios eurocéntricos y las representaciones canónicas que lo han reducido a la insignificancia. La historia visual sobre este debe trascender la dinámica de héroes y villanos, de romance y aventura, del discurso moral que redime la Conquista a través de los beneficios de la democracia moderna y el Estado de derecho. También es crucial superar el individualismo como valor, en cuanto capacidad de acción, para mostrar al colectivo y a las instituciones como actores. Este es un paso indispensable para posibilitar una ética basada en la reciprocidad y corresponsabilidad, no en el gesto caballeroso del héroe como ser excepcional que hace historia.

La continuidad de la celebración de actos de "descubrimiento" y conquista (de fundación y éxito) como ejemplo de la facultad humana para nombrar-explicar o expandir, puede ser un indicio de la dificultad de la civilización moderna para aceptar que gran parte de eso que llamamos "el mundo" o "la realidad" existe fuera de su control y quizá del alcance de su conocimiento. Hoy seguimos viviendo en una sociedad global sin más alternativas de futuro que las dadas como posibles por el sistema-mundo moderno, a pesar de la continua evidencia de lo mucho que se escapa o no se adecua a sus esquemas de acción. Para poner solo un ejemplo: las consecuencias del cambio climático.

Mientras no se logre un giro decolonial (en términos de transmodernidad, pluriversalidad o multiculturalismo policentrado) que comunique los puntos de vistas exteriores al sistema-mundo moderno occidental, cualquier éxito de los descubridores-conquistadores en el siglo XXI sumará también diversas formas de fracaso que se experimentarán globalmente.

CAPÍTULO 4

PROYECTO MODERNO COMO LA CONQUISTA DE LAS SUBJETIVIDADES

La ruta del *ego conquiro*, vicisitudes y resistencia

De acuerdo con Enrique Dussel (1994), la Conquista corresponde a la tercera "experiencia existencial" que programa al ego moderno (después de la "invención" de América y su "descubrimiento"), y como tal corresponde al descubrimiento de un Otro a quien se puede violentar, vencer y controlar. Esta experiencia resultó el momento constitutivo de todo un nuevo sistema mundial de relaciones intersubjetivas, en tanto permitió constatar la eficacia europea en el uso de la razón instrumental para establecer su dominio sobre la alteridad. Para Dussel, el *ego conquiro* consolidado mediante la relación con esa alteridad conquistada será precursor del *ego cogito* cartesiano, en tanto Europa se descubre y redefine a sí misma internalizando ese ego como «Voluntad-de-Poder» (p. 47)[101].

El mito paradójico racional/irracional que define la modernidad (Dussel, 1994) despliega aquí su accionar opresivo y genocida como moneda de cambio, es decir, como recurso para cumplir la promesa de emancipar a los desposeídos de Europa. En esa primera etapa, algunos de esos oprimidos se convierten en conquistadores, siguiendo la ruta del "Nuevo Mundo" que les ofrece cambiar su fortuna, liberarlos del sistema de clases aristocrático y satisfacer su ambición de gloria, poder y oro. La violencia requerida en la empresa se justifica como necesaria para destruir los obstáculos al avance del proyecto moderno, asignando la "culpa" al Otro por oponerse al proceso civilizador (Dussel, 2000, p. 49). La alteridad se construye mediante el argumento circular etnocéntrico que encuentra evidencia irrefutable de su inferioridad, barbarie, primitivismo o perversidad en la no

[101] Dussel (2000): "El siglo XVII (p.e. Descartes, etc.) son ya el fruto de un siglo y medio de "Modernidad": son efecto y no punto de partida." (p. 46).

profesión del cristianismo, su ignorancia respecto al valor del oro y en el hecho mismo de su derrota y subyugación.

La falacia del discurso eurocéntrico atribuye a su cultura y gente toda causalidad, toda racionalidad, toda civilización, todo heroísmo, para lo cual requiere silenciar y distorsionar muchos hechos y datos. Como modelo epistémico y "estrategia de dominio económico, político y cognitivo sobre el mundo", el eurocentrismo se caracteriza por la *hybris* del 'punto cero', noción con la cual Santiago Castro-Gómez explica esa pretensión de abstraerse "de los condicionamientos espacio-temporales para ubicarse en una plataforma neutra de observación", con el propósito de generar conocimiento veraz arrogándose "un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista, pero sin que de ese punto de vista pueda tenerse un punto de vista" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 20, 21, 83).

Este capítulo procura identificar los discursos y las voces que, desde una visión mítica de lo histórico, describen y justifican el accionar del sujeto blanco/europeo en la Conquista, ya sea a cuenta de la modernidad como proyecto evangelizador, civilizatorio, capitalista o nacionalista. En los diversos largometrajes se analiza la enunciación de las experiencias que configuran y refuerzan el *ego conquiro* en su relación con la alteridad sometida. Por un lado, me intereso en la expresión de la perspectiva eurocéntrica de la modernidad, la dicotomía «racional/irracional» que la caracteriza, así como por la *hybris* del 'punto cero'. El cine ha participado en esta naturalización del eurocentrismo dentro del sentido común como referente no problematizable de la vida cotidiana, colonizando los pensamientos, las perspectivas, las prácticas y las representaciones de millones de personas alrededor del mundo, dando forma a una cultura global caracterizada por representaciones jerárquicas. El mismo mecanismo epistémico a través del cual los europeos monopolizaron el papel de sujetos históricos, les llevó a apropiarse del papel protagónico de los mundos y las historias creados por el cine, a proponerse como la conciencia que filtra el relato o la mirada que establece el punto de vista hacia el que se propicia empatía e identificación. El cine hegemónico manipula el punto de vista como estrategia que propicia la identificación y empatía con los héroes de rasgos y antecedentes europeos, en detrimento de la alteridad no europea, que resulta simplificada cuando no alienada. El resultado, como advierten Shohat y Stam (1994), ha sido la difusión y naturalización de un discurso que define la historia como

europea, casi en un sentido providencial, nutriendo la creación de comunidades imaginarias alrededor de cierta interpretación y representación del pasado (p. 2). El cine hollywoodcéntrico ofrece un espacio psíquico para experiencias y aprendizajes vicarios en el ejercicio del rol de sujeto imperial dentro de la aventura colonial (p. 101), movilizando con eficiencia el deseo para que responda a los discursos nacionalistas e imperialistas (p. 102). Como explican estos autores:

> ... films arrange events and actions in a temporal narrative that moves toward fulfillment, and thus shape thinking about historical time and national history. Narrative models in film are not simply reflective microcosms of historical processes; they are also experiential grids or templates through which history can be written and national identity created. (...) There is nothing inherently sinister in this process, of course, except to the extent that it is deployed asymmetrically, to the advantage of some national and racial imaginaries and to the detriment of others. (Shohat y Stam, 2003, p. 10).
>
> The cinema's ability to "fly" spectators around the globe gave them a subject position as film's audio-visual masters. The "spatially -mobilized visuality" of the I/eye of empire spiraled outward around the globe, creating a visceral, kinetic sense of imperial travel and conquest, transforming European spectators into armchair conquistadors, affirming their sense of power while turning the colonies into spectacle for the metropole's voyeuristic gaze. (Shohat y Stam, 1994, p. 103-104)

Este tipo de cine construye imágenes encubridoras, reproduciendo un mecanismo colonialista que excluye cualquier posibilidad de representar una interacción dialógica. Se promueve la identificación del espectador "con la mirada de Occidente", a la vez que se representa la cultura no occidental como algo simple, superficial y fácil de entender, en un mundo donde el Otro cultural carece de papel narrativo o histórico y acaba reducido a mero objeto de estudio y espectáculo (Shohat y Stam, 2002, p. 164). La industria cultural hegemónica ha fungido como "mediador epistemológico" para visualizar el mundo y el pasado, dejando al margen o excluyendo del todo las miradas indígenas. Frente a este escenario, Nahmad (2007) propone utilizar la tecnología audiovisual para promover nuevas relaciones con "la memoria y con la historia" en las que se subviertan "las categorías visuales tradicionales en las que los

nacionalismos y las hegemonías culturales inscribieron a los grupos originarios" (p. 121). Sin embargo, tal como advierte De la Garza (2010), acostumbrados al modelo del cine comercial, los públicos más amplios pueden tener dificultades para identificarse con el punto de vista desde la experiencia fronteriza de la colonialidad[102], de forma que este cine alternativo suele permanecer reducido al circuito de los festivales y a los cinéfilos (p. 421).

En este capítulo trabajo con siete largometrajes. Los seis primeros están organizados en pares, de acuerdo con un denominador común en su tema, mientras el último se analiza por separado, como el único que ofrece una propuesta decolonial y enuncia la experiencia de resistencia local frente a la invasión española desde el punto de vista indígena. El primer par corresponde al contexto mejor conocido de la conquista: las expediciones que conducen a la caída de los dos grandes imperios del continente. *Captain from Castile* (1947, dir. Henry King, Estados Unidos) sigue la ruta de la expedición liderada por Hernán Cortés hacia Tenochtitlán (años 1518-1519), mientras que *Royal Hunt of the Sun* (1969, dir. Irving Lerner Estados, Unidos y Gran Bretaña) escenifica la captura, el cautiverio y la ejecución del Inca Atahualpa a manos del contingente liderado por Francisco Pizarro (años 1532-1533). El segundo dúo reúne dos largometrajes que comunican o combinan distintas versiones de las dos accidentadas expediciones a lo largo del río Amazonas, la liderada por Gonzalo Pizarro y continuada por Francisco de Orellana hasta la desembocadura del Amazonas en el océano Atlántico (años 1540-1542) y la organizada por Pedro de Ursúa y luego usurpada por Lope de Aguirre (años 1560-1561): *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, dir. Werner Herzog, Alemania) y *El Dorado* (1988, dir. Carlos Saura, España). El tercer duo lo conforman dos largometrajes que proponen relatos con una impronta nacionalista a partir del conflicto/encuentro entre españoles e indígenas: *Chilam Balam* (1955, dir. Íñigo de Martino, México) y *La araucana: la conquista de Chile* (1971, dir. Julio Coll, Chile). Como contrapunto, el capítulo cierra con el análisis de *Erendira ikikunari* (*Eréndira la indomable*) que relata el episodio de resistencia

[102] Este tipo de experiencia corresponde a lo vivido desde las múltiples subjetividades marcadas con la diferencia colonial (cf. Mignolo, 2003), entre ellas las nativas en las Américas, que habitan la «exterioridad» en tanto un "afuera constituido como diferencia por el discurso hegemónico" (Escobar, 2003, p. 63). En este sentido, se trata de la experiencia de la colonialidad, como la otra cara de la modernidad, que tiene el potencial de expresar formas de conocimiento y saberes no eurocéntricos que han sido subalternizados y articular historias locales-globales (Escobar, 2003).

de una comunidad purépecha en Michoacán, México (alrededor de 1529), donde destaca la figura de la joven guerrera Eréndira (2007, dir. Juan Mora Catlett, México).

El análisis procura identificar los diversos elementos que contribuyen a producir un imaginario eurocéntrico, universalista y mitológico que «naturaliza» las instituciones y categorías impuestas, a la vez que encubre, minimiza o distorsiona la alteridad indígena. Por otra parte, también atiende y registra las voces que desde los márgenes resisten o cuestionan el discurso eurocéntrico y moderno. Además de los antecedentes que se describen en la introducción de cada apartado, las películas se analizan desde dos registros distintos: a) perspectivas protagónicas y conflicto central y b) voces emergentes y representación de la alteridad. Considerando que es el único ejemplo de cine alternativo contrahegemónico, que identifico como decolonial, el abordaje de *Erendira ikikunari* ocupa un último apartado independiente.

4.1. LA CAÍDA DE LOS IMPERIOS PRECOLOMBINOS

Captain from Castile (1947) y *Royal Hunt of the Sun* (1969)

Separados por más de 20 años, *Captain from Castile* (1947) y *Royal Hunt of the Sun* (1969) son largometrajes muy distintos en su abordaje de la conquista de los imperios Mexica e Inca[103]. Ambos son producciones de la industria hollywoodense y cuentan con protagonistas estelares de la época: Tyrone Power en *Captain*, Robert Shaw y Christopher Plummer en *Royal*. Más allá de los años que los distancian, parte significativa de sus diferencias se explica en razón de las obras en que cada cual se basa.

Captain from Castile se deriva de la novela homónima escrita por el estadounidense Samuel Shellabarger (1945), donde se narran las vicisitudes de Pedro de Vargas, un joven caballero que huye de la Inquisición en su tierra natal, encontrando refugio (y eventualmente justicia) en el Nuevo Mundo, donde se une a la expedición de Hernán Cortés hacia el corazón

[103] *Captain of Catile* fue una producción costosa en su época ($4,5 millones), pero no recuperó lo invertido (ganancias $3,65 millones de acuerdo con *Variety* del 5 de enero de 1947, p. 46). No encontré el dato correspondiente al costo e ingreso por taquilla de *Royal Hunt of the Sun*, pero todo indica que no tuvo la acogida esperada.

del Imperio Mexica. El largometraje inicia con lo que puede interpretarse como un alegato de veracidad histórica: un texto de agradecimiento al gobierno mexicano y al Museo Nacional de México por la asesoría y la cooperación dada para lograr la recreación de las secuencias históricas. Además, se enfatiza la seriedad de la empresa al informar que "todas las escenas asociadas con la expedición de Cortés fueron fotografiadas en México y, siempre que fue posible, en sus locaciones reales". No obstante, la versión cinematográfica solo incluye la primera parte de la novela y el final deja inconclusa la historia, pues omite la llegada de la expedición a Tenochtitlán y los enfrentamientos entre extranjeros y locales, que terminan con la derrota de los mexica.

Royal Hunt of the Sun es una adaptación de la obra teatral escrita por el célebre dramaturgo británico Peter Shaffer en 1964, cuyo estreno en el Chichester Festival (Inglaterra) le deparó gran éxito de crítica y público (Lerner, 1966). La producción original fue considerada por la crítica "visualmente impresionante, dramáticamente efectiva e intelectualmente provocativa" (Ridgway, 1999, p. xi). La obra teatral, así como el largometraje, narra la llegada de los españoles a Cajamarca y el cautiverio de Atahualpa, concentrándose en la ficticia relación de amistad y profunda identificación que surge entre el Inca y Francisco Pizarro. Shaffer declara que la lectura del libro *Conquest of Peru* del historiador William H. Prescott lo fascinó y fue lo que motivó su proyecto de escritura: "The whole drama of the confrontation of two totally different ways of life" (Shaffer, 1999, p. XII). En la obra, aunque busca describir las consecuencias de ese choque entre culturas radicalmente diferentes, Shaffer se aleja de los datos históricos con el propósito de desarrollar otro tipo de interrogantes más contemporáneas en torno a temáticas ideológicas, sagradas y seculares, que sustentan la capacidad humana para creer en algo y reverenciarlo como base para dar sentido a la vida y orientar la conducta. Shaffer declara:

> I started out with a history play; I hope that I have ended up with a contemporary story which uses history only as a groundwork in the expression of its themes. What is its theme? Briefly it is a play about two men, one of whom is an atheist, and the other is a god (Shaffer, 1999, p. xii).

Ninguno de los dos largometrajes parece haber disfrutado de mucho éxito de público y crítica, y tampoco abunda información precisa al respecto. En el caso de *Captain*, el comentario crítico en el *New York Times* señala:

> Blood (…) is reduced to a few red trickles and sun-dried splashes in this strangely queasy film. The horror of the Spanish Inquisition, which was basic to the villainy in the book, is implied in a few mild arm-twistings and one brief torture-cry from off-stage. And the battles between the Spaniards and the Mexicans, which were violent and clanging in print, are conspicuously nonexistent on the gaudy but unexcited screen. (…) it remains that the picture is neither good history nor top adventure-romance. It is a long and peculiarly disjointed report on a bold young Spaniard's life, (…) it lacks direction and suspense. Too much attention is given to undramatic intrigue. Indifferent, too, are the performances. (Crowther, 26 diciembre, 1947).

Si bien la recepción crítica de *Royal* parece haber sido más afortunada, siempre quedó en deuda al ser comparada con la obra teatral. Las actuaciones de Plummer y Shaw en los roles protagónicos son lo más comentado y admirado, de acuerdo con las valoraciones publicadas en *Variety* (diciembre 31, 1968) y *the village VOICE* (octubre 16, 1969), aunque en esta última se critica la falta de la acción que es deseable en términos de espectáculo.

a) *Captain from Castile*: una conquista sin violencia por la libertad del nuevo mestizo socioeconómico

i. *Captain*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

Captain despliega un drama centrado en los conflictos entre europeos, consecuencia de la persecución religiosa o política. La expedición liderada por Hernán Cortés en territorio mesoamericano no ocupa el centro de la trama. Las vicisitudes que acompañan su avance se despliegan como itinerario que transforma a los protagonistas, produciendo nuevas subjetividades y oportunidades para enfrentar los conflictos originados en Europa. *Captain* podría pensarse casi como un largometraje del género *road movie*, fuertemente asociado con el cine estadounidense, donde la rebelión, el escape y el descubrimiento son formas de catalizar las transformaciones de los personajes (Kuhn y Westwell, 2012). Este es el caso del

protagonista principal, Pedro de Vargas, joven caballero originario de Jaén, quien escapa de España luego de que él y su familia fueran injustamente perseguidos bajo el cargo de herejía por las autoridades aristocráticas-religiosas. Resulta similar la situación de Hernán Cortés, quien se rebela contra la autoridad del gobernador de Cuba para cumplir con su propio proyecto de exploración y conquista.

La tensión de la trama está en el choque entre un viejo orden monárquico-aristocrático que es rígido, conservador y corrupto, frente a otro nuevo en gestación que promete la emancipación mediante la democracia liberal (en un espíritu semejante al de *1492*). Esta tensión también se expresa entre una religión católica opresora y jerárquica, respecto a otro tipo de cristianismo más personal, basado en la escucha, la introspección y el perdón que sabe otorgar una segunda oportunidad. Este nuevo orden hace posible una movilidad social que en el viejo no existe. En lugar de una nobleza hereditaria, el "Nuevo Mundo" demanda una nobleza ganada a partir del esfuerzo y los méritos personales, basada en el emprendedurismo, precisamente modelada como un *ego conquiro* que no reconoce otra autoridad que la propia *hybris*, su perspectiva particular y su proyecto progresista. El siempre sonriente Hernán Cortés encarna la ambición emprendedora y el optimismo individualista de esa subjetividad, actuando además como garante de un orden institucional alternativo donde "no rigen las acusaciones y sentencias" del "Viejo Mundo" ni la vieja religión.

El villano principal del relato es la organización religiosa (pero laica) llamada la Santa Hermandad, identificada como un brazo de la Inquisición, y su representante Diego de Silva, en quien se encarna todo lo malo del "Viejo Mundo": aristócrata, esclavista, traidor y asesino[104]. En palabras de Pedro de Vargas, la Santa Hermandad es: "A kingdom within a kingdom. A despotism so strong, so powerful that it paralyzes the human soul with terror". Al inicio del largometraje se evidencia que la iglesia es un lugar de exclusión, donde los nobles se dejan ver y los pobres quedan a la sombra. En contraste, las instituciones del nuevo

[104] Se afirma que hubo presiones de grupos religiosos conservadores que llevaron a reducir las escenas violentas ligadas a la Inquisición, como la tortura de la familia de Pedro de Vargas y el acto de fe donde iba a ser quemada la madre de Juan García. El villano original de la novela era el religioso dominico e inquisidor Ignacio de Lora, el cual fue reemplazado en el largometraje por Diego de Silva que, aunque lidera la Santa Hermandad, no es un religioso. De acuerdo con Crowther (26 diciembre de 1947): "Whether a meticulous deference to the Catholic Church and to our neighbors to the south occasioned elimination of the richest action in the book".

mundo ofrecen la alternativa de una especie de mestizaje de clase, aunque no "racial", que se ejemplifica con el vínculo que surge entre Pedro y Catana, la sirvienta (y posiblemente prostituta) que lo ayuda a escapar en Jaén, el cual hubiera sido impensable en Europa debido a la disparidad de sus orígenes sociales. Esta unión contradice las normas clasistas del "Viejo Mundo", como la misma Catana replica a Pedro cuando este le propone matrimonio: "Los nobles no se casan con mujerzuelas. ¿Cómo regresaría a España?"

Como principal protagonista femenina, Catana es símbolo de la nueva sociedad que está por crearse y de su reproducción. Al dejar España escapa a la opresión que su clase y su género le imponían, dejando atrás una historia de pobreza y explotación. Juan García, el amigo que también ayuda a Pedro en el escape e inspiró en ambos la aventura, asegura que ella es la mujer del "Nuevo Mundo", fundamentalmente porque es libre. Al igual que Pedro y Hernán Cortés, ella encuentra una tierra de segundas oportunidades donde: "cuenta lo que eres y no quién eres". Desde una perspectiva de género es interesante esta contundente afirmación de la libertad de la mujer para tomar decisiones independientes, en tanto Catana es quien decide de forma independiente ayudar a Pedro, viajar al "Nuevo Mundo", enlistarse en la expedición de Cortés y también amar a un hombre que en teoría no le corresponde. Lo poco que se revela de la condición de las mujeres en el "Viejo Mundo" se suma a la denuncia de la opresión basada en el género: la niña hermana de Pedro muere torturada por la Santa Hermandad y la mujer noble que él antes cortejaba es luego forzada por su padre a casarse con Diego de Silva, quien sabemos es un hombre sin escrúpulos que dista mucho del esposo ideal.

La nueva subjetividad propuesta a la medida del "Nuevo Mundo" aplica tanto para hombres como para mujeres, habilitando la posibilidad para tomar decisiones y actuar de acuerdo con la voluntad personal, sin los límites del lugar socialmente asignado. En este sentido, Pedro se libera de sus responsabilidades de caballero noble, las cuales demostraron ser inútiles para proteger los derechos de su familia. La subjetividad moderna se libera de las responsabilidades que la ataban a una tradición rígida y fútil, cuando no peligrosa, para ejercer con libertad su talento en la búsqueda de mayor prosperidad.

El tropo de la Tierra Prometida domina la lógica que organiza el mundo enunciado en *Captain*. La contraparte indispensable para que esta nueva subjetividad pueda desplegarse está en la tierra por conquistar para ese "Nuevo Mundo". Esta es la justificación clave de la

empresa. Si bien está presente, la ambición de los conquistadores por el oro se desestima, para de nuevo enfatizar de nuevo que la tierra es el mayor tesoro y que su cultivo promete libertad y la exoneración de los errores del pasado. Cuando Juan García persuade a Pedro de Vargas en favor de la promesa del "Nuevo Mundo", el énfasis inicial (en tono más lúdico) está dado en la riqueza disponible para quienes tengan la osadía requerida: "Todo es cierto. Reinos, imperios, montañas de oro, esperando a que los tome el primer caballero con las agallas para aventurarse". Sin embargo, luego prosigue para destacar el valor de la tierra por encima del oro: "en el puerto de Santiago miré hacia el norte y podía percibir que había unas grandes tierras ahí". Esa mirada hacia el norte no apunta a México y quizá puede leerse como un guiño que se refiere a los Estados Unidos como última concreción del "Nuevo Mundo" prometido, uno que acabe con la pobreza, la opresión religiosa y de clase que gente como los protagonistas experimentaban en Europa.

Con el fin de crear más tensión dramática en un relato que decide evadir los principales conflictos históricos de la Conquista, en *Captain* se adelanta el episodio de la llegada de los barcos enviados por el gobernador de Cuba para detener a Hernán Cortés, que se sabe ocurre cuando los españoles están en Tenochtitlán y mantienen cautivo a Moctezuma. En la ficción histórica, la noticia se conoce cuando la expedición está en la ciudad de Cholula, donde un grupo reducido permanece mientras Cortés se desplaza hasta la costa. De acuerdo con los datos históricos, el 18 de octubre de 1519 ocurrió la primera gran matanza ejecutada por los españoles, como una acción preventiva basada solo en la sospecha de que se fraguaba una emboscada en contra de los extranjeros. El único elemento en el mundo diegético del filme que tenuemente se refiere a la percepción de amenaza es el sonido lejano e incesante de tambores durante toda la noche en que Pedro y Juan montan guarda, justo después de que partiera la última embajada mexica que llevó el anuncio de la aparición de los barcos. Sin embargo, desprovista de otra información histórica, esta escena solo comunica la posibilidad de que los "impredecibles" indígenas agredan a los europeos justo en ese momento de vulnerabilidad por estar en desventaja numérica. La matanza que ocurrió en ese escenario está entre las principales omisiones de *Captain*.

La tensión e incertidumbre se disipan con el regreso exitoso de Cortés, quien logró convertir en una nueva ventaja la amenaza del contingente enviado en su contra, ganándolo

para su causa y fortaleciendo así su posición para la conquista. No obstante, el optimismo colectivo está acompañado de la pesadumbre personal de los protagonistas cuando descubren que entre los recién llegados figura el villano Diego de Silva. Este intentará aplicar las leyes del "Viejo Mundo" y dar continuidad a los castigos pendientes, pero Cortés aclara contundentemente que esas leyes no son válidas en el "Nuevo Mundo: "Aquí no rigen las acusaciones y sentencias hechas en España por asuntos de religión. Pedro de Vargas es un oficial leal y eso vale." Como representante de una nueva religiosidad opuesta a las acciones de la Santa Hermandad, el padre Bartolomé confirma que no hay crimen ni castigo.

El largometraje termina justo antes de la llegada de la expedición a la ciudad de Tenochtitlán, que se puede ver en el horizonte lejano como esperanza para el futuro que los europeos anhelan construir. Mediante el tropo del "buen jardinero", eufemísticamente Cortés describe las acciones estratégicas militares por venir que se omiten en la trama: "Moctezuma's city is not ripe plum ready to fall into our laps, gentlemen. It will require a deal of cultivation. But thanks to our victory at Cempoala, we'll soon be ready for the harvesting."

Simbólicamente, la legítima apropiación de la tierra se representa mediante el ciclo vital del nacimiento a la muerte. Catana lleva al hijo recién nacido en brazos cuando la expedición emprende el último trecho hacia Tenochtitlán, se trata del nuevo mestizo que pretende reclamar legítimamente como suyo el "Nuevo Mundo". De forma paralela, vemos el cementerio con numerosas cruces que queda atrás. Si bien no se aclara cómo ocurrieron esas muertes, la imagen resulta un mensaje de apropiación simbólica de las tierras "descubiertas". Quizá además en esa imagen se anuncia lo que está por venir, como advierte Cortés al grupo:

> Before this venture is concluded, gentleman, we will taste the joys of victory or the bitterness of defeat. Many will die in the days that lie ahead, but those who survive will one day return to their homeland rich in wisdom and gold, exonerated by his majesty and forever secure in the knowledge that they have participated in the opening of a new world.

Aunque quizá el abuelo paterno del hijo de Pedro y Catana, cuya fama y jerarquía responden al orden social de Europa, no reconozca a este "mestizo social" como miembro de su familia ni acepte que lleve su nombre, tácitamente se enfatiza que su genealogía estará siempre ligada

a una historia noble que viene de Europa. Este tropo puede leerse como reflejo del imaginario demográfico dominante en los Estados Unidos, que ha elegido pensarse como una sociedad de personas blancas que comparten su propia versión original y renovada de la cultura europea, dentro de la cual las personas descendientes de grupos africanos, nativos, mestizos o inmigrantes no europeos se experimentan como Otros internos, resultan incómodas o sospechosas, sin que lleguen a ser aceptadas como iguales.

ii. *Captain*: Representación de la alteridad y voces emergentes

Al omitir el enfrentamiento principal que caracteriza la Conquista, entre pobladores locales e invasores extranjeros, se resta el protagonismo de los primeros, hasta casi anularlo, y la relevancia de su experiencia histórica. En correspondencia con el código de producción vigente en el Hollywood de la época, en *Captain* no se muestran relaciones interraciales ni se habla de mestizaje. Hay dos personajes secundarios indígenas en la trama: doña Marina y Coatl (esclavo fugitivo amigo de Pedro, que reaparece luego como príncipe mexica); no obstante, los actores que los personifican no recibieron crédito: Stella Inda y Jay Silverheels[105], como tampoco lo tuvieron quienes interpretaron a los embajadores mexicas y su séquito.

Doña Marina cumple con su papel de traductora y amiga especial de Cortés. Se lleva todo el crédito como mediadora, pues se omite el papel desempeñado por Jerónimo de Aguilar antes de que ella dominara el español, lo cual aumenta su importancia dentro de la empresa. Aunque no se enuncia otro tipo de vínculo sexual o romántico entre Cortés y Marina, algunos indicios están presentes, por ejemplo, el lugar privilegiado que ella ocupa, el hecho de que él, quien es descrito como un "hombre de mujeres", en dos ocasiones le regale un collar de entre los presentes ofrecidos por las embajadas de Moctezuma, el que ella viaje transportada en andas por los indígenas o que esté siempre al lado de Cortés en toda situación decisiva, quien reiteradamente reconoce su protagonismo. No obstante, por otra parte, en *Captain* se omite del todo la importancia que se sabe tuvieron las alianzas entre los españoles y los grupos locales para lograr el triunfo sobre los mexicas. Por ejemplo, no hay ninguna

[105] El actor mohawk canadiense Jay Silverheels debutó en este largometraje, pero su papel más conocido fue el de Toro en la exitosa serie de televisión estadounidense *El llanero solitario*.

presencia ni mención de los Tlaxcaltecas. Si bien aparecen indígenas en el variopinto grupo que conforma la expedición, se trata solo de porteadores indiferenciados. Estas omisiones contribuyen a reforzar el mito de que la Conquista fue resultado directo de la superioridad, el heroísmo y la determinación europeos.

A pesar de su lugar marginal en la trama, predomina una representación positiva de los pobladores locales, aunque esta sea muy limitada, que comunica tenues indicios de su complejidad sociocultural, sin que se les divida en buenos y malos. Por ejemplo, cuando se acercan a Cempoala, Cortés pregunta a doña Marina cuál tribu vive en esa villa y si son amistosos; ella responde que son totonacos y, sin ofrecer mayor explicación, advierte que "a veces sí, a veces no" (son amistosos), con lo cual pudiera interpretarse en términos de que tienen intereses propios, más allá de cualquier juicio maniqueo, por tanto capaces de tomar decisiones. Sin embargo, la conclusión de los europeos es más simplista: son impredecibles. A pesar de que en algunas ocasiones se califica a los locales de salvajes, idólatras o diablos, no se muestra ninguna conducta que enuncie la amenaza del caníbal como estrategia para justificar la conquista. De forma sutil se presentan signos que pueden ser leídos como evidencia de sacrificios humanos o de la violencia ejercida por los europeos, pero solo son legibles para quien tenga un conocimiento previo de esos datos: manchas rojas dentro del templo en Cempoala y en la escalinata externa de la pirámide en Cholula. Las ciudades indígenas son presentadas con cierta complejidad arquitectónica, por ejemplo, en Cempoala y Cholula hay pirámides coloridas y ornamentadas con murales y esculturas; además, la mayor parte de las construcciones tienen paredes sólidas y también están ornamentadas. Lo que sí brilla por su ausencia es la cultura viva de una organización social. Aunque no están deshabitadas, se trata de ciudades donde los españoles nunca interactúan con representantes locales. No hay bienvenida, resistencia ni negociación, simplemente las ocupan y usan de acuerdo con sus intereses, como si todo les perteneciera.

Las principales apariciones de personajes locales corresponden a la llegada de los emisarios enviados por Moctezuma. Estos hablan náhuatl con Marina, quien luego traduce[106].

[106] El español que hablan los europeos es reemplazado casi totalmente por el inglés. Solo se usa en palabras sueltas como caballero, señorita, gracias o Santa Hermandad. Cuando se usa en alguna frase completa es en boca de un personaje terciario de clase popular, como el dueño de la posada en Jaén donde trabaja Catana.

En este sentido, se escucha la lengua del Otro como portadora de sentido para habilitar el diálogo. Los embajadores y guerreros mexicas siempre son presentados con vestidos elaborados y claros signos de la diferencia étnica. La comitiva se muestra como un contingente numeroso, donde se pueden diferenciar grupos variados por sus vestidos y accesorios. Una escena en particular presenta el reconocimiento de la cultura mexica en su habilidad para producir y registrar conocimiento: Cortés recibe del embajador Cacamatzin la noticia de que barcos españoles arribaron a Villa Rica, evento que además se muestra ilustrado por una tela con glifos que los españoles observan como información confiable. De hecho, Cortés afirma con suspicacia: "este príncipe sabe más de lo que dice".

Aunque no haya afirmaciones que directamente desprestigien a las sociedades locales, se emplea otro tipo de estrategia: la del ninguneo. Ni siquiera resultan una amenaza y no tienen agencialidad. Por tanto, la inferioridad sugerida reside en su impotencia e incapacidad para detener a los europeos, en que su negativa (no consentimiento) es fácilmente ignorada. Con sonrisa galante Cortés rechaza la reiterada advertencia de que no sigan avanzando. Con jocosa ironía comenta: "El gran emperador Moctezuma nos envía estas pepitas de oro y no quiere que visitemos la mina". Simplemente, sus intereses y argumentos son dejados de lado, lo cual adelanta justificaciones para excluirlos del proyecto que los conquistadores desarrollan para sí mismos; por ello, ocupan solo los márgenes del relato, tal como participarán marginalmente del mundo moderno. Se sugiere que los locales no participan de la libertad de determinación y el tipo de carácter emprendedor que se proponen fundamentales para participar del "Nuevo Mundo". Calificarlos de impredecibles implica una debilidad de carácter y la carencia de un proyecto social.

Tal vez esta indiferencia ante los locales resulte una estrategia de infantilización o feminización estereotípica de ese Otro que se juzga impredecible. Pienso en la escenificación de una violación silenciada, en la que el reiterado "no" de los locales y su cordial solicitud, instando a los españoles a regresar a su país (siempre acompañada de obsequios), encuentran oídos sordos ante una penetración adornada de heroísmo galante, de la cual se omite toda la violencia requerida para ejecutarla. Un ejemplo del discurso negacionista de la violencia en la Conquista que domina *Captain*, aparece cuando se afirma que Cortés ha establecido un

castigo por tocar una india, con lo cual se pretende eximir a los europeos de ejercer la violencia sexual contra las mujeres locales.

El episodio de mayor violencia que se incluye en la trama ocurre como intimidación, cuando Cacamatzin advierte que si los extranjeros no se retiran los poderosos dioses mexicas traerán sequía, pestes y guerra, a lo cual el siempre sonriente Cortés responde ordenando disparar el cañón contra la estatua en la cima de la pirámide, para demostrar la impotencia de los dioses locales frente al poder de los extranjeros. Además, como garantía de que no habrá un ataque contra el grupo reducido que permanecerá en Cholula mientras él viaja a Villa Rica para encontrar a los españoles enviados por el gobernador Velázquez, exige que cinco principales indígenas se queden como prisioneros, aunque luego no reciben maltrato. Después de estos actos, irónicamente se despide de Cacamatzin diciéndole "que se van con todo respeto y amistad".

En *Captain* se omite cualquier evento que pudiera desacreditar las acciones de los conquistadores. Su propósito de apropiarse de la tierra y las riquezas que claramente son de otros pueblos resulta natural y deseable desde el punto de vista dominante en la narración. Su heroísmo se exalta y no se cuestiona, en tanto apunta hacia la creación de nuevas instituciones y oportunidades sociales, aunque para ello se requiera destruir instituciones ajenas y mantener oprimidas o excluidas a las comunidades locales. No hay una sola escena de conflicto o violencia entre españoles e indígenas, tampoco de resistencia local.

La omisión de la matanza de más de 5000 habitantes desarmados de la ciudad Cholula en tan solo unas horas resulta tan significativa que adquiere el peso de una mentira. Constituye una reiteración de la violencia contra las poblaciones locales, pues en términos simbólicos se borran sus experiencias y su perspectiva con el fin de sostener la heroicidad europea. Aunque se refiera a los españoles y su ambición de gloria, lo dicho por el personaje de Cortés en otro momento de la película ("si fracasamos la historia nos olvidará") resulta el tipo de violencia que Hollywood aplica aquí a los indígenas de Cholula y sus descendientes, negando que esas muertes sean parte de la historia, desmintiendo el hecho de que las poblaciones locales pagaran el precio del "Nuevo Mundo" que los conquistadores anhelaban construir para tener la oportunidad de una vida supuestamente diferente.

Por todo lo anterior, el tropo del "indio que se desvanece" parece ya concretado en el mundo diegético de *Captain*. Los locales ninguneados no tienen agencialidad y las ciudades quedan reducidas al pedazo de tierra por conquistar, vaciadas de cualquier vida sociocultural.

Coatl, quien además de Marina es el otro personaje local que cuenta con algún protagonismo secundario, aparece como el único que enuncia una denuncia directa de la violencia irracional de la Conquista. De origen mesoamericano noble, fue capturado y vivió cinco años de esclavitud en España, como propiedad del villano Diego de Silva. Una de las escenas iniciales del largometraje corresponde a la persecución de Coatl, quien ha logrado escapar de su cautiverio, por un grupo de hombres a caballo liderado por Diego de Silva, acompañado además por perros grandes y agresivos. De forma desplazada, esta secuencia muestra una faceta de la violencia contra la población indígena característica de la Conquista (el uso de los perros como arma, la ejecución por aperreamiento), atribuida al villano del relato, aunque se omita en el resto del largometraje. Por el contrario, Coatl encontró un amigo en Pedro de Vargas, cuyo primer acto heroico en pantalla consiste en ayudarlo a escapar de sus perseguidores. Se enuncia un obvio discurso antiesclavista (parte de los cambios que se supone traerá el "Nuevo Mundo"), pero a la vez se emplea para activar el recurso maniqueista de distinguir al individuo que encarna la maldad del bondadoso, obviando que Pedro primero se unió sonriente a la búsqueda del esclavo y solo cambió de actitud al reconocer que se trataba de un amigo. La maldad igual que la bondad se definen como características personales que rigen las acciones individuales, en lugar de ofrecer una explicación sociopolítica donde la opresión y la violencia son resultado de la organización social, sus discursos e instituciones. La denuncia contra los europeos hecha por Coatl ocurre en el siguiente diálogo con Pedro, cuando este descubre que su amigo es uno de los prisioneros demandados por Cortés a Cacamatzin:

Coatl: *Señor Pedro castellano. Yo odio castellanos.*

Pedro: *Pero nosotros somos amigos.*

Coatl: *Pienso en lo que hizo por mí en España. Si hablo con usted tal vez entienda. Este es mi país, esta es mi gente, mis dioses. Nosotros no fuimos a decirles que dejaran de adorar a sus dioses. No fuimos a hacerlos esclavos. ¿Por qué hace eso señor?*

Pedro: *Me temo que no tengo ninguna respuesta… Está mal que los hombres adoren ídolos. Hay un solo dios verdadero.*

Coatl: *Tal vez su dios y mi dios son el mismo dios. Tal vez solo los llamamos por diferentes nombres.*

Pedro: *Tal vez, pero tú y yo no somos enemigos.*

Coatl: *Daría mi vida por usted. Pero si daña a mi gente yo lucharé contra usted.*

Pedro: *Lo entiendo. Supongo que yo en tu lugar haría lo mismo.*

El primer argumento sociopolítico demanda explicaciones respecto al pretendido derecho de conquista, cuya justificación evangelizadora se evidencia insuficiente, además de falaz. Sin embargo, rápidamente pasa a segundo plano mientras que el argumento personalista y romántico de la amistad se superpone. Cuando Coatl confiesa luego ser el asesino de Diego de Silva con el fin de salvar a Pedro, se confirma el carácter excepcional del héroe europeo y su derecho a vivir para cumplir con su destino en la conquista del futuro. De su amigo indígena no sabemos más, aunque la lógica de la trama lleva a concluir que, aunque no sea explícito, recibió el mismo castigo de muerte, confirmando su exclusión de la promesa de emancipación y prosperidad del "Nuevo Mundo". Coatl cumple así con el papel arquetípico del "buen indio" que, consciente de la excepcionalidad de hombre blanco bondadoso, muere para que este pueda ejercer sus derechos y emanciparse de la opresión.

El largometraje termina justo antes de la llegada de la expedición a la ciudad de Tenochtitlán (nombre que nunca se menciona), la cual solo se mira a la distancia como el espejismo de una "Tierra Prometida" hacia la cual el grupo avanza lleno de entusiasmo y esperanza en el futuro. La decisión de omitir la conquista de la ciudad, que distancia el filme de la novela en que se basó, puede justificarse en términos de metraje o de ahorro económico; sin embargo, la omisión de ese complejo escenario tiene consecuencias simbólicas y políticas, en tanto priva al público de la visualización de una representación de la civilización mexica que se sabe será conquistada y destruida inminentemente.

Desde la perspectiva eurocéntrica se elige connotar positivamente el futuro, mientras se omite la cara oculta, que corresponde a la experiencia de los vencidos para quienes el futuro depara una vida de exclusión y marginalidad. Aunque en *Captain* no se escenifican las

batallas de conquista, sí se prepara el terreno para que el público no sienta simpatía por Tenochtitlán ni se incomode por su caída. Por analogía, el descrédito del "Viejo Mundo" europeo se extiende al Imperio Mexica. Como señala fray Bartolomé, el cura que acompaña a la expedición, se trata también de un régimen monárquico, jerárquico y teocrático que no tiene lugar en el "Nuevo Mundo". Probablemente, en la decisión de establecer este final sin desenlace habrá pesado la dificultad para sostener la doble estrategia narrativa de omisión de la violencia europea e invisibilización de la agencialidad local en ese escenario decisivo de la conquista de México. La trama da prioridad a la resolución de los conflictos personales entre el héroe y el villano, silenciando el drama sociopolítico de fondo.

Como balance frente a todo lo omitido en *Captain*, vale destacar el hecho de que el territorio sobre el que avanzan los europeos nunca se presenta como tierra vacía, deshabitada o improductiva. Que así sea, deja tácitamente abierta al público la posibilidad para cuestionar el proyecto de conquista y colonización, aunque prevalezca signado como algo auspicioso por el discurso dominante, en tanto es un primer paso para configurar la sociedad moderna en la que el público habita.

Aunque el tipo de mestizaje planteado en *Captain* es sociopolítico, se pueden identificar algunos signos más atenuados que advierten la intersección entre la clase socioeconómica y la racialización. Mientras que el personaje de Catana es interpretado por una actriz de fenotipo caucásico, en concordancia con el resto de los actores con roles protagónicos, los personajes "terciarios" representantes del pueblo (como el dueño de la fonda donde ella trabaja y el niño que atiende los caballos) tienen la piel más oscura, se ajustan al fenotipo hispano-mexicano y sus escasos diálogos se expresan mayoritariamente en español.

Como ya se ha discutido, el imaginario estadounidense encontró en Hollywood la oportunidad para crear una narrativa celebratoria de sus orígenes imaginarios. *Captain* logra producir una alegoría del "sueño americano" donde la tierra del "Nuevo Mundo" se distingue porque "despierta la imaginación" de los aventureros o emprendedores: es la tierra de las segundas oportunidades y de los mestizos socioeconómicos. La Conquista se presenta como antecedente del nuevo orden democrático liberal, guiado por los principios de igualdad y justicia, del cual tácitamente se advierte que las personas racializadas estarán excluidas.

Mediante el carismático personaje de Hernán Cortés (justo, pragmático, seguro de sí, visionario y determinado), *Captain* refuerza la leyenda positiva de la Conquista que redimirá la violencia ejercida mediante la democracia como nuevo pacto social. Las palabras finales que acompañan la salida de la expedición hacia Tenochtitlán pueden comprenderse como un eco de los ideales de la nación estadounidense, que anticipan el futuro éxito sociopolítico como resultado de la determinación y el esfuerzo. En palabras de Cortés: "Esta tierra nos ofrece un gran premio pero debemos ganarlo. Grandes hazañas no se logran sin esfuerzo. Somos pocos pero con fuerte resolución". Fray Bartolomé se encarga de nuevo de minimizar la ambición por el oro y las riquezas[107], para marcar la diferencia respecto a otros proyectos coloniales:

> I charge you, put this greed for gold out of your hearts. Open your eyes to what lies before you. Go forward not as conquerors, but as men of God! The sun shines here as fair as in Spain. Let it shine on all men alike. Here there shall be neither masters nor slaves, no looking up nor looking down but here all men shall be equal, according to God's plan. The Lord has indeed blessed this land. In its richness it may yet outvalue all the gold of Moctezuma. And in God's own time it will blossom forth under the cross of Christianity, a haven for the weak, a refuge for the strong, with all the good of the Old World but none of its ills.

No obstante, la sociedad colonial, fuera la hispana o la anglosajona, no corresponden al ideal planteado por Fray Bartolomé, pues siempre estuvo organizada por una jerarquía racial, a la que se le añade otra de clase social, tal como ocurre aún en el siglo XXI con las naciones que las sucedieron. *Captain* propone lo que Shohat y Stam (2002) identifican como esa figura del europeo que descubre para sí un valor que los locales desconocían (desde una nueva subjetividad hasta el valor productivo de la tierra), y este "descubrimiento" sirve "como pretexto para el dominio (capitalista) y legitima el expolio que lleva a cabo el colonizador" (p. 161). Toda la película resulta una "alegoría de la heroicidad y la virilidad de los logros occidentales" (p. 161), pero en especial de los que fundan los Estados Unidos de América como modelo de democracia liberal. El uso de mapas es un claro recurso empleado para

[107] Llama la atención que el nombre elegido para este personaje religioso, que representa una versión alternativa del cristianismo, sea Bartolomé, el cual remite al célebre fray Bartolomé de Las Casas y su aura positiva como fuerte crítico de la violencia de los conquistadores españoles contra las poblaciones locales.

evidenciar ese avance heroico de "penetración" en un territorio que se designa virgen sin serlo, disponible aunque esté habitado. *Captain* es ejemplo del discurso que legitima y celebra la Conquista. Más allá de sus posibles "méritos liberales" de cara a la sociedad europea, los "beneficios" producto del mundo colonial solo fueron posibles violentando y explotando a las poblaciones locales, tal como Dussel define la "experiencia existencial" y transformativa de la Conquista en la producción del ego moderno.

b) *Royal Hunt of the Sun*: la experiencia transformadora de la alteridad

i. *Royal*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

Royal presenta el enfrentamiento de dos formas opuestas de entender el mundo, enfocándose en la relación de dos hombres distintos y, a la vez, semejantes: Francisco Pizarro y Atahualpa. Entre ambos se establece una relación especular: bastardos, hombres de acción e iletrados, con la diferencia de que el último se sobrepuso a la bastardía para transformarse en rey y dios, identidad que es confirmada por la devoción de sus súbditos. Que un bastardo pueda ser rey y comunique tal dignidad y confianza en sí mismo, resulta un enigma seductor para Pizarro, quien ha perdido la confianza en las razones militares y políticas de la Conquista de la cual es parte, así como en el dios de la iglesia cristiana y en el gobierno del país en que nació.

Al apartarse de lo que se sabe sobre los sujetos históricos, el dramaturgo Peter Shaffer emplea el escenario de la conquista del Perú para explorar una encrucijada entre el deseo subjetivo de renovación del sentido vital y el poder institucional que destruye esa oportunidad con el fin de perpetuarse. Para el desencantado y cínico Pizarro, en un inicio el Perú representa la oportunidad de consolidar un nombre como conquistador y encontrar así un nuevo asidero que justifique las penurias de su vida pasada. En su encuentro con el Inca descubre algo distinto a las verdades desgastadas que lo han decepcionado, un mundo poblado de nuevos imaginarios que lo motiva a creer, en oposición a las fraudulentas instituciones y doctrinas de la Iglesia católica y el Estado español. Sin embargo, el desenlace parece confirmar la ausencia total de algo sagrado en qué creer. En este sentido, la cacería del sol fracasa y deja una pérdida subjetiva irreparable que, por extrapolación, podemos interpretar como una pérdida sociocultural en tanto clausura la oportunidad para una relación dialógica con el Otro. Desde una perspectiva

contemporánea, advierte Jon (2007), la obra de Shaffer apunta al sujeto común de finales de la década de 1960, quien ha perdido la fe en la sociedad en la que vive y busca fuera de ella algo que lo redima, que renueve el sentido de su vida y el motivo de sus acciones.[108]

> Shaffer gives us a post-ideological world, although interestingly he does so by suggesting that there never was any ideology in the first place. Neither Pizarro nor the men of state really believe in the civilizing mission; the only difference is that Pizarro is prepared to say so, while the others hide behind ideology as ruse of imperial reason. (Jon, 2007, s.p.)

El Francisco Pizarro creado por Shaffer tiene muy poco en común con lo que se sabe del personaje histórico. En este sentido, se realiza una distorsión mayor de quien fue el principal actor de la conquista del Perú, atribuyéndole un distanciamiento crítico respecto a la Corona española, la Iglesia católica y la empresa militar que solo existe en la ficción. Sin caer en la idealización del Cristóbal Colón de *1492*, en tanto ese distanciamiento crítico no pasa de ser una experiencia subjetiva y no una visión sociopolítica, sí se puede acusar a la ficción en *Royal* de diluir las responsabilidades de quien lideró la expedición, planeó la captura de Atahualpa, cobró el rescate y luego aprobó su ejecución[109].

En el Pizarro ficticio que propone *Royal* no sobrevive ningún idealismo. "The soldier's job is to deal with death", le dice al joven paje Martin. Los rituales y las ceremonias, ya sean religiosos, políticos o militares, si bien ofrecen excusas para actuar, son prisiones carentes de un sentido real e impiden al sujeto ejercer su libertad para establecer un propósito vital auténtico, para hacerse responsable de sus intenciones y actos. Martin, quien espera algo más del mundo de los soldados y las conquistas en el cual eligió participar, recibe esta respuesta de Pizarro:

> ¿You mean honor, glory, tradition of the service? (…) Listen boy. Know something. Men cannot just stand as men in this world, is too big for them. They grow scared. They built themselves shelters called Army, Church, Court… They

---

[108] Castle (2012) compara *Royal* con el largometraje de Werner Herzog *Aguirre, der Zorn Gottes,* calificando al primero de modernista, en tanto "represents a self-conscious break with the past and a search for a new form of expression". Coincide con Jon (2007) en su apreciación de un mundo post-ideológico.

[109] De acuerdo con las fuentes históricas, Hernando Pizarro (hermano de Francisco) sí tuvo una relación amistosa con Atahualpa durante su cautiverio y se opuso a que fuera ejecutado.

> are not real, boy. They are not true, Martin. (…) Army loyalty is blasphemy. The world of soldiers it's a yard of ungrowable children. They wear ribbons. They make up ceremonies just to keep out the rest of the world. They count up the number of the blue dead and the green dead and call that the history. Boy, that's just the flower the bandit carves on his knife before he plunges it into your side. (...) It's nothing but a game played by brutes to give themselves a reason.

El conflicto central de la trama en *Royal* se plantea en torno al destino de Atahualpa y la imposibilidad de Pizarro para hacer cumplir su palabra e intención de liberarlo luego de que se haya cumplido el pago de su rescate en oro y plata, para evitar la muerte del amigo que ama, ante las exigencias de los soldados y los representantes de la Corona y la Iglesia. La vida coartada del Inca es doble del espejismo roto en el que Pizarro identificó una oportunidad para rescatar su vida del sinsentido, de la soledad y la ausencia de amor.

La propuesta de *Royal* es crítica del mundo europeo, del afán de conquista material y homogenización sociocultural, sin que esto signifique que proponga el sistema político inca como una mejor alternativa. Plantea que la civilización occidental se distingue por dos aspectos clave: la palabra escrita (la cultura del libro) y la ambición de riqueza/oro/capital. En oposición a ella, la civilización quechua se basa en la oralidad y valora el oro de acuerdo con convenciones estéticas y simbólicas. En las jerarquías imaginarias establecidas por Occidente, la escritura como dispositivo de comunicación más sofisticado resulta superior a la oralidad, así como el capitalismo lo es respecto a otros sistemas económicos. Por ello, ante la mirada europea, resultan prueba de inferioridad la incapacidad para comprender una lengua conocida ("civilizada") y el valor de cambio del oro, junto a la ausencia de escritura local. Lo europeo se autoconfirma superior en tanto es cultura letrada y su religión se basa en un libro que comunica la palabra de Dios, en oposición a quienes adoran imágenes o "ídolos". Sin embargo, *Royal* cuestiona esas pretensiones.

El tema de la palabra en su función performativa, su poder para convertirse en acto o para producir algo verdadero, en oposición a palabras que son solo rituales, resulta central en el argumento de esta obra dramática. Atahualpa reconoce rápidamente el poder de la palabra escrita y quiere poseer esa habilidad, por lo que le propone a Pizarro que la aprendan juntos, como hermanos. Se ejemplifica así la disposición del líder local para aprender algo nuevo

que reconoce valioso de la cultura extranjera. Quien pueda controlar la palabra escrita será rey, advierte Atahualpa; sin embargo, aún no sabe que el dominio de la escritura por sí solo no garantiza el poder de emitir la palabra con efectividad. Hay palabras que son formuladas mediante un aparato institucional, que solo pueden ser enunciadas por reyes o por dioses, o que se aplican solo a europeos o cristianos. No solo se trata de una palabra excluyente, sino además de una palabra que opera como aparato imperial capaz de apropiarse de las acciones de otros, así como también de territorios y mundos ajenos, cuyo mecanismo de apropiación permanece oculto, porque se disfraza ideológicamente para crear conceptos y situaciones que consoliden su poder y eficacia. Este es el caso del requerimiento, como producto del aparato imperial español, cuyo fin era producir una situación convencional para la apropiación del territorio ajeno, a pesar de resultar incomprensible para sus supuestos destinatarios. El mecanismo de sustitución que opera en los signos se amplifica mediante el aparato imperial para actuar como mecanismo usurpador (proyecto de "cacería real" sugerido en el título), como denuncia Pizarro respecto a su caso particular, cuando replica en referencia al rey español: "But what this King had ever done for me? Allowed me salary if I found money to pay it. Permitted me to fit out this expedition at my own expense. Allow me governance if I found land to govern."

En tanto bastardo e iletrado, Pizarro se siente marginado por el orden social de su país (al que dice no deberle nada), además de estar excluido de la cultura del libro. En Perú descubre la oportunidad para poder ejecutar la palabra oral, tal como lo hace el Inca, que con una orden logra movilizar todo su imperio para cumplir con el rescate acordado en oro y plata. Esta revelación lo lleva a hacer promesas que no podrá cumplir, porque no se adecuan a las instituciones a las que está sujeto ni coinciden con los conceptos y las situaciones enunciadas por la palabra imperial. Pizarro se cree libre y suficientemente poderoso como para ofrecer una palabra oral que coincida con su intención subjetiva; sin embargo, no logra producir con ella una "verdad" que opere como acto, con lo cual constata que no es dios ni rey, que está sujeto a la palabra imperial y que es un individuo débil que solo puede ofrecer su amor o su vida, pero no salvar la vida ajena. El declarado hombre de acción se descubre impotente, no es dueño de su palabra (no es realmente suya) ni de sus actos (no tiene poder para elegir) y debe cumplir su rol como conquistador. Quien tenga poder real lo demuestra con su habilidad

para enunciar y ofrecer la palabra, pero asimismo con su capacidad para deshacerla y negarla. De esta forma, *Royal* platea una duda profunda respecto a la idea de libre albedrío, que es central para el sistema de creencias moderno.

Por su parte, el Inca que se creyó dios y estar libre del miedo se revela mortal. Confirma que la palabra "libre", que Pizarro dicta al paje Martin, quien luego se la muestra a Atahualpa como un signo escrito, no se traduce en su liberación, es solo un ritual, una apariencia que no tiene implicaciones para transformar su situación. La extensión del dominio de la palabra escrita y las ficciones que ha creado (el Estado, la religión y la modernidad) impulsan la empresa/cacería de la Conquista. La escritura se impone sobre la oralidad, tal como el dios intangible de la palabra se impone al sol como experiencia sensible y fuente de vida, alienando al sujeto de su condición existencial.

El capital es la otra característica que se plantea como particular de la civilización europea, condensada en la ambición de oro y plata de los conquistadores. Con la fundición de los objetos acumulados para el rescate de Atahualpa se presenta una alegoría del cambio del orden sociocultural que tiene lugar con la Conquista. El valor estético, simbólico o de uso que estos objetos poseen dentro de la cultura quechua se transforma en valor de cambio y símbolo de poder que nutre al *ego conquiro*. El hecho de que los locales no identifiquen el valor del oro como capital hace pasar por legítimo, desde la mirada occidental, que los extranjeros se apropien y destruyan los bienes ajenos. Como contranarrativa, *Royal* evidencia en esta escena la irracionalidad destructiva de la Conquista y la ceguera de los europeos, incapaces de reconocer el valor de los objetos que están destruyendo para acumular simples lingotes de oro. La irracionalidad también se retrata cuando, después de repartidos los lingotes, los soldados empiezan a pelear y matarse entre ellos.

Royal plantea un debate teológico y humanista. El discurso de la doctrina cristiana en boca de los sacerdotes que acompañan a la expedición se denuncia como un relato con poco sentido, acaso delirante, y en último caso no más verdadero que el del Inca. El cuestionamiento aparece de manera irónica en el siguiente intercambio entre el fraile dominico Vicente de Valverde, Atahualpa y los sacerdotes que acompañan al Inca:

Valverde: *Tell me, how can the Sun have a child?*

Manco: *How could your god have a child, since you say he has no body?*

Valverde: *He is a spirit inside us.*

Villac Umu: *Your god is inside you? How can this be?*

Atahualpa: *They eat him. First he become a biscuit, and then they eat him.*

Villac Umu: *We have seen this! At praying, you say, this is the body of our god.*

Atahualpa: *And then they drink his blood! Is very bad. Here in my empire, we not eat men.*

Valverde: *You are being deliberately stupid!*

Sarcásticamente, el atributo del caníbal se revierte aplicado a los cristianos, como evidencia de la movilidad del sentido en los procesos interpretativos. Los frailes juzgan erróneas las creencias religiosas del pueblo quechua, pero el extrañamiento logrado a través de la mirada crítica del Otro advierte que las creencias cristianas no son menos alucinadas y arbitrarias, quienes están sujetos a estas han sido adoctrinados de manera equivalente. Sin embargo, esta conclusión es inaceptable para los frailes, incapaces de reconocer algún valor o "verdad" en la perspectiva del Otro y, asimismo, de cuestionar su propia forma de comprender el mundo. Pero no solo los locales cuestionan la doctrina cristiana, la voz de Pizarro también se escucha recriminante, cuando fray Valverde afirma que las vidas cristianas valen más que la del Inca: "This man is evil. His people kiss his hands as the source of life". Pizarro le responde:

> As we do yours. All day you play at being God. You only hate my Inca because he does it better! I despise you! 'Kill who I bid you kill, kill and I will pardon it'? You with your milky fingers forcing in the blade? How dare you priests bless a man going into battle? 'Rip!' you scream. 'Tear, blind, in the name of Christ!' Tell me, soft father, if Christ were here, would he kill the Inca?

Pizarro también replica a fray Marco de Nizza: "Hail to you father, sole judge of love. No salvation outside your church. No love in it either". De esta forma, *Royal* denuncia la complicidad de la Iglesia con los crímenes de la Conquista y, a la vez, la hipocresía de una

doctrina que predica amor pero emplea la opresión y la violencia como métodos para imponerse como verdad única. Igual de delirante se presenta la pretensión de los españoles de que ese territorio ajeno les pertenece, habilitada por los poderes de la palabra imperial atribuidos a la Iglesia. Cuando el paje Martin le explica a Atahualpa cómo el Papa juzgó en la disputa entre España y Portugal para repartir la tierra descubierta por Cristóbal Colón, este replica: "¿Pope? … He es mad. He gives away countries that are not his".

Todo lo anterior habilita el tropo del canibalismo pero aplicado a Europa, en el sentido dado por Greenblatt (1991), quien considera que la Conquista puede calificarse como una empresa:

> fanatically dedicated to swallowing the whole vast land mass and all of its peoples. Theirs was the greatest experiment in political, economic, and cultural cannibalism in the history of the Western world. (p. 136).

En esta misma línea, Ridgway (1999) encuentra un juego irónico en la palabra *hunt*, empleada en el título de *Royal*: la cacería como búsqueda de alimento o como deporte. Para Europa, la conquista es un ejercicio mediante el cual puede aumentar su poder y riqueza, además de satisfacer las necesidades y aspiraciones de su propia población oprimida. La conquista como cacería real busca nutrir las ambiciones del proyecto moderno, fortalecer sus instituciones, como la Iglesia católica (la cual se sostiene, en el siglo XXI, mayoritariamente con la fe de las personas en las excolonias europeas), que resulta cómplice al estimular la cacería y perdonar los crímenes requeridos para ejecutarla. Como otra posible manifestación del canibalismo moderno, en *Royal* se denuncia a la civilización occidental como productora de inequidad, de hambre/pobreza, parte de la estrategia para mantener el *statu quo* político y religioso. Este es el discurso en la voz de fray Marco de Nizza, el monje franciscano de la expedición, quien haciendo una crítica a la sociedad quechua defiende las bondades de que en una sociedad existan la inequidad, el hambre y la infelicidad como motores del deseo y de la acción, es decir, como base de una economía capitalista:

> Look around you! Happiness has no feel for men here, since they are forbidden unhappiness. They have everything in common, so they have nothing to give each other. They're part of the seasons, no more. As indistinguishable as mules, as predictable as trees. All men are born unequal, and want is their birthright!

Resulta claro que el personaje de Pizarro, que nació bastardo, vivió en la pobreza y fue criado con cerdos, carga con el peso de enormes deseos (hambre) de legitimidad y poder que en el mundo diseñado por Europa no puede sustentar. Para saciar su hambre debe emprender la cacería en un nuevo horizonte de posibilidades. Pero en Perú descubre que su hambre no se sacia solo con oro y renombre, porque se trata de un apetito de sentido vital y necesita nutrición espiritual. En lugar de lo sagrado intangible, que existe solo sostenido por palabras y rituales (ideología), representado en instituciones en las que no se puede confiar, Pizarro apuesta por un sagrado Otro simbolizado en el Sol, sensible y perceptible, que alcanza a experimentar a través del carácter sobrecogedor de un hombre tan extraño como Atahualpa. El personaje de Pizarro advierte que hay otro tipo de hambre más profundo que la inmediata y que para saciarla se debe emprender una cacería distinta (no solo de oro y conversos), una que provea alimento intelectual o espiritual (Ridgway, 1999). Esta cacería alternativa del Sol puede comprenderse como afirmación de que hay algo posible de aprender en el vínculo con el Otro, diversas experiencias de afecto, creencia o lealtad que no dependen de instituciones como la nación o la Iglesia. En este sentido, podría concluirse que el conflicto central en *Royal* apunta hacia la dificultad humana para reconciliar el orden social y el orden de lo divino/natural.

ii. *Royal*: Representación de la alteridad y voces emergentes

El retrato de la conquista del Perú ofrecido en la obra de Peter Shaffer ha sido objeto de críticas que bien podrían extrapolarse a la versión cinematográfica, que la sigue muy de cerca en su estructura narrativa. Ridgway (1999) las resume así:

> Shaffer has also been accused of being politically sentimental (for supposedly using the liberal notion of the noble savage and the ignoble Catholic) and reductive for focusing the story of conquest on the encounter of two men. He has also been accused of repeating certain colonial stereotypes. For example, the story of the white man being seen as a god or of the native being entranced by the magic of writing often appear in colonial accounts and they are stories audiences know and recognize. It is difficult to decide, though, whether Shaffer merely repeats these stories and unintentionally supports the ideologies they are tied to, or whether he uses them to enhance his criticism of the power struggle

> that is at the center of the play. In a similar vein, the play has been criticized for the way in which it uses a historical event: Shaffer (...) is attracted to the historical phenomena of the mysterious Inca world with its sun king conquered by rapacious Spanish conquistadors, because of the opportunities it affords for romance, sensation and exotic spectacle. (p. xxxiii).

Royal presenta los mismos elementos narrativos que dan pie a tales críticas, pero me interesa más independizarme de ellas para identificar las estrategias empleadas en la representación de la alteridad en el mundo quechua. Para empezar, las reiteradas imágenes del paisaje andino resultan icónicas como representación de una alteridad radical respecto a los europeos, una que abarca más que solo un colectivo humano. La travesía hacia Cajamarca, el paso por altas montañas atravesando acantilados sobre puentes colgantes, contribuye con la enunciación de una experiencia de pasaje hacia otro plano inconmensurable de la realidad, una que está marcada por la expectativa y el miedo hacia lo desconocido. Los conquistadores no aparecen siempre sonrientes, invencibles y confiados en el éxito de su empresa; en su avance se evidencian las dificultades y los peligros que los afectan física y psíquicamente.

Si bien en *Royal* la experiencia europea, particularmente la de Pizarro, domina la perspectiva narrativa, el rol protagónico de Atahualpa tiene una relevancia equivalente en la trama. El equilibrio entre ambos protagonistas empieza en tanto ambos son interpretados por actores estelares de la época: Christopher Plummer[110] como Atahualpa y Robert Shaw como Francisco Pizarro. Ambos personajes ofrecen un punto de vista contrastante respecto a las instituciones que impulsan la Conquista (el Estado y la Iglesia europeos), uno interno y el otro externo. La relación que establecen ejemplifica cómo la experiencia de la alteridad puede actuar en tanto punto de inflexión transformador de la subjetividad cuando hay curiosidad, respeto y afecto.

A primera vista, la elección de Plummer para personificar al Inca no parece adecuada, un caso más del hombre caucásico que usurpa el lugar del Otro negándole el derecho a auto-representarse, reduciendo la interpretación al disfraz, borrando o distorsionando la identidad

[110] Christopher Plummer tenía un vínculo previo con la obra de Shaffer, pues interpretó el rol de Francisco Pizarro en la primera puesta en escena hecha en Broadway en 1965. El papel de Atahualpa en esa ocasión lo interpretó David Carradine.

étnica quechua. La actuación de Plummer, quien implementó recursos inusuales para enunciar al Otro sociocultural, provocó en su momento comentarios muy disímiles. Por ejemplo, después del estreno del largometraje en 1969, en *the village VOICE* se lee una crítica positiva que considera la interpretación no solo original sino, además, resistente a la impronta del estereotipo exotizante:

> Christopher Plummer personification of Atahualpa is the wildest thing (…) Wild in that it utilizes vocal chords and muscles and tonalities that are closer to Balinese and Kabuki than Stanislavski, and more primitive either. Plummer is beautiful and bizarre as the illiterate, illegitimate brownskin demi-god, last ruler of the Incas (…) Atahualpa, child and sage, sits in a window like a living icon, moves mysteriously, speaks shrilly; but he is never the colorful native filtered through Western eyes. Plummer preserves the inaccessible foreignness of his persona into his ambiguously mortal death, and resists any traditional appeal to the emotions. (Haskell, 1969).

Valoraciones más recientes reconocen también algo extraordinario e incluso extravagante en la actuación de Plummer (Harrison, 2014; Winnert, 2016). Sin embargo, su actuación ha sido juzgada de forma completamente distinta, como es el caso de Massa y Rosales (2009), quienes además denuncian la incongruencia y poca autenticidad en las representaciones arquitectónicas, el vestuario y la música de *Royal* (refiriéndose en particular a la escena en que los españoles matan a cientos de indígenas y capturan al Inca). Estos autores califican de problemática la personificación de Atahualpa, considerándola una representación intencional de lo primitivo:

> Plummer, de piel blanca y ojos claros (…) compone un Atahualpa estereotipado y ridículo. Habla un quechua incomprensible y su vestuario carece de referente histórico. Plumas, desnudez, 'taparrabo' y pintura facial constituyen los clásicos distintivos del imaginario indígena de Hollywood. (…) Atahualpa escucha el discurso del fraile, emitiendo sonidos guturales, gemidos y gestos de aburrimiento. Por momentos sus manifestaciones resultan más propias de un simio que de un humano (Massa y Rosales, 2009, p. 21).

Corresponde reconocer que la elección de Plummer como Atahualpa está lejos de ser fenotípica o étnicamente correcta. No obstante, considero que la interpretación ofrecida es exitosa al enunciar la presencia de una alteridad radical. Aunque esta no sea "auténtica" o "fiel" a lo que fue o pudo haber sido, tampoco es completamente estereotípica ni creo que reduzca al Inca a un ser primitivo. El personaje de Atahualpa puede sorprender y seducir a la audiencia, que está entrenada para identificarse con la perspectiva europea encarnada por la experiencia de Pizarro, al ir desplegando poco a poco múltiples rasgos que no acaban de adecuarse a las convenciones sociales respecto a cómo debería ser personificado el Inca en su faceta de hombre, rey y dios vivo. Hay que aceptar esta disonancia "realista" como consecuencia de la decisión de Shaffer de distanciarse de los hechos y personajes históricos. Que la representación de Atahualpa resulte incómoda prueba, quizás, que logra comunicar algo más cercano a lo que pudo ser esa alteridad radical como experiencia desconcertante.

El Atahualpa de *Royal* es un sujeto extraño marcado por la doble identidad de ser rey y dios. Como hombre común se interesa por el Otro cultural, manifestando una inteligencia curiosa y lúcida, además de emociones y afecto. No tiene ningún problema para reconocer el poder que reside en la escritura que poseen los europeos, no se muestra etnocéntrico como es el caso de estos. En comparación con Pizarro, desde su alta posición social, demuestra que puede ejercer la palabra con autoridad y coherencia, en tanto puede cumplir lo prometido y no usa la mentira como una estrategia política, pues no promete abstenerse de atacar al ejército español si fuera liberado, a pesar de que hacerlo podría beneficiarlo. El Inca es dueño de sí mismo y de sus palabras, mientras que Pizarro está sujeto a las instituciones españolas/cristianas y a sus discursos.

En lo que respecta al dilema de la representación de la lengua quechua, *Royal* lo resuelve con una estrategia particular, como alternativa a la escenificación más realista del continuo proceso de traducción, considerando además las convenciones del cine como medio y de la historia visual como discurso. Está presente el personaje del traductor Felipillo, que acompañaba a la expedición. Al inicio se le ve hacer su trabajo, lo cual permite que el quechua se escuche como lengua local. Pero rápidamente se ejecuta una transición en la que el inglés se superpone progresivamente, sin romper el fluir de los intercambios comunicativos entre locales y extranjeros. Aunque se reconoce el proceso de traducción y se

evidencie la existencia de una lengua local particular, se opta por el inglés para desarrollar el diálogo entre los protagonistas, el cual corresponde a la acción central en *Royal*.

Hay una escena previa que expresa el reconocimiento de las tecnologías o dispositivos comunicativos propios de la cultura quechua, cuando se representa como medio efectivo de comunicación un colorido quipu, en el que los vigías del Inca que siguen el avance del grupo extranjero registran y envían un mensaje. Si bien la sociedad andina es iletrada, ello no significa que carezca de códigos para crear textos y registros comunicativos.

Mediante la narración visual del proceso para reunir el pago del rescate prometido por Atahualpa, *Royal* también presenta indicios de la compleja organización social quechua, siempre anclada en el individuo que ostenta el poder. Mientras el Inca habla y promete reunir el oro y la plata demandados, su imagen se transparenta para mostrar la recolección y el transporte de variados objetos, y vemos a gentes y paisajes característicos de la extensión del reino andino. Hernando De Soto se lamenta ante Pizarro de que "objetos de gran belleza" vayan a ser fundidos. Algunos de estos objetos se muestran como parte de la escena donde los metales se funden para formar lingotes simples y uniformes, lo cual permite mostrar una evidencia material del grado de sofisticación de la cultura local y reconocer que los objetos poseen otro tipo de valor, estético y simbólico, que se está destruyendo, más allá del simple valor de cambio otorgado al metal por los europeos.

La supuesta inferioridad del Otro, establecida desde la perspectiva europea, puede ser cuestionada a partir de los indicios socioculturales que se comunican en *Royal*, de forma que las diferencias no se connoten como carencias. En general, considero que el juicio sobre los elementos característicos con que se describe la alteridad quechua en este largometraje no se puede reducir a una buena o mala representación, en la medida en que coexisten elementos que limitan junto a otros que habilitan el reconocimiento del Otro en su complejidad sociocultural. Además, a la hora de hacer estos juicios se deben también considerar las posibilidades y los requerimientos del medio cinematográfico para comunicar una narración efectiva.

La secuencia con más acción en el largometraje es la que tiene mayor presencia de personajes y características de la cultura local: la llegada del Inca con su colorido y multitudinario séquito a la plaza de Cajamarca donde los espera el grupo extranjero. El Inca ha sido informado de que va a encontrarse con un dios, tal como Pizarro ha declarado ser,

pero en su lugar están los frailes y el traductor. Insiste en que no le interesa el sacerdote del dios, y que quiere ver al dios mismo, su igual, su único posible interlocutor. Mientras fray Valverde le explica la naturaleza del dios cristiano, Atahualpa (toma en contrapicada) hace ruidos incomprensibles y gesticula, sin mirarlo. Estos gestos pueden comprenderse como un recurso de extrañamiento para hacer posible una escucha desde la exterioridad, que de forma sutil evidencia lo absurdo del discurso cristiano impuesto a una cultura Otra, las pretensiones evangelizadoras y de vasallaje a quienes tienen un sistema de creencias y una organización sociopolítica propia. La escena se despliega de acuerdo con lo narrado en las crónicas existentes. Después de las explicaciones dadas, Atahualpa toma la Biblia y trata de encontrar en el objeto algún mensaje sensible a la mirada, al tacto, el gusto o el olfato. Mira el libro, araña la cubierta, lo huele, lo chupa, luego escupe y tira el libro defraudado. La escena simboliza el enfrentamiento entre la cultura oral y la escrita. A los ojos cristianos se trata de un acto sacrílego que justifica la violencia y el exterminio de todas las personas reunidas en la plaza alrededor del Inca. El poder de "la palabra de Dios" no está en el libro, sino en el mensaje "institucional" que fray Valverde emite airado, convocando a Pizarro y sus soldados para ejecutar sus mandamientos, ya no mediante la persuasión sino con violencia desproporcionada. La escena de la matanza se asemeja a una danza al ritmo de música flamenca, en cámara lenta, con dramáticas tomas en picada y contrapicada que evidencian la posición de ventaja de los jinetes españoles con sus armas y armaduras, frente a los indígenas a pie y desarmados. La escena de dos minutos y medio comunica la ruptura del orden de las cosas en ese lugar del mundo. Se podría juzgar que hay una estetización de la violencia, pero también cabe pensar que la escena contribuye al efecto de extrañamiento para distanciar al espectador de la identificación con el punto de vista europeo.

Royal no oculta ni minimiza los crímenes de la Conquista. Previo a la matanza, mientras ingresa el séquito que acompaña al Inca, visiblemente desarmado, se intercalan tomas de los españoles preparados con sus armas y armaduras para el ataque premeditado. Luego, cuando Pizarro le pide a Atahualpa que jure que no atacará a su ejército, este último le recuerda que dos mil de sus sirvientes desarmados fueron asesinados. El conflicto mismo de la trama subraya la mentira-traición que acompaña al cautiverio, el rescate y la ejecución de Atahualpa, denunciada incluso por Hernando de Soto como injusta e innoble.

Por otra parte, las explicaciones teológicas que fray Valverde comunicó a Atahualpa en ese primer encuentro preparan el terreno narrativo para establecer un paralelismo entre la muerte-resurrección de Cristo y la ejecución-expectativa de resurrección del Inca, entre la idea de un hijo de dios hecho hombre y la de un humano que es dios, también hijo de un dios.

Si bien no se le dedica una atención directa ni extensa a la sociedad quechua, más allá del personaje de Atahualpa y los sacerdotes que lo acompañan, sí se la retrata como una organización autoritaria, vertical y rígida, comparable a una monarquía absoluta europea, en donde las guerras de conquista y la opresión no están ausentes, como parte del proyecto político y militar de la élite gobernante. Cuando Hernando De Soto regresa de Cuzco describe una especie de parálisis social generalizada por la ausencia del rey-dios, en el entendido de que los grupos locales son incapaces de actuar o resistir a los extranjeros:

> It's grave quiet. Terrible. They're just standing in the fields for hundreds of miles waiting for their God to come back. (…) Nothing but women, children, and old men. (…) The country is as quiet as a grave. Cuzco is as a dead city.

La ausencia de resistencia o intento por rescatar al Inca se interpreta como una prueba de la confianza que el pueblo quechua tiene en el poder de su rey-dios, convencidos de que podrá resucitar aun si llega a morir. A los ojos de Pizarro, se trata de una fe verdadera en comparación con las apariencias del cristianismo. El Inca representa la posibilidad de experimentar la deidad de manera directa, tal como se sienten el calor y la luz del sol, no como una devoción mediatizada por palabras y ritos ejecutados por sacerdotes. Además, si se cree realmente en la resurrección de Cristo, por qué entonces no creer en que otro dios humano sea también capaz de resucitar. En la apreciación de Castle (2012):

> Atahualpa's godliness — his own and the Incan people's belief in it — represent the most authentic element of the film. The godliness is best seen in a subtle naivete in his character. He believes in himself and his powers. His capture at Cajamarca undermines this belief, especially his invulnerability. Only his cognitive dissonance protects him during the period of capture when he bargains away Inca treasures for his life. Even if he fails here and the Spanish go back on their promise of release, Atahualpa can rely on his immortality, a last resort that he must believe in. (s.p.).

El desenlace de *Royal* confirma que no hay resurrección posible. Aquel alimento que Pizarro anhela, busca y encuentra como revelación del misterio de la vida en el mundo, resulta destruido en el proceso. Con la pérdida de aquella fuente de sentido (real o imaginario), se clausura la oportunidad para creer en una vida digna de ser vivida.

De acuerdo con Ridgway (1999), la obra de Shaffer "is critical of all individuals who are intransigent (uncompromising, unable to acknowledge other perspectives)" (p. xxiii). Sea cual sea la forma institucional o imaginaria que tome el poder, este se caracteriza por la intransigencia frente a la experiencia de lo diverso y no consiente el ejercicio de la libertad, es decir, no le interesa el amor ni la alegría posibles de sentir por las personas como individuos o comunidad. Por tanto, la creencia en esas formas que toma el poder no conduce a la justicia ni produce bienestar social. En el título, la palabra *Royal* puede comprenderse como referente de ese tipo de poder social, al reino-iglesia como institución-ideología. La cacería es la acción que busca saciar el hambre, buscar alimento ya sea material o espiritual. La sociedad moderna europea cultiva el hambre para que su gente aprenda la violencia necesaria para salir de cacería; pero, a la vez, hay otra hambre que no se sacia, al menos no para todos, con lo que ofrecen las instituciones y sus ideologías. Por su parte, el Sol es un referente cambiante, de acuerdo con cada perspectiva: representa al oro, al Inca, a la deidad, a la creencia, al poder y a la ambición que enceguece. Su fuerza vital y mortal señala hacia ese otro poder sensible, pero no enunciable, que escapa al ser humano.

4.2. LA CARA IRRACIONAL DE LA CONQUISTA

Aguirre, der Zorn Gottes (1971) y *El Dorado* (1988)

Los dos largometrajes que analizo en este apartado comunican versiones diversas de un mismo evento: la expedición realizada en 1560 bajo el mando de Pedro de Ursúa desde la sierra andina del Perú, por el río Marañón, hacia el Amazonas, en busca del legendario sitio de El Dorado. Las vicisitudes de esta expedición muestran un rostro distinto de la Conquista, uno marcado por el conflicto entre europeos que conduce a la locura y el fracaso, en el contexto de la rebelión instigada por Lope de Aguirre. Con el tiempo, Aguirre se convirtió en un personaje polivalente: arquetipo del conquistador español cuya ambición violenta

puede llevar a la locura, pero también una especie de héroe renegado cuyo enfrentamiento con el poder colonial fue identificado por algunos como precursor de la independencia y ejemplo en la lucha por la equidad social. De acuerdo con Schlickers (2015), como "conquistador atípico", la figura de Aguirre resulta trágica y absurda a la vez, "se prestó idóneamente para las proyecciones más distintas" y cautivó a muchos (p. 98, 112). Stone (2005) señala que, para la tradición que identifica en Aguirre una expresión de resistencia ante el autoritarismo y a las convenciones sociales, la condena que pesa sobre este episodio de la historia se lee como intento de silenciar voces disidentes (p. 28)[111]. Por su parte, Rogers (2004) advierte que el personaje de Aguirre se ha convertido en una creación postmoderna en tanto es resultado de "a suggestive mix of legend, truth and error as elusive as the myth of the gilded man" (p. 87).

El largometraje *Aguirre, der Zorn Gottes* (1971), dirigido por Werner Herzog (en adelante denominado *Aguirre*), es para muchos una obra de culto, lo que explica que sobre él circulen múltiples análisis e interpretaciones. Por su parte *El Dorado* (1988), de Carlos Saura (en adelante *Dorado*), no tuvo un éxito de público y de crítica equivalente, ni ha recibido tanta atención de la crítica y la academia, por lo que ocupa un puesto secundario en la obra del reconocido director (España, 2002, p. 168)[112].

Una de las principales diferencias entre ambos largometrajes es su relación con las fuentes históricas y los hechos documentados. *Aguirre* se distancia de estos, mezclando personajes de la expedición previa emprendida por Gonzalo Pizarro en 1540, jugando con la información documentada para favorecer la ficción histórica y proponer así una suerte de metaficción con estrategias propias del cine vanguardista. *Dorado* tiene una estructura más tradicional que busca seguir la trama de acontecimientos tal cual se narran en los documentos

[111] Por ejemplo, Simón Bolívar ordenó que la carta escrita por Lope de Aguirre al rey de España Felipe II fuera publicada bajo la etiqueta de "el acta primera de la independencia de América" (Stone, 2005, p. 28).

[112] De acuerdo con España (2002), *El Dorado* tiene "un aire naturalista" y resulta "algo así como una desapasionada crónica de los hechos aportados por los historiadores (p. 166), el resultado "es un cúmulo de contradicciones estéticas e ideológicas" y "la línea narrativa es de una consternante morosidad" (p. 167). La califica de larga y aburrida para el público, por lo tanto difícil de comercializar, lo cual explica que fuera "pésimamente acogida a todos los niveles". No obstante, confirma que se han apreciado sus características: la producción, la fotografía, el diseño y la música. Posteriormente, informa, se adaptó una versión para la televisión de tres capítulos.

históricos, apoyándose además en obras literarias que abordaron el tema. De acuerdo con Schlickers (2015), para el proyecto de *Dorado* Saura estudió diversas fuentes, las crónicas existentes y también las obras literarias. Esta autora considera que, ideológicamente, el largometraje sigue la versión de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, de Miguel Otero Silva, donde se identifica a Aguirre como un precursor de las luchas de independencia, aunque no cree que su enunciación sea convincente. En su opinión, se trata de una "película convencional con personajes tiesos y secuencias largas y aburridas" (p. 116).

Herzog, considera Quinto (1998), "se basa en el rito y en la ceremonia gestual" y logra comunicar "una vibrante alegoría acerca del poder"; mientras que Saura eligió "la documentación rigurosa y una ambientación cuidadísima, como marco para intentar una definición psicológica de los personajes y de los mecanismos internos que les llevaron a la destrucción" (p. 32). Quinto (1988) considera que *El Dorado* "es una película un tanto fría, de pulso irregular, en la que el tratamiento de las diversas escenas carece de unidad (…) El resultado es un film demasiado correcto, frío, sin el aliento que requería" (p. 32). Por otra parte, en opinión de Stone (2005):

> The Saura film is noteworthy for maintaining the basic chronology of events as recounted (…) and for taking a good deal of the dialogue verbatim from the colonial-era *relaciones*. (…) On a visual level, moreover, Saura devotes considerable attention to reconstructing the details of a major sixteenth century Spanish expedition. (p. 32).

Otra distinción entre ambos largometrajes está en el costo de su producción. Mientras que *Aguirre* fue un trabajo de bajo presupuesto ($370 000 según cuenta Herzog en Cronin, 2002, p. 84); *Dorado* tuvo un costo aproximado de $7 millones, que en su momento la convirtió en la película más cara del cine español (Sánchez, 2017).

Stone (2005) advierte que cada largometraje representa cierto ideal sobre cómo hacer cine. Herzog "exalts the monolithic figure of the artist as half crazed outcast", mientras que Saura propone "the notion of art as a collaborative endeavor in which madness stems from a loss of social connectedness" (p. 26). *Aguirre* comunica "a heroic figure, an incarnation of the Romantic ideal of artistic autonomy and independence", que calza con la autodefinición de Herzog como cineasta "as an iconoclast and who denies vehemently "the significance of

reading and writing for his art."" (p. 30). Por su parte, en *Dorado* se afirmaría que "the filmmaker does not create *ab nihilo*", sino que trabaja la ficción desde las fuentes históricas existentes (p. 32). Mientras el *Aguirre* de Herzog resulta un símbolo del "individualismo extremo", el de Saura emerge como representante de una causa colectiva en contra de un contrato social opresivo (p. 34).

a) *Aguirre, Der Zorn Gottes* (1971): el imperio del teatro como libertad de pretender

i. *Aguirre*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

Werner Herzog y *Aguirre, Der Zorn Gottes* tienen un lugar de culto en la historia de la cinematografía occidental; por ello, resulta imposible desarrollar este análisis sin considerar adecuadamente las interpretaciones previas sobre el largometraje. Para empezar, el mismo Herzog ha hecho múltiples comentarios sobre *Aguirre* y el proceso de su realización, intentando explicar sus motivaciones y propósitos creativos:

> … the film really is not about the real Aguirre. (…) I just took the most basic facts that were known about the man and spun my own tale. (…) Aguirre fascinated me because he was the first person who dared defy the Spanish crown and declare the independence of a South American nation. At the same time he was completely mad, rebelling not only against political power but nature itself. (…) The film presents the audience with two opposing thoughts: the seemingly clear sense of direction these people are moving in, and the fact that they are looking for a place that does not even exist. Aguirre's expedition is clearly doomed to failure right from the start. (…) So we know that what these people are undertaking is almost the mechanical pursuit of defeat and death. (…) It is like a Greek tragedy; at the end it is so obvious that he has brought these horrors upon himself. Aguirre dares to defy nature to such an extent that nature inevitably takes its revenge on him. (…) they move into delirium and become hallucinatory. (Cronin, 2002, p. 77, 79).

El Aguirre de Herzog comparte con el Pizarro de *Royal* su carácter y motivaciones ficticias, lo cual facilita que el largometraje pueda referirse alegóricamente tanto al pasado como al presente. Ambos personajes comparten el deseo de desprenderse de las instituciones que los oprimen, aunque cada cual sigue una ruta distinta en su rebeldía. En *Aguirre*, Herzog propone una metaficción al sugerir un paralelismo entre la producción de la historia y la realización de una obra cinematográfica, la cual se enfatiza en el monólogo final del protagonista: "[we] will produce history as others produce plays", entendidas como dos formas de crear ficciones mediante la combinación de estrategias estéticas e ideológicas. Desde esta perspectiva, advierte Stone (2005), ambas actividades se comprenden como procesos en los que "the force of conviction necessary to maintain clarity of vision leads one to the brink of insanity" (p. 32).[113]

Como muchos largometrajes históricos, *Aguirre* inicia con un texto que pretende ubicar el mundo narrado en el tiempo y la geografía. Plantea así un escenario que simula ser histórico, aunque en el texto hay indicios claros que enuncian la ficción y el declarado desinterés de Herzog por los hechos documentados. El texto introductorio anuncia:

> Después de la Conquista y del despojo del reino de los incas por los españoles, los indígenas inventaron la fábula de El Dorado, que debía estar situado en los pantanos inaccesibles de las fuentes del Amazonas. A finales de 1560 partió por primera vez una gran expedición de aventureros españoles bajo el mando de Gonzalo Pizarro desde el altiplano peruano. El único testimonio que se conservó de esta expedición que se perdió sin dejar huellas es el diario del fraile Gaspar de Carvajal. (traducido del alemán por Schlickers, 2015, p. 111).

Desde las afirmaciones aquí enunciadas *Aguirre* se introduce en el mundo de la ficción histórica. En 1540, bajo el mando de Gonzalo Pizarro, hubo una expedición previa en busca del llamado País de la Canela; tampoco tuvo éxito, pero condujo a que un grupo de españoles, guiados por Francisco de Orellana, recorrieran por primera vez el río Amazonas hasta su desembocadura en el océano Atlántico (agosto de 1542). Ni Gonzalo Pizarro ni fray Gaspar

[113] Como dato curioso, Francis Ford Coppola afirma que el estilo visual de *Aguirre* tuvo gran influencia en la realización de su largometraje *Apocalypse Now* (1979) (Peary, s.f.).

de Carvajal participaron en la expedición de 1560, que se organizó bajo el mando de Pedro de Ursúa. Pizarro murió en 1548. Carvajal fue cronista del viaje de Orellana.

Aguirre resulta menos una recreación histórica y más una compleja alegoría sobre los rasgos psíquicos del *ego conquiro* y los mecanismos ideológicos del imperialismo. Boyer (2011) considera que el largometraje "reproduce formalmente la estructura de la fantasía como una ideología coherente" para la producción del deseo en el sujeto y en la creación del objeto de deseo (p. 273). La ideología marca un guion como ruta para el deseo de acumulación del sujeto moderno; impulsado por la fantasía, este produce algo imaginario que sustituye lo real, aquello que no está dentro o que desborda el espacio de la representación; en este caso, lo Real es la radical alteridad de la selva tropical.

Boyer (2011) encuentra dos lecturas que coexisten, una en la que Lope de Aguirre es la encarnación del proyecto imperial y otra en la que representa al sujeto criollo en rebelión contra el imperio; pero sobre todo, señala este autor, se comunica la tensión entre ambas posiciones para dramatizar la relación entre el orden jurídico imperial y lo "fantasmático" de sus fundamentos ideológicos (p. 267). Esta doble lectura y la tensión dramática coinciden con lo dicho antes por Herzog, el proyecto imperial provee un orden o estructura que da "sentido de dirección" a las acciones de los protagonistas, mientras que la rebelión producto de la ambición personal está instigada por la fantasía, por algo "that does not even exist", como El Dorado. Lope de Aguirre representa a la generación de soldados españoles descontentos por haber llegado "tarde" a la repartición de riqueza y poder de la Conquista, y en su rebelión se fusionan el modelo clásico de la ambición del conquistador y la resistencia contra una institucionalidad imperial que siente lo ha traicionado, que pone un límite a su ambición o la coloniza, aunque esta institucionalidad siga operando como aparato ideológico que orienta su proyecto y encubre la violencia requerida para ejecutarlo (Boyer, 2011, p. 265). Los rasgos físicos, la postura y las expresiones con que Klaus Kinski personifica a Aguirre contribuyen a comunicar el conflicto entre ambas identidades.

La rebelión de Aguirre contra España y contra Pedro de Ursúa, un conquistador que no cumple con el debido ejercicio de la voluntad imperial de poder, es el enfrentamiento más obvio del largometraje. Sin embargo, los conflictos de fondo son dos: el intento y fracaso de

Aguirre por “hacer historia”, y el choque de los exploradores europeos con la naturaleza, en tanto alteridad radical respecto a la civilización occidental.

Waller (1981), Davidson (1993) y Koepnick (1993) coinciden en que la primera escena de *Aguirre* es un elemento clave para comprender los planteamientos del filme: el descenso desde las montañas hacia la selva.

> All —except perhaps for Aguirre— fail to realize, however, that they have indeed entered an environment where "God never finished his creation." For when the expedition descends from cloudy mountain tops on a rocky path into the jungle, distinctions between land and water begin to blur; men and equipage struggle so as not to sink into the swampy jungle. (Waller, 1981, p. 60).

En esta escena, Davidson (1993) y Koepnick (1993) identifican también una demostración de la ideología estética del colonialismo, de la autopercepción imperial y una mirada en la que interactúan la vigilancia y el control. Los conquistadores bajan de las altas montañas nubosas, dejando atrás el dominio de lo conocido-conquistado, donde los dispositivos del poder colonial han probado ser eficaces. El cambio de posición desestabiliza la mirada imperial. La espesura de la selva no ofrece espacios para esa posición privilegiada de la mirada y los dispositivos estético-ideológicos del poder colonial se debilitan, si bien los exploradores siguen confiados en su mirada, voluntad y poder. Descienden con la carga de su bagaje sociocultural, representado no solo por los cañones, las armaduras y los caballos, sino también por las jerarquías y los rituales burocráticos[114], todo lo cual suma un peso inútil que dificulta el avance en la nueva topografía de la selva tropical, que los atrapa y debilita (Koepnick, 1993, p. 122). La dificultad para el avance reafirma la idea de que los personajes están actuando fuera de lugar. Alegóricamente, el descenso de las montañas representa la separación entre la seguridad de la civilización y la entrada en lo desconocido, un movimiento riesgoso pero no carente de oportunidades para transformar los órdenes dados:

[114] Cuando Gonzalo Pizarro cambia de planes y decide que 40 hombres bajo el mando de Pedro de Ursúa viajen en balsas río abajo para buscar alimento e información sobre El Dorado, se escribe un documento oficial para ser enviado al Consejo de Indias. La firma que finaliza el documento es hecha con un molde, lo cual puede leerse como signo de la rigidez y reiteración de los protocolos que los conquistadores escenifican. Aguirre replica luego este tipo de protocolo con la escritura-lectura del acta de independencia y el nombramiento de Fernando de Guzmán como nuevo emperador, así como con la escenificación del juicio contra Ursúa.

> … the voyage from the highlands of colonial power and surveyance to the ocular thicket of the forest. A spectacular aerial shot opens the scene, peeking through a scattered layer of clouds (…) this first scene offers a spectacle of nature from a sublime vista point that seems to lie outside nature's own topography (…) the aerial perspective and extreme long shots at the beginning assume and elongate the imperial viewpoint Pizzaro's men want to import to this yet unexplored and unmapped area. (…) Once at the bottom of the jungle, the colonial bearers of the gaze no longer see the forest for the trees: the tropical thicket immediately obfuscates both their imperial eyes and the lens of the camera. An erratic explosion of a cannon followed by a tree collapsing into the river signal the troops' arrival at the bottom —and provide a prelude to the fall of colonialism that the spectator will witness throughout the rest of the film. (Koepnick, 1993, p. 143-144).[115]

En *Aguirre*, la selva tropical es un actor-protagonista más, revestido por el mito indígena del "mundo inacabado" que está a la espera de ser completado por alguien que vendrá de lejos, por un lado, y la comprensión racional instrumental europea que define la naturaleza-selva como opuesta a la civilización-cultura humana, por otro. Koepnick (1993) plantea el mito según el cual el origen de la civilización requiere la creación de un claro en la selva, la acción de delimitar una frontera para crear un escenario donde tomen lugar las ceremonias de cohesión social y, en general, la acción de construir instituciones humanas; se trata, además, de una apertura desde la cual sean posibles "miradas no distorsionadas al cielo", lo cual

[115] Kirschner y Manchón (1994), Davidson (1993) y Koepnick (1993), entre otros, coinciden en reconocer una referencia visual en la primera escena de *Aguirre* al comienzo de *El triunfo de la voluntad* (1935), documental propagandístico nazi realizado por Leni Riefenstahl. Kirschner y Manchón (1994) identifican en el personaje de Lope de Aguirre un doble del proyecto fascista: la figura de un loco megalómano con la pretensión declarada de expandir y perpetuar su dominio, creando de paso una dinastía como élite racial, dado que resulta evidente que Aguirre y su hija son más blancos y rubios que el resto de personajes europeos, sumado al trato especial que reciben de la cámara (p. 407). Desde esta comprensión, el *Aguirre* de Herzog respondería "a ciertas facciones de la historiografía alemana de la postguerra", tomando posición y proponiendo al espectador el cuestionamiento del nazismo (p. 411, 414). No obstante, Herzog niega que exista esa referencia: "I, like most Germans, am very conscious of my country's history. (…) Hitler's heritage to the German people has made many of us hypersensitive, even today. But with *Aguirre* there was never any intention to create a metaphor of Hitler." (Cronin, 2002, p. 93).

cambia la noción de lo divino (su referente) y origina la conciencia histórica (p. 133)[116]. Esta civilización en el claro supone el respeto a la 'otredad' de la selva como un punto de referencia que recuerda el potencial creativo humano; sin embargo, los excesos de la racionalidad instrumental impulsan la continua expansión de la zona aclarada hasta un punto en el que la civilización pierde de vista la selva, lo cual conduce a una nueva forma de barbarie que transforma el claro de la historia de nuevo en naturaleza (p. 134). La rebelión del Lope de Aguirre de Herzog se alza en contra de esta civilización imperial, bárbara y selvática que ahoga y mata también a los suyos, esa que se manifiesta en la voz de Gonzalo Pizarro cuando responde con arrogancia a Aguirre: "I know we can make it (…) and I know I'm right", a lo que este último dice para sí mismo como primer gesto de insubordinación "I know you are wrong". No obstante, como plantea Koepnick (1993), Aguirre no logra superar la impronta de la mirada imperial y la imaginación colonial (con todas sus fantasías) para reconocer la multiplicidad inconmensurable de la otra selva en la que entra y poder ejecutar la tarea de demarcar nuevos límites que provean una identidad-vida nueva (p. 135). De acuerdo con esta interpretación, en *Aguirre*, los exploradores no logran ver la selva por lo que es ni recuperar la fuerza creativa para romper sus condicionamientos.

La selva se resiste a ser leída desde la mirada imperial, no ofrece orillas ni claros, rechaza la forma de vida (orden) y de cognición de los europeos, que ellos continúan tratando de implementar con arrogancia aun en medio del estancamiento, el caos y la cercanía de la muerte (representados en la circularidad dominante en la narración), incapaces de escapar de su propia herencia cultural. En la fantasía del imaginario colonial, El Dorado es símbolo de la posibilidad de un sitio "despejado" en la selva, una especie de Edén no amenazante y posible de reclamar como parte de la civilización (Koepnick, 1993, p. 139). Convertida en tropo colonial, la mítica ciudad perdida personifica la codicia de la conquista y confirma la insaciabilidad del deseo que mueve la praxis imperial (Boyer, 2011, p.265). Sin embargo, el interés de Aguirre por El Dorado no se basa en el oro, sino en el deseo de probar la efectividad de su voluntad de poder como facultad para "hacer historia" y dar forma al mundo, tal como lo consigna en la versión de la carta-declaración de independencia que se enuncia en la

[116] Koepnick (1993) emplea este mito en su análisis tal como lo planteara el abogado y filósofo de la historia italiano Giambattista Vico en su obra *Scienza nuova* (1744).

película: “We have decided to put an end to the quirks of fate. We are forging history, and no fruits of this earth shall henceforth be shared. We rebel to the death”.

En tanto sujeto imperial, Aguirre es ciego a la alteridad radical de la selva y cree poder controlar la naturaleza a voluntad, negando los límites que esta le impone:

> If I, Aguirre, want the birds to drop dead from the trees, then the birds will drop dead from the trees. I am the wrath of God. The earth I walk upon sees me and trembles. But whoever follows me and the river, will win untold riches.

La selva tropical queda atrapada por las fantasías coloniales, tal como Dussel (1994) explica que Europa “inventa” América desde su propia mirada y experiencia, haciendo desaparecer su radical otredad, lo cual habilita que los conquistadores hagan una lectura del “Nuevo Mundo” que fácilmente encuentra/imagina evidencias para confirmar su propio saber y estimular las fantasías en su deseo de poder.

En *La voluntad de poderío*, Nietzsche (1981) advierte que la relación causa-efecto que la historia pretende explicar es cronológicamente inversa: la causa suele ser imaginada a posteriori, una vez que el efecto tuvo lugar, con el fin de interpretar el fenómeno, justificar una idea, ciertos fines y realizar su punto de vista (AF 474). Se requiere de una falsificación de los hechos que se representan como conocimiento verdadero, aunque sean algo creado. El Dorado puede comprenderse en *Aguirre* como el tropo de esa falsificación. Las experiencias previas (como “antiguas falsas ficciones causales”) orientan la elección de las causas y la construcción arbitraria de verdades, de acuerdo con “viejos errores”. En este sentido, alrededor de la «verdad» hay una lucha constante y lo que se establece como verdadero será producto de una fuerza que se impone sobre otras que resisten sus creencias y juicios. Al final, quienes tengan un “mejor manejo de la capacidad de simulación” y “la astucia diversa” sabrán crear la veracidad necesaria para fingir e imponer un mundo verdadero (AF 537) de acuerdo con sus propios términos, para atribuir causas a los signos y un origen al sujeto (AF 541). No obstante, para lograrlo es necesaria una “falsa observación fundamental”: atribuirse a sí mismos el origen de la acción (y de la historia) y ciertas cualidades juzgadas como causas (AF 542). Se crea una fábula histórica cuyo propósito no es conocer la realidad sino adueñarse de ella “para tomarla a su servicio” (AF 475). En el proceso, la realidad, al igual que la selva, se abstrae y simplifica, se reduce “la multiplicidad turbadora a un esquema útil

y manejable" (AF 576). Nietzsche señala que la ciencia produce ignorancia cuando la voluntad elige afirmar el error como verdad solo porque resulta útil para sus fines. Hay un efecto narrativo en el que la ilusión adquiere valor de realidad debido a su "valor de conservación"; en consecuencia, por coacción subjetiva este "engaño útil" se convierte en "voluntad de lo verdadero".

"Para la inteligencia de la lógica: la voluntad de igualdad es voluntad de poder", afirma Nietzsche (AF 506), por ello elige siempre la igualdad, la uniformidad, lo concordante con lo ya existente, aunque para hacerlo haya que admitir "una falsificación fundamental de todos los hechos". En consecuencia, se combate lo incierto y plurisignificante que resiste amoldarse a la semejanza, lo cual redunda en "la gran ignorancia" indispensable para el dominio de la pluralidad (AF 487). La fuerza del conquistador está en imaginar e inventar la «verdad», para mediante ella apropiarse del mundo; en medir las cosas "de acuerdo con las magnitudes establecidas" por su voluntad (AF 566). A mayor voluntad de poder, mayor la amplitud del mundo verdadero inventado y conocido, al que se le da existencia para actuar sobre él y controlarlo. Esta "potencia inventiva", que crea al sujeto de la acción como causa y la realidad como consecuencia, resuena en la idea paralela de "hacer historia" como otros hacen dramas o cine. Como Herzog, Aguirre es el gran simulador, pero su astucia no es suficientemente diversa para lograr el dominio de la realidad ilusoria que desea imponer a los demás y sobre todo a la selva-mundo que lo rodea.

De acuerdo con Nietzsche, "conocer" siempre refiere a algo pretérito, «comprender» es "poder expresar algo nuevo en el lenguaje de alguna cosa antigua conocida" (AF 474). Eso ocurre con el "descubrimiento" del "Nuevo Mundo", como advierte Dussel (1994), que llevó a Europa a inventar al Otro desde lo Mismo, desde categorías previas que lo atraparon en una semejanza tranquilizadora y controlable. El discurso moderno definió el "Nuevo Mundo" como un lugar fuera del tiempo y de la historia, carente de civilización o cultura, por lo tanto libre de ser tomado para ser transformado de acuerdo con los proyectos imperiales de Europa. Esa definición permitió justificar la colonización y la explotación como intención de dar orden al caos, el cual adquiere una de sus máximas expresiones en la selva tropical.

Considerando todo lo anterior, coincido con Koepnick (1993) respecto a que el conflicto central en *Aguirre* es la escenificación de la lucha del colonialismo con su propia

invención del “Nuevo Mundo” como un espacio exclusivo de la naturaleza, un constructo del cual la mirada de los conquistadores no logra escapar incluso después de rebelarse contra el Imperio. Su ceguera explica por qué los europeos no logran ver a los nativos, como afirma fray Gaspar de Carvajal hacia el final de la película: “We lose men, but we never see the enemy”. Al resistirse a mantener los ojos abiertos y ver la realidad plural y Otra, caen víctimas de su alucinada imaginación colonial. La selva ocupa el lugar de una alteridad radical fuera del espacio de la representación y sobre ella se proyectan tanto el miedo como el deseo. Movidos por sus fantasías, sin darse cuenta de que están actuando fuera de lugar, los europeos sufren por la inefectividad de sus tradiciones y fracasan en su pretensión de hacer historia, mientras la realidad innombrable de la selva los reduce cada vez a un territorio más pequeño y a la insignificancia.

La efectividad de la tradición sí es suficiente para que Aguirre usurpe el control de la expedición. Como apunta Waller (1981), logra el poder “partly through his mastery of stagecraft and performance” (el gran simulador de Nietzsche), jugando con los roles sociales, las convenciones y las instituciones del “Viejo Mundo” (p. 55). Aplicando esa “astucia diversa”, ejerce el liderazgo actuando retóricamente para lograr sus fines a través de terceros, persuadiendo, manipulando y sugiriendo (Davidson, 1993, p. 123). Aguirre encarna la mirada imperial vigilante que todo lo observa (suerte de panóptico), que le permite dirigir la expedición como una obra que emula sus fantasías coloniales para auto-producirse como gran hombre y hacer historia.

> Aguirre is the king-maker, the playwright-director, and the raft becomes a stage upon which he constructs a society that mimics and perpetuates the assumptions and models of the Old World. He builds a canopied shelter, for example, that separates the aristocracy and the Church from the common soldiers and non-European slaves. However, this society and the institutions and social roles upon which it is based are for Aguirre only means, hollow conventions that belong to the world of theater rather than the domain of "true" history. (Waller, 1981, p. 61).

La rebelión de Lope de Aguirre no conduce a la disolución de la tradición imperial. Con retórica y performance intenta convertir la otredad de la selva en un objeto estético no amenazador, uno sobre el cual los dispositivos imperiales sí funcionen. Sin embargo, los

rituales burocráticos de escritura-lectura que Aguirre y los demás reproducen como estrategias de legitimación y dominación pierden progresivamente su eficacia para dar sentido a sus actos, no calzan con una realidad donde la naturaleza no obedece órdenes, solo evidencian una farsa (teatro) sin fuerza para producir nada duradero frente al enorme poder de la selva (Koepnick, 1993, pág.147-148). Por ejemplo, cuando el designado nuevo emperador Fernando de Guzmán expresa y anota la toma de posesión del territorio a ambas orillas del río mientras avanzan, intentando implementar el tropo colonial "lo que alcanza mi mirada es mío" como gesto de apropiación imperial que produce el espacio colonial (Pratt, 2008, p. 197), resulta obvia la inefectividad y la no correspondencia del gesto con el punto de vista ciego en que se encuentran, quedando reducido a la parodia (Koepnick, 1993, p. 143).

Los europeos construyen un mundo de palabras, pero lo escrito y dicho contribuye a confundir y extraviar a los protagonistas. En este sentido, apunta Rogers (2004), "eventually, the explorers' copious writings begin to obscure reality, masking the dangerous lack of action with fictitious victory" (p. 86). Por ejemplo, la escritura deviene comedia sin relación con los hechos en el acta de independencia que proclama el nuevo imperio. Todo se reduce a una puesta en escena: el reino del nuevo emperador es igual de falso que el trono hechizo de troncos cubierto por terciopelo donde Aguirre lo sienta. Fray Gaspar de Carvajal señala el punto final de desintegración de ese mundo teatral cuando, como si fuera otra anotación más en su diario, la voz en *off* dice: "Justo Gonzales drank my ink; he thought it was medicine. I can write no more. We are going in circles".

> Whereas they, as Aguirre puts it in the end, believe they are directing history as others direct theater plays, they in fact resemble actors unknowingly put on stage; while they think they are imperial bearers of the gaze, a gaze that appropriates land by mere visual contact, they in fact emerge as objects of the Indians' invisible gaze. (Koepnick, 1993, p. 146).

La praxis imperial, advierte Boyer (2011), requiere de una "distancia performativa" para disfrazar la violencia del deseo de poder y acumulación que la mueve (p. 267). El colapso progresivo de esa distancia explica que para los personajes la realidad adquiera cualidades casi ilusorias. Después de la muerte de Guzmán, los formalismos ideológicos se hacen innecesarios y la violencia actúa abiertamente: Ursúa es asesinado, Inés huye a la selva y

quien duda de Aguirre es decapitado. Progresivamente, lo surreal se apodera de los hechos y personajes. Las situaciones son estilizadas y ocurren casi teatralmente, dejando de lado cualquier lógica de la verosimilitud. Los personajes hambrientos, temerosos o moribundos se rinden ante una experiencia delirante que no reconoce las flechas que los hieren ni la proximidad de la muerte.

Será el barco suspendido en la copa de los árboles el que revele la fantasía que impulsa el deseo de los personajes. Un bergantín como símbolo del poder imperial y su capacidad de atravesar océanos y conquistar territorios remotos se descubre aquí atrapado y conquistado por la selva, echándoles en cara la realidad de su fracaso (Boyer, 2011, p. 269). Al respecto, los personajes plantean distintas versiones explicativas: fray Gaspar lo juzga un espejismo, pero Aguirre lo toma como real y lo piensa como instrumento de su proyecto imperial: "We'll get that ship! It is real! We'll sail to the Atlantic with it". Para él, el único recurso disponible es negar el peso de la realidad y entregarse a la fantasía alucinada. Esta negación se apodera de todos. Okelo se dice a sí mismo "it's not a boat, it's not a tree … this is not arrow. We only see arrows because we are afraid". También herido, el cura parece conjurar la muerte: "This arrow cannot hurt me. This is not rain." Aguirre todavía reconoce que las flechas son reales, sin embargo continúa negando la magnitud de su derrota.

La continua presencia de la selva y el flujo variable del río pueden comprenderse como otra forma de historia no escrita, una que recuerda que todo está en cambio, surge y desaparece, que la vida será digerida por la muerte. A diferencia de las formas convencionales de la historia, esta otra no es performativa ni manipulable. Precisamente, la presencia de esa fuerza trascendente y ominosa pesa sobre las acciones y el destino de los personajes, imprimiendo ese estilo de tragedia griega que identifica Herzog.

La rebelión de Aguirre no crea historia ni amplía la civilización y sus instituciones; al contrario, borra y desorganiza la conciencia histórica de los personajes. Su anarquía convierte lo lineal en círculos y confunde la realidad con la fantasía, al aspirar a un poder quimérico y absurdo sostenido por una documentación textual vacía y guiado por una mirada imperial deslumbrada o ciega. Fracasan porque no reconocen la inutilidad de los métodos que insisten en emplear, por su incapacidad de ver la selva, entrar en ella y crear nuevas estrategias para

actuar; es decir, no pueden reconocerse como 'otros' distintos respecto a quienes fueron antes de entrar en la selva y continúan atrapados en el imaginario colonial que acabará por destruirlos.

Al verlos pasar río abajo, los indígenas les recuerdan que son "carne flotante", les advierten que están en otro territorio y que son vistos desde otra perspectiva, que tienen otra substancia y otro destino distintos a los que ambicionan. En este sentido, señala Stone (2005), "for those unable or unwilling to see beyond what their social conditioning has prepared them to accept, Herzog suggests, death is preferable to the renunciation of habitual modes of thought" (p. 32). Aguirre está dispuesto a desafiar esas convenciones, pero no a renunciar a la fantasía imperial que ha creado su deseo de grandeza. Sus últimas palabras evidencian que su imaginación y voluntad siguen intactas:

> When we reach the sea, we will build a larger ship and sail to the North and tear Trinidad away from the Spanish crown. And from there we will sail on and take Mexico away from Cortés. What a great betrayal that will be! We shall control all of New Spain and will produce history as others produce plays. I, the Wrath of God, will marry my own daughter. With her I will found the purest dynasty the earth has ever seen. Together we shall rule the whole of this continent. We'll endure. I am the Wrath of God. Who else is with me?

Si El Dorado no existe y la selva no se puede conquistar, Aguirre está preparado para arrebatar lo ya conquistado por España en esa otra selva que es la civilización. Su arrogancia va más allá de la rebelión contra la corona española o el desafío al mundo de la naturaleza. Su afán de autosuficiencia lo lleva a contrariar el orden sociocultural simbolizado en el tabú del incesto, así como el orden natural de la muerte. Cuando todos están muertos, incluyendo su hija, y los monos han invadido la balsa como si la selva intentara afirmar el principio de realidad, Aguirre insiste en construir un imperio propio en medio de la precariedad creciente, obsesionado con el imaginario colonial e indiferente a la realidad que lo acecha. Los movimientos circulares que predominan desde las primeras secuencias llegan a su paroxismo cuando la cámara se mueve rodeando la balsa, mientras Aguirre dirige la mirada al cielo donde brilla el sol, símbolo en el que quizá podemos identificar el poder imperial como luz que, antes de iluminar, ciega. Rogers (2004) considera que también la música extradiegética marca el ritmo de esa circularidad, como continua advertencia de la falsedad de la narrativa

escrita-hablada de los conquistadores, su incapacidad para ver la selva, la falta de efecto de sus acciones, su miedo e imposibilidad para hacer historia frente al imperturbable dominio de la alteridad radical.

Aguirre se declara la "Ira de Dios", pero ¿contra qué o quién se dirige esta ira? ¿Contra un "Viejo Mundo" que no reconoce su heroicidad como conquistador y le niega los medios para crear la grandeza a la que aspira desde sus condicionamientos socioculturales? ¿Contra la realidad de ese "Nuevo Mundo" inconcluso que no le da oportunidad para abrir un claro donde anclar su dominio, que resiste ajustarse al guion que él escribe?

Como concluye Boyer (2011), la derrota de Aguirre es resultado de su incapacidad para leer la situación en que se encuentra en el contexto del "Nuevo Mundo", de ese estar deslumbrado y enloquecido "por la estructura delirante de sus fantasías" (p. 272). En la última escena, travestido como un dios, Aguirre reitera el deseo de cambiar la realidad del fracaso por sus fantasías de omnipotencia. En sus palabras resuenan textos bíblicos. Ese "yo soy", que reemplaza al primer "yo" narrador de fray Gaspar, tiene aspiraciones mesiánicas, es doble de "yo soy el hijo de Dios y el que cree en mí". Pero en lugar de una "verdad", este dios del teatro ofrece una farsa a quienes creen en él y lo siguen; se demuestra incapaz de concluir la creación y darle forma a un "Nuevo Mundo" sobre el que todavía cree puede operar con los mismos instrumentos y libretos ideológicos.

Aguirre encarna aquel *ego conquiro* que no acepta tener miedo ni dudas, que incluso en la derrota está seguro de ganar, dispuesto a arriesgarlo todo gracias a su autoconfianza, convencido de su superioridad y de que el destino se puede controlar, sea cual sea el territorio y la encrucijada. En este sentido, como señala Castle (2012), los personajes de *Aguirre* responden a una lógica posmoderna, que quizá se acerque a la subjetividad de los conquistadores del siglo XVI, en tanto son incapaces de reflexionar sobre las instituciones y convenciones que los hacen actuar. Por ejemplo, Fray Gaspar continúa lo que reconoce como tradición de la Iglesia: el estar siempre "del lado de los fuertes", más interesada en acumular poder y riquezas que en el proyecto de evangelizar a los "salvajes". El aristócrata don Fernando de Guzmán ejerce de emperador en medio de la precariedad y la incertidumbre. Los soldados siguen con sus funciones y el esclavo Okello al servicio de la aristocracia a pesar del hambre y la muerte. Todos ellos tienen en común la condición existencial que

Aguirre describe cuando enseña a su hija el pequeño oso perezoso: “this animal sleeps all his life. They’re never really awake”. La estrechez de su mirada les impide ver las contingencias de su nueva situación; por ello reaccionan deseosos o temerosos ante sus fantasías, sin tener conciencia de las limitaciones del imaginario colonial ni reconocer como interlocutora aquella alteridad que existe y se expresa en lo que para ellos es solo silencio amenazante.

Pedro de Ursúa, quien después de ser depuesto y hecho prisionero guarda total silencio y desinterés por los acontecimientos (casi no mira hacia la cámara ni a los otros personajes y ni siquiera opone resistencia en el momento de su asesinato), parece ser el único que reconoce que todo aquello es una farsa en la cual se niega a participar, aceptando que no tiene recursos para competir con ella ni para ponerle fin. Una vez que Ursúa ha muerto, Inés de Atienza decide abandonar también la farsa, ejerciendo la única acción-poder que tiene a su disposición, aunque implique abandonar también lo conocido (abandonarse ella misma): se adentra en la selva a probar su suerte fuera de las convenciones que la ataban, para enfrentar lo incierto y convertirse en otra entidad, quizá será simple carne fresca para nutrir otras formas de vida.

ii. *Aguirre*: Representación de la alteridad y voces emergentes

De acuerdo con Nowell-Smith (1997), las películas de Herzog en general comunican una crítica radical de la civilización occidental y la racionalidad instrumental que se distingue por explorar y validar la alteridad, eligiendo personajes que puedan calificarse de “soñadores rebeldes y herejes, fanáticos y maníacos” (p. 620). En *Aguirre*, una primera expresión de la alteridad está en quien desobedece o se declara traidor frente a la autoridad jurídica imperial, sujeto que puede ser entendido como visionario no conformista. Aunque se trate de una rebelión que no acaba de salir de las convenciones y tradiciones imperiales, por un lado, denuncia las desigualdades sociales y, por otro, en su re-escenificación de los guiones y actos de conquista confirma que las apropiaciones coloniales son una forma exaltada de robo.

Para Lope de Aguirre, Hernán Cortés es un modelo de rebelión exitosa. Su fracaso al emularlo evidencia que gloria y escarnio son dos caras de la misma moneda en la lógica imperial, fruto de los riesgos que el sujeto voluntarioso y determinado toma para ir en pos de las fantasías de conquista y gloria, desafiando las convenciones y las jerarquías sociopolíticas.

Si bien la historia de Aguirre es la de una conquista fallida y un imperio ilusorio, no hay que olvidar que conquistadores españoles como Hernán Cortés o Francisco Pizarro sí fueron exitosos, derrocaron grandes imperios y colonizaron extensos territorios que fortalecieron el imperio español. En este sentido, al exponer como teatro las estrategias estéticas e ideológicas imperiales, *Aguirre* recuerda que el deseo antropófago del Imperio no conoce límites. Como si se anticipara a la deforestación que amenaza hoy a la selva amazónica, Aguirre advierte sobre el imperativo de las fantasías imperiales:

> Even if we turn back now others will follow us and they will succeed, and we will remain nobodies. Even if this land is only trees and water, they will take it and it will be milked dry (…) These man measure riches in gold… it's more… it's power and fame…

Por otra parte, como antes señalé, los elementos del entorno selvático producen la presencia de una alteridad frente a la cual los personajes europeos reaccionan de forma indiferenciada o ciega, con el repertorio de sus convenciones sociales. Desde las aguas tumultuosas del río, la densa vegetación, la ausencia de claros u orillas donde hacer pie, hasta los pobladores locales, todos contribuyen a la contundencia de esa alteridad. El imaginario colonial experimenta esta presencia multifacética y ominosa de la alteridad como amenaza constante, definiendo por antonomasia a la selva como el espacio caníbal de sus pesadillas. En palabras de Herzog:

> … the jungle in the film it is a reality so strange you cannot trust it, and may be think it is a special effect. The jungle is really all about our dreams, our deepest emotions, our nightmares. It is not just a location, it is a state of our mind. It has almost human qualities. It is a vital part of the characters' inner landscapes. (…) There is profound life there, a sensation of force, an intensity (…). For me, a true landscape is not just a representation of a desert or a forest. It shows an inner state of mind, literally inner landscapes, and it is the human soul that is visible through the landscapes presented in my films… (Cronin, 2002, pp. 81, 83, 136).

La presencia protagónica de la selva como mundo donde "la creación no ha concluido" es la de una alteridad radical que escapa a las categorías imperiales que insisten en pensarla como algo a ser conquistado y dominado. La selva escapa también al encuadre de la cámara,

negándose a dar la impresión de realidad y reiterando su estatus mítico, fuera del tiempo y de la historia, siempre igual pero a la vez siempre cambiante, señalando una "última frontera" a la que se enfrenta el racionalismo moderno en tanto, como señala Rogers (2004), "culture and human history are what the forest is not" (p. 81). Paralelamente, la selva es un territorio imaginario animado por las proyecciones de la fantasía colonial, pantalla velada que evidencia el estado mental de los conquistadores con su miedo, debilidad y locura. Los continuos cambios desconciertan a los europeos, incapaces de distinguir lo imaginario de la realidad, que paralizados resultan víctimas de sus propias pesadillas.

Como elemento constitutivo e indiferenciable de la selva, los europeos de *Aguirre* tampoco parecen ver a los indígenas. De acuerdo con Koepnick (1993), hay una negación cognitiva respecto a la existencia del Otro y su cultura, sobre todo cuando los agrede, perceptible solo mediante la metonimia o la sinécdoque (cuando la quietud se rompe con la acción de flechas, lanzas o gritos), sin llegar a ser más que el espejismo de una ausencia amenazadora, como evidencia de las limitaciones internas de la imaginación colonial.

En distintos momentos puntuales, Aguirre y su hija son los únicos europeos que comparten el espacio o dialogan con la alteridad indígena. El padre cuando se encuentra junto al hombre que toca la flauta andina, en apariencia interesado en la música como alternativa al silencio inquietante de la selva. La hija cuando parece escuchar el relato de Baltazar, el traductor indígena en la expedición, que narra la historia de opresión de su gente a manos de los españoles, situación que le permite articular un discurso de resistencia:

> My people have seen diseases, earthquakes, floods, but what the Spaniards did to us is much more terrible. They have given me the name of Baltazar, but my real name is Runo Rimac (…) "he who speaks". I was Prince in this land and my people have to look to the ground and no one was allowed to look into my eyes. My people are in chains, just like me, and I must look to the ground. All of us have been made weaker. I cannot fight you, fight with yourselves. I'm very sorry for you because there is no way out and I will never return to my home.

Runo Rimac cumple con quien dice ser y habla, denunciando la violencia colonial que incluso instiga a los europeos a pelear entre sí, tal como ha ocurrido en esa expedición. A la vez, poseedor de mejores recursos para comprender la realidad de la situación en que se

encuentran, hace una advertencia sobre el final sin salida que les espera, aunque esta no sea registrada como información válida por los europeos. Este final letal ya ha sido experimentado por los indígenas, como lo hizo saber la voz en *off* de Carvajal cerca del inicio, cuando afirmó que fue un error el llevarlos porque "mueren como moscas" al enfrentar el clima del trópico.

Aunque Baltazar es originario de las sierras andinas, se presenta como traductor efectivo en los escasos encuentros con los habitantes de la amazonia, como si una única lengua se extendiera por el inmenso territorio sudamericano y las voces de la alteridad indígena fueran homogéneas. Esto ocurre con la pareja que se acerca en una canoa y sube a la balsa. Separada de la selva y de su comunidad, apunta Koepnick (1993, p. 140), la pareja puede entrar en el mundo construido por los europeos y subir a la balsa, donde al mirar la cámara sus cuerpos parecen expuestos al aparato etnográfico occidental que los reviste con la diferencia colonial como objetos estéticos posibles de controlar, evangelizar, explotar o destruir[117]. Distintos personajes reaccionan ante estas presencias novedosas: los soldados repiten que hay una mujer, el emperador Guzmán arrebata el dije de oro que porta el hombre, mientras fray Gaspar no pierde tiempo en su tarea de iluminar a los salvajes con la doctrina cristiana. Baltazar traduce lo dicho por el hombre:

> He says he's a yaguar. He knows from his ancestors that one day the sons of the sun would arrive from afar through great perils. The strangers would come with thunder made with tubes. They've awaited the sons of the sun for a long time, for here on this river God never finished his creation.

La estética pastoral del "buen salvaje" fácilmente muta en objeto caníbal si las expectativas coloniales no son satisfechas. Cuando el cura entrega la Biblia al hombre diciéndole que el libro contiene la palabra de dios, este lo lleva a su oído y al no escuchar nada lo deja caer,

[117] La reiteración de tomas en las que los personajes, generalmente secundarios o terciarios, miran directamente hacia la cámara suma al efecto de extrañamiento, parece una forma de romper la ficción interpelando al público, incluyéndolo en la construcción del mundo diegético al obligarlo a decidir si aquella imagen es un objeto estético o representa a un sujeto portador de signos de lo humano en común. Waller (1981) considera que este tipo de tomas pueden leerse como una especie de declaración silenciosa que autodefine a cada personaje o intenta revelar quién es mediante recursos no verbales (p. 64).

acto que inmediatamente activa la violencia que lo extermina[118]. Ridiculizar las convenciones europeas y rechazar los caminos preestablecidos de la transculturación, precisa Koepnick (1993), son razones suficientes para que el indígena pierda el derecho a existir (p. 140).

De acuerdo con los registros, en 1560 la expedición liderada por Pedro de Ursúa inició con 300 soldados españoles, 600 indígenas, 20 hombres negros esclavizados y algunas pocas mujeres (Minta, 1996). La diversidad de las categorías sociales en el grupo expedicionario, aunque reducida en número, está retratada en *Aguirre*. Baltazar y el músico andino son los rostros más visibles de los indígenas llevados como porteadores y sirvientes. Okello, el esclavo negro, representa a los no europeos [119], quien además de dar servicio a la aristocracia tiene otro rol asignado: el de ser un arma, pues junto al caballo se piensa que su piel negra amedrenta a los indígenas. Don Fernando de Guzmán personifica paródicamente a la aristocracia y al colonialismo; por ejemplo, cuando sentado sobre un cañón come bananas, despreocupado por la situación en que el grupo expedicionario se encuentra. Se le retrata como sujeto inútil con poder, que requiere asistencia en casi todo, acapara los pocos beneficios disponibles, mientras es indiferente a los malestares de sus subordinados, y no advierte las fuerzas sociopolíticas que definen los eventos. Por otra parte, fray Gaspar de Carvajal confirma que la Iglesia se reconoce a sí misma como aliada de los más fuertes[120], indiferente a cualquier principio de justicia, no solo en contra de las poblaciones indígenas, interesada más en sobrevivir y conservar sus privilegios que en la misión evangelizadora que se emplea como argumento encubridor. Por tanto, es fácil concluir que se trata de una institución que respalda los intereses imperialistas, que es responsable como ejecutora y cómplice de los crímenes en la Conquista. Las mujeres, Flora (hija de Aguirre) e Inés de Atienza (pareja de Ursúa), aparecen como posesiones de los

---

[118] Esta escena es semejante a la de *Royal*, cuando fray Valverde entrega a Atahualpa el libro con la "palabra de Dios", este lo chupa y lleva al oído para luego tirarlo al suelo, acción que activa los mecanismos imperiales de castigo y conquista.

[119] De acuerdo con Herzog, el referente para este personaje es John Okello, quien fuera general Mau Mau, líder de la revuelta de Zanzibar. Antes de ser eliminado por Idi Amin Dada, Okello vivió en la selva ugandesa rodeado tan solo por unos pocos amigos fieles y se dice que hablaba con los árboles. Herzog explica: "Okello would deliver incredible speeches full of his hysterical and atrocious fantasies over the loudspeaker system from his aeroplane, the climate and taste of which were a strong influence on the language that Aguirre uses" (Cronin, 2002, pp. 50-51).

[120] Cuando Inés de Atienza solicita a fray Gaspar de Carvajal que intervenga a favor de Pedro de Ursúa, que ha sido derrocado, hecho prisionero y sujeto a juicio por traición, este le responde con calma: "You know, my child, for the sake of our Lord, the Church has always been on the side of the strong".

hombres, hija y esposa que son guiadas de la mano durante el descenso a la selva, una completamente sometida a las ambiciones de su padre, y la otra sin más aparente razón para vivir que no sea proteger a su marido.

Todo intento de los conquistadores por establecer orden y dirección es anulado por el poder de la continuidad del río y de la selva, único orden o sentido de dirección real, con sus variantes de ritmo (rápidos, estancamiento, círculos). Las alternativas existentes dentro de este orden son fluir o hundirse y desaparecer, aunque también se sugiere la simbiosis entre el ser humano y la naturaleza, como la posibilidad que elige Inés al entrar en la selva (menos como autosacrificio y más como autosalvación), liberada finalmente de su condición de posesión masculina. Ella ya había demostrado antes cierta clarividencia, de la que carecen los hombres, incapaces de escuchar en la voz sabia de las mujeres, al advertirle a Pedro de Ursúa que el verdadero peligro para él en ese momento era Lope de Aguirre.

Stone (2005) identifica rasgos posmodernos en *Aguirre*, como el uso de elementos paródicos o carnavalescos, así como en la fusión narrativa de distintas fuentes o versiones sobre los hechos (p. 26). Cita a Waldemer (1995) para subrayar la oportunidad que se abre en el largometraje al restar autoridad a la historia oficial y erosionarla, como estrategia para incorporar otros puntos de vista que han estado ausentes en esa historia y la cuestionan, por ejemplo mediante la incorporación de personajes ficticios (p. 26-27). La estética posmoderna se expresa también en la incorporación de elementos surreales (la cabeza cortada que continua hablando o el barco suspendido en la copa de los árboles) y el uso de la cámara como testigo, que al bajar de la montaña se hace parte de la expedición y resulta también afectada por el terreno: las gotas de agua en el lente, el movimiento inestable en el avance, los ángulos variables, la interpelación a los sujetos estáticos que la miran de frente. Todo contribuye a evidenciar el proceso de la filmación y a desnaturalizar el mundo narrado.

Incapaz de identificarse con la mirada delirante de los conquistadores, el público se desprende de la balsa, igual que lo hace la cámara al final, para observar el patético espectáculo de lejos, desde la perspectiva del río, de la selva y de los indígenas. Tal como sugiere Koepnick (1993):

> (…) that we see the Spaniards looking at the jungle through the distorted filters of their colonial imagination, we assume the gaze of the Indians, installed

> somewhere at the fringe of the tropical forest and looking at, indeed looking through, the white colonialists. (p. 146).

La particularidad de la música contribuye también al efecto de extrañamiento y a la activación de lo surreal como parte del clima emocional o psicológico. Herzog explica que quería "something both pathetic and surreal" para lo cual se empleó un instrumento creado por el grupo Popol Vuh[121], descrito como un "órgano-coral", llamado *Lacrimé de Rei*, que produce música sintética combinando artificialmente voces humanas pregrabadas, de manera que "is not real singing, nor is it completely artificial either" (Cronin, 2002, p. 80). De acuerdo con Rogers (2004), la música extradiegética del *Lacrimé* marca el antagonismo de los personajes que navegan sobre el río y la selva inmóvil, restaurando en algún grado las dimensiones de realidad perdidas por la inercia visual. Alternativamente, la repetición de la música ilustra la circularidad del viaje, como si la profundidad del silencio que rodea a los personajes se expresara en el sonido, advirtiendo la imposibilidad de cambio o progreso en el fallido intento de exploración y conquista de la selva, reiterando la futilidad que los lleva a avanzar solo en círculos y los deja sin posibilidad de escapar (p. 84-85).

Por último, resulta relevante el señalamiento de Boyer (2011), respecto al riesgo de que, ante la historia de extravío y fracaso en *Aguirre*, como espectadores perdamos de vista la realidad de la praxis imperial, sus ejecutores y sus víctimas. De nuevo es importante recordar que Hernán Cortés representa la otra cara de la moneda y, mientras Aguirre naufraga en la Amazonía cegado por las fantasías imperiales, España continúa ejecutando su proyecto de dominación con efectos muy reales para las poblaciones locales y sus territorios (p. 272).

El aparato ideológico que produce las tramas imaginarias del proyecto imperial no puede reducirse a la fantasía, pues también está guiado por un sentido económico del poder, aunque este sea menos racional y productivo que como desea imaginarse a sí mismo. Retomando el mito planteado por Koepnick (1993), la complejidad y los excesos de la modernidad han convertido la civilización en otro tipo de selva, la extensión del 'claro'

---

[121] *Lacrimé de Rei*, es el instrumento musical creado por el grupo de *avant-garde* Popul Vuh, fundado en 1969, a partir de elementos filosóficos indios y orientales para fusionar distintas influencias musicales como folk, góspel y rock. Rogets (2004) describe su funcionamiento: "Inside this strange instrument are 36 tapes running in loops parallel to each other. These tapes, when 'played' by an attached keyboard, resemble the sound of a human choir. With its basis in tape loops, the *Lacrimé* is highly repetitive" (p. 78).

creado por la sociedad de consumo global hace perder de vista la frontera que la separa de la selva natural, degrada la creatividad humana y socaba el respeto por la alteridad. Aun en el escenario de su innegable efectividad, algunas facetas de esta densa selva global del siglo XXI hacen resonar la observación de Herzog respecto a la expedición de Aguirre: "these people are undertaking is almost the mechanical pursuit of defeat and death" (Cronin, p. 79). En este escenario las conductas de depredación y canibalismo se multiplican (pienso por ejemplo en las redes sociales, además de la más obvia depredación industrial), degradando casi todas las formas de vida, humanas y no humanas, comprometiendo el futuro y la sobrevivencia de nuestra expedición como especie, distraída por las mismas fantasías de conquista y acumulación.

Aunque algunos de sus guiones ideológicos han cambiado, el deseo y las fantasías en la base del modelo de desarrollo moderno siguen creando un espejismo que conduce a la derrota. Deslumbrada por sus propios logros, la sociedad global del siglo XXI contribuye a su propio fin, sin lograr detener los programas que mueven sus mecanismos desde el siglo XV. Así como las prácticas imperiales distorsionan la mirada y conducen al extravío en la selva, las prácticas de la modernidad arrastran cegueras históricas respecto a la alteridad y los sistemas de opresión sobre los que se ha sostenido. El Dorado resulta el símbolo de la utopía colonial para el deseo imperial; sin embargo, también funciona como tropo de ese espejismo que confunde y puede llevar a la muerte incluso a los depredadores más ambiciosos. Entre las distintas manifestaciones que puede tomar este tipo de autoengaño viene a mi mente el ejemplo de Afganistán, donde la guerra y la ocupación recién terminaron después de 20 años. Incluso desde el punto de vista de los protagonistas occidentales, los datos revelados confirman la inutilidad y el irracional costo de esa empresa militar (si bien, como en todo proyecto moderno, hubo depredadores cuyas fantasías fueron más que satisfechas), aunque el discurso oficial se esfuerce por sostener el éxito del teatro montado y conciliar sus actos del pasado con sus decisiones en el presente.

Ciertos guiones llevaron a los Estados Unidos a invadir Vietnam hace más de medio siglo[122]; otros distintos y, a la vez, semejantes le condujeron a Afganistán para convertirlo en

[122] *Aguirre* fue realizada durante la guerra en Vietnam y algunos críticos han señalado la influencia del conflicto en el proyecto de Herzog (Boyer, 2011, p. 275).

escenario de la fantasía imperial. Los "viejos errores" orientan la construcción de nuevas "falsas verdades" como causas para la acción. La expedición occidental entró navegando en otro tipo de selva, cargando con el peso de su ideología y sus tecnologías. En su arrogancia no dudó de sus estrategias y pensó que todo iba a ocurrir de acuerdo con sus deseos, que con su sola voluntad y poderío lograría erradicar al Talibán y toda amenaza terrorista, poniendo de paso fin a la opresión sobre las mujeres en ese país. La evidencia revela la incapacidad de esa expedición para ver la realidad de "la selva" tal como es, para escuchar a la alteridad, confundida por esa ceguera que impide reconocer la inutilidad de los métodos empleados y tomar mejores decisiones.

Para el resto del mundo, la guerra y ocupación de Afganistán fue una creación mediática, estética e ideológica, escenificada especialmente para cierto público que consume relatos sobre la democracia, la heroicidad de Occidente o la importancia de los derechos humanos. Como parte de la puesta en escena se creó un nuevo gobierno democrático, se entrenó un ejército y se organizó una nueva sociedad a semejanza de Occidente; sin embargo, a solo semanas de anunciarse que su "productor" se retiraba toda la obra se derrumbó: el gobierno, el ejército, la paz y los derechos. Considerando lo anterior, como parte de los simulacros que el Imperio construye para sí mismo, para sus vasallos, aliados y enemigos, resulta muy significativo lo argumentado por Adam Linehan, sargento del ejército estadounidense que sirvió en Afganistán entre los años 2010 y 2011, cuyo testimonio se presenta en el último episodio del documental de Brian Knappenberger (2021) *Turning Point: 9/11 And The War On Terror*:

> I remember specifically, like, one night in a guard tower in Afganistan, realizing what it was, American freedom. What did we mean by "freedom" in this country? And it was the freedom to pretend. We feel entitled to our fictions. And when you go to Afganistan, all of it, is like the curtain comes down.

El Imperio de la modernidad se arroga la libertad de "pretender" hasta que choca con el muro de "la selva", el desierto o la guerra, que se resisten a cumplir con las convenciones del guion impuesto. En este sentido, encuentro que el ejemplo de Afganistán retrata muy bien cómo el complejo tropo de "hacer historia como otros hacen teatro" desplegado en *Aguirre* también puede ser útil para comprender el mundo fuera de la pantalla y los textos. Cine e historia

emplean estrategias estéticas e ideológicas para cumplir con su fin de dar sentido a un mundo. Una conquista, una guerra, la colonización o la ocupación son procesos de puesta en escena que buscan controlar y moldear la realidad (las realidades en su pluralidad y cambio) de acuerdo con ciertos guiones y mediante mecanismos estandarizados. Sin embargo, no olvidemos que, aunque la historia sea parcialmente una escenificación en la que participa la ficción, movida por ideologías e imaginarios, sus efectos son tan reales como las muertes de las poblaciones locales en la América en el siglo XVI y el Afganistán del XXI.

Aguirre muestra al ego moderno en el ejercicio de su libertad para pretender, para crear y consumir las ficciones que estimulan los deseos de su *hybris*, a pesar de las consecuencias reales que están ahí para quien quiera verlas y pueda aprender de los errores. Pero la inercia o la adicción al "teatro", sobre todo después de la enorme inversión en la puesta en escena, impiden desechar el proyecto y limitan la búsqueda de guiones alternativos. El resultado es la negación o minimización de la evidencia del fracaso, para continuar con aquellos programas que diseñan causas para una historia ficticia. En consecuencia, se pierde progresivamente de vista esa otra selva originaria de lo real, como punto de referencia desde el cual sostener la cohesión social y las instituciones que protegen al ser humano del canibalismo.

b) *El Dorado* (1988): compulsión a la repetición hasta la podredumbre

i. *Dorado*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

En *Dorado*, la narración está estructurada sobre el eje del relato de Pedrarias de Almesto, testigo y posterior cronista de la expedición de 1560-61 (la crónica de su autoría se titula *Jornada de Omagua y Dorado*). Sin embargo, como antes se señaló, el guion se nutre de variadas fuentes y, como hace ver Stone (2005), el relato fílmico se despliega desde múltiples perspectivas:

> Saura emphasizes the heterogeneous character of Hispanic influences in the New World, the co-existence within Spanish-American society of orthodox and hierarchical tendencies, on one hand, and oppositional and anarchistic ones, on the other. Thus, at the beginning of the film, the spectators are encouraged to identify

> with Aguirre's commitment to his fellow soldiers and personal bravery, which contrast markedly with the ineffectual and elitist behavior of Ursúa. (p. 34).

En su inicio, *Dorado* apela a procedimientos discursivos que coadyuvan a instalarlo en el género histórico, desde el paratexto introductorio: música antigua suena mientras los créditos se despliegan, acompañados por detalles del retrato de un ataviado caballero (lo cual, de paso, establece las figuras protagónicas como europeas), hasta culminar en un cartel con el siguiente texto introductorio: "Siendo Rey de España Felipe II y en el año 1560 se inicia esta jordana en busca de El Dorado en Santa Cruz de Capocovar (Perú)". Como contraparte, después de esta introducción centrada en lo europeo, empieza a desplegarse el mundo diegético con una escenificación del mito de El Dorado, que presenta la fantasía detrás del deseo que impulsa las acciones de los conquistadores: a la orilla de un lago la piel de un hombre es cubierta con polvo de oro y luego este sube a una balsa que lo lleva aguas adentro.

Según coincide la crítica, *Dorado* sigue el relato de las crónicas con bastante fidelidad. Sin embargo, a pesar de todos sus logros formales, no alcanza a articular los datos existentes en una ficción que les inyecte vida propia como drama cinematográfico. El conflicto central de la trama atiende la progresiva disolución de las jerarquías y la caída en el caos de la expedición. La ceremonia inicial, en la que los barcos son bendecidos antes de botarlos al río, parece un anuncio de lo que vendrá: el entorno de la selva tropical impone sus propias reglas y destruye anticipadamente una de las naves. Tal como explica su constructor Juan Corzo a Pedro de Ursúa: "La madera está podrida, carcomida por los bichos y la humedad". Los lazos que unen al dispar grupo de expedicionarios también se irán pudriendo, su mente será carcomida por "los bichos" que habitan la selva y la humedad del río. Alonso de Esteban, quien participa como guía por ser uno de los sobrevivientes de la expedición que recorrió esa misma ruta en 1540, le comenta a Lope de Aguirre: "creo que la humedad le está reblandeciendo los sesos". Un soldado advierte también: "en esta tierra todo se pudre".

Tampoco el tiempo de la naturaleza es el tiempo del quehacer humano, el primero "todo lo cambia, lo que ayer fue, hoy no es", señala Alonso, mientras el segundo busca resultados posibles de consolidar, replicar y capitalizar, algo semejante al llamado "desarrollo". La selva deshace lo que la civilización hace, desde los objetos fabricados hasta la razón. Estos sujetos, dominados por la fantasía de El Dorado y deshechos por la selva en el proceso de buscarlo,

son caracterizados humorísticamente por Alonso de Esteban cuando se refiere a la expedición previa de Francisco de Orellana:

Alonso de Esteban: *Orellana era tuerto, perdió un ojo de joven, y por eso no se enteró de la mitad de las cosas que veía*.

Lope de Aguirre: *Se dice que Orellana combatió a las amazonas matando a seis de ellas*.

Alonso de Esteban: *¿Quién lo dice? ¿Fray Gaspar de Carvajal? ... También era tuerto. Una flecha de los indios le atravesó un ojo. En aquella expedición todo el mundo era tuerto. Unos eran tuertos, otros cojos* (mira la pierna de Aguirre).

Lope de Aguirre: *Otros borrachos*.

Alonso de Esteban: *Otros vascos… O lo que es peor, la mitad de la gente que ahí estaban, razonaba con la mitad del cerebro… Aquella expedición fue un infierno… y esta… esta lleva camino de serlo también… A no ser que alguien coja la sartén por el mango.*

En *Dorado* el *ego conquiro* persiste en su anhelo por lo fantástico, buscando repetir la hazaña de las conquistas de México y el Perú que lo deslumbraron en el pasado. El tropo de El Dorado representa una fantasía modelada de acuerdo con los discursos culturales que transmiten la experiencia del pasado, el soporte desde el que se dispara el deseo por emular aquello que ya no puede ser. El imperativo de persistir en este esfuerzo impide aceptar la realidad y sus límites, reconocer que todo cambia y "lo que ayer fue, hoy no es". La influencia de los discursos que exaltan la fantasía es tan fuerte que lleva a la negación del fracaso de la incursión previa en la Amazonía. Junto a la impronta del género fantástico, la empresa imperial se sostiene como una compulsión a la repetición, creyendo que se obtendrán resultados similares al modelo convencional que se ha establecido como exitoso. Lo contrario sería reconocer que el esfuerzo que hacen es inútil o peligroso. La mentira resulta mejor alternativa que lidiar con la realidad y aprender de los errores.

Sobreviviente de la expedición previa, Alonso de Esteban es ejemplo de quien inventa, cree y propaga mitos fantásticos para combatir el peso de la realidad, un recurso que además le resulta útil para capturar la atención de los otros conquistadores, convertido él mismo en mítico conocedor del camino hacia El Dorado, diciendo lo que estos desean escuchar obtiene a cambio una posición privilegiada. Solo hasta que resulta obvia la situación calamitosa de la segunda expedición, Alonso revela que la previa "fue un infierno". Se podría argumentar que este personaje sufre de alguna forma de estrés postraumático, producto de lo vivido veinte años atrás; el alcoholismo y el constante fantaseo le permiten mantenerse a flote en su esfuerzo por desmentir la realidad. El mecanismo de autoengaño se confirma cuando, cerca del final del largometraje, después de encontrar y compartir con Aguirre una bebida fermentada por los locales, le dice: "Pronto llegaremos a las aguas saladas, el mar está cerca (…) Hemos conquistado muchas tierras, hemos visto muchas cosas nuevas, sabemos más… sabemos mucho más… y el sueño de ayer se va desvaneciendo. ¿No iremos en pos de un fantasma?" Alonso empieza plateando una ecuación que buscar articular el acto de "ver" con el de conquistar y el proceso de conocer, para de inmediato cuestionarla. Resulta obvio que nada han conquistado y dudoso que algo hayan aprendido; sin embargo, simultáneamente se reitera y se cuestiona la fantasía, un primer gesto parcial de aceptación de la realidad para combatir la imaginación que la niega.

El pedazo de medalla que encuentran dentro de un pez puede verse como un signo de la temida naturaleza tropical voraz como una piraña, pero también es una prueba de que los europeos son como una serpiente que muerde su propia cola y se come a sí misma sin advertirlo. Están repitiendo los pasos de una expedición que fracasó, sin aprender de los errores. Buscan nuevas riquezas, pero solo encuentran restos devaluados de su propio quehacer, así como progresivamente el grupo de expedicionarios pierde alguna parte de sí y se devalúa (algunos mueren, otros quedan tuertos o cojos).

Sobre la selva se proyecta la responsabilidad por las "locuras" que hacen los hombres. En contraste con el contexto en que se encuentra, justo antes de ser asesinado, Ursúa recuerda con nostalgia su lugar de origen en Navarra, donde "estará ahora todo nevado", reconociendo que su deseo está fuera de lugar y a destiempo. Tienen la expectativa de que el paisaje evolucione de acuerdo con su narrativa, los desespera el silencio que perciben en la selva y

el río, porque desmiente la progresión de la fantasía que conduce hasta de El Dorado, según lo dicho por los indios brasiles que los guían:

> … más abajo, la selva se pone tan espesa que aun de día es imposible ver el cielo. (…) Después, poco a poco, la vegetación se va aclarando, la oscuridad de antes se transforma en una luz cada vez más intensa que tiene el color del oro, hasta que esa luz es tan fuerte que deslumbra.

El Dorado funciona también como una alegoría política. Siguiendo a Marvin D'Lugo, Stone (2005) sugiere que la leyenda puede leerse como otro tipo de ilusión, distinta al oro y el poder, una que representa el ideal de una sociedad más igualitaria, por lo que Lope de Aguirre actúa como catalizador de cierta tradición idealista y resistente al *statu quo* (p. 34). Este personaje representa a quienes no están satisfechos con el lugar social que ocupan y no están dispuestos a renunciar a sus aspiraciones coloniales. Esa insatisfacción no pasa inadvertida por el gobierno virreinal, para el cual El Dorado resulta un recurso persuasivo útil, como Pedrarias cuenta a Ursúa: "Se habla de que el Dorado no es para nosotros y que esta expedición ha sido una patraña para alejar a unos españoles peligrosos del Perú". La rebeldía es resultado de la inconformidad entre quienes se sienten traicionados por el proyecto imperial y sus promesas de conquista, y con Aguirre esa rebeldía se reconfigura[123]:

> ¿Qué hacemos aquí? ¿Qué estamos haciendo aquí? ¿Para qué hemos venido? ¿No somos nosotros los que con nuestra sangre estamos conquistando estas tierras? No tenemos que compartir nuestras conquistas con nadie y menos con un rey que se haya tan lejos de nosotros y que se preocupa tan poco de nuestros problemas…

Un soldado se queja: "No hacemos otra cosa que abandonarnos a merced de la corriente del río". En su relación con el "Nuevo Mundo", los europeos se abandonan a la corriente del imperativo colonial, ante el cual no saben cuándo detenerse para reflexionar y cambiar su patrón de acción. Al final, después de la sucesión de traiciones, además de ofrecer una nueva

[123] En *Dorado* no se logra mostrar efectivamente el carácter y el avance de la supuesta "locura" de Lope de Aguirre, ya sea por debilidad del guion o de la actuación, por ello se recurre a descripciones secundarias enunciadas por otros personajes. Por ejemplo, Juan de la Bandera le dice "Tú eres quien ambiciona el poder. Tú que llevas el crimen en la sangre. ¿Hasta cuándo vamos a soportar tus intrigas? Si Aguirre continúa en el mando todos iremos al desastre y a la muerte (…) es rencoroso y cruel, un peligro para todos. Aguirre es ahora el enemigo, no podemos tener entre nosotros a esa serpiente venenosa".

fantasía de libertad y equidad, el proyecto de Aguirre propone arrebatarle a España lo ya conquistado, es decir, repetir la conquista.

Hay semejanzas y contrastes entre Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre. Mientras el primero es un aristócrata relativamente joven que ya ha disfrutado de los éxitos de la Conquista, el segundo es un soldado entrado en años, que no ha consolidado una posición económica o social en el Nuevo Mundo, pero cuya experiencia le vale el respeto de sus iguales. Ambos están vinculados afectivamente a una mujer de la que no desean separarse, aun en las circunstancias peligrosas de la expedición por la selva. El hecho de que Ursúa viaje en una balsa con una carpa privada que lo oculta de la mirada de los demás, como en un mundo aparte, comunica su alienación respecto al grupo que comanda. Esta posición, percibida como debilidad por los otros expedicionarios, se acentúa por su enfermedad y sobre todo por su vínculo con Inés de Atienza. Los demás le reprochan elegir el romance en lugar de la camaradería masculina. Se expresa aquí también una demanda de amor dirigida a Ursúa (quizá como representante del rey o el gobierno), para que mire a los hombres, se preocupe por ellos y cumpla sus promesas. Su falta de disponibilidad contrasta con la de Aguirre y lo reduce a ser un conquistador inadecuado, a pesar de sus bien conocidas hazañas del pasado.

La escena que mejor intenta retratar la distancia que separa a ambos personajes es la llegada del grupo a una aldea y el enfrentamiento con sus pobladores. Ursúa anticipa una acción militar desproporcionada, para luego caer en el desconcierto, cuando no en el ridículo, mientras que Aguirre aprovecha la oportunidad para destacarse como líder alternativo que evita un choque violento y gana la amistad de los indígenas mediante gestos simples. La escena termina con una exagerada algarabía, compartida por locales y extranjeros, enunciando sin querer una parodia de situaciones típicas del imaginario colonial: la pretendida efectividad militar todo-terreno de los conquistadores, que por sí solos se creen capaces de derrotar a quien se les resista; la habilidad para domesticar al "buen salvaje" con recursos simplistas, sin negociación y sin comprometer sus proyectos imperiales; por último, la participación imaginaria de los grupos oprimidos en los beneficios coloniales.

Aguirre comprende el ejercicio del poder como conjunto de responsabilidades que exige "renuncias", por ello considera un signo de debilidad el que Ursúa se entregue al hedonismo. Además, este último demuestra que no sabe respetar los vínculos militares ni las

jerarquías, lo cual explica que sea derrocado por la inusual alianza entre los soldados (carentes de privilegios pero poseedores de la violencia requerida) y los nobles (que se sienten humillados por haber sido rebajados a remar en lugar de los esclavos negros). Para Ursúa, el viaje hacia El Dorado tiene un significado íntimo, como le confiesa a Pedrarias:

> Estoy cansado y enfermo. Nunca volveré al Perú. Y aunque este sea el río de la muerte en vez del de la vida, voy a descender por él con Inés hasta el límite de mis fuerzas… Que El Dorado no existe, ¡qué le vamos a hacer! Es tarde para renunciar a un sueño.

Ante la reiterada propuesta de regresar al Perú, Ursúa refuerza el imperativo de la empresa colonial y su deseo personal, casi como una condena: "que sepan los que ahora sois muchachos, que vais a envejecer descubriendo estas tierras". Luego de haber invertido tanto en una fantasía, pareciera más costoso echarse atrás; en consecuencia, los patrones de acción se vuelven compulsivos y se produce una ceguera respecto a proyectos alternativos. Como contraparte, Aguirre plantea la duda respecto a este imperativo, desde una posición que quizá podría calificarse de humanista: "¿Para qué adentrarnos en esta selva inhóspita? ¿No son nuestras vidas más importantes que este esfuerzo inútil?" Sin embargo, él también carga con el peso de su propia inversión afectiva en esa fantasía y tampoco puede regresar (no hay adónde regresar). El conflicto de la disonancia entre lo afectivo y lo cognitivo puede explicar que avance hacia el delirio y recurra a la traición. En última instancia, mientras no se logre redirigir el deseo hacia otra meta, como afirma Aguirre cerca del final del largometraje, afectado por la fiebre: "¿de qué sirve la vida… si no hay un fin que la justifique?" Lo mismo podría decirse de la modernidad y las fantasías que la articulan, la inversión expansiva en su proyecto de crecimiento económico ha clausurado los escenarios alternativos.

En *Dorado*, después del fracaso en la conquista y la decisión de Aguirre de traicionar a la autoridad imperial, se plantea el proyecto de la libertad como fantasía complementaria, como narración alternativa para intentar mantener unido al grupo. Se rompe así la compulsión a la repetición con el giro creativo de una nueva narrativa, guiada por otro tipo de fantasía: la equidad social. Cuando no es posible conquistar las nuevas riquezas ambicionadas, porque estas no existen o ya fueron conquistadas por España, la única forma de evadir la locura o la muerte será reemplazar la fantasía que organiza las aspiraciones sociales. Sin embargo, los

patrones de opresión preexistentes siguen operando y la libertad se hace tan elusiva como El Dorado. Lo mismo ocurre en el núcleo contradictorio de la modernidad, donde coexisten la promesa de emancipación, todas las formas de opresión preexistentes y el imperativo del *ego conquiro* que todavía está dispuesto a ejercer la violencia requerida en función de su deseo por acumular riquezas, ganar privilegios y conquistar el territorio ajeno.

ii. *Dorado*: Representación de la alteridad y voces emergentes

Stone (2005) considera que Saura logra traducir "the rich texture of Spanish-American colonial life from a literary to a cinematographic medium" al privilegiar la heteroglosia (p. 29, 33). *Dorado* presenta un grupo expedicionario más numeroso y heterogéneo, comunicando así la alteridad con los distintos puntos de vista que convergen o entran en conflicto en distintos momentos de la trama.

La diversidad se expresa en las clases sociales, el género, la edad, la etnia y la orientación sexual. Para empezar, los europeos se distinguen según su procedencia y esta resulta una base para establecer alianzas o despertar tensiones: Lope de Aguirre y sus hombres de confianza son vascos; Pedro de Ursúa es de Navarra (aunque es más francés que vasco afirma despectivo Aguirre); Juan de la Bandera es un "madrileño fanfarrón" y Fernando de Guzmán un noble oriundo de Sevilla. Mestizos, indios y esclavos ocupan los puestos más bajos en la jerarquía. Las mujeres se presentan según su vínculo con algún hombre. El hecho de que el discurso y los personajes religiosos no tengan mayor protagonismo contribuye a la impresión de que *Dorado* busca ofrecer una imagen alternativa de España, como cree Stone (2005), desligada de la Inquisición y la ideología conservadora de la Contrarreforma (p. 34).

Dorado muestra el rostro poco glorioso y el impulso irracional de la conquista española. Todo resulta inesperado y complicado en el retrato de la expedición por la Amazonía: la travesía, el hambre, el hacinamiento, la enfermedad, la traición, la violencia y la continuidad de la selva, que no les entrega lo que buscan.

Luego de haber liquidado a todos los aristócratas, gobernadores y capitanes, al asumir el mando, Aguirre se viste con la armadura ornamentada que debió haber sido de Ursúa. Buscar ocupar imaginariamente otra posición social, pero como líder popular no parece

cómodo con la parafernalia de la aristocracia y resulta más un retrato paródico, como autodesignado "Príncipe de la Libertad". En consecuencia, la libertad que ofrece también queda marcada por ese gesto grotesco, aunque sin restar fuerza a su denuncia contra las condiciones de opresión en la sociedad colonial y sus jerarquías: "En mi reino no habrá esclavitud y, puesto que todos nacemos de la misma manera, seamos todos iguales ahora… negros e indios… mestizos y mulatos… serán mis amigos como los españoles". Sin embargo, la denuncia no conduce a una posibilidad real, política o social, de producir la libertad y la igualdad prometidas.

A pesar de que los roles protagónicos y el conflicto que mueve la trama corresponden al mundo de los europeos, las voces del mundo local también se escuchan, aunque sea marginalmente. La escena inicial que sigue a los créditos representa el mito de El Dorado, la leyenda que se dice fue creada por las poblaciones locales para consumo de los europeos, para controlarlos mediante la colonización de sus deseos. En este sentido, se puede reconocer aquí la efectividad creativa de la cultura del Otro, producto de su conocimiento de los imaginarios coloniales que permite instrumentalizarlos como señuelo distractor, para defenderse así de un enemigo que militarmente no pueden vencer. En este sentido, no solo el Virrey del Perú ideó esta expedición para deshacerse de "sus capitanes más rebeldes", como dice Ursúa a Pedrarias, sino que los indígenas mueven los hilos de una trama más densa para dispersar y debilitar a sus opresores.

Los indios brasiles que acompañan la expedición en calidad de guías pueden reconocerse como parte de la trama anterior y sus estrategias creativas de resistencia, en tanto dan indicaciones poco precisas que contribuyen a crear la distancia mítica que separa a los conquistadores de una meta que no llegará a materializarse. Alonso de Esteban confirma poéticamente esta distancia: El Dorado "está más allá de las montañas de la luna, más allá del valle de las sombras". Uirakuru, líder de los brasiles y único personaje local diferenciado de este grupo, responde ante los reclamos de los europeos: "Sin tantas matanzas y brutalidades ya estaríamos allí". Quizá, como otras distancias míticas, llegar hasta El Dorado requiere cierto estado de gracia o armonía que se pierde con la violencia. Los indios brasiles tienen clara su función y se niegan a cumplir el trabajo forzado que Juan de la Bandera les

exige después del asesinato de Ursúa; quizá la violencia que dirige sobre ellos se puede comprender en parte como represalia por el probable engaño.[124]

Los pobladores locales que encuentran a lo largo de la travesía no adquieren mayor protagonismo y operan más como un recurso que permite evidenciar algún rasgo de los protagonistas europeos. La primer aldea parece vacía, aunque luego descubren una pila de cadáveres, víctimas de la violencia genocida ejercida por el grupo de conquistadores que se había adelantado a la expedición principal. La matanza es una reacción de quienes juzgan como traición la legítima resistencia, y que proyectan sobre sus propias víctimas una amenaza, cuando son ellos los que invaden su territorio con un proyecto declarado de conquista, saqueo y poblamiento. Ese grupo de avanzada luego fue atacado y eliminado por indígenas, ejemplo de cómo la violencia se multiplica, tal como ocurre luego de manera más obvia respecto al liderazgo de la expedición.

En contraste, otro de los encuentros con pobladores locales, ya mencionado en el apartado anterior, facilita la representación de Lope de Aguirre como líder efectivo para apaciguar a los indios sin usar la violencia. El resultado es una simple expresión colectiva de euforia por haber evitado el choque, obviando de nuevo que los extranjeros son quienes están invadiendo el territorio indígena.

En una tercera aldea, la voz en *off* de Pedrarias (narrador protagonista) afirma que consiguieron comida en abundancia, aunque las imágenes no dan cuenta de ello y solo muestran el encuentro con un hombre sonriente y en apariencia borracho, sin que medie ningún diálogo o gestión para la obtener las supuestas provisiones de otra forma que no sea el saqueo. Aquí el cura de la expedición obtiene algún protagonismo, escenificando el estereotipo del horror ante los signos del canibalismo en el imaginario cristiano, cuando encuentra huesos humanos y da el grito de alarma: "¡Dios mío, son caníbales! Pero cómo se puede llegar a tal extremo de barbarie". Este es el único momento en que *Dorado* representa un intento de evangelización, el cual no está libre de un halo satírico, cuando el cura se vuelve hacia este único hombre local para mostrarle la escultura del Cristo de madera que carga y

[124] En lo que puede identificarse como un reconocimiento a la tecnología local, su adecuación al contexto específico, luego del hundimiento de una de las naves antes de iniciar la expedición, el constructor Juan Corso advierte a Ursúa que el tipo de embarcación más adecuada para ese tipo de aguas "sería una barca de los indios".

dice: “Este es Jesús, el único dios… el dios del amor y de la misericordia”, ante lo cual el hombre en su embriaguez solo responde con risas.

Por otra parte, en *Dorado* dos mujeres tienen roles importantes que añaden otro punto de vista respecto a las vicisitudes de la expedición: Inés de Atienza, pareja de Ursúa, y Elvira, hija adolescente de Aguirre. Ambas tienen en común su condición de mestizas, conexión que se enfatiza desde el inicio, como base para la atracción que la más joven experimenta hacia la mujer. Mirando a Inés, Elvira explora su propia identidad como mestiza y fantasea con la madre que no llegó a conocer; se introduce así en la trama un afecto que desafiará el lazo entre la joven y su padre.

La fama de la belleza mestiza de Inés resulta otra versión posible de El Dorado. Es una belleza que los hombres fetichizan como un bien particularmente valioso, un signo de ostentación tal como fue exhibido por Ursúa. Ellos buscan poseerla pero se enfrentan al mítico riesgo de ser destruidos en su intento, ante lo que perciben como una fuerza sublime más allá de su control. Como expresa uno de los hombres cercanos a Aguirre: “yo renunciaría a muchas cosas por una mujer como Inés de Atienza”. Al igual que ocurre con la selva, sobre Inés los hombres proyectan una imagen negativa, producto de su propia irracionalidad y violencia. La marcan como una suerte de *femme fatal*, cuando son ellos los que actúan de acuerdo con su deseo o temor, alternativamente, incapaces de hacerse responsables de sus emociones y actos. La preocupación de Aguirre por “la debilidad de Ursúa” obtiene por respuesta el refrán popular “más tiran dos tetas que dos carretas”, con lo que se reduce a Inés a puro objeto sexual. La misoginia contra Inés también se expresa al calificarla como “puta de lujo” y atribuirle la responsabilidad por la degradación del liderazgo.

Elvira admira la belleza de Inés como una forma de poder alternativo, en un contexto en el que las mujeres, sobre todo las mestizas, carecen de los medios para protegerse de los hombres. Inés le dice a Lope de Aguirre: “Para vosotros una mestiza es algo que se usa y se tira”. En una situación extraordinaria después del asesinato de Ursúa, enfrentada a la carencia de recursos y consciente de su vulnerabilidad, Inés negocia con su cuerpo para sobrevivir, única moneda de cambio de la que dispone para pagar por la seguridad bajo la protección de un hombre fuerte y minimizar el daño que pudiera sufrir. También intenta negociar en un sentido más político con la información que ha obtenido al escuchar al hombre que la ha

hecho su amante, para alertar a Aguirre de la traición inminente. Inés demuestra ser una sobreviviente, hasta que choca contra Aguirre, quien en apariencia la desea como los demás hombres, pero es más el temor que tiene de degradarse como estos y la considera una amenaza para el cumplimiento de sus responsabilidades como líder. Este miedo puede surgir también de la distancia que la presencia de Inés ha abierto en la relación del padre con su hija, como introducción a otro mundo mestizo del que él está excluido[125]. Quizá la comunión-fusión entre Inés y Elvira produce un desplazamiento del tabú del incesto hacia la primera, como explicación alternativa del rechazo que la condena. En una de las escenas finales, Aguirre sueña con Elvira que huye entre la selva de quienes la persiguen para matarla, una escena casi idéntica a la del asesinato de Inés, hasta que es él quien la recibe en un abrazo en apariencia salvador para luego clavarle una daga.

En un mundo de hombres donde las mujeres son solo posesiones temporales, a Inés le resulta imposible sobrevivir cuando Aguirre no acepta su moneda de cambio. Si bien su belleza puede ser empleada como una forma alternativa de poder, este tiene corto alcance. La belleza resulta ser también un flanco vulnerable, en tanto la coloca en el centro de las disputas entre los hombres y la aísla de la protección de otras mujeres.

Tanto Inés como Elvira actúan sin tener control de sus vidas, atadas al destino de los hombres que las han hecho un atributo suyo como amante o hija. En estos personajes se expresan otras formas de opresión social que no son consideradas en el llamado a la libertad y la igualdad de Lope de Aguirre. Mientras el patriarcado no sea desafiado, las mujeres no serán libres; además, la condición de ser mujer y mestiza implica una forma de opresión particular en la que se entrecruzan el sexismo y el racismo.

Tampoco la homosexualidad tiene cabida en el proyecto de equidad de Aguirre. En *Dorado* se hace referencia a la homosexualidad de Fernando de Guzmán y se insinúa que Pedro de Ursúa era bisexual. Sin embargo, la debilidad y falta de liderazgo que se critica en estos personajes es explicada, al menos en parte, en función de los vínculos afectivos y sexuales que mantienen. Por ello, se refuerza un estereotipo negativo, que además relaciona

[125] Stone (2005) sugiere que en esa distancia puede leerse una alegoría de la futura independencia-separación de América Latina respecto a la "madre patria" y el poder que habrán de reclamar los criollos mestizos frente a los europeos (p. 33).

la sexualidad con el hedonismo de la aristocracia, en oposición a las características requeridas para ejercer un liderazgo respetable.

Por último, en *Dorado* se parafrasea la carta que el Lope de Aguirre histórico dirigió al monarca español, en la cual hay una fuerte denuncia a la explotación imperial y capitalista que la corona[126], institución cruel e ingrata, hace de los conquistadores:

> … mientras tú vives en el reino de Castilla, al otro lado del mar, tan lejos de nosotros y sin ninguna zozobra, estos vasallos te han dado, a costa de su sangre y de su hacienda tantos reinos y señoríos como en esta parte del mundo tienes. Y mira rey y señor que no puedes llevar con título de rey justo ningún interés de estas tierras conquistadas por nosotros y en donde tú nada aventuraste, que aquí nos hayamos hambrientos pero nada te pedimos. (…) Quédate ahí para siempre y dejadnos a nosotros aquí, que hay dios para todos. Igual justicia, premio, paraíso e infierno.

Previamente, en una versión paródica, se representó esta mentalidad capitalista de la monarquía, cuando el recién nombrado emperador Fernando de Guzmán, vestido para la ocasión y con pose solemne, dicta las rentas que los hombres principales habrán de obtener gracias a El Dorado. Los más sensatos le recuerdan que nada hay para repartir, puesto que nada ha sido "descubierto" ni conquistado, mientras que el hambre es la realidad imperante. La actitud del gobernante es de distancia frente a la realidad, ya sea porque resida en otro continente (el caso del rey español) o porque su mente está ocupada en las ficciones del poder. La corona española se ha fortalecido como institución con los territorios, las poblaciones y las riquezas conquistadas en América, pero quienes han hecho el trabajo sucio e invertido sus vidas en ello, a modo de "obreros" en los viajes y las guerras de conquista, no han sido compensados adecuadamente y se declaran explotados o marginados de los beneficios de la empresa.

Dorado emplea el tropo de la podredumbre como resultado del choque entre la civilización y el mundo que esta no ha domesticado. La primera actúa dominada por una compulsión a la repetición y a la expansión, incapaz de advertir que no puede conquistar todo

[126] Esta denuncia tiene similitud a la enunciada por el personaje de Francisco Pizarro en *Royal*, al menos en cuanto a la corona española como usurpadora del derecho a gobernar lo conquistado por sus soldados sin haber participado en los riesgos económicos y vitales.

lo real, que el mundo está siempre transformándose (revelándose-rebelándose) y que es necesario adaptarse a esos cambios, aceptar la realidad y los límites de la fantasía, para concebir otro tipo de vínculos con la alteridad. El riesgo de la ignorancia y la arrogancia apunta al debilitamiento, la devaluación, la desintegración y la locura. No habrá oportunidad de emancipación real mientras la compulsión a la repetición no se termine, mientras la rebelión no conduzca a escenarios alternativos. A pesar de su destino fatal, los personajes femeninos y mestizos de Inés y Flora pueden considerarse símbolos de ese otro escenario posible donde el "viejo mundo" y el "nuevo mundo" coexisten, se adaptan y transforman recíprocamente.

4.3. LA CONQUISTA DE LA NACIÓN

Chilam Balam (1955) y *La Araucana* (1971)

El cine ha sido un medio privilegiado para reiterar y difundir imaginarios modernos bajo la forma de una narrativa nacionalista. Este es el caso de *Chilam Balam* (1955) y *La Araucana: la conquista de Chile* (1971), ejemplos de una narración cuyo objetivo es exaltar el territorio conquistado y explicar el origen de un nuevo pueblo excepcional, producto del mestizaje, ya sea este biológico o socioideológico, en términos de la apropiación de ciertos atributos positivos asignados a las poblaciones locales. Ninguno de estos largometrajes tuvo el éxito de crítica o público esperado en su momento, y tampoco se encuentran sobre ellos muchas reseñas o análisis críticos (un poco más en el caso de *La Araucana*).

De acuerdo con Nahmad (2007), el nacionalismo es el discurso hegemónico en Latinoamérica a partir de las independencias, que ha proporcionado un guion eficaz en el proceso de construcción de cohesión social en torno a una identidad común, proceso del cual el cine ha participado administrando cierta "visión imaginaria" sobre las poblaciones locales (p. 110). Desde esta comprensión, los largometrajes sobre la historia de una nación resultan documentos culturales que evidencian los marcos conceptuales dentro de los cuales las identidades hegemónicas o las de la alteridad son comunicadas. Los discursos nacionalistas emplean estrategias para universalizar identidades y narraciones, reduciendo la complejidad de los eventos y sus protagonistas, que en el caso de las identidades indígenas conduce

fácilmente a representaciones folcloristas. Las visualidades nacionalistas reproducen en lo simbólico las relaciones históricas de poder y explotación, alienando a las poblaciones locales a través de las representaciones idealizadas o estereotipadas dominantes en la pantalla.

Guilherme Albano (2008) plantea la categoría "imágenes de consenso" o "imaginación consensuada" para explicar el proceso de "textualización" a partir de un "sesgo poético/retórico" que privilegia cierto grupo de hechos y figuras claves que se cargan de una emocionalidad como estrategia para universalizar el discurso nacionalista (p. 139). El cine opera como medio didáctico para asimilar las diferencias dentro de un consenso, de acuerdo con los marcos conceptuales de la modernidad y las aspiraciones de la nación.

El imaginario nacionalista acaba por actuar como fuerza antropófaga que digiere al Otro. En el caso de los largometrajes que aquí nos interesan, la resistencia a la conquista de las poblaciones locales es resignificada como ejemplo de valor y fuerza; carácter que, domesticado bajo los signos de la nación, contribuye con el ejercicio doble de diferenciación hacia afuera y homogeneización hacia adentro. El retrato del choque durante la Conquista en el siglo XVI se propone como una transición hacia la comunidad nacional, la fragua donde las diferencias son pulidas para producir, en una suerte de mutación mítica, una nueva raza libre de conflictos y fortalecida. Esta narrativa permanece ciega a la colonialidad del poder, por ello tiende a omitir la desigualdad social, el racismo y la violencia al interior de la nación.

En el caso particular de México, Gleghorn (2013) señala que el impulso asimilador y aculturador que caracterizó la ideología nacionalista posrevolucionaria dio origen a la política indigenista, que combinó la glorificación del pasado indígena con la cooptación y la negación de la diferencia, haciendo de la mezcla étnico-cultural el símbolo unificador y distintivo de la mexicaneidad. Cita el discurso del presidente Lázaro Cárdenas en la primera Conferencia Indigenista Interamericana de 1940, donde afirmó que "la misión del Estado-nación no debería ser indianizar a México, sino más bien 'mexicanizar al indio' " (p. 225). El indigenismo resuena en esa nueva "raza cósmica", pensada por Vasconcelos (1999) como denominador común, en la que se combinarían los mejores atributos de las poblaciones indígena, afrodescendiente e hispanodescendiente, para crear una identidad compartida por encima de todas las diferencias. Producto de esta ideología, el pasado precolombino y los objetos culturales que sobrevivieron la Conquista se convirtieron en símbolos para el culto colectivo de la identidad nacional. Lo

indígena fue consignado al pasado, objetivado en términos de mito ancestral, para subrayar el carácter mestizo (biológico y cultural) de la población mexicana; sus descendientes en el presente fueron catalogados como campesinos pobres, a pesar de que clase y "raza" siempre estuvieron fuertemente vinculadas (De la Garza, 2010, p. 416-417). Como era de esperar, el cine participó de este discurso neocolonial y su estética, dando vida a un romántico género indigenista que capturó las representaciones de estas comunidades (Gleghorn, 2013, p. 225), pero sin interesarse por las condiciones en que vivían en el presente, contribuyendo de paso a la homogeneización de los gustos y las expectativas del gran público (De la Garza, 2010, p. 416).

Bajo la dirección de Íñigo de Martino, *Chilam Balam* (1955) es descrito como un "melodrama con ambiciones de epopeya histórica", al cual se dedicó un gran presupuesto para la época, que fue invertido principalmente en la escenografía y el vestuario, pero con un pobre resultado de crítica y público por las actuaciones rígidas y el ritmo lento (Zipaktli, 2016). El título corresponde al nombre de uno de los personajes principales, sin que haya ninguna relación con los libros del Chilam Balam. El guion se basa en la obra *Conquista y fundación: drama histórico en cinco actos* de Carlos Buendía Lara (1942).

Por su parte, *La Araucana* (1971) se propone como una adaptación del poema épico de Alonso de Ercilla, publicado en 1569, que narra los acontecimientos iniciales de la conquista de Chile y la llamada Guerra de Arauco. Vera-Meiggs (2010) hace una descripción idealizada del poema de la siguiente manera:

> Aventura bélica, fundacional y colectiva, que puede resumir las dificultades españolas de la conquista de América y cuya mayor nobleza sigue siendo la mirada que el autor Ercilla entrega sobre sus ariscos enemigos, del que nos ha dejado muchas razones para el orgullo patrio y un puñado de nombres que siguen significando mucho para Chile.

Gutiérrez (2020) recuerda que el texto tiene la impronta de los imaginarios de la caballería y el medioevo, en los que la ambición de renombre se mezcla con la empresa de conquista como aventura, en un escenario que provee el atractivo de una vastedad y novedad en apariencia inagotables. Ercilla "se apegó a la épica clásica y ensalzó los valores heroicos de los pueblos que se batían en pugna" (p. 106).

El largometraje fue una coproducción chilena, española e italiana, aunque el 90% de la empresa (en lo económico, artístico y técnico) corrió por cuenta de los europeos (Critilo, 1971). Actores españoles encarnaron a los líderes araucanos, mientras que los protagónicos Pedro de Valdivia e Inés de Suárez fueron interpretados por italianos, dejando a los chilenos el papel de extras (Silva, 1971). Al menos uno de los guionistas era chileno, pero esto no disminuyó la incomodidad con un largometraje que se suponía celebraba el origen de la nación pero era percibido como un producto extranjero, como expresión de la colonialidad del saber.

Anunciada como una superproducción "de ambiciosas proyecciones internacionales", *La Araucana* tuvo un costo de tres millones de dólares, pero tampoco obtuvo los resultados de crítica y público esperados. La adaptación del poema de Ercilla fue cuestionada por superficial, "del cual solo quedaban algunos versos perdidos en un diálogo rebuscado y cursi" (López Navarro, 1997, p. 151). Vera-Meiggs (2010) describe el resultado lamentable de este largometraje:

> La ignorancia de la dirección de arte en lo que al mundo indígena se refiere (…) Nos ahorraremos la descripción de las penosas actuaciones, las pelucas de los mapuche, la torpeza de un zoom usado como en un *spaghetti western* y la adaptación de un guion merecedor del pelotón de fusilamiento. Lo único que justifica escribir, y quizás leer, estas líneas es para dejar sentado que esa historia, la que narra la digna obra de Ercilla, es una posible tarea pendiente y reparadora para nuestro cine. Es sin duda una gran historia. Pero esta película es un desastre (…) Desgraciadamente las copias no se han perdido y están ahí recordándonos que nuestro cine ha sido "a extranjero dominio sometido".

Si bien hay un claro intento por ennoblecer y exaltar la gesta de la Conquista y el enfrentamiento con los araucanos, las debilidades y la falta de coherencia en el guion comprometen la calidad del resultado.

> La epopeya literaria está concebida mezclando historia y leyenda para transformar a dos razas adversarias en símbolos de nacionalidad, soberanía y cultura. El film debió ser, por ellos, una obra que contuviera los valores que a nuestro pueblo interesaban y no una ingenua narración con sabor a falsedad. (Silva, 1971).

Por otra parte, los críticos coinciden al identificar el uso de recursos propios del wéstern, en general (López Navarro, 1997), y del *spaghetti western* en particular, mediante las panorámicas, el montaje y los movimientos de cámara (cambios rápidos de encuadre mediante zooms y *close-ups*).

> En el film ha optado por presentar los incidentes de batallas que no difieren de algunos de los episodios habituales de los «westerns». El director español Julio Coll ha preferido matar al capitán de la conquista acribillado con flechazos en vez de someterlo al golpe de macana y el despedazamiento ritual que luego siguió. (Critilo, 1971).

Como se lee en esta crítica, además de las concesiones hechas al género del wéstern y las inexactitudes históricas o socioculturales, el cambio en los protagonismos y núcleos conflictivos respecto al poema de Ercilla, contribuyeron a que *La Araucana* defraudara las expectativas nacionalistas de los espectadores chilenos.

a) *Chilam Balam* (1955): el mito romántico del mestizaje como base de la nación

i. *Chilam*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

Chilam Balam plantea una historia romántica del mestizaje como origen de una nueva raza y una nueva nación. Desde la presentación de los créditos iniciales, en el diseño sencillo que los enmarca, se ven enfrentados los símbolos representativos de los mundos protagónicos maya y español, que son fáciles de reconocer para el público general. Un mapa y la voz en *off* del narrador masculino introducen el contexto en que se desarrollará la trama:

> … por más de 12 siglos, floreció la más brillante civilización del nuevo mundo: la de los pueblos mayas. Sus conocimientos matemáticos y astronómicos fueron extraordinarios. Pero en lo que mayormente destacaron fue como escultores y arquitectos. Como todos los grandes pueblos un día perdieron su unidad y el imperio se derrumbó. Y en los albores del siglo XVI, poco antes de la llegada de los españoles, del antiguo esplendor y poderío de los mayas solo quedaba el recuerdo.

De los 94 minutos que abarca este largometraje, los primeros 51 están dedicados al mundo local antes de la llegada de los europeos. La civilización maya se ensalza como "la más brillante" y se la describe como un imperio, en términos de control y unidad administrativa sobre un territorio. Todo ello contribuye a enaltecer uno de los dos elementos que participan en la conocida fórmula del mestizaje. Por otra parte, se evade la noción común de decadencia de la civilización indígena en razón de su inferioridad o corrupción, mediante el recurso de plantear como hecho común el que el poderío de todos los grandes pueblos llega inevitablemente a un fin, casi como un proceso natural evolutivo. En consecuencia, se puede concluir que la comunidad maya que habita Chichen Itzá en el mundo diegético es una versión inferior de aquel imperio extraordinario ya extinto, del que "solo conservaban (…) las costumbres y los ritos", según explica el narrador. La sucesión de calamidades que se informa afectaban a esta comunidad en 1508 (plagas y sequías, huracanes y peste) parece síntoma de la misma enfermedad de la civilización, signos del debilitamiento de quien ya está de salida del escenario histórico-social. Por ello, se explica, "clamaban a sus dioses", lo cual conduce a una escena inicial que representa una ceremonia de sacrificio humano, presentada sin mayor drama, como evidencia de la gran devoción del pueblo que participa reunido al pie de la gran pirámide.

Chilam se articula alrededor de dos conflictos. El primero es propio de la comunidad local y anuncia que el cambio social también se está gestando internamente. El sacerdote Chilam Balam y su joven hija Naya se distancian de la rígida tradición cultural que controla las vidas privadas. El padre se había casado por amor, no por la decisión arbitraria de su familia según dictaba la norma cultural, y desea que su hija pueda también elegir con su corazón, algo que desde la tradición resulta un simple capricho. Él ya había dado muestras de desapego respecto a los rituales, al retrasar y restar importancia a las ceremonias de iniciación para su hija. De esta forma, el amor romántico se presenta como signo de cambio hacia una sociedad moderna y ambos personajes se proponen como proto-subjetividades modernas que piensan en la felicidad como un asunto privado, que privilegian la voluntad del ego sobre las normas colectivas y defienden la libertad como un derecho.

Naya es diferente a sus jóvenes amigas que aceptan la arbitrariedad de su destino, ya sea casarse con quien elija su padre o entregarse en sacrificio por amor a los dioses. Ella

rechaza al hombre que la pretende, cuyo derecho está respaldado por la tradición. Solo podrá unirse a alguien que comparta y estimule el desarrollo de su subjetividad moderna, que se reconozca un individuo particular, libre para elegir lo que le prometa felicidad y rechazar lo que le cause desgracia. El conflicto romántico se plantea como una versión del tropo de "la media naranja", donde el amor que se manifestará como destino personal será luego generalizado como destino nacional. Así como Naya no pudo sentir amor por ninguno de sus pretendientes mayas y solo el capitán español conquistó su corazón, los afectos de la nación también tienden a preferir a quienes encarnan el ideal eurodescendiente.

Pero el punto de quiebre frente a la tradición ocurre cuando Naya resulta elegida para ser sacrificada a los dioses, papel de intermediaria para garantizar el bien común de la comunidad, pero que choca con la convicción de preservar el bienestar personal y el derecho a la búsqueda de la felicidad. A pesar de las responsabilidades propias de su alto cargo religioso, Chilam Balam se reconoce ante todo como padre y ejecuta una estrategia para salvar discretamente a su hija, de forma que nadie dude de que el sacrificio fue realizado y ellos puedan luego abandonar la comunidad para hacer su vida en un lugar seguro. Naya y su padre desafían el determinismo planteado por otra joven mujer, que se entrega feliz al sacrificio: "Nadie puede ser feliz fuera del destino que le tienen marcado. Nadie puede escapar a su destino". Tácitamente, esta posición se plantea como una fe ciega e irracional, lo cual permite afirmar como necesaria la capacidad del individuo para incidir sobre su destino, en lugar de someterse pasivamente a la voluntad de los dioses o la comunidad.

El segundo conflicto involucra a la contraparte extranjera en la fórmula del mestizaje. Cuando Naya y su padre son descubiertos por sus perseguidores en la comunidad costera donde encontraron refugio, todo indica que no podrán escapar al destino fatal con que serán castigados de acuerdo con la tradición. Sin embargo, como si se tratara de un wéstern, la "caballería" europea llega al rescate, resignificando de esta forma lo que hubiera sido juzgado simplemente como un ataque invasor. Si bien la aparición de los extranjeros es sorpresiva y altera las acciones que estaban en desarrollo de acuerdo con las normas del contexto local, también son la confirmación de la profecía que Chilam Balam había leído en las estrellas. Con ello se refuerza el tropo colonial según el cual la invasión europea era algo esperado por

las sociedades locales, un evento presagiado que además atribuía a los extranjeros cualidades divinas. Chilam Balam había traducido el mensaje descubierto en el firmamento:

> Es que toca a su fin la vida de nuestros pueblos. He visto en las estrellas que vendrán hombres blancos, barbados, por el mar de oriente y su sangre se mezcla con la nuestra. Primero en el suelo por el odio y luego en los cuerpos por el amor. Y nacerá otro pueblo que ni será el de ellos ni será el de nosotros. Y traerán un madero enhiesto cruzado con otro, de gran virtud contra los demonios, que arrojará de los templos a todos nuestros dioses. (…) Todo se acabará para que todo empiece.

A pesar de que los extranjeros afirman que el objetivo de esa incursión era solo abastecerse, la violencia con que llegan, la persecución y el intento de capturar a las personas locales revela otros propósitos y métodos. El líder del grupo es Francisco de Montejo, en correspondencia histórica con el principal conquistador español de la Península de Yucatán (1479-1553), quien declara el acto de tomar "posesión de estas tierras, por dios y por el rey de Castilla". La deidad de piedra ubicada en el centro de la plaza es reemplazada por la cruz y el estandarte español, símbolos que fusionan la colonización religiosa y política.

Cuando el grupo de españoles entra en la aldea, los líderes locales se refieren a ellos como "dioses blancos" y "descendientes de Kukulkán". Sin embargo, no se muestran sumisos ni permanecen pasivos, y pronto el saber mítico es reemplazado por información basada en la experiencia para desmentir la idea de que se trata de dioses. Uno de los hombres explica al resto:

> Hace casi 20 años que llegaron los primeros, arrojados por el mar tras una tormenta. Murieron los más, pero dos quedaron. Uno regresó con los suyos cuando sus barcos tocaron en las islas, pero el otro se hizo tanto a lo nuestro que casó con la hija de Nachancán y ya tenían tres hijos cuando lo conocí. En su lengua le decían Gonzalo Guerrero. Lo único que buscan es oro. Puedo asegurarles que no son los descendientes de Kukulkán, son hombres como nosotros.[127]

[127] Se hace referencia a los dos sobrevivientes del naufragio ocurrido en 1511 frente a las costas de Yucatán. Jerónimo de Aguilar se reincorporó a las huestes españolas cuando la expedición de Hernán Cortés llegó a Yucatán siete años después, siendo pieza clave como traductor junto a Marina-Malitzin.

Aun reconociéndolos como semejantes, las experiencias previas también advierten que combatir a los extranjeros es una tarea costosa, y que la mejor alternativa es un ataque sorpresivo que reúna a varios pueblos de la región. El oro actúa como la carnada ideal para llevar al enemigo hasta una posición vulnerable en Chichen Itzá. La inteligencia local emplea un recurso semejante a El Dorado, tejiendo una estrategia que manipula los intereses de sus enemigos y se apoya en su ignorancia de que en Yucatán no hay oro, más allá de aquel que proviene de zonas alejadas. Eso precisa Chilam Balam: "Pero ellos lo ignoran, irán en busca de algo muy lejano que no existe… en vez de oro encontrarán la muerte".

Sin embargo, la alianza local no se concreta debido a que otros pueblos ya combatieron contra los europeos, fueron derrotados y desistieron de lo que parece ser un desafío imposible. Este hecho consolida el mito de que los europeos, por sí solos, gracias a su superioridad, completaron la conquista con relativa facilidad. Asimismo, se reitera la idea evolutiva de las civilizaciones cuando, al llegar a la ciudad de Chichen Itzá (que como parte del engaño se ha dicho a los españoles que está abandonada), Chilam Balam conversa con otro de los comandantes españoles.

CB: *Cuando se unieron los pueblos de Mayatan, Uxmal y Chichén Itzá floreció mi raza próspera y poderosa. Pero como siempre acontece entre los hombres, uno fue más fuerte y vinieron las guerras. Las ciudades fueron abandonadas. La unidad se derrumbó y esto es lo que queda de aquella grandeza*.

CE: *Lo mismo ha ocurrido en otras partes, Chilam Balam. Los pueblos, como los hombres, nacen, florecen y mueren, y solo queda lo que aquí ha quedado, y una vaga memoria de sus hechos*.

La noción de "raza" se emplea anacrónicamente, en tanto necesaria para introducir la realidad del mestizaje como nueva forma de cohesión. De paso, se naturaliza la extinción de las poblaciones locales como resultado de la llegada de otra civilización más fuerte que se impone. Además, dado que se trata de un pueblo "en pleno ocaso", su conquista parece

Por el contrario, Gonzalo Guerrero se había integrado a una comunidad indígena, no quiso regresar a su vida anterior y, en su lugar, participó en las guerras contra los invasores.

justificada, cuando no oportuna, puesto que ningún proyecto cultural valioso o prometedor estaba siendo coartado.

En el proceso de reconocer la coyuntura en que se encuentran, la afirmación "seremos vencidos y esclavizados" plantea un escenario muy distinto a la unión de las razas para generar un nuevo organismo social. Los guerreros eligen el honor de morir en la batalla, como si reconocieran que no tienen o no quieren una participación en el nuevo orden. Su valentía se exhibe como idealización que asegura la gloria de los indígenas siempre y cuando estén muertos. Ejemplo de ello son la muerte heroicas de Acal y Chilam Balam. El primero era pretendiente y protector de Naya, quien al ser herido en combate dice: "Hombre blanco, no podrás decir que mataste a Acal" y él mismo se clava un cuchillo en el vientre. Chilam Balam tampoco se rinde, aunque sea el único que queda en pie y sus enemigos le prometan la vida. El mensaje con un halo romántico parece ser que los verdaderos mayas murieron y se extinguieron por voluntad propia, sabiendo que su tiempo había terminado, como una suerte de muerte heroica anacrónica por el bienestar de la nación-patria que estaba por nacer.

Por otra parte quedan quienes, como Naya, fueron seducidos por el amor de los extranjeros y de su dios, aquellos que ya portaban la semilla del sujeto moderno que les permitiría cruzar el puente del mestizaje y la aculturación. La voz en *off* del narrador concluye: "Y de la sangre de esas dos razas nació una nueva, joven y vigorosa", mientras las manos de los enamorados, Naya y el joven capitán español, se cruzan frente al crucifijo como símbolo de amor y nuevo orden. Nada se dice sobre quienes fueron esclavizados y oprimidos. En este sentido, se omiten el racismo, la opresión y la desigualdad que caracterizaron al México colonial, realidades que afectan aún hoy las vidas de las poblaciones indígenas del continente.

ii. *Chilam*: Representación de la alteridad y voces emergentes

La representación que se hace del supuesto mundo maya de inicios del siglo XVI en *Chilam* comunica una impronta de la sociedad contemporánea a la producción del largometraje. Esto limita el efecto de extrañamiento y canaliza la familiaridad, con lo cual se facilita la incorporación de la identidad indígena dentro de la fórmula del mestizaje sin grandes pérdidas aparentes.

Todos los personajes hablan español, sin acentos u otros rasgos distintivos del habla, por lo cual no se plantea ninguna necesidad de traducción cuando interactúan locales y extranjeros. Las ceremonias y, en general, la forma de vida de estas comunidades resultan simplificadas por el filtro de los estereotipos del imaginario histórico, distanciándose de una reconstrucción en términos de cómo podría haber sido este orden sociocultural precolombino y, a la vez, haciéndolas más apropiables dentro del imaginario histórico nacional. Por ejemplo, Chilam Balam sufre por la muerte de su esposa y recibe consuelo en los siguientes términos: "Ella tiene la vida nueva llena de descanso. Murió de parto y, como los guerreros que mueren en combate, fue directamente al mundo deleitoso, sin tener que pasar como todas las demás al infierno de Casid", se dice que se hizo inmortal bajo la sombra del Yatsé. Así, se elige destacar ciertas creencias mayas que pueden asimilarse a las ideas del cielo e infierno cristianas.

Si bien las sociedades mayas también fueron patriarcales, llama la atención que los principios que rigen la crianza de la joven Naya se asemejen a una versión familiar más actualizada del patriarcado. Esta versión se comunica mediante ciertos signos convencionales asociados al antiguo mundo mesoamericano, lo cual facilita que público mexicano del siglo XX se identifique con sus valores. En la ceremonia de su primera infancia participan solo hombres, son ellos quienes enuncian los dones de los dioses para la pequeña niña. Los dones deseados para la mujer son los siguientes: que no le falte maíz, belleza, habilidad para el trabajo, honestidad, gracia en la cocina, salud, fecundidad, sumisión a los dioses y amor. Además de Naya, las únicas otras mujeres en la trama son sus jóvenes amigas y la maestra que les enseña a todas buenas costumbres, educación que repite también patrones sexistas: hablar sosegadamente, honestidad, recato, dedicación a los oficios domésticos. Empleando un lugar común patriarcal, la maestra dice a sus jóvenes pupilas: "Ustedes son como piedras muy preciosas. Pero es necesario que sean muy labradas y pulidas (…) ya están en edad de discreción", lo cual indica que pronto "les será ofrecido hombre por marido". La expresión de los anhelos de Naya refuerza esta construcción de lo femenino ligada al papel de madre y esposa, siempre con el tinte romántico del matrimonio por amor y no forzado. La exhortación de la maestra respecto a lo que las jóvenes deben hacer o evitar tiene rasgos misóginos y enfatiza el control de los cuerpos y la sexualidad de las mujeres:

> No ataviarse con mucha fantasía y lujuria, que las mujeres que usan afeites y collares son las que han perdido el pudor y aun el seso. Y tampoco camine muy deprisa ni muy despacio, ni con meneos de fantasía, para que no sean tomadas por livianas. Y miren muy bien de no engañar a sus maridos ni antes ni después, para que ellos no se inclinen a otra parte ni tengan desconfianza.

Como en otras recreaciones de las sociedades mesoamericanas, en *Chilam* no están ausentes las escenas con rituales de sacrificio, calificados como característica consustancial de las civilizaciones primitivas. El primero ocurre cerca del inicio, oficiado por Chilam Balam en el templo ubicado sobre la cúspide de la gran pirámide; se trata de una única víctima y no se incurre en el morbo alrededor de la violencia o el derramamiento de sangre, sino que atiende más a la devoción que el pueblo reunido expresa en su solicitud de favores a los dioses Kukulcán, Itzamná y Hunab Ku. El segundo es central en la trama, ya que Naya ha sido elegida como una de las víctimas y, a diferencia de su amiga, que acepta con convicción el designio, se rehúsa a consentir que su vida sea truncada tempranamente en aras del bienestar comunitario, sin haber realizado sus ambiciones personales. Su padre señala ante el líder la contradicción de realizar sacrificios precisamente cuando tantas personas han muerto por la plaga; además, la profecía leída en las estrellas es clara respecto a que se acerca el fin de su pueblo y del mundo que los mayas han conocido. De forma sutil, sin propiciar la condena de esta tradición "primitiva", desde un ideario humanista y pragmático se sugiere su irracionalidad, en tanto las vidas humanas tienen un valor en sí mismas (se introduce el discurso de los derechos humanos) y, en el caso de las jóvenes mujeres, son vidas que garantizan la reproducción social.

En *Chilam* se subraya el contraste entre la dureza y la violencia de los dioses mayas con el amor y el perdón que ofrece Cristo. En lugar de la rigidez e irracionalidad de los primeros, el segundo es capaz de una comprensión amorosa de la historia y los anhelos individuales, de establecer una relación personal de escucha o diálogo. El infaltable cura, parte de toda expedición española, le explica a Naya que Jesús murió también por ella, con lo que plantea que el cristianismo es la fórmula para la integración religiosa y sociocultural que se concretará con el mestizaje.

> Sus dioses han sido imaginados crueles y temibles. No hay más que un solo dios que es todo amor, que lejos de exigir sacrificios él sacrificó su vida por amor a todos y cada uno de los hombres que son sus hijos (…) También tú eres su hija, Naya, y murió por ti, como murió por mí. Y míralo, siempre con los brazos abiertos para recibir, para recibirte a ti Naya.

Por lo demás, las creencias locales no son descalificadas a priori. Los poderes adivinatorios de Chilam Balam para leer el futuro en las semillas de maíz, las estrellas o los sueños se presentan como confiables, casi científicos: "Lo que dicen las estrellas es tan exacto como los números", se afirma, a la vez que se reconoce la dificultad de interpretar este tipo de "textos" y la posibilidad de error.

Como realización de un abordaje indigenista, *Chilam* se interesa por evidenciar rasgos del folclor en la tradición local, ejemplificando las actividades cotidianas de la gente en las calles, los campos o frente a sus casas: moler, sembrar, hacer redes, tejer, pescar. El retrato más general de las sociedades locales apunta a una organización comunitaria menos interesada en el individuo, como se evidencia en el caso de los sacrificios humanos, lo cual también tiene expresiones positivas, como las de la economía solidaria en la población de Cozumel, donde todos los alimentos se reparten, dando a cada quien de acuerdo con su necesidad.

Podría señalarse el logro de cierto balance ideológico al mostrar que tanto en las sociedades locales como en el grupo de europeos existen hombres violentos y traicioneros. Sin embargo, solo un hombre maya intenta violar a Naya, mientras que son varios españoles que hacen lo mismo. La violencia y la traición también se retratan en el alférez que intenta de asesinar al joven capitán Montejo. Las referencias a la violencia de los invasores contra las poblaciones locales son indirectas, cuando no evasivas: la entrada a la aldea como atacantes en busca de capturar personas, la declaración de "toma posesión (…) por dios y por el rey de Castilla", o la posibilidad planteada de hacer hablar a Naya empleando la fuerza. Otras posibles consecuencias de la presencia europea no son precisadas, como es el caso de la plaga (que se dice ha matado a muchas personas), que bien podría atribuirse a las nuevas enfermedades que llegaron con los extranjeros y se dispersaron por el continente más rápidamente que ellos, diezmando las poblaciones locales.

La separación final de padre e hija se plantea como símbolo de la ruptura con la tradición local. Chilam Balam está dispuesto a someterse a las normas de su comunidad, aunque hacerlo implique la muerte. Él representa los últimos vestigios de una tradición gloriosa que muere con el honor intacto[128], pues no está dispuesta a la esclavitud ni a la aculturación, representado en los hombres guerreros mayas que con su muerte heroica dejan el espacio libre para que el hombre español sea el patriarca de la nueva nación. Sin enunciarlo de forma directa, a pesar de la retórica que plantea la fusión e inclusión de lo indígena en el nuevo orden social, estas muertes escenifican la necesaria eliminación de aquello que se percibe como un obstáculo para el despliegue exitoso del proyecto moderno nacional y el mestizaje. *Chilam* emplea el tropo del "indio que se desvanece", en este caso para que en su lugar surja el mestizo comprendido como el sujeto nacional mexicano. Como unidad imaginaria, la nación demanda la eliminación del Otro interno.

En Naya se expresa un tipo de subjetividad que es consciente de sus derechos y se distancia de una tradición que los limita, sobre todo reclama el derecho a tener un futuro. El pasaje a ese futuro está en el cristianismo y en el mestizaje, ambos presentados bajo el filtro del amor divino y humano. Ella, que parecía incapaz de sentir amor por ningún hombre local que la pretendiera, parece enamorarse del capitán Montejo a primera vista. El mestizaje se plantea de acuerdo con la fórmula clásica hombre español-mujer indígena y el amor romántico se viste así de destino manifiesto, cargado de significación sociocultural, encarnado en la mujer entusiasta que no duda a la hora de renunciar a los dioses de su comunidad y aceptar la religión extranjera para ganar un lugar en la sociedad del futuro para ella y sus hijos.

Los repetidos intentos no consumados de violación contra Naya pueden leerse como la versión censurada del mestizaje, aquel resultado de la violencia colonial, que produce personas desposeídas y racializadas, como contraparte del mestizaje que se celebra en *Chilam*, resultado de una relación de amor y respeto. Sin embargo, no se narra la consumación ni el desarrollo de la relación entre Naya y el capitán español, pues el largometraje termina casi

[128] Dado que se ha establecido que la brillante civilización maya había decaído antes de la llegada de los españoles, la derrota final y conquista de las sociedades que habitan la Península de Yucatán se propone como una pérdida menor.

con un tácito "vivieron felices para siempre" en la gracia de Dios, como si se tratara de un cuento de hadas.

La profecía de Chilam Balam decía que surgiría una nueva raza mestiza que no sería ni indígena ni europea. Sin embargo, la realidad fue otra: las jerarquías raciales caracterizaron las estructuras socioeconómicas y políticas de las sociedades coloniales en América Latina (el sistema de castas), donde las élites gobernantes (incluso después de la independencia) han sido mayoritariamente de ascendencia europea y corresponden al fenotipo "blanco" idealizado. La conclusión optimista en *Chilam* niega la realidad de la opresión colonial, la continuidad del racismo y todas las formas de violencia contra las poblaciones indígenas mesoamericanas. Niega, además, la realidad de la colonialidad del ser, tal como continúa siendo vivida por una mayoría de personas mestizas e indígenas. Se cumple lo señalado por Shohat y Stam (1994): "in Latin America, the same Europeanized elites that proudly invoke their *mestizo* culture steadfastly refuse to empower the *mestizo* majority" (p. 21).

Este tipo de negación radical de los conflictos socioculturales se identifica en la versión que el capitán Montejo le comunica a Naya sobre la situación sociopolítica en España, omitiendo la expulsión de judíos y musulmanes, la violencia ligada a la Inquisición y la persecución de los conversos bajo los estatutos de limpieza de sangre:

> En mi tierra vivieron muchas razas de distinto color, que hablaban lenguas diferentes y adoraban a distintos dioses. Pero las guerras y el amor las unieron a todas para formar la mía. Y es que los hombres solo son diferentes cuando no se conocen.

El contrapunto que se hace entre guerra y amor ya había sido expresado en la profecía de Chilam Balam: "Su sangre se mezcla con la nuestra, primero en el suelo por el odio y luego en los cuerpos por el amor". No obstante, cuando las guerras crean unidad lo hacen de una forma muy distinta al amor (además, no todo lo que se denomina "amor", si se habla de sexo, se rige por principios amables y pacíficos), y tampoco necesariamente producen un conocimiento sobre el Otro que conduzca a la equidad (o lo hacen de forma muy limitada y pragmática). La guerra crea unidad mediante prácticas violentas: el exterminio del Otro, la conquista de su territorio, la expulsión y la opresión.

El discurso de inclusión en *Chilam* es engañoso. El mestizaje no produce una población homogénea más allá de los imaginarios nacionalistas. La extinción de la diversidad de lenguas, de los sistemas de creencias y las prácticas culturales no debería plantearse como algo a celebrar, en tanto empobrece el universo de lo humano. Plantear una progresión casi natural entre la guerra-violencia y el amor-paz resulta una estrategia ideológica para justificar la primera en lugar de denunciarla.

b) *La Araucana: la conquista de Chile* (1971): el nacimiento épico de una nación criolla

i. *Araucana*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

Si bien Inés de Suarez no figura en el poema épico de Ercilla, en *Araucana* tiene un rol central al lado de Pedro de Valdivia. La pareja se propone como modelo heroico y se les asigna el lugar mítico de madre y padre del proyecto nacional chileno. Los conflictos centrales de la trama entretejen lo personal con lo político, de forma que la relación entre los protagonistas represente el mito originario de la nación. El romance compite con la acción, narrando las vicisitudes de la relación entre los amantes de forma paralela a la creación de Santiago (planteada casi como un proyecto personal de la pareja). Por otra parte, el enfrentamiento entre españoles y araucanos se centra en otra relación especular y amorosa: la de Valdivia y Lautaro.

Inés aparece en pantalla antes que Valdivia, reclamando un protagonismo independiente. La primera secuencia de acción la connota como una mujer fuera de los moldes que la sociedad colonial de la época prescribía para su género. Ella será el principal recurso narrativo para subrayar la excepcionalidad de Valdivia (que quizá no resulta tan convincente por sí sola en la pantalla), el hombre al que ha elegido seguir a pesar de sus públicos defectos (está casado en España y tiene fama de mujeriego). El hecho de que sea la célebre actriz italiana Elsa Martinelli quien encarna a Inés refuerza el protagonismo del personaje.

La osadía heroica de Valdivia empieza a connotarse con la expedición que emprende con tan solo quince hombres, guiado por una convicción casi mesiánica de que su fortaleza psíquica compensa la debilidad del grupo, al afirmar que suman mil soldados. La crueldad resulta ser un elemento clave de esa fuerza de carácter que *Araucana* decide subrayar.

Valdivia no se interesa por los valores que hoy denominamos derechos humanos, tampoco por los mandamientos religiosos, sino solo por el imperativo de la conquista y la gloria por ganar. La cobardía y la debilidad se establecen como obstáculos necesarios de eliminar. Ejemplo de ello lo representa la escena en que mata espontáneamente con sus propias manos a un soldado que se niega a participar en la pequeña y vulnerable expedición, o aquella otra donde da la orden de abandonar al soldado que cae exhausto del caballo en medio del desierto. En cambio, sí se interesa en rescatar la caja que contiene un puñado de tierra española, fetiche que considera indispensable para el proyecto de fundar una nueva Extremadura en el territorio por conquistar, además un símbolo de la tradición europea que le interesa conservar.

Araucana propone un paralelismo entre Valdivia y Lautaro, otro tipo de pareja central en el proceso de concepción de la nación. Los diversos encuentros entre ambos personajes refuerzan este paralelismo, ya sea en la competencia o en el apoyo amistoso. Al inicio de la trama ambos han sido gravemente heridos; por tanto, su fortaleza empieza a demostrarse con su capacidad de sanar y continuar cada cual con su misión. Lautaro también es semejante a Valdivia en su capacidad para ejercer la violencia contra los suyos, cuando su cobardía o debilidad se conviertan en obstáculo, como advierte: "No son dioses, ni seres inmortales, y mataré con mis propias manos a quien dé muestras de pavor en su presencia". Mata a tres hombres que habían envenenado caballos, animales que él había identificado como armas estratégicas importantes para apropiárselas: "Habéis destruido unas vidas que valían más que las vuestras. (…) Es fácil destruir una vida, en cambio cuánto cuesta crearla útil para servirte de ella. Os dije robadlos, muertos no nos sirven".

Lautaro se destaca como una suerte de araucano ilustrado que abre camino a la transculturación. Se esfuerza por aprender de la cultura europea, la cual acepta como superior, porque le ofrece recursos para fortalecer a su pueblo. A través suyo se articula un discurso que confronta la tradición y exalta la agencialidad para el cambio social. Cuando Colocolo plantea su estrategia bélica: "Aquí los invasores se verán obligados a luchar en nuestro suelo (…) aquí no podemos ser derrotados (…) Aquí nos ayudarán los espíritus de nuestros padres", Lautaro replica: "Los espíritus son nuestra inteligencia, [tocando su frente] aquí está el asiento de todo poder. (…) Las tradiciones las hicimos nosotros. Podemos comenzar una nueva cada día". Desmitifica así la tradición y sus convenciones, cuestionando además el carácter animista que

asocia cierto territorio con los espíritus de los antepasados araucanos, desplazando su importancia a favor de la racionalidad instrumental, lo cual habilita que ese territorio pueda ser reconfigurado, tal como las tradiciones se reinventan. En *Araucana*, Lautaro se propone como ejemplo de una subjetividad moderna que, al igual que Valdivia, posee la inteligencia y la voluntad requeridas para hacer historia. Su apertura al cambio se demuestra con el aprender a cabalgar y a usar las armas europeas, habilidades que a su vez emplea en su estrategia para combatir a los extranjeros: "Nada se opone al hombre, pero antes hay que aprender… Mirad, no estoy atado a este animal". Esa capacidad "moderna" de aprender del Otro y superar el saber mítico que obstaculiza el cambio también la posee Valdivia, quien cuestiona el discurso religioso católico y demuestra haber comprendido las tácticas locales de pelea para adaptar su estrategia de combate y no estar en desventaja frente al adversario.

Si bien, por los problemas del guion, los argumentos y las ideas que se comunican en *Araucana* no acaban de ser coherentes, sí es posible apreciar algunas tendencias ideológicas. Como contrapeso con la crueldad "valiente" que ejerce Valvidia, en este personaje también se expresa cierta versión de humanismo laico. Cumpliendo el protocolo de conquista, cuando clava la bandera (esta vez la cruz está ausente) y esparce sobre el suelo la tierra que ha cargado desde España, como gesto que mezcla y une ambos mundos, su discurso es el siguiente:

> En el nombre de la corona de Castilla tomo posesión de estas tierras y de cuanto en ellas hay. Animales, ríos, bosques, valles y montañas. Si algún hombre, caudillo o jefe, se opone a mi voluntad, *le haré saber que nuestra conquista es en beneficio de toda la humanidad y que no la mueve la codicia ni la sed de sangre*. Que nadie se atreva a disputarnos esta nueva Extremadura que nace en estos momentos. Aquí y ahora, en el nombre de Dios y de nuestro rey emperador.

El texto destacado con cursiva muestra la pretensión de enmascarar el acto de conquista como progresivo e inclusivo. Primero, no amenaza explícitamente con violencia a quien se le oponga, sino que parece optar por una vía diplomática persuasiva en términos de "le haré saber". Segundo, connota la conquista como transferencia neta de beneficios (y quizá de derechos) a las poblaciones locales, en tanto las reconoce parte de una categoría integradora: "la humanidad". Tercero, la "toma de posesión" se plantea como un acto libre de codicia y de violencia innecesaria, es decir, que niega estar asociado a cualquier forma de explotación

y opresión. No obstante, de manera tácita, Valdivia insinúa todo lo contrario, como advertencia dirigida a los líderes locales que piensen resistirse; además, se puede argumentar que el simple hecho de hablar de "conquista" implica el ejercicio de la violencia. En síntesis, la ambigüedad del discurso enunciado intenta desmentir la invasión y conquista europea por lo que la historia evidencia que fue, con el fin de habilitar la construcción de una base ideológica nacionalista libre de contradicciones.

Otra escena donde se reafirma esta ideología nacionalista, como base de los recursos persuasivos empleados por los conquistadores, ocurre cuando los extranjeros visitan una comunidad local picunche e intercambian símbolos culturales como gesto de amistad. Valdivia entrega una espada al jefe Michimalonco y recibe a cambio una máscara. El español les dice:

> Vuestros dioses y nuestro dios son uno mismo. Nuestro señor creó al hombre y a la mujer. *Todos nosotros somos hermanos* (…) y en nombre de esa hermandad, debemos ayudarnos unos a otros y *quedar ligados por fraternales lazos para que podamos cumplir nuestros fines comunes*.

El humanismo oportunista de los extranjeros, que enfatiza la equidad y la integración en términos de origen y "fines comunes" para consolidar los cimientos del proyecto nacional, queda en evidencia cuando poco después Valdivia dice a su segundo al mando que se tranquilice: la espada que dio a Michimalonco no tiene filo. Detrás de la hermandad, planteada en términos de humanidad común, se revela el contrato anti-social (cf. Y. N. Kly, 1989) que intencionalmente coloca al Otro en posición de desventaja para facilitar su dominio. Este contrato anti-social también se evidencia cuando, bajo el pretexto de garantizar la paz, Valdivia exige que se le entreguen siete caciques como rehenes, acto que Michimalonco traduce en términos de lo que ello significa desde su punto de vista: "Siete jefes como rehenes significa un pueblo ofendido."

Los europeos, y como extensión podríamos pensar en las élites eurocentradas que dentro de una nación conquistan y retienen el poder, emplean con liviandad un discurso populista que no tiene consecuencias reales y que conduce a los grupos oprimidos a actuar en contra de sus propios intereses. En una escena posterior, se ve a Michimalonco afilando la espada; no solo ha advertido la estafa del arma degradada, sino que cuestiona el pacto de hermandad y los

supuestos fines comunes ofrecidos por los europeos. Empleará luego esa misma espada en el asalto que destruye el asentamiento de Santiago durante la ausencia de Valdivia.

No obstante todo lo anterior, *Araucana* subraya un discurso integrador y pacifista que desmiente las realidades de la conquista. El cura afirma sobre Valdivia que "ama esta tierra y a su gente más que su oro". Valdivia reconoce la inteligencia de Lautaro y, por extensión, el valor de las poblaciones locales para el proyecto nacional: "los prefiero amigos que no humillados", o "son más útiles con cabeza que sin ella", quizá en el doble sentido de que estén vivos y sean educados en las prácticas culturales europeas. Personalmente estimula que Lautaro se ejercite en la monta de caballos y le enseña a pelear con la espada. Estas decisiones lo distinguen de otros españoles, en su trato con las poblaciones locales.

En *Araucana*, Pedro de Valdivia encarna al primer hombre chileno, el padre de la patria, cuya obra social se concreta en la fundación y construcción de un Santiago idealizado: "Nunca hice nada tan hermoso". Santiago se muestra como una comunidad que protege a todos sus pobladores, incluidos los indígenas, que cuando la ciudad es atacada encuentran refugio en la iglesia y son ayudados por Inés de Suarez. La destrucción de la ciudad se presenta como una pérdida causada por la traición de los araucanos, que no saben aprovechar el vínculo fraterno que Valdivia les ofreció.

> Vayamos por pasos, la venganza puede esperar, comencemos por la justicia. (…)
> Era mi ciudad, fundada con amor y alegría. Mirad lo que habéis hecho de ella.
> Horas, días, meses permanecimos entre sus muros... días y horas de mi vida.
> ¿Qué habéis hecho de mi obra?

Este alegato hace de Valdivia casi un emulador de Dios en su esfuerzo por crear el mundo en el Génesis. Y como un dios bueno, decide ser magnánimo. *Araucana* no presenta indicios de explotación u opresión hacia los pobladores indígenas. Más allá de la violencia contra los enemigos en la batalla, la única escena de agresión en desigualdad de condiciones es la decapitación de los jefes prisioneros a manos de Inés de Suarez durante el asalto a la ciudad, un hecho basado en leyendas populares. Pero por lo demás, Valdivia expresa más benevolencia que furia hacia los hombres locales, incluso hacia Lautaro cuando era claro que representaba una amenaza. En medio de las ruinas de Santiago perdona a los prisioneros

araucanos y dirige su enojo hacia un soldado español muerto a manos de Inés, repudiado por la cobardía que lo llevó a esconderse para no pelear en defensa de la ciudad.

La relación entre Valdivia y Lautaro resulta un modelo de esa pretendida hermandad, imposible de concretar mientras la conquista y la paz integradora que promete no se completen. En la antesala de la última batalla, a pesar de saber que lo había engañado y era "nieto del gran jefe araucano", Valdivia deja libre a Lautaro, diciéndole con candor: "Y pensar que pudimos ser amigos". Aunque el destino sea contrario a la voluntad, la guerra entre españoles y araucanos no llega a enfrentarlos de una manera personal, preservando la idea de que algo natural y admirable los iguala y une en favor de lo que simbólicamente será el carácter heroico nacional. Lautaro declara ante Colocolo la importancia que tiene para él la amistad con Valdivia: "Dura fue la misión que me impusiste y desgarradora la amistad del español. Pero mi pueblo está antes que mi corazón".

Tal como ya se ha señalado respecto a otros de los largometrajes analizados (desde los cuatro que corresponden al relato del "descubrimiento", hasta *Captain*, *Aguirre* y *Dorado*), entre los protagonistas del conflicto principal no están las poblaciones locales. En lugar de los araucanos, que el destino hará eventualmente chilenos, los enemigos de Valdivia son otros españoles y la iglesia, intrigantes que lo acusan ante el Virrey de Perú. *Araucana* también enuncia un reclamo de los conquistadores contra una corona española malagradecida: "He puesto en sus manos una nueva ciudad y cuatro fundaciones, medio continente cuya conquista no fue sencilla. No creo que sea pedir demasiado". Su principal acusador es Monseñor Lobo, quien tiene una relación cercana con el inquisidor del Santo Oficio. Los cargos que presenta contra Valdivia son cuatro: desobediencia a la autoridad real, tiranía y crueldad (contra servidores, siervos y subalternos a sus órdenes), codicia de oro e insaciable sed de riquezas terrenas y, por último, irreligiosidad y desacato a las voces de Dios. Valdivia se defiende apelando a la excepcionalidad de la guerra, cuando son necesarias "decisiones que parecerían ilegales en tiempos de paz". Monseñor le reprocha el trato que da al "indiaje", por ser excesivamente amistoso, enseñándoles a usar las armas: "Vuestra justicia es ya popular en Lima. Os destruyeron Santiago y vos los premiasteis con ricos atuendos españoles. Pero son nuestros enemigos y esa humillación se la hacéis también a España". Aquí se marca la diferencia entre estos españoles y la actitud positiva que exhibe Valdivia hacia los locales, adalid de la

integración, la domesticación, el vínculo con la tierra y los seres en ella. Como padre de la patria, antes elige humillar a España que a los araucanos, en un gesto que puede interpretarse como guiño a la independencia de la nación. En la antesala de la batalla final, a pesar de la contradicción que implica, enuncia de nuevo un discurso pacifista: "Decid a los soldados que esta tierra es de todos, incluso de los araucanos, y que ella odia la guerra tanto como nosotros".

El pueblo araucano nunca fue derrotado por los españoles y mantuvo control sobre buena parte de su territorio al sur del río Biobio. Solo después de la independencia, fruto del proyecto unificador nacional, sus territorios fueron integrados y las poblaciones "apaciguadas". Quizá a esto apunta la tensión entre voluntad y destino que marca a Pedro de Valdivia en *Araucana* y es comentada en el siguiente diálogo:

Valdivia: *Será locura someter a los araucanos y, sin embargo, solo cuando los haya vencido habré cumplido mi destino*.

Quiroga: *Dominar a los araucanos es empresa difícil y peligrosa. En una ocasión me dijisteis que el destino nos gobierna a despecho de nuestra voluntad. ¿Creéis que este es un momento crucial en vuestra vida?*

Valdivia: *El tiempo lo dirá*.

Si bien tiene la voluntad y el valor para emprender la tarea de conquista que le costará la vida en la batalla de Tucapel, episodio final en este largometraje, el destino de Valdivia solo se cumplirá siglos después, gracias al pueblo del que es padre mítico, con el advenimiento de la nación chilena, sin que en apariencia intervenga ninguna fuerza extranjera en el sometimiento de las poblaciones locales.

Personificando a la nación, cerca del final de la trama, Inés enuncia el mensaje ideológico que confirma ese destino:

> Tú no has venido a morir aquí, sino a crear un nuevo pueblo. Y el mundo entero te lo deberá. Chile somos tú y yo… y los araucanos y los soldados y los que vendrán. Todos nosotros. España te deberá un reino, Pedro de Valdivia. Nos deberá un reino a ti y a mí. Y también al hijo que nunca conocerás, quien ni siquiera llevará tu nombre, ni existirá ser alguno que tenga noticia de él. Porque yo soy tu destino.

Valdivia y Lautaro se encuentran en medio de la batalla, como iguales y amigos que no quisieran estar en esa situación. La muerte llega por otra mano, cuando múltiples flechas se clavan en la espalda del español. Lautaro lo mira morir y la toma se funde con un amanecer donde brilla el sol sobre el horizonte, como imagen simbólica del destino y la continuidad de la vida. *Araucana* concluye reforzando el vínculo entre ambos héroes, que decidieron ser amigos a pesar del enfrentamiento de sus respectivos pueblos, porque de alguna manera saben o desean que sus destinos se mezclen en una nueva nación. La voz en *off* que recita el verso inicial del poema de Ercilla actúa como apología de esa unidad futura:

> Chile, fértil provincia y señalada en la región antártica famosa de remotas naciones respetada por fuerte, principal y poderosa, la gente que produce es tan granada, tan soberbia, gallarda y belicosa que nunca por tirano fue regida ni a extranjero dominio sometida.

Por su parte, Inés representa el destino colectivo que eventualmente se convertirá en nación. La semilla está en el hijo engendrado con Valdivia, cuyo nacimiento ocurre en medio del fragor de esa última batalla. Retóricamente la secuencia final establece la equivalencia entre la mujer parturienta y el hombre guerrero, como máxima expresión de valentía de acuerdo con el rol de cada género. Los araucanos contribuyen al contexto excepcional dentro del cual se forja el sujeto nacional chileno; sin embargo, no participan de su sangre, herencia, genotipo ni fenotipo.

ii. *Araucana*: Representación de la alteridad y voces emergentes

Las panorámicas que revelan elementos distintivos del paisaje contribuyen en *Araucana* a enunciar el territorio como símbolo de la nación. La imagen inicial corresponde al Salto de Laja, uno de los afluentes del río Biobío, cuyo cauce que marcó la frontera del territorio conquistado y la resistencia araucana durante la colonia. La fuerza del agua también connota el choque de fuerzas locales y extranjeras sobre esa frontera. Otros elementos icónicos del paisaje chileno a los que se dirige la mirada son la perfección del cono volcánico nevado y la vastedad del desierto, expresión de la fuerza, la altura y la amplitud como atributos de la nación vinculada al territorio. El cóndor se menciona dos veces en la voz de Lautaro: “El cóndor y el Arauco tienen un mismo horizonte: la libertad”; sin embargo, en esta afirmación

está implícito el devenir de la nación después de independizarse de España, en lugar de una celebración de la resistencia del pueblo araucano contra los conquistadores.

En lo que respecta al mundo lingüístico de *Araucana*, solo existe el español como lengua nacional. Nunca se sugiere que los locales hablen otra lengua o sea necesaria alguna traducción. Incluso cuando Lautaro comparte sus planes con Guacolda (su pareja prisionera en Santiago), situación lógica en términos de realismo histórico en la que ambos hablarían en su propia lengua, los guardas españoles que espían pueden enterarse de todo lo dicho.

Siguiendo las convenciones de la épica, *Araucana* reconoce a los pobladores locales como enemigos admirables, cuyas mejores características heroicas y nobles serán digeridas para nutrir el imaginario nacionalista. En algunos casos se los compara con animales, pero desde una connotación positiva que subraya su fuerza o audacia: "Se diría que no son seres humanos. Parecen leones, águilas, serpientes". Empleando la hipérbole, se representa la técnica araucana de anunciar el ataque a su enemigo golpeando el suelo con los pies, efecto que los españoles confunden con un temblor de tierra.

Pero además de la valentía y de sus tácticas de lucha, también hay un reconocimiento positivo a ciertos saberes locales, como el uso de hierbas medicinales o los recursos gráficos que sirven para dar cuenta a sus líderes del avance enemigo. Aunque se incluyen elementos que provienen de tradiciones o características de este pueblo, aparecen descontextualizados o simplificados. En general, en *Araucana*, la representación de las sociedades indígenas resulta inadecuada y puede reconocerse el esfuerzo por asimilarlas a la figura estereotípica del indio de las praderas norteamericano: en la ambientación de sus poblados, las ropas, el uso de pelucas e incluso las armas con que pelean. Este "travestismo cultural" es resultado de la impronta del género del wéstern, cuyas convenciones transforman el relato épico de la conquista. Lautaro aprende a montar a caballo y enseña a los suyos, práctica que junto a las lanzas y flechas contribuye a completar esta mutación. Al respecto apunta Gutiérrez (2020):

> … la enunciación se adecua a los imaginarios hollywoodenses que proliferaban en la época, en particular el *western*. Planos generales, muy abiertos, en panorámicas que se articulaban desde vistas aéreas para dar cuenta de las numerosas huestes mapuches, marchando ordenadamente por los cerros entre espinos. (…) sigue las huellas de un cine comercial del que el filme local ya había

> tomado cierta distancia. (…) cargado de escenas de batallas con lanzas, flechas, caídas de caballos e incluso espectaculares explosiones. (…) con todos sus defectos, suma al relato esa reinterpretación de lo épico a través de la estética *western*. (p. 109-110).

Los atributos araucanos son deseables para el proyecto nacional, siempre y cuando hayan sido domesticados. El personaje de Lautaro cumple la doble función de enemigo formidable y modelo de aculturación. La exposición a la cultura europea se presenta como evidencia de la inferioridad de la cultura local, reproduciendo casi literalmente el discurso colonial en la voz de Lautaro: "Nuestro pueblo quedó atrás en la marcha del mundo y Colocolo lo supo mucho antes de discutir conmigo sobre el futuro de nuestra cultura". Sin que se dude de la lealtad del héroe hacia los suyos, su admiración por lo europeo y el afecto hacia Valdivia preparan el camino para una sumisión futura, una suerte de "caída afortunada" hacia la ruta del desarrollo moderno que les ofrece un futuro posible. Junto a la noción de "humanidad" que aparece en el discurso de Valdivia, se introduce el esquema de un mundo como unidad organizada en jerarquías socioculturales y tempo-espaciales. Lautaro ha aprendido a ser suficientemente moderno como para reconocer la superioridad española y el atraso de su cultura, en lo cual puede leerse una apología de los beneficios de la transculturación.

En *Araucana*, el mestizaje biológico es reemplazado por uno que elijo llamar contextual ideológico[129]. La nueva nación nace de la fragua en que la valentía de Pedro de Valdivia, como padre de la patria, y los defensores de Santiago se enfrentan y se funden con la contraparte araucana, iguales en determinación y astucia. Si bien hay un hijo biológico cuyo nacimiento representa a la futura nación, este es el hijo ilegítimo de Pedro de Valdivia e Inés de Suarez (madre de la patria), producto de una relación censurada por la Iglesia y la Corona española. En este caso particular, la bastardía puede leerse como sinónimo del anhelo de independencia criolla respecto a España y la separación entre Estado e Iglesia. La nación no aspira a una integración étnica entre criollos y araucanos (o la población local en general), sino a concretar una conquista que unifique y pacifique el territorio bajo un gobierno criollo.

[129] La única relación mixta que se muestra en el largometraje es la de Coya, la sirvienta andina de Inés que ha quedado embarazada, con uno de los soldados. Se concede así que el mestizaje biológico ocurre, pero al margen de la élite política y cultural. El fruto de esa relación ocupará un lugar social secundario en comparación con el hijo de Inés y Valdivia.

Sin embargo, el contexto épico de la lucha entre ambas facciones será el que imprima un carácter notable a este otro mestizo criollo, y en ese contexto se omite de la narración la violencia requerida para someter a las poblaciones locales hasta ocupar su posición marginal dentro del proyecto nacional, igual que se omiten el racismo y la opresión. Con el retrato de la relación entre Valdivia y Lautaro se ofrece en cambio un espejismo de amistad, humanismo y admiración especular.

La relación entre Inés y Valdivia es el núcleo central de la trama en *Araucana*. Se emplea la estrategia de mostrar cómo dos personas excepcionales confirman entre sí su valía, y ambas se eligen como destino porque juntos cumplirán el proyecto de fundar la nueva nación. Con igual protagonismo, el personaje femenino desafía el estereotipo de la mujer pasiva y temerosa, elevada en esta épica fílmica a heroína por mérito propio. Su excepcionalidad resulta más contundente o se expresa en un rango más amplio que la de Pedro de Valdivia: posee conocimiento médico, es tan hábil como el mejor soldado e incluso supo encontrar agua en el desierto cuando la expedición sufría de sed. Nunca pierde la compostura, es dueña de sí y está siempre dispuesta a la acción.

En una historia sobre la valentía requerida en una guerra de conquista y resistencia en el siglo XVI, resulta curiosa la forma en que el protagonismo de Inés de Suárez rompe con el dominio masculino. Su primera aparición en pantalla escenifica la transformación del estereotípico rol femenino: en el mercado de Cusco ella sola logra dominar y montar un caballo desbocado. También se propone como ejemplo de coraje, atributo que no es exclusivo del hombre, el cual demuestra en varias escenas, desplazando a los hombres cuando estos no pueden resolver alguna tarea. Para seguir a la expedición de Valdivia opta por transformar su apariencia, adoptando rasgos masculinos: corta su cabello, cambia de ropa y cumple con las tareas de soldado. También se distancia de atributos típicamente femeninos como el recato o el pudor, sin que eso le reste autoridad o valía. Por ejemplo, tener que tocar la ingle del hombre herido no la perturba, como sí ocurre con Coya; interactúa con camaradería con algunos soldados aunque está en ropa interior; y no duda en ejercer la crueldad cuando corta la cabeza de uno de los caciques aprisionados en cepos. No obstante, su proyecto personal no es revolucionario respecto a las aspiraciones que la sociedad patriarcal asigna a las mujeres: conseguir el afecto y la protección de un hombre, asegurar un hogar del cual hacerse

cargo (la ciudad de Santiago) y la maternidad para reproducir cierto orden social (dar a luz a la nación). Aun cuando la mujer actúe en la esfera masculina, sobre ella recae la doble jornada que no la exime de desempeñar el papel femenino de atención hacia otras personas: ser garante de la buena suerte de Valdivia y hacerlo "sentir vivo", cuidar a las personas más vulnerables o mejorar la seguridad en Santiago.

En la relación personal con Valdivia reaparecen en Inés aspectos de lo femenino juzgados inferiores o necesarios de controlar desde la perspectiva patriarcal. Cuando él la encuentra interactuando con los soldados le reprocha el que olvide que es una mujer, le advierte que no está en su casa y que está interactuando con hombres. Ante el primer avance sexual que él intenta, ella marca el límite del consentimiento: "Salid de aquí, no me vais a tomar por asalto como a una colina". Él se disculpa y dice haber creído en las palabras de ella, a lo que Inés responde: "No podría compartir nada con vos, porque para mí aún no eres un hombre, sois un niño". La violenta reacción de Valdivia es abofetearla, acción que en apariencia parece convencerla de que él sí es un hombre, para dar su consentimiento y compartir un beso. Más allá de lo absurdo del diálogo y la escena, el resultado refuerza la conexión entre amor, deseo sexual y violencia machista, así como la idea de que las mujeres cuando dicen "no" en realidad quieres decir "sí". *Araucana* parece confirmar que la mejor expresión del deseo masculino es una agresión, como instrumento para seducir a una mujer arisca. Esta noción se refuerza posteriormente, cuando Valdivia le pregunta a Inés por qué lo siguió: "¿Por mi habilidad… por mi fuerza… por mi nombre… por mi ambición?", a lo que ella responde: "Por tu crueldad". Valor, coraje y crueldad son en *Araucana* los atributos positivos por excelencia, ligados al héroe masculino pero compartidos por la protagonista femenina, quien en su faceta heroica se traviste de macho.

Otra expresión de la crueldad y el imaginario patriarcal se retrata en la escena que sigue a esa primera noche que los nuevos amantes comparten en el campamento, cuando Valdivia castiga con la horca a dos soldados acusados de "pecado contranatura". Sin otra reacción sensible, más que señalar la reducción en el número de soldados disponibles, esta escena sin comentario ni desarrollo solo puede interpretarse como una afirmación homofóbica.

Por último, en la confrontación entre Valdivia y la Iglesia, institución que busca controlar su conducta sexual (censura su relación con Inés) y la forma como ejerce la violencia, *Araucana* ofrece la posibilidad de entrever la pretensión de un Estado laico. Por lo

demás, se muestra una Iglesia pacifista o humanista, preocupada por la vida de los soldados y opuesta a la pena de muerte. En la voz del fraile Marmolejo: "Las armas solo son útiles para defenderse, jamás para causar la muerte por sed de gloria o por ansia de poder". Sin embargo, estas ideas son contrarias a la tónica patriarcal de la crueldad que se retrata como atributo positivo en Valdivia, quien advierte a la gente que no les presten oídos, y resta autoridad a la Iglesia afirmando que su palabra "es tan humana como la nuestra". Parece claro que hay un conflicto ideológico entre los padres de la nación y la Iglesia.

4.4. PUNTO DE VISTA, RESISTENCIA Y RESILIENCIA DE LOS VENCIDOS

a) *Eréndira Ikikunari*: Eréndira la indomable

Al final de la década de 1960, en México empezó a modificarse la política respecto a las poblaciones indígenas para propiciar las consultas y la participación (Gleghorn, 2013, p. 226). De acuerdo con De la Garza (2010), en la década de 1980, la transición del modelo económico hacia el capitalismo flexible transnacional, contexto en el que luego coinciden el NAFTA y el movimiento Zapatista como actor político clave, estuvo también acompañada por un cambio en el discurso sobre la identidad nacional, en el que los pueblos indígenas pasaron de ser imaginados como campesinos pobres dentro del mundo del mestizaje a ser vistos nuevamente como un "otro interno" en una nación multicultural (p. 420). Estos cambios contribuyeron a que diversos largometrajes, sobre todo a inicios de los años 90, participaran de una tarea revisionista con el fin de legitimar el punto de vista de las comunidades indígenas en el tejido de nuevas comprensiones sobre el pasado (p. 420). Obra del realizador mexicano Juan Mora Catlett, *Eréndira Ikikunari* es uno de estos proyectos revisionistas, ejemplo de la posibilidad de producir un cine alternativo capaz de contribuir con la auto-representación de las comunidades indígenas y con la enunciación de su particular experiencia histórica[130].

[130] La producción tuvo un financiamiento mixto: una beca de la Fundación John D. y Catherine T. Mac Arthur, apoyos estatales recibidos a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), la UNAM, la Coordinación de Difusión Cultural, la Filmoteca y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC),

Como lo había hecho antes con *Retorno a Aztlán* (1991), Mora Catlett se interesó en crear un lenguaje cinematográfico basado en los mitos particulares de México, con el fin de hacer un cine que funcionara como "códice cinematográfico" a partir de modelos e información provenientes del pasado precolombino. Aunque el director no es indígena, desarrolló el proyecto de *Eréndira* con la participación de la comunidad purépecha en distintos ámbitos del proceso; para empezar, decidió que el largometraje fuera hablado en su lengua[131].

Eréndira se estrenó en el 2007 en quince salas de la ciudad de México, donde se mantuvo en cartelera durante cuatro meses y medio, lo cual indica una buena recepción de parte del público capitalino. No hay datos sobre qué tan extensa fue su distribución y exhibición en el resto del país, pero su difusión internacional fue muy limitada, por carecer de una buena compañía de distribución y de adecuado apoyo estatal (Ferman, 2011)[132]. El total de la inversión realizada fue de 14 millones de pesos mexicanos (UNAM, 2007), que en ese momento correspondían aproximadamente a 1,5 millones de dólares (Rentería, 2007).

El largometraje propone un relato a medio camino entre historia y leyenda, según explica su realizador, entre el testimonio escrito y el de la oralidad. La idea para este proyecto surge cuando Mora Catlett filmaba el documental *Recuerdos de Juan O'Gorman* (1984) y observó un detalle en el mural *La Historia de Michoacán* que este pintor realizó en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de la ciudad de Pátzcuaro: una mujer en un caballo blanco enfrentándose a los conquistadores españoles. Este interés inicial lo condujo a investigar y descubrir "que este personaje no estaba en la historia oficial, sino en la tradición oral, recopilada en el siglo XIX" (UNAM, 2007). Las dos principales fuentes del guion son *La Relación de Michoacán* (códice colonial hecho en el siglo XVI) y la leyenda oral popular sobre Eréndira, recopilada en el libro *Michoacán, Paisajes, Tradiciones y Leyendas* de Eduardo Ruiz, a finales del siglo XIX (Montes de Oca, 2014). La leyenda oral fue escrita y

---

apoyado además por el Gobierno del Estado de Michoacán y por fondos privados del propio director con Eréndira Producciones (UNAM, 2007; Ferman, 2011).

[131] De acuerdo con Mora Catlett, la lengua purépecha (antes conocida como tarasco) contaba con alrededor de 120 000 hablantes y se hablaba en varios dialectos (Richards, 2011). Se trata de una lengua aislada, debido a la carencia de pruebas respecto a sus relaciones con otras lenguas mesoamericanas (Richards, 2020).

[132] *Eréndira* fue distribuida en México por Z David Distribución, compañía que luego quebraría, mientras que en los Estados Unidos esa labor fue desempeñada por Las Américas Film Network, compañía enfocada fundamentalmente en el mercado educativo (Ferman, 2011, p. 145).

adecuada por Ruiz a ciertos idearios, entre los cuales se sugiere el recurso de construir una imagen heroica de Eréndira, como contrapeso a la figura cargada de connotaciones negativas de doña Marina, Malitzin o la Malinche (Richards, 2020)[133].

Mora Catlett se propuso comunicar la perspectiva indígena de la Conquista, combinando la *Relación de Michoacán* y la leyenda, como contraste de visiones opuestas. A su entender, el códice comunica una versión oficial como registro escrito colonial, mientras que la tradición oral ofrece la comprensión de la comunidad purépecha; sin embargo, las fronteras entre ambas versiones resultan más complejas (Gleghorn, 2013, p. 229).

Realizado justo después del primer conflicto-contacto transcultural (alrededor de 1540), el códice conocido como la *Relación de Michoacán* se atribuye al fraile franciscano Jerónimo de Alcalá (Gleghorn, 2013), hecho por encargo de Don Pedro Cuynierángari, gobernador purépecha designado por los españoles para esa región, con el objetivo de informar al virrey Antonio de Mendoza sobre las culturas locales (Richards, 2011). No obstante, el resultado debe comprenderse como un tejido compuesto por voces diversas, indígenas y españolas, no simplemente una historia oficial (Gleghorn, 2013)[134]. El texto se divide en tres partes, aunque de la primera casi no queda nada, que narran respectivamente las creencias y fiestas religiosas, las costumbres y la historia de la comunidad local y la conquista española. En su presentación, advierte Gleghorn (2013), el autor-compilador se distancia de lo enunciado para hacerlo pasar como información no mediada, ocultando el trabajo ideológico que ejecutaba una 'traducción por asimilación', en función de la fabricación de una identidad amerindia armónica (p. 226-

[133] De acuerdo con Richards (2011), Eréndira ha sido un personaje central en la narrativa del proyecto nacional mexicano, jugando el papel de representante de intereses étnicos o de género, siendo posible compararla con figuras como la Malinche o la Virgen de Guadalupe, referentes fundamentales en el imaginario nacional mexicano. Por ejemplo, el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) nombró instituciones en honor de Eréndira.

[134] Gleghorn (2013) describe las voces que se tejen en la *Relación de Michoacán*: "The codex presents the oral narrative of an anonymous *petámuti* (P'urhépecha high priest), combined with the perspective of the P'urhépecha governor Cuinierángari (renamed Don Pedro Panza by the colonial authorities), translated into Castilian by a Franciscan friar and layered with words in the P'urhé language. The written narrative is accompanied by twenty-four illustrations crafted by *caracha*, or Indigenous scribes, who were probably familiar with aspects of a European pictorial tradition but who also drew on P'urhépecha epistemological and aesthetic modes (…). The reinstatement of the voices of the *petámuti* and the other P'urhépecha contributors to the text is thus vital to counterweigh the distortions brought about by its proselytizing discourse. (...) the codex is taken to be a prime example of overlapping modes of authorship and representation. (p. 226-227).

227). Pero este "trabajo ideológico" no significa que las voces y perspectivas locales hayan sido silenciadas o deformadas hasta el punto de no ser reconocibles.

Por su parte, la leyenda que sobrevivió en la corriente de la oralidad, posiblemente transformándose con el correr del tiempo, fue registrada por un escritor no indígena dentro del marco de ciertos ideales románticos, liberales y nacionalistas. Por tanto, la distinción escritura-oralidad, versión oficial-versión purépecha, no puede ser rígida, ya que en cada texto convergen voces heterogéneas. Como explica el mismo Mora Catlett, el códice comunica testimonios de informantes purépechas que vivieron antes, durante y después de la Conquista, y además fue realizado por artesanos indígenas, combinando la forma narrativa precolombina basada en imágenes con el texto europeo (Richards, 2020).

El relato de *Eréndira* inicia poco después de la conquista de la ciudad de Tenochtitlán, cuando los españoles se desplazan hacia otras regiones, entre ellas hacia la actual zona del estado de Michoacán, donde habita la comunidad purépecha, la cual no había estado sujeta al dominio mexica. En el escenario de la resistencia local, la leyenda destaca la figura de la joven que, desafiando los roles de género de su propia comunidad, se apodera de uno de los caballos españoles, aprende a montarlo y participa en la batalla contra los invasores extranjeros.

La decisión de Mora Catlett de independizarse de los modelos occidentales de narración y creación audiovisual se concreta en un relato simbólico no realista que no se interesa por recrear el pasado histórico, reconociendo la imposibilidad de hacerlo adecuadamente, para dar prioridad a la expresión de un aura mítica con la intención de imaginar lo que podría haber sido "el concepto indígena de lo épico" y, a la vez, comunicar "una realidad humana de significación universal" (citado por Ferman, 2011). Dada la falta de información histórica relevante, expresa el realizador, optó por recurrir a la imaginación y aprovechar la libertad propia de la creación artística, guiado por los planteamientos de Carl Jung y Joseph Campbell respecto a los mitos (Richards, 2020, p. 20)[135].

[135] Siguiendo a Jung, Mora Catlett considera que, como "animales simbólicos (…) los seres humanos tenemos un pasado común que son los arquetipos. Esto permite entender los mitos de otras culturas" (UNAM, 2007). Como se señaló respecto a este tipo de apreciaciones universalistas aplicadas al largometraje *Atarnajuat*, el énfasis en lo "universal" alrededor de temas socioculturales tiene el problema de que limita la productividad de la heteroglosia cultural y las posibilidades de una comprensión pluriversal de la historia mundial.

Como señala Richards (2011), *Eréndira* posee un estilo ecléctico donde se combinan múltiples fuentes y registros, técnicas basadas en prácticas antiguas con otras modernas, para la creación del texto audiovisual. Esta heterogeneidad también mezcla saberes de origen occidental con otros propios de la comunidad local, razón por la cual este autor considera el largometraje un ejemplo de texto transmoderno, de acuerdo con el concepto que Enrique Dussel plantea en términos de proyecto para trascender la modernidad occidental.

Dussel (2004) piensa en la transmodernidad como momento de afirmación de la multiculturalidad excluida por la modernidad, con el fin de incluir a otras "culturas vivientes" y resistentes, de comunicar sus saberes e historias vividas desde la experiencia colonial. La transmodernidad sería consecuencia del potencial que radica en el "afuera constituido como diferencia por el discurso hegemónico", para articular una alternativa al sistema de poder eurocentrado y abrir el "diálogo con la alteridad" y los discursos contra-hegemónicos, con el objetivo de liberar el pensamiento desde la perspectiva del Otro excluido (Escobar, 2003, p. 63, 65). La transmodernidad deviene también en el "des-cubrir" la "cara oculta" que ha sido esencial para el éxito de la modernidad: "¡Es el retorno a la conciencia de las grandes mayorías de la humanidad de su inconsciente histórico excluido!" (Dussel, 2004, p. 223).

Entendida desde este marco conceptual, *Eréndira* ejecuta un descentramiento de la narración histórica sobre la Conquista al comunicar la perspectiva local purépecha, recuperando la exterioridad de esa experiencia sociocultural particular y dando protagonismo a las subjetividades fronterizas. El largometraje propone un diálogo entre la experiencia pasada y contemporánea de la comunidad purépecha, enunciando su existencia social, su lengua, pensamiento, punto de vista, resistencia y resiliencia. Empleando recursos que articulan pasado y presente, historia y ficción, tecnologías antiguas o artesanales con otras modernas, Mora Catlett comunica a través del aparato cinematográfico aspectos de una realidad sociocultural que ha sido limitada o excluida.

El largometraje ofrece un modelo estético y narrativo contracultural. En términos de la producción de representaciones audiovisuales e imaginarios históricos, *Eréndira* contrarresta la invisibilización tradicional de las perspectivas e imágenes indígenas en el cine, como respuesta correctiva a la imposición de imágenes ajenas para comprender su propia historia. Gestionadas mediante el diálogo con la comunidad local, se reintroducen imágenes y voces

dejadas al margen. Asimismo, la cámara se coloca en el punto de vista purépecha para presentar a los europeos vistos como una alteridad disruptiva.

Si bien no puede calificarse de cine indígena (como es el caso de *Atarnajuat*), al dar a la comunidad purépecha acceso al aparato cinematográfico en tanto co-creadores, *Eréndira* propicia su participación en el pensamiento-diálogo audiovisual que produce y pone en circulación representaciones sociales e históricas, concretando así una oportunidad para la auto-representación.

i. *Eréndira*: Perspectivas protagónicas y conflicto central

En comparación con la narrativa dominante sobre la Conquista, *Eréndira* comunica una perspectiva de los eventos no centrada en los europeos, quienes aparecen solo como actores secundarios del conflicto central. No obstante, las noticias sobre la caída de Tenochtitlán y la inminente llegada de los extranjeros son el desencadenante de la división en la comunidad local y el enfrentamiento entre sus líderes (también los sacerdotes toman bandos), en razón de sus intereses particulares y las distintas respuestas posibles ante los invasores. Por un lado, el señor Tangaxoan (gobernante de la comunidad) y su jefe guerrero Cuynierángari están dispuestos a la alianza y conversión como estrategia para sobrevivir. Por otro, el señor Timas (tío de Eréndira) guía a quienes no aceptan renunciar a sus dioses y a su autonomía, preparándose para combatir a los extranjeros.

La desestabilización del orden dado resulta una oportunidad para disputar el poder, para actuar en función de posiciones en pugna que antes, posiblemente, estaban inhibidas por ese orden. De esta forma, se evidencia que la Conquista no ocurrió en un escenario donde los actores locales fueron reducidos a la impotencia, sino en uno de antemano atravesado por conflictos políticos y problemas sociales. Las poblaciones locales no fueron simples víctimas, también hubo facciones favorecidas por el cambio, que aprovecharon el río revuelto para pescar oportunidades y ganar poder en el nuevo orden que advirtieron empezaba a gestarse. Como ocurrió en otros escenarios de la Conquista, las divisiones internas de los purépechas fueron clave para el éxito de los invasores. Al respecto señala el realizador Juan Mora Catlett:

> En cierto modo los mexicanos conquistan a los mexicanos para lo corona española. (…) Creo que es muy sano señalar esta complejidad del origen de nuestra nación, quitar lo maniqueo de los términos víctimas y villanos, y verlo como una situación política tan compleja como la contemporánea. (Vega, 1992).

Este cambio en la comprensión de proceso, opina el realizador, conduce a:

> (…) la dignificación de la conquista de México, porque siempre se ha manejado en la enseñanza oficial, que un puñado de españoles de alguna manera mágica conquistaron a cientos de pueblos indígenas. Cuando esta llamada Conquista fue una especie de guerra entre los pueblos indígenas fomentada por los españoles, quienes al final, cuando habían dividido a todos, tomaron el control. (Caballero, 2007).

Las imágenes que acompañan los créditos contribuyen a connotar desde el inicio el tono épico y mítico del conflicto que se escenificará, en particular al introducir el elemento icónico que es central en la trama: la unidad entre jinete y caballo. Primero aparece una imagen del códice entre llamas, donde destaca un guerrero europeo sobre un caballo blanco que batalla con espada y cruz en las manos (probablemente Santiago), mientras que a sus pies se encuentran varios cuerpos de enemigos derrotados. Luego transcurre una colorida recreación digital de los murales de la iglesia de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, realizados en el siglo XVI por pintores otomíes mezclando una estética precolombina con elementos de la cultura colonial, como representación del enfrentamiento entre guerreros locales y conquistadores extranjeros, donde se enfatiza una segunda imagen, esta vez de un aguerrido centauro con pies, cabeza y brazos humanos[136].

Eréndira será el equivalente de la figura mítica del guerrero centauro en el imaginario local, que en su versión femenina y purépecha se asocia con la diosa Xarántanga, una alternativa contestataria respecto a la figura española de Santiago. La voz de un narrador

[136] Esta mezcla de fuentes anuncia desde el inicio de *Eréndira* que el largometraje no persigue una fidelidad histórica-cultural, que se trata de una ficción. La inclusion de las imágenes de los murales de Ixmiquilpan, señala Gleghorn (2013), tiene dos efectos: "undermines any claims to authenticity, recognizing the impossibility of faithfully reconstructing this shared historical moment, and exemplifies dominant representations of indigeneity as enacted in post revolutionary *mestizo* nationalism" (p. 232).

anónimo en lengua purépecha, que luego se descubrirá es uno de los personajes secundarios cercanos a la joven Eréndira, introduce de forma retrospectiva el contexto del mundo diegético, mientras se muestran progresivamente detalles del códice y luego de los murales:

> Habíamos oído de los guerreros que bajaron del cielo... que destruyeron a todos los que osaron enfrentarlos… solo una no les temió. Una jovencita, apenas mujer. Su nombre era… Eréndira Ikikunari.

De modo semejante a *Retorno a Aztlán*, en *Eréndira* se emplean imágenes del códice en llamas para conectar las escenas (en este caso de la *Relación de Michoacán*). Este recurso puede interpretarse como advertencia de que la historia es distinta a la "verdad", sobre cómo la primera se registra, se transforma y se destruye (en el sentido crítico planteado en *Retorno*); además, ilustra la circularidad de la violencia que la ha caracterizado y sus efectos complejos en la memoria colectiva.

La primera escena ocurre en la corte del señor Tangaxoan, el joven *cazonci* de los purépechas (soberano con posición hereditaria). El conflicto se enuncia en la forma de una profecía: los dioses antiguos serán desbancados. Se explica y muestra con imágenes aquello que la anciana mujer vidente va narrando. Un águila blanca, que era el dios Curi-Cáhueri, vino a verla y le habló: "Sube encima de mis alas y me llevó volando a un monte muy alto… y vi que ahí estaban todos los dioses antiguos*"*. El mundo simbólico, mítico u onírico de los dioses se despliega mediante diversos elementos: el volcán Paricutín como locación natural (humo, piedras y sonido del viento), telas rojas (color que se reitera como probable símbolo de la violencia y las diversas formas de sacrificio) y los personajes con máscaras que representan a los dioses antiguos. Dos de ellos aparecen sobre una cruz de madera y encima de las telas rojas en el pedregoso suelo volcánico, como anuncio de su final cercano. La locución en *off* combina varias voces en purépecha que se superponen, creando un efecto sonoro de extrañamiento:

> La madre de los dioses me dijo: dioses antiguos, prepárense a sufrir, porque vienen dioses nuevos que conquistarán toda la tierra y también el cielo. Váyanse todos a sus casas. No sonarán más los tambores… rájenlos todos y rompan todas las tinajas de licor. Todo quedará desierto. Todo morirá. Y tú, mujer, ve y dile al

> señor Tangaxoan que los intrusos le cortarán la cabeza y que los dioses nuevos a todos los destruirán.

Como reiteración de la profecía, uno de los sacerdotes narra el sueño que tuvo, también como mensaje de los dioses antiguos:

> … venía gente que traía bestias desconocidas, que entraban a dormir en los templos y que los ensuciaban. Allí, donde nosotros oramos. Los dioses nuevos son de rostro blanco, tienen armas que truenan como el rayo que matan a lo lejos descuartizando a los que las oyen.

Estos anuncios no surgen de la nada. Los purépecha saben lo que ha ocurrido en Tenochtitlán y se enfrentan al dilema de decidir cómo actuar frente a la amenaza que se acerca. La actitud del señor Tangaxoan establece una primera posición pasiva y conservadora: no quiere que sobre su pueblo caiga una fuerza destructora similar a la que sufrieron los aztecas, por ello elije la alianza con "los extraños". Sin embargo, a la vez, reconoce que la realidad sociocultural purépecha "no será como antes", y que se pagará un precio mayor que el oro. Este momento decisivo será el que divida a la comunidad. Tangaxoan tiene una actitud apática y derrotista (parece más interesado en beber pulque, quizá como modo de evasión), mientras que Timas exhorta a la acción para morir en sus propios términos antes que dejarse dominar y perder sus costumbres. Increpa a Tangaxoan: "Si no eres nuestro señor, ¡mejor mátate! ¡Si nos han de matar y quemar las casas, mejor vámonos todos a ahogar en la laguna! Hay que respetar las costumbres, sin ellas no somos nada". Pero el retorno de Cuynierángari, quien había sido enviado para enfrentar a los extranjeros, detiene el sacrificio colectivo acordado por la determinación de Timas. Con una cruz colgando del cuello, símbolo que distinguirá a los purépecha que se han aliado con los españoles, el recién llegado informa:

Cuynierángari: *Los extraños vienen en paz… no quieren la guerra… solo quieren oro y alimentos… fueron enviados por los dioses antiguos para matar a los aztecas y demás enemigos. ¡Es mejor que nos aliemos a los extraños!*

Timas: *Te enviamos a levantar un ejército y a combatir a los intrusos. Y ahora, ¿quieres que seamos sus esclavos?*

Cuynierángari aconseja a Tangaxoan alejarse de Timas, porque quiere matarlo. A partir de esta escena se define el enfrentamiento entre dos grupos locales que antes eran una misma comunidad. En este contexto de escisión interna hacen su aparición los extranjeros. Pero no llegan solos, sino escoltados por Cuynierángari y su gente. Al principio, los españoles aparecen con los rostros cubiertos por máscaras de madera pintadas de blanco, que les dan una apariencia hermética. Las máscaras, igual que parte de sus vestimentas, corresponden a las usadas en la danza de los Cúrpites, que data del siglo XVI, tradicional de la comunidad purépecha. Sin encontrar resistencia ocupan el edificio-templo central de la comunidad con sus estandartes y símbolos, destruyendo una de las estatuas sagradas, disparado mosquetes y causando gran conmoción local, mientras dos voces como ecos gritan en latín: "Y Satanás fue arrojado a la tierra y sus ángeles con él". La interpretación de esta frase queda abierta, puesto que desde la perspectiva local, con la que el público se identifica al observar la escena, por sus acciones los invasores son los más parecidos a Satanás y sus ángeles.

Cuynierángari expresa la determinación de derrotar a Timas y consolidar su poder sobre la comunidad[137]. Su conocimiento de los intereses de los extranjeros le permite manipularlos para que participen en la guerra, prometiéndoles la riqueza que anhelan y asegurándoles que donde el grupo de Timas se encuentra "hay mucho oro y plata, un gran tesoro de lunas y soles", a pesar de que en toda esa región son escasos. El oro no tiene mayor importancia para él y acepta entregarlo a los extranjeros, en tanto se consolide la alianza que lo favorece.

La disputa interna de la comunidad se juega también en el control e influencia sobre el *cazonci* señor Tangaxoan. Cuynierángari logra alejarlo de Timas, pero luego los europeos se lo llevan para asegurar la sujeción y el aislamiento de la figura de poder local. Repiten la estrategia empleada antes con éxito por Hernán Cortés, como medio para controlar indirectamente a las comunidades.

El conflicto central se despliega en el enfrentamiento militar entre el grupo liderado por Timas y aquel empoderado por la alianza con los europeos. Dentro de este conflicto mayor, la trama se enfoca en la lucha personal de la joven Eréndira por transformar su

[137] Cuynierángari fue bautizado por los europeos como don Pedro Panza, corresponde al personaje histórico que luego fue gobernador, quien se informa encargó la realización de la *Relación de Michoacán.*

posición como mujer dentro de una comunidad tradicionalmente patriarcal, con el objetivo de participar en la batalla contra los invasores. Así argumenta su caso frente a su tío Timas:

> Señor, quiero morir antes que tú, porque si fuera hombre, ¿no hubiera muerto ya en batalla y mi cadáver estaría tirado en alguna parte? No quieres escucharme pero, ¿no tuvo el padre de tu abuelo una hija valiente que fue enviada a matar al enemigo?

Ella apela a la historia de su gente, conectando su propia leyenda con una previa existente en la comunidad, una que colocaba a otra mujer en una posición excepcional, también en un contexto bélico, para contribuir con el bienestar de la comunidad. Su rechazo al destino de ser esposa y madre puede comprenderse como afirmación de su dignidad como persona, decisión que la pone en ruta para descubrir y construir un proyecto vital alternativo. La relación que logrará establecer con el caballo es central en ese proyecto. Guiada por su curiosidad y creatividad, domestica al animal que era percibido como ser monstruoso sobrenatural. Con sus acciones ella coloniza un ámbito del poder del Otro, de los hombres y los extranjeros, y lo resignifica como atributo propio, identificándose simbólicamente con la diosa Xarátanga.

De acuerdo con la tradición, el caballo cautivo debía ser sacrificado, igual que cualquier otro prisionero de guerra, pero Eréndira plantea una alternativa creativa para hacer de este un aliado, aprender de lo ajeno y transformar en el proceso su comprensión del mundo: “En la batalla vimos que los intrusos son mortales. No son dioses. La bestia tampoco, sino, ¿cómo se dejó atrapar? Es solo un arma”. Eréndira comunica a su tío Timas un modelo contracultural. Ella desafía el *statu quo* de la sociedad purépecha, reconociendo que ya nada será como antes; el único recurso para crear alguna oportunidad de éxito frente a la nueva amenaza será actuar creativamente, flexibilizando la tradición. Esto no significa desecharla, sino actualizarla ante los nuevos escenarios del conflicto. La fusión de la joven mujer a caballo con la diosa Xarátanga es símbolo de esa actualización, donde lo nuevo y lo antiguo se reconfiguran.

En la segunda batalla Timas es asesinado a traición por Nanuma (el que iba a ser esposo de Eréndira). Con su muerte parece clausurarse la resistencia. Eréndira busca el cuerpo en el bosque para quemarlo y cumplir con el ritual funerario, para alimentar con su carne al dios Curi-Cáhueri. Junto a la hoguera coloca la piedra que encarna a la deidad; sin embargo, mientras contempla el fuego también es asesinada por Nanuma. El joven T'shue, luego de

vengar su muerte, no encontrará su cuerpo. Ahí se descubre que él es el narrador que retrospectivamente cuenta la historia.

Eréndira plantea dos epílogos distintos. En el primero se enuncia un discurso de asimilación y transculturación como recurso de supervivencia. Mientras vemos consumir el cuerpo de Timas por el fuego, se escucha la voz en *off* del señor Tangaxoan, quien luego se hace visible tras la cortina de llamas, sentado y rodeado de máscaras diversas de la cultura purépecha. La cámara se acerca y la figura se va hundiendo en la oscuridad hacia el fondo de la pared, para luego reaparecer vestido con ropas europeas, la cruz al cuello y sosteniendo la figura dorada del caballero Santiago que reemplaza a los dioses antiguos (las máscaras ya no están en la pared)[138]. Más allá del cambio de vestimentas y símbolos culturales, conserva su expresión de dignidad señorial y lleva bajo su labio el *bezote* (adorno incrustado de piedra) como marca de su pertenencia cultural. El discurso que enuncia verbalmente explica la estrategia de sobrevivencia mediante lo transcultural y el sincretismo religioso.

> Ya que los extraños quieren ser nuestros gobernantes. Puesto que ansían el oro, las mujeres, las tierras, los lagos y las riquezas, es mejor que seamos bautizados todos, para que no nos maten, para que nosotros, y nuestros hijos, y nuestros nietos, muramos de viejos sobre la tierra. Es mi determinación, por tanto, que todos adoremos al dios de los extraños, pues es el mismo que ya adoramos.

La escena se cierra con música sacra europea y el aleluya cantado en latín. El espacio oscuro donde la pared se hunde y ocurre la transformación quizá pueda identificarse como referente a aquello que no se puede mostrar ni mirar (una suerte de caja negra), aquello que escapa a lo que desde otra posición sociocultural se puede conocer o se cree comprender sobre la identidad, las experiencias y las estrategias adaptativas de las comunidades indígenas después de la Conquista.

La desaparición de Eréndira sugiere la continuidad de su vida desde la leyenda. La última escena plantea un epílogo alternativo al anterior (sin ser excluyentes): en el bosque, al lado de una poza, Eréndira reaparece revestida de un aura mítica, como doble transfigurada de la diosa Xarátanga y como otro tipo de centauro que hace contrapeso respecto a la presencia de

[138] Mora Catlett cuenta que esta escultura de madera del apóstol Santiago es una pieza de artesanía contemporánea, comprada en una tienda común Richards (2011). El objeto suma a la intención de emplear objetos y fuentes diversas en la tarea de reimaginar el pasado.

Santiago[139]. Lleva pintadas sobre el cuerpo las marcas distintivas de su comunidad cultural, pero sigue acompañada del caballo blanco que contribuyó a transformarla en leyenda y en una presencia sobrenatural. En el mismo sitio la cámara descubre después la piedra tallada del dios sol Curi-Cáhueri, rodeada de mazorcas de maíz como ofrendas. Esta escena no se explica verbalmente como la anterior, pero resulta un correlato alternativo a la ruta de la transculturación, enunciando simbólicamente la resiliencia, la resistencia y la continuidad menos visible, más escondida o hermética por su dimensión mítica, de la cultura purépecha después de la Conquista.

ii. Representación de la alteridad y voces emergentes

Las fuentes que nutren *Eréndira* son planteadas por su director en una suerte de oposición: por un lado, el códice como escritura y versión oficial, realizado por encargo de las autoridades coloniales; por otro, la leyenda conservada en la oralidad, como memoria comunitaria y versión popular. No obstante, la información conduce a pensar que esta frontera no es tan radical ni estas versiones son monológicas. Así como en el códice se registra el diálogo con las voces y experiencias de la comunidad purépecha del siglo XVI, la leyenda oral (recogida en un registro escrito en el siglo XIX) habrá sufrido transformaciones, énfasis, selecciones y omisiones sobre las cuales la comunidad local no siempre tuvo control. Cabe resaltar la importancia de una tercera fuente: la comunidad purépecha contemporánea, que participó en el proceso de realización del largometraje, dialogando con las voces y los discursos presentes en los dos textos anteriores.

Tal como lo hizo antes en *Retorno a Aztlán*, con la meta de diseñar otro tipo de cine a partir de los mitos culturales mesoamericanos, con *Eréndira* Mora Catlett toma el riesgo de explorar otras técnicas narrativas, desde la posibilidad de auto-representación de la comunidad purépecha en tanto cultura viva. Si bien no se cuenta con información completa para afirmar una verdad histórica sobre la experiencia vivida por esta sociedad durante el siglo XVI, los imaginarios y discursos de sus descendientes resultan un dispositivo correctivo en el proceso de construir una ficción histórica.

[139] Aquí hay un guiño a otra parte o versión de la leyenda que no se incluye, según la cual Eréndira vive en el lago Zirahuén (Gleghorn, 2013).

Siendo ajeno a la comunidad, el realizador plantea su proyecto como un esfuerzo para comunicar un episodio de la Conquista desde la perspectiva local, atendiendo al derecho que tienen de contar sus propias historias. No solo decide narrar desde el punto de vista y el protagonismo purépecha contemporáneos, sino que establece un proceso de producción dialógico en la toma de decisiones respecto al guion y la puesta en escena: caracterización visual, vestuario, maquillaje y sonido (Richards, 2011). También hubo participación comunitaria en la fabricación de los diversos objetos requeridos para la puesta en escena, proceso que también fue un dispositivo de conexión entre el pasado y el presente purépecha.

Considerando lo anterior, en *Eréndira* resulta pertinente la noción de «soberanía visual» planteada por Raheja (2007) respecto a *Atarnajuat*, en tanto posibilita un acto creativo de auto-representación en los medios masivos. Desde el hacer audible la lengua purépecha, hasta comunicar la experiencia y el conocimiento social a través de narraciones enunciadas colectivamente. El largometraje deviene ese espacio virtual para procesar los efectos del colonialismo, reapropiándose de la experiencia histórica para comunicarla mediante una narración propia a las nuevas generaciones, a otras comunidades indígenas y al público no indígena. También, al igual que *Atarnajuat*, *Eréndira* puede comprenderse como "electronic mythtelling" (Knopf, 2008), en tanto una versión particular de la leyenda se narra a través de los medios electrónicos y la tecnología cinematográfica. El largometraje promueve en las nuevas generaciones purépecha el respeto por sus antepasados, su lengua y su historia, a la vez que les ofrece un modelo de identificación para sus luchas actuales o futuras, considerando las pocas oportunidades que el cine o la televisión ofrecen para atender una narración épica cuya heroína es una joven mujer indígena.

En *Eréndira* no actúa el tropo del "indio que se desvanece", puesto que la Conquista no se narra como una derrota a manos de los europeos, sino como una reconfiguración de la comunidad purépecha. Así como el personaje de Eréndira se transforma sin perder autenticidad al establecer una relación con el caballo, la comunidad viva que participa en la realización del largometraje es auténtica incluso con sus transformaciones socioculturales.

Como advierte Nahmad (2007), las comunidades autóctonas del mundo "enfrentan una encarnizada lucha por implantar representaciones más fidedignas sobre ellas, su cultura y su pasado" (p. 106). Dominados por la influencia de la cultura occidental, los imaginarios sobre

el pasado precolombino mayoritariamente han permanecido atrapados por el punto de vista europeo y las narrativas hegemónicas, condenando a las comunidades indígenas a ser percibidas como una "identidad extraña", casi siempre connotadas como víctimas, primitivas o inferiores. *Eréndira* cataliza una oportunidad decolonizadora para que la comunidad purépecha responda a los discursos cosificantes y victimizadores, para independizarse del modelo narrativo eurocentrado e invertir el punto de vista. El resultado produce una imagen y una representación radicalmente distintas de las identidades indígenas, así como de los conquistadores vistos desde la mirada local. De esta forma, se fuerza a los diversos espectadores a confrontar su propio etnocentrismo y a reconsiderar la categoría de "alteridad". *Eréndira* explora lo que pudieron pensar los purépechas sobre sí mismos y cómo enfrentaron la encrucijada de la Conquista, para informar sobre su mundo sin la mediación de la traducción europea. Narrada desde este marco, la Conquista se puede comprender desde un rango de experiencias más variado, desafiando lo que se sabe o cree saber sobre la historia. Desde la ficción, la oportunidad de entrar en contacto con el mundo cultural purépecha ofrece al público evidencia de los rasgos humanos que son comunes y devuelve la complejidad a su existencia en el pasado y en el presente.

Un primer recurso clave para la expresión de la perspectiva local es la sonoridad de la lengua purépecha en el centro de la narración, como un dispositivo de la memoria histórica y del mundo cultural locales. El guion fue realizado con el apoyo del Centro de Investigaciones de la Cultura Purépecha (de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo) y la Coordinación de Asuntos de los Pueblos Indígenas de Michoacán. De acuerdo con Mora Catlett, el proceso fue enriquecido con la interacción entre especialistas en lingüística y actores hablantes purépecha, con el objetivo de establecer un dialecto que cumpliera el papel de representar el idioma antiguo, pero que no dejara de ser comprensible para las variadas comunidades contemporáneas (UNAM, 2007). En *Eréndira*, cuando llega a escucharse el español y el latín, el espectador ya se ha familiarizado con un mundo que habla y piensa en purépecha, por lo que las lenguas europeas se experimentan como una intrusión con un efecto alienante. Los españoles conservan el derecho a hablar y a despreciar la lengua nativa como "tonterías de los indios", pero el público sabe que esa lengua porta sentido y organiza un mundo complejo de experiencias que simplemente resulta ininteligible

para los extranjeros, ensordecidos por sus particulares obsesiones. En lo que respecta a la traducción que medió las interacciones entre locales y extranjeros en los escenarios de la conquista, *Eréndira* la presenta de forma discreta y efectiva, sin que interfiriera con el protagonismo y la capacidad de producir sentido del purépecha. Sin que se escuche lo que dice, el personaje traductor habla al oído de españoles o indígenas según corresponda.

En el caso del público purépecha, la experiencia de ver un largometraje en su propia lengua puede tener otro tipo de implicaciones: la conciencia, la dignidad y el orgullo de ser visibles-audibles fuera de las fronteras locales. Mora Catlett (2009) cuenta que en las comunidades indígenas donde se proyectó la película hubo discusiones sobre la importancia de estudiar la propia historia, de terminar con los rencores y las divisiones que solo debilitan. Tras una de las proyecciones en Pátzcuaro (ciudad donde se encuentra en mural de O'Gorman), una mujer anciana dijo que esa era la primera vez que había entendido una película mexicana, mientras otra persona comentó que había recuperado el orgullo por su lengua y cultura.

Por otra parte, la pintura corporal, el maquillaje y el vestuario basados en las imágenes de el códice, los diseños en la cerámica y otros artefactos arqueológicos propios de la etnia, recursos ya utilizados por Mora Catlett en *Retorno a Aztlán*, contribuyen a enunciar simbólicamente la identidad comunitaria y a distinguir el papel de los personajes. Por ejemplo, explica el realizador, en los códices de la región se ve que los guerreros se cubrían de hollín como manera de expresar su valor, por lo que decidió pintar de negro a los principales personajes guerreros, mientras los jóvenes solo llevan una mancha en la cara (UNAM, 2007). Ciertos materiales que en el pasado eran de uso común (como pieles o plumas) fueron remplazados por alternativas contemporáneas, de acuerdo con las prácticas de la comunidad (Mora Catlett, 2009). Como estrategia complementaria para ofrecer una auto-representación que conecta pasado y presente, y de paso evitar reproducir una estética antropológica o estereotipada, también se emplearon elementos de la cultura viva purépecha contemporánea como base para el vestuario y el maquillaje: sus danzas, textiles y artesanías. Personas artesanas de la comunidad hicieron muchos de los objetos, las máscaras, los vestidos y las armas que se emplearon.

Otros elementos clave para construir el mundo purépecha del siglo XVI en *Eréndira* son las locaciones de filmación en exteriores y con luz natural, las ruinas existentes y los paisajes locales que atestiguan el paso del tiempo, sus transformaciones y continuidades. En

muchos casos, las locaciones corresponden a los sitios donde se asentaba la población o tomaron lugar los enfrentamientos en el siglo XVI. [140]

Mora Catlett reconoce que ceder parte del proceso creativo a la comunidad purépecha y respetar su punto de vista implicó el despliegue de otro modelo de narración, uno que podría parecer lento y repetitivo a veces, lejos de los ritmos y las estructuras con las que el cine occidental comercial ha educado al público, lo cual conlleva un riesgo y costo económico (Richards, 2020, p. 19). Dentro del género de la ficción histórica no-occidental, *Eréndira* tiene un estilo narrativo simbólico no-realista, adecuado a una épica comprendida desde los mitos purépecha, algo que también puede implicar el extrañamiento o la alienación de ciertos públicos, porque rompe la ilusión naturalista del mundo diegético[141]. Por ejemplo, la acción filmada con actrices y actores se combina con "recortes" ampliados de los dibujos de la *Relación de Michoacán*, configurando una suerte de collage audiovisual que, en la comprensión de Mora Catlett (2009), se acerca más a una estética precolombina, pero combinada con elementos visuales y sonoros contemporáneos. Simbólicamente, este recurso del collage introduce múltiples niveles de significación, escenificando de nuevo la conexión de pasado y presente, de ficción y realidad, como parte de los imaginarios y relatos históricos.

El correlato sonoro aporta una pluralidad de niveles de significación en *Eréndira*, para consolidar esta estética del collage que produce una atmósfera de irrealidad mítica. Muchas veces, las voces de los personajes se escuchan como sonido no natural o realista, acompañadas por algo semejante a un eco o doblaje, mezcladas con el resto del sonido (por ejemplo, una frase es emitida por dos voces casi simultáneamente). Mora Catlett explica que

---

[140] La filmación tuvo lugar en las ruinas de las ciudades prehispánicas de Ihuatzio y Tzintzuntzan, donde ocurrieron algunas de las batallas contra los invasores (Rentería, 2007). También se pueden ver el volcán Paricutín, el lago Pátzcuaro y las ruinas de dos ciudades precolombinas Tzintzuntzan e Ihuatzio (Ferman, 2011).

[141] Reconocer la posibilidad de un cine que explora nuevos lenguajes culturales también obliga a reflexionar, como advierte De la Garza (2010), que más allá de los méritos de este tipo de propuestas, como resultado del eurocentrismo una mayoría del público mundial está acostumbrada a formas de narración realista y convencionales, por lo que no logrará compartir la perspectiva enunciada o tenderá a juzgarla más cercana a lo etnográfico o documental. Bajo este efecto alienante, los personajes indígenas pueden continuar siendo percibidos como un Otro con quien no es posible identificarse. Por ello, esta autora juzga muy limitada la contribución de largometrajes como *Eréndira* a la causa de las poblaciones indígenas o al esfuerzo para ampliar el público interesado por este tipo de cine más allá de circuitos en festivales y cinéfilos (p. 421).

buscaba producir una experiencia narrativa semejante a la ópera, para lo cual empleó ciertos recursos técnicos de la música electrónica que permitieron combinar diversos sonidos incidentales de la filmación (disparo de flechas, voces humanas, caracolas, la armadura de metal, el choque de piedras y otros sonidos de la naturaleza), reforzar los sonidos ambientales y enfatizar la artificialidad del relato, creando un todo armónico a partir de esa diversidad (Richards, 2011, 2020). La música está compuesta por sonidos y ritmos "reciclados", incluyendo parte de los diálogos, que son usados de forma rítmica. El realizador declara que su intención fue "colocar los sonidos en los espacios internos del espectador", cuando se trata de experiencias subjetivas o emocionales. También hay sonidos sin un emisor identificado, que aparentan surgir de todos lados, como las voces de "los dioses antiguos" que aparecen en el volcán cuando se narra la profecía inicial, o la de los extranjeros cuando llegan y toman posesión de las pirámides en la comunidad, recurso que facilita enfatizar la experiencia de lo sobrenatural, sea real o aparente. Esta estrategia operática fue parte de la intención consciente de conectar lo antiguo con lo moderno, el mundo precolombino con el occidental, de afirmar la atemporalidad (o transtemporalidad) del mito como historia humana común. Esta superposición de formas estéticas, señala Gleghorn (2013), se puede conectar también con las negociaciones interculturales ocurridas durante la colonización y su continuidad hasta el presente. El efecto alienante en el espectador se confirma como intencional, producto del énfasis en la artificialidad de la narración y la combinación de las fuentes visuales o sonoras. Esta artificialidad debería operar como enunciado de que el largometraje evoca un mundo o un episodio histórico imposible de recrear en términos realistas (Gleghorn, 2013).

En tanto *Eréndira* está creada desde el punto de vista y la experiencia purépecha, la alteridad en el mundo diegético se asigna a los personajes europeos, vistos siempre a través de la mirada local. Como recurso para comunicar la experiencia de asombro, miedo e incertidumbre ante los llamados "extraños", considerados al principio seres sobrenaturales, estos aparecen con máscaras de madera pintadas de blanco y vestiduras que corresponden a las asignadas por tradición para la danza de los Cúrpitis. Los rostros estáticos y las armaduras producen una presencia grotesca y ominosa. Las máscaras son ejemplo de creatividad y sincretismo cultural colonial, expresión de la cultura purépecha contemporánea y sus

imaginarios[142]. Mora Catlett explica que su intención fue comunicar "la impresión que los indígenas tuvieron al ver a estos invasores, los veían como dioses, como marcianos y a los caballos como bestias monstruosas" (Caballero, 2007).

En un inicio, las voces de los europeos no son emitidas por los personajes, sino que resuenan en la amplitud del espacio de acción percibido. La cámara que los retrata en toma contrapicada, cuando se apoderan de la pirámide local, contribuye a crear esta impresión de poder y extrañeza. Los extranjeros no tienen máscaras cuando interactúan entre ellos y las van perdiendo progresivamente a medida que las interacciones con la gente local permiten constatar que son humanos y mortales, no dioses. Eréndira será la primera de su comunidad que los perciba bajo esta otra mirada, libre de presupuestos culturales, luego de haber sido capturada por uno de ellos. En este sentido, apunta Gleghorn (2013):

> This rendition of a P'urhépecha point of view on the intruders draws on a post-contact aesthetic form, acknowledging the powerful strategy of appropriation and reinvention. Simultaneously, the colonial gaze is contested since the eyes in the colonizers' masks are fixed, and point-of-view shots dominate from the P'urhépecha perspective. These strategies evoke historical agency, rebuking *indigenista* claims to integrate Native practices into the mestizo nation. (p. 232).

En la voz de Nanuma, espía de Cuynierángari aunque permanece con Timas, se expresa el tropo que describe la obsesión de los europeos con el metal: "Estos dioses nuevos deben de comer oro, por eso lo quieren tanto". En *Eréndira*, los invasores se presentan dominados por el interés en el oro y la plata, sin otro proyecto político o social. Su participación en el conflicto entre las dos facciones locales es marginal, desde un rol instrumental sujeto a los intereses locales, usados como nuevas armas simbólicas más que militares. La evidencia de que es posible matarlos en batalla, junto a la imagen de Eréndira a caballo, debilitan esa fuerza simbólica. Nunca aparecen como una fuerza militar numerosa que haga pensar que fueran decisivos en el desenlace del conflicto.

[142] Gleghorn (2013) informa que la danza de los Cúrpitis toma lugar durante la celebración de la Epifanía en enero de cada año, en el municipio de San Juan Nuevo Parangaricutiro.

Llama la atención la diferencia que se marca entre los soldados españoles y el fraile que los acompaña, quien siempre va a pie, posición que lo asemeja a las personas locales. Desde el punto de vista de la comunidad purépecha que sancionó el guion, puede interpretarse que los religiosos son percibidos como más cercanos al pueblo y preocupados por su bienestar. A través de este personaje se enuncia la crítica más directa contra la violencia de la Conquista, aunque sea en latín, como si fuera un comentario al margen. Cuando el sacerdote purépecha, renunciando a su posición tradicional, le cede sus responsabilidades al fraile diciéndole: "Tú, que hablas con tu dios nuevo, guíanos en la batalla. Ya que nuestros dioses antiguos murieron", este se vuelve hacia los tres soldados presentes (que están riendo) y les pide ayuda consternado. Todos pierden la máscara cuando quedan solos y dialogan:

Soldado 1: *Somos como lobos sueltos entre corderos, fray Tapia*.

Fraile: *Pero yo he venido a traer el evangelio, señor Gonzalo*.

Soldado 1: *Sí, pero el evangelio de los lobos, a punta de arcabuces y espadas*.

Fraile: *¿Qué evangelio puede un lobo anunciar a los corderos, Domingo?*

Soldado 2: *La voz del evangelio solo se escucha ahí, donde los indios oyen el estruendo de las armas de fuego. ¿O no, señor Ruiz?* (ríe).

Fraile: *Ustedes no son cristianos sino diablos* (los tres soldados ríen y se les ve usando máscara de diablos).

Justo después de esta escena toma lugar la primera batalla. Fray Tapia avanza a pie, apoyado en el báculo que el sacerdote purépecha le diera y cargando en su espalda la estatua de Santiago. Camina cabizbajo al lado de los guerreros locales, sin máscara en el rostro. Su rezo en latín continúa con el juego de palabras sobre los "corderos":

> Harán la guerra al cordero, pero él los vencerá porque es señor de señores y rey de reyes. (…) Y oí una voz potente que gritaba: derramen sobre la tierra las siete copas del furor de Dios. (…) Y vi un ángel parado sobre el sol, que le gritó a todas las aves que volaban: vengan acá y devoren carne de reyes, de generales, de hombres valientes, devoren al caballo y a su jinete, a hombres libres y esclavos,

> a pequeños y grandes. (…) Y el hermano dará muerte al hermano y el padre al hijo. Y se levantarán los hijos contra los padres y los atarán.

En sus palabras se reconoce una denuncia generalizada contra la violencia y la guerra como una versión del Apocalipsis, advirtiendo que las divisiones que se crean destruirán el orden social, con consecuencias negativas para todas las partes implicadas. Cuando Timas pone fin a la batalla, al matar a uno de los soldados españoles, el fraile advierte: "El que mata a espada, a espada morirá". Como alteridad desde la perspectiva local, los extranjeros invasores no son vistos de forma maniquea y se reconoce una posibilidad de empatía con algunos de ellos, como es el caso del fraile, mientras los soldados encarnan la experiencia del saqueo y la violencia.

La representación positiva del fraile cristiano no tiene como contraparte un juicio negativo sobre la religión purépecha. Cuando los españoles destruyen la estatua sagrada y ocupan el templo de la comunidad, se expresa con claridad el sufrimiento y la conmoción generalizados. Uno de los sacerdotes, el que permanecerá fiel a las tradiciones junto al grupo de Timas y Eréndira, rescata y se lleva la figura de piedra del dios Curi-Cáhueri, que después cargará durante las batallas, tal como el fraile carga la estatua de Santiago. En este sentido, ambos sistemas de creencias se representan como igualmente válidos, pero atravesados por el conflicto sociopolítico.

Los caballos son parte del mundo de los invasores, percibidos como seres sobrenaturales desde la mirada purépecha. En este sentido son también una presencia de la alteridad, una que causa particular temor. Por ello, el proceso mediante el cual Eréndira logra transformar esta percepción se puede interpretar como un modelo positivo de vínculo con la alteridad. Ella se acerca al caballo movida por la curiosidad, dejando de lado los prejuicios o estereotipos que lo signan monstruoso y temible, para guiarse por un conocimiento producto de la experiencia personal. Gracias a ello logra verlo como un ser inocente que actúa de acuerdo con cierto programa, que por tanto puede ser reprogramado, convertido en aliado para la defensa de su comunidad. Hay dificultades de comunicación que ella se esfuerza por resolver al observar e interrogar al animal. Se muestra atenta con el fin de descubrir qué come, le ofrece distintas plantas para conocer sus gustos y se alegra cada vez que avanza en la comprensión de ese Otro, sin imponer su voluntad. En el proceso confirma la fuerza del animal, pero también descubre que es una criatura sensible y vulnerable, que está nervioso y tiene una herida en el lomo. Ella

se ocupa de curar esa herida, lo que confirma que actúa no solo desde un interés utilitario sino desde la empatía. De esta forma resignifica o transforma al animal para incluirlo dentro de su mundo sociocultural particular, en un movimiento similar, aunque sea en otra dirección, al que el señor Tangaxoan ejecuta al someterse a los españoles y aculturarse, como estrategia para garantizar la sobrevivencia de su pueblo. Ambos son ejemplos de versatilidad y creatividad sociocultural orientados por la intención de proteger a la comunidad.

El vínculo con el caballo transforma a Eréndira en una representante de la diosa Xarátanga, la protege y la hace más fuerte, lo mismo que a su comunidad. En cierta forma, esta transformación materializa simbólicamente el mito del centauro, mitad humano, mitad bestia, en la insospechada figura de una joven mujer mesoamericana. Si bien los imaginarios cinematográficos han ofrecido la figura del indio de las praderas como centauro, a la vez amenazante y admirable, se ha narrado muy poco sobre el crucial proceso previo de conquistar y reprogramar al caballo europeo. La figura del centauro también puede asociarse al imaginario mesoamericano, que vincula a ciertas personas con un nahual, un animal afín como *alter ego* del cual se obtiene guía, protección y ciertas cualidades especiales. Quizá por ello, en *Eréndira* el caballo no llega a perder su máscara, como sí ocurre con los españoles, conservando parte de su identidad mítica y compartiéndola con Eréndira.

El hecho particular de que la protagonista-heroína sea una joven mujer habilita además el punto de vista desde la diferencia de género. Eréndira es parte de esa alteridad interna conformada por las mujeres purépecha. Hay una clara denuncia respecto al orden patriarcal, las consecuencias que este tiene para las mujeres y el costo que implica para el bienestar comunitario. Eréndira se rebela contra las imposiciones que limitan su accionar como mujer y encuentra en su tío Timas el apoyo para explorar con relativa seguridad la transformación habilitada por su relación con el caballo. Ella se enfrenta a las convenciones respecto a lo que una mujer puede o no hacer, demostrando no estar dispuesta a adecuarse a la consigna expresada por Nanuma cuando se suponía que ella sería su esposa: “a las mujeres les sirve esperar”. Rechaza el destino de ser esposa de un hombre en el que no confía y permanecer como sujeto pasivo en una coyuntura crucial para su comunidad. La invasión de los extranjeros y el sisma social interno se convierten en una oportunidad para que ella gestione cambios en la condición que le ha sido asignada, para que comience a actuar como una mujer

de acción que no espera que le digan lo que debe hacer ni considera la posibilidad de someterse a los españoles. Cuando Nanuma cuestiona sus pretensiones: "¿Dónde has visto mujeres guerreras?", ella lo refuta: "somos guerreras cuando los hombres no defienden lo nuestro". Por su parte, el personaje de Timas no solo representa el heroísmo de la resistencia local, sino además la flexibilidad cultural indígena que permite la transformación de Eréndira en el nuevo contexto sociopolítico. El de Nanuma resulta la otra cara de la comunidad local, en su versión patriarcal y misógina, que al final se concreta en el femicidio.

La escena en la que Eréndira tiene el primer encuentro cercano y amistoso con el caballo, que parece estar solo a la orilla del río, concluye con otro encuentro cercano, aunque violento: uno de los españoles la captura riendo. Sin que se dé ningún indicio sobre violencia sexual, este episodio está connotado por esa posibilidad y señala hacia la historia de violencia sexual contra las mujeres indígenas a manos de europeos o los grupos sociales dominantes. Quizá se eligió evitar la exhibición de la heroína en una posición de vulnerabilidad y, como alternativa, se narra su breve cautiverio en términos de una oportunidad que ella aprovecha para actuar como espía eficaz a favor de la causa de su comunidad.

De manera autónoma e imaginativa, Eréndira construye para sí una nueva posición social mediante la relación con el caballo. Quizá la centaura que encarna a la diosa Xarátanga, transformándola respecto a su imagen tradicional, sea el símbolo de la liberación de las mujeres purépecha y de un nuevo horizonte cultural al cual se aspira. No solo ella es ejemplar en su defensa de la comunidad, puesto que se muestra a las otras mujeres como agentes activas en contra del saqueo y en la defensa de su autonomía, al atacar a los españoles cuando juzgan que los hombres locales son débiles, están equivocados o no cumplen con su papel social. En una escena, ellas luchan contra un grupo de hombres locales que protege a los invasores mientras estos se llevan objetos de metal, y los interpelan con indignación: "¿qué ustedes no son valientes? ¿No tienen vergüenza? (…) ¿Y tú qué dices guerrero? Ni puedes defender lo nuestro". Además, como antecedente de la valiosa participación femenina en la guerra, se hace referencia a una leyenda sobre una mujer que fue enviada como espía entre los enemigos para decapitar a su jefe y regresó con la cabeza para ofrendarla a los dioses antiguos.

La representación del mundo purépecha en *Eréndira* incluye el siempre álgido tema del sacrificio humano como práctica de algunas sociedades mesoamericanas. En la escena

inicial se ve al sacerdote perforar el cuello de un hombre que ha sido reservado como "alimento" para los dioses, recoge su sangre y se la da a beber a la vieja mujer adivina. Luego, en la escena que sigue a la primera batalla donde resultaron victoriosos, Timas y los suyos sacrifican a los prisioneros para alimentar a los dioses; desde lejos se observa el momento en el que clava el cuchillo en el pecho de un hombre y, como recurso metafórico, la presencia del fuego reemplaza el impacto de la sangre. Mientras realiza este acto, Timas habla: "Desciendan dioses antiguos, les traemos alimentos. Recíbelos tú, Curi-Cáhueri. Recíbelos tú, Xarátanga. Desciendan por sus vasallos". De esta forma, se reitera el discurso que ofrece un contexto cultural para comprender la práctica del sacrificio, al expresar la convicción de que todas las personas están destinadas a ser alimento para los dioses. Al finalizar la primera batalla, Timas le dice a Eréndira: "Con cuánto dolor hemos apresado y matado enemigos. Los dioses antiguos mataron a los nuestros para alimentarse. La muerte en la guerra es hermosa". La lógica purépecha que piensa que los dioses antiguos beben sangre, hace además creíble la idea de que los dioses nuevos beben oro[143]. De acuerdo con la profecía inicial, los dioses antiguos mueren para nutrir en cierta forma la vida de los dioses nuevos.

Regresando al tema de la representación de la comunidad purépecha, encontramos también un espacio de alteridad producto de la división interna. Si bien esta división ocurre en el contexto de la llegada de los invasores, tácitamente se comunica que responde a problemas locales o, en cualquier caso, que está motivada por intereses propios de cada bando. Aunque la realización de *Eréndira* implicó la consulta a la comunidad contemporánea, la representación que surge de los indígenas no es idealizada. La ambición de poder, la traición, el machismo y la violencia se presentan como fuerzas disruptivas dentro de la organización social, sin que esto le reste dignidad, en tanto son imperfecciones comunes a todo colectivo humano.

[143] El uso del color rojo en *Eréndira* se puede comprender como referente a la sangre, los sacrificios y, en general, los sufrimientos que atraviesan los purépecha: rojos son los textiles sobre el terreno volcánico o los que caen por los costados de la pirámide, roja es la pintura en el rostro de Eréndira o la tela en que esta envuelve el cadáver de Timas para quemarlo como alimento a los dioses.

CAPÍTULO 5

TRANSHISTORIA Y DIALOGISMO EN EL LABERINTO DE LA COLONIALIDAD

Consideraciones decoloniales desde un cine autorreflexivo

Este último capítulo está dedicado al análisis del largometraje *También la lluvia* (2010), una producción de la directora española Icíar Bollaín y el guionista escocés Paul Laverty. La atención especial que le dedico a esta obra se explica en función de sus particularidades críticas autorreflexivas, como estrategia para abordar algunas de las interrogantes planteadas en esta investigación. Por ello, en cierta forma, este capítulo tiene características que lo diferencian de los cuatro anteriores y lo asemejan a las consideraciones más generales que se desarrollan típicamente en una conclusión.

¿Cuáles son las particularidades sociopolíticas que enmarcan la realización de ficciones históricas cinematográficas sobre los mundos precolombinos y la Conquista? *También la lluvia* (2010) trabaja alrededor de esta pregunta y se esfuerza por esbozar posibles criterios para responderla. Se trata de cine autorreflexivo que decide abordar de forma directa los problemas que atraviesan la praxis de este quehacer sociocultural, atendiendo en particular las implicaciones del hacer cine en el "Tercer Mundo", donde el presente está marcado por el legado del pasado colonial y por el peso de la colonialidad. El resultado de este ejercicio metacinematográfico es un texto pluriversal, dialógico, transhistórico y decolonial.

Resulta pertinente considerar aquí el concepto «metaficción historiográfica», planteado por Linda Hutcheon (1989), como estrategia que permite a los textos culturales (en este caso al cine) situarse dentro del discurso histórico sin renunciar a su autonomía como ficción, nutriéndose de las multiformes huellas discursivas del pasado, no solo de aquellas en los registros oficiales de la Historia. En este sentido, una ficción histórica participa de la ficción así como de la historia, sin limitarse a una u otra: no es texto-arte independiente del mundo

real, pero tampoco es equivalente a la realidad objetiva del pasado. Los largometrajes analizados en los capítulos previos pueden considerarse parte de esta categoría, en tanto exploran el pasado poniéndolo en diálogo con diversos textos culturales (sea de forma intencional o no), provenientes de fuentes históricas o de la ficción: géneros cinematográficos, otras películas, otros acontecimientos históricos, discursos sociopolíticos, imaginarios socioculturales, ideas filosóficas, entre otros. En el proceso, al interior de cada largometraje estos textos son reapropiados y resignificados, de forma que las narraciones sobre el pasado adquieren un sentido múltiple también para el presente, ya sea este presente aquel donde tuvo lugar la producción del texto cinematográfico o corresponda a cualquier momento en el que ese texto particular sea leído e interpretado por el público desde un contexto particular, es decir, cuando se activa y entra en el diálogo el conjunto de textos y discursos que aporta el espectador-lector-intérprete.

Para su ficción histórica, Bollaín y Laverty aprovechan el recurso de "una película dentro de la película". El mundo diegético en *También la lluvia* tiene como eje el proceso de filmación de un largometraje en la ciudad de Cochabamba (Bolivia), donde llega un grupo de cineastas extranjeros con el proyecto de narrar los primeros eventos de la conquista española en el Caribe desde una perspectiva crítica. La película ficticia se plantea como una contranarrativa que retrata a un Cristóbal Colón alejado del tradicional mito heroico, a la vez que llama la atención sobre los primeros movimientos de resistencia contra los invasores, liderados por el cacique Hatuey, originario de la isla Quisqueya (donde hoy están las naciones de Haití y República Dominicana). Mientras que el mundo metadiegético de la película ficticia en producción teje una narración sobre el pasado, en el mundo diegético la realidad del presente en la Cochabamba del año 2000 se revela como reflejo de la herencia de desigualdad y opresión del mundo colonial.

En *También la lluvia* (de aquí en adelante la llamaré solo *Lluvia*) el aparato cinematográfico demuestra su acción como «zona de contacto» (cf. Pratt, 2008), al conectar significativamente lo que está separado en el tiempo y el espacio, haciendo explícita una lectura alegórica del pasado en términos sus implicaciones en el presente y plantear

interrogantes para imaginar futuros posibles[144]. Este largometraje enuncia lo que Shohat y Stam (2002) llaman un relato transhistórico, capaz de crear y comunicar continuidades metafóricas o metonímicas entre la Conquista y la sociedad moderna-colonial contemporánea, entre la opresión y la resistencia del pasado y las del presente (p. 91). El tejido que se construye entre la realidad diegética y la ficción metadiegética denuncia las continuidades y transformaciones de la colonialidad. Como lo resumen Smith y Campbell (2015), "the result is a multifaceted work that examines both contemporary and historical encounters between Europeans and Native Americans" y las diversas formas de explotación resultado de esos encuentros (p. 576).

Lluvia plantea argumentos útiles para iluminar uno de los escenarios contemporáneos en la «guerra de las imágenes» (cf. Gruzinski), el que corresponde al cine como historia visual. Además, en tanto autorreflexión sobre las implicaciones sociopolíticas y culturales del hacer cine, aborda elementos relevantes para una comprensión crítica de la colonialidad del ver. En el proceso para evidenciar la tensión entre el modelo hegemónico del «primer cine» hollywoodcéntrico y los proyectos alternativos decoloniales del «tercer cine», sobre el eje central del análisis de *Lluvia*, a lo largo de este capítulo se subrayan argumentos relevantes respecto a algunos de los largometrajes trabajados en los capítulos previos.

Este último análisis resulta una suerte de catalizador para identificar espacios potenciales de interpelación entre los distintos largometrajes del corpus, de acuerdo con la comprensión de las imágenes como contingentes, dinámicas, ambiguas y polisémicas. Me interesa principalmente subrayar las estrategias de resistencia y resignificación puestas en juego en el registro cinematográfico, como espacios abiertos a la interpretación pluriversal y al emergente fronterizo (cf. Mignolo). Las cuales entiendo como estrategias para impulsar una redistribución simbólica del poder, al comunicar otra comprensión socioideológica de la realidad, pero también al cuestionar los procedimientos y las convenciones que organizan el aparato y el quehacer cinematográfico, por un lado, y la historia visual hegemónica, por otro.

---

[144] Smith y Campbell (2015) subrayan la relevancia de *También la lluvia* como recurso didáctico en el salón de clases universitario: "due in large part to the breadth of social, political, and historical themes it tackles: from the abuse of native peoples in the name of conquest, to exploitation by multinational corporations, to the increasing environ mental threat of diminishing water supplies, to the challenges of making a socially-conscious film." (p. 577).

En el caso particular de *Lluvia*, se problematizan y parodian simultáneamente el quehacer cinematográfico, la narración-representación de una supuesta «verdad» histórica y también ciertos acontecimientos correspondientes a la Conquista.

5.1. PROPUESTA METACINEMATOGRÁFICA: dialogismo decolonial

También la lluvia es una coproducción entre España, México y Francia; además, fue filmada en Bolivia con la participación de personas con distintos orígenes y antecedentes. El mundo diegético se propone como un reflejo del orden transnacional cultural y económico del siglo XXI, donde interactúan lo global y lo local[145]. De acuerdo con Cilento (2012), las condiciones de producción del largometraje dan evidencia de la permeabilidad entre primer, segundo y tercer cine[146], de forma que el resultado puede describirse como un "estilo híbrido" o una "estética nómada", que atiende a los principios del "tercer cine", en su compromiso con una agenda social y política crítica del orden hegemónico (p. 251). En opinión de este autor, estás estrategias resultan adecuadas en tiempos de la post-globalización:

> *Even the Rain* (…) establishes both a new cultural awareness and artistic standards. Its strength is in constantly interrogating how the global-local relationship is conditioning the outcome and the flow of ideas and how the new modes of production are transforming national and regional subjectivities (…). Bollaín seems convinced that it is not necessary that only a person who belongs to a specific ethnic group can deliver a statement about that group's history and struggle. A movie is not solely an expression of the director, but inevitably involves the contribution of multiple figures. (p. 251).

---

[145] Prádanos (2014) se refiere en general a las películas realizadas por Icíar Bollaín de la siguiente forma: "reflejan las contradicciones de la globalización en un plano íntimo donde converge lo político y lo personal. La cámara se centra en las relaciones personales y humanas, pero siempre enmarcadas por contextos socioculturales complejos en cuyo seno las identidades individuales se co-forman, transforman y renegocian constantemente. (…) los intersticios que conectan la intrahistoria personal con la historia global. (…) suponen una contribución a la "repolitización del cine"." (p. 87).

[146] Cilento (2012) advierte que, en la actualidad, las categorías de primer, segundo o tercer cine no están inevitablemente asociadas a un territorio o una nacionalidad, pues los efectos de la globalización económica y la cultura transnacional permiten hacer primer o segundo cine en el "Tercer Mundo", así como tercer cine en el "Primer Mundo".

Como marcador extradiegético para el público, *Lluvia* inicia con una dedicatoria a la memoria de Howard Zinn (quien murió precisamente en 2010, el año en que se estrenó este largometraje), autor del libro *People's History of the United States* (publicado en 1980). Bajo la consigna de narrar "la historia desde abajo", el primer capítulo de esta influyente obra aborda la violencia colonial que inicia con la llegada de Cristóbal Colón a las Américas[147]. Según explica Icíar Bollaín en la entrevista con *DP/30: The Oral History Of Hollywood* (2011), Paul Laverty originalmente investigó y escribió sobre el tema en el marco de un proyecto para realizar una serie documental sobre el libro de Zinn, específicamente en relación con ese primer capítulo, pero este proyecto nunca se materializó. Posteriormente, Laverty continuó trabajando el tema y tuvo la idea de conectarlo con la "Guerra del Agua", nombre con el que fueron conocidos los conflictos del año 2000 en Cochabamba, cuando la población y el Gobierno se enfrentaron en torno a la intención de privatizar el acueducto. De esa imbricación entre pasado y presente surgió el guion escrito por Paul Laverty.

Paul (2014) resalta el amplio alcance de la crítica al mito colombino y al discurso cultural hegemónico desplegada por este largometraje:

> *Even the Rain* conjures up the myth of 'discovery' in the context of a continuous and/or renewed and global exploitation of the Americas. By simultaneously returning us to the primal scene of encounter in a make-believe filmic scenario and addressing present-day economic asymmetries, the film can be read as a powerful critique of a globalization that follows a neoliberal logic. Such representations point to a hemispheric, even global perspective on the Columbus myth, and continue the cultural work surrounding one of America's key foundational narratives. (p. 77-78).

El largometraje obtuvo una favorable recepción crítica y ganó múltiples premios y reconocimientos, entre ellos tres Goyas, un Ariel y la nominación al Oscar como representante de España para la categoría de mejor película en lengua no inglesa (Brescia,

[147] Antes de que Bollaín asumiera como directora del proyecto, Laverty estuvo trabajando con Alejandro González-Iñárritu, quien al final desistió de dirigir la película. Casi de forma inevitable, surge la pregunta respecto a si *También la lluvia* hubiera tenido más éxito y difusión de la mano de este celebre director, quien ya había sido aceptado-premiado por Hollywood y, además, es varón.

2014). Sin embargo, con un costo de casi $7,2 millones y ganancias mundiales estimadas en $7,3 millones (IMdb), tuvo un éxito de taquilla limitado.

En la propuesta metacinematográfica de *Lluvia*, alrededor del proceso de filmación del largometraje histórico como eje de la trama se yuxtaponen, chocan o convergen una variedad de subtramas: la Conquista y la violencia sobre las poblaciones locales a inicios del siglo XVI; la globalización, el capitalismo transnacional y la industria cultural global a inicios del siglo XXI; y el conflicto político resultado de la opresión social, el racismo y la crisis del agua, como parte del problema socio-ambiental. El abordaje sistémico y transhistórico que *Lluvia* hace de estas temáticas resulta coincidente con la comprensión crítica de la teoría decolonial que enmarca esta investigación. No solo se retrata una pluralidad de experiencias vividas en el marco de la colonialidad, como organizadora de las relaciones con una alteridad marcada por la diferencia colonial, sino que además se interrogan las relaciones entre arte, sociedad y «verdad».

Como parte del mundo diegético, poniendo en diálogo la ficción y la realidad documentada, se yuxtaponen distintos ámbitos: a) las actividades para la realización de la película (*casting*, ensayos, reuniones, rodaje en locaciones, etc.); b) la grabación paralela de un documental sobre el proceso anterior, que luego desplaza su atención hacia el conflicto social local; c) escenas de la película en ciernes, no mediadas por el proceso de filmación, que reproducen el estilo del drama épico histórico y que el espectador mira de forma fragmentaria como mundo metadiegético; d) el activismo comunitario local en rechazo a la privatización del agua; e) telenoticieros locales del año 2000 que informan sobre los acontecimientos ocurridos en Cochabamba. En algunos casos, estos ámbitos se concretan en la pantalla con estilos audiovisuales distintos; por ejemplo, cuando la imagen corresponde al documental se presenta en blanco y negro, mientras que los noticiarios bolivianos se ven a través de una pantalla de televisión que transmite imágenes de las manifestaciones populares y los enfrentamientos con la policía[148].

[148] Cilento (2012) destaca el estilo híbrido de *Lluvia* y lo conecta con algunos antecedentes: "The metacinematic narrative and the Cochabamba riot sequences evoke the season of sociopolitical documentaries of the 1960s and 1970s, characterized by the use of location shootings, a mix of professional and non-professional actors, natural lighting, hand held cameras, and a degree of improvisation in the dialogues. The intimate quality of some sequences, (…) the psychological development, and the character-driven plot suggest a link to the New Waves of Latin American Cinema of the 1990s, which typically offer emotionally charged narratives in realistic settings. (p. 246).

En el mundo diegético, el productor español Costa (Luis Tosar) y el director mexicano Sebastián (Gael García Bernal) son las figuras centrales del equipo de cineastas extranjeros que llega a rodar a Cochabamba. Como contraparte, en el *casting* de actores no profesionales y extras locales, Daniel (Juan Carlos Aduviri) es elegido para interpretar al líder taino Hatuey, personaje que luego se revela además como líder del movimiento social de protesta contra la privatización del agua.

Debido a su ubicación geográfica, sus vínculos e inversiones, los extranjeros se ven inmersos en los acontecimientos locales; sin embargo, sus intereses chocan con los de Daniel y su comunidad, sobre todo cuando la intensificación del conflicto social se convierte en obstáculo para el avance del rodaje. Dentro de este marco, *Lluvia* crea un contexto propicio para plantear paralelismos entre pasado y presente, en un país donde existe una de las mayores poblaciones indígenas de las Américas, como es el caso de Bolivia[149], y denunciar la continuidad de una historia de racismo, explotación y desigualdad como característica del sistema-mundo moderno-colonial-capitalista. Smith y Campbell (2015) plantean la relación que se establece entre los cineastas extranjeros y Daniel de la siguiente manera:

> Despite the advantage of being on his home turf, Daniel, a Cochabamban of indigenous heritage, initially appears to be the one who does not fit within the microcosm created by the shooting of the Columbus film. Echoing the actual encounter between Columbus and the Other as described by Todorov (1982), Daniel is conceived as the dark-skinned Other who lacks the resources, power, and international savvy of filmmakers Sebastian and Costa; he is scrutinized by their white European gaze, and he is chastised for causing complications as he becomes more involved in local protests. Yet, as the action progresses, Bollaín also portrays Daniel as a respected community leader, a beloved husband and father, someone whose integrity is recognized and valued by those around him. (p. 577).

[149] En Bolivia el 48% de la población mayor de 15 años se declara indígena, de acuerdo con datos publicados por The International Work Group Indigenuos Affairs (Berger, 2019, p. 128).

Sin caer en patrones maniqueos de bondad-maldad, *Lluvia* propone con Daniel un personaje que gana complejidad a través de su vínculo comunitario, la claridad de sus prioridades y el compromiso en la lucha local contra lo que identifica injusto y violento. Simultáneamente, será él quien defraude las expectativas coloniales de los cineastas, que hubieran preferido un actor manejable y siempre disponible, en función de sus propios intereses.

Resulta necesario acotar que, si bien la subtrama de la filmación de la película es ficticia, el conflicto llamado la "Guerra del agua" en Cochabamba es un acontecimiento histórico. Luego de que Bolivia aceptara un préstamo del FMI por $138 millones, el Gobierno vendió los derechos del sistema de acueductos a *Aguas de Tunari*, subsidiaria de la corporación estadounidense Bechtel, parte de un consorcio internacional liderado por International Water Limited, lo cual resultó en un aumento exorbitante de las tarifas, imposible de pagar para la mayoría de la población (Cilento, 2012, p. 248). Uno de los reclamos expresados por la ciudadanía fue que la compañía pretendía cobrar incluso por el agua de lluvia que la gente recolectara, idea de la cual se deriva el título del largometraje *También la lluvia* (Smith y Campbell, 2015, p. 576). En respuesta a esta política se organizó un movimiento de resistencia popular que, por varios meses, se manifestó con huelgas, bloqueos de carreteras y protestas, lo cual condujo a enfrentamientos violentos con las fuerzas militares y policiales, que defendían los intereses de los inversionistas extranjeros. Finalmente, el Gobierno revirtió su decisión y canceló la privatización de los acueductos.

La pluralidad de voces en diálogo también es central en la propuesta de *Lluvia*. Para empezar, se escuchan tres lenguas: español, quechua e inglés, como reflejo del mundo global y la complejidad de los contextos socioculturales en el siglo XXI. Por otra parte, se emplean diversos recursos dialógicos o intertextuales para comunicar los datos históricos, ya sea para referirse al pasado o a los acontecimientos del presente diegético: conversaciones, entrevistas, reuniones comunitarias, enfrentamientos sociales, noticias en la radio o la televisión en el momento de ser escuchadas o vistas, así como los ensayos y el rodaje (parte del proceso de realización del largometraje), que en ciertos casos incluyen la lectura de documentos históricos, por ejemplo. La cámara cumple su rol de testigo que registra los acontecimientos, en la ficción o el documental, pero sobre todo cumple una función autorreflexiva que revela las conexiones transhistóricas y la opresión estructural que enmarcan los hechos del presente.

Como señala Prádanos (2014)[150], "la interpenetración entre los varios niveles (metalepsis)" despliega "un complejo proceso de observación de observaciones" que contribuye a evidenciar los emergentes del pensamiento fronterizo y de-colonial, a cuestionar y denunciar la racionalidad hegemónica del sistema-mundo moderno y su "expresión colonial y neocolonial" (p. 88-89).

Como parte de la enunciación no verbal, la presencia de observadores silenciosos en algunas de las situaciones diegéticas (generalmente personas locales que trabajan de extras, camareros u obreros en el contexto de la película ficticia) transforma o hace más compleja la interpretación de las interacciones. Estas miradas-escucha del Otro crean una interferencia sobre el sentido histórico y social puesto en escena, visibilizando sus conexiones con la colonialidad. Esta estrategia es sutil pero efectiva para transformar el registro explícito de lo enunciado, cuestionar su aparente transparencia y abrir espacio para que emerjan los subtextos tácitos provenientes de las voces silenciadas en esos cuerpos y miradas, para que sobre esa densidad transhistórica, transpersonal y plurisignificativa confluyan el pasado y el presente. Prádanos (2014) describe esta estrategia de la siguiente manera.

> al observar a un observador observando y luego siendo observado, el espectador puede deconstruir la manera en la que el observador de primer orden construye significado a partir de lo que puede ver y, más importante, de lo que no puede ver. Es decir, que el observador de segundo orden (espectador) puede ver los puntos muertos observacionales del observador de primer orden y cómo lo que no ve le influye en la construcción de significado. (p. 95).

Como argumenta Prádanos, el recurso de la metalepsis mezcla los diferentes niveles diegéticos, de forma que la interferencia dialógica entre el mundo diegético de Cochabamba y el metaficcional del rodaje sea la que enuncia con efectividad una crítica decolonial compleja y transhistórica. Cilento (2012) también advierte el profundo ejercicio decolonial desplegado en *Lluvia* para conectar la opresión del pasado con aquella experimentada en el presente por quienes descienden de las poblaciones indígenas en Latinoamérica:

---

[150] En el artículo titulado "Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollaín", Prádanos (2014) emplea un marco teórico decolonial con textos de Walter Mignolo y Boaventura de Sousa Santos.

> the temporalities are deeply porous. I pay particular attention to the confluence of temporalities; those moments in which they overlap, creating short circuits through which the film most effectively faces the questions related to colonialism (what went wrong) and neocolonialism (what is wrong). (p. 247).

Este autor vincula la noción del «eterno retorno», planteada por el filósofo Friedrich Nietzsche, con la estrategia empleada en *Lluvia* para abordar el pasado desde el espejo del presente (o de enmarcar el presente con las raíces densas del pasado). En tanto el largometraje presenta los acontecimientos históricos (lejanos o recientes) desprovistos de las circunstancias coyunturales potencialmente atenuantes, propias de su carácter transitorio, pueden ser comprendidos como elementos del círculo envolvente y continuo de la colonialidad que todo lo impregna (p. 246-247). En este sentido, la estructura narrativa de *Lluvia* está organizada de manera circular y con su desenlace no se resuelve la problemática estructural planteada.

Si bien no se explican las causas del colonialismo o la continuidad de la colonialidad, sí se ofrecen argumentos para evidenciar la articulación entre pasado y presente, colonialismo y capitalismo, explotación y pobreza. Asimismo, se plantea la interrogante sobre la relación entre arte y «verdad», apuntando hacia el mundo extradiegético como escenario sociopolítico donde está en juego cualquier desenlace futuro de la realidad en función de los problemas denunciados.

Por último, empleando una estrategia metacinematográfica, *Lluvia* intenta hacer perceptibles las mediaciones que inciden en la comunicación de las historias (pasadas y presentes), para evidenciar cómo los relatos sociales sobre la «verdad» se construyen discursivamente y desde una posición relativa de poder, de forma semejante a como se produce un largometraje. Coincide en este sentido con la idea planteada por Herzog en *Aguirre La ira de Dios*, respecto al paralelismo entre historia y teatro: “produce history as others produce plays”. El potencial de la creatividad humana opera en múltiples escenarios socioculturales y de acuerdo con variados fines (desde los estéticos a los políticos) para imaginar o inventar algo «verdadero» como punto de apoyo para mover el mundo en una dirección deseable.

5.2. GIRO DECOLONIAL Y TRANSHISTORIA: el círculo de la explotación en tiempos de la globalización

La primera escena de *Lluvia* corresponde a la llegada de los cineastas extranjeros Costa, Sebastián y María (Cassandra Ciangherotti) al sitio donde una larga fila de personas locales espera turno para el anunciado "*casting* abierto". María tiene la labor de filmar un documental sobre el rodaje que está por empezar, por ello casi siempre porta consigo una cámara digital. Este encuentro inicial entre extranjeros y locales no ocurre en condiciones de igualdad, sino en el marco de un proyecto cultural-comercial orquestado por los primeros de acuerdo con sus propios intereses. La necesidad de encontrar mano de obra adecuada y barata se traduce en términos de una "oportunidad" de participación marginal para los segundos. El encuentro y las negociaciones que lo acompañan pueden interpretarse como un primer conector entre pasado y presente, como la llegada de "descubridores" que buscan obtener algo de los locales a cambio de poco. Los extranjeros piensan en el mundo local como fuente de "materia prima", pero no como público interlocutor o socio en la empresa, en el marco del desarrollo de un proyecto cinematográfico para consumo del "Primer Mundo" o de ciertas élites culturales globales. Al ver la muchedumbre que espera, Costa quiere que la gente se vaya, ya que es un hecho que no pueden atenderlos a todos para el *casting*, por lo que Sebastián deberá elegir a los que le gustan y listo. Sin embargo, la gente en la fila protesta:

> Tienen que poder. Estamos esperando muchas horas aquí. (…) Nos vamos a quedar aquí hasta que nos atiendan. (…) Tú no entiendes carablanquita. Estamos esperando aquí muchas horas, algunos han venido desde bien lejos caminando, carajo.

El hombre que habla les muestra el volante donde se anuncia un "*casting* abierto", con la promesa escrita de que "todos van a tener su oportunidad". Pero, ¿oportunidad para qué y para beneficio de quién? La oferta de oportunidad traicionada y las condiciones creadas por una larga espera desatendida calzan con la historia de exclusión de las poblaciones indígenas del continente. Resuena en esta escena la oferta que el discurso moderno dirige a las personas desposeídas o a las regiones empobrecidas del mundo, para participar en el proyecto desarrollista y disfrutar de sus beneficios, omitiendo que se trata de un proyecto que históricamente se ha basado en la exclusión y marginación de las mayorías. De manera

semejante, la oportunidad del trabajo para los extras en la película oculta el rostro de la explotación de personas locales para beneficio de un proyecto ajeno y de promesas vacías, que las dejará en las mismas condiciones.

La escena de este primer encuentro y negociación cierra con la aparición en el plano superior de un helicóptero que carga por los aires una enorme cruz de madera[151]. Como augurio del éxito en la tarea que recién inician, esta visión emociona a los extranjeros, mientras el ruido silencia las voces que protestan en el plano inferior. La introducción del helicóptero con el símbolo colonial cristiano confirma una primera conexión entre pasado y presente, entre los intereses religiosos, económicos y políticos que impulsaron la Conquista en el siglo XVI y aquellos de los cineastas, más allá de todas sus grandes diferencias. Como señala Prádanos (2014), este símbolo que conecta la cruz y el helicóptero "muestra la coexistencia de diferentes diseños globales imperialistas –la misión cristiana y la del mercado global– imponiéndose desde arriba, jerárquicamente, y confluyendo en la producción de la meta-película." (p. 91).

En esta primera escena, el hombre que enuncia el reclamo colectivo es Daniel, quien luego resulta elegido por Sebastián para actuar en el rol protagónico de Hatuey, a pesar de la advertencia hecha por Costa, que lo considera una persona potencialmente problemática. Desde la perspectiva de Sebastián, Daniel resulta perfecto para el rol, quizá por las mismas particularidades que lo hacen "problemático". Al igual que Hatuey respecto a los conquistadores, Daniel se rebela frente al tropo del "buen salvaje" y las fantasías imperiales de superioridad y control que lo configuran, porque no está dispuesto a someterse al programa

[151] Marí (2012) advierte en *Lluvia* múltiples referencias o vínculos con el repertorio histórico del cine mundial: "La enorme cruz transportada en helicóptero en una de las primeras escenas –inequívoco homenaje a *La Dolce Vita* de Fellini– es toda una declaración de intenciones. Las similitudes en tono narrativo y estilo visual con películas de Terrence Malick, como *The New World* o *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, también son claras, así como los paralelos con *El Dorado* de Carlos Saura. La dimensión metacinematográfica de *También la lluvia*, en particular la obstinación de Sebastián y Costa por sacar adelante su proyecto frente a un sinfín de dificultades, sitúan al filme de Bollaín en la digna compañía de *Lost in La Mancha* de Terry Gilliam, el documental *Burden of Dreams* de Les Blank sobre la producción de *Fitzcarraldo*, *State and Main* de David Mamet, y películas de Pedro Almodóvar, como *La mala educación* y *Los abrazos rotos*. Por su dimensión política, su actitud de denuncia y su tono algo didáctico, no es difícil relacionar *También la lluvia* con la filmografía de Costa-Gavras, o con ciertas colaboraciones del propio Paul Laverty, guionista de *También la lluvia*, con Ken Loach, como *Route Irish* o *The Wind That Shakes the Barley*." (p. 370). También puede encontrarse una conexión con la escena final en el largometraje mexicano *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1991), donde un grupo de indígenas avanza a ritmo de tambor, cargando una gran cruz metálica sobre la planicie desértica, en dirección a un horizonte oscuro donde el sonido de truenos anuncia tormentas.

alienante que le impone un proyecto ajeno, sin expresar opiniones ni defender sus propios intereses[152]. Desde su inicio, *Lluvia* plantea un paralelismo entre el personaje histórico y el hombre que lo encarna en la meta-ficción, semejanza que se confirma progresivamente en términos de su capacidad de liderazgo en el movimiento de resistencia local.

En la escena siguiente, María entrevista a Sebastián y Costa. La imagen de los personajes se muestra mediada por la cámara digital, en un blanco y negro granulado[153]. María llama la atención respecto a la discrepancia de filmar en Bolivia una película sobre acontecimientos históricos que ocurrieron en el Caribe, lo cual conduce al siguiente diálogo:

Sebastián: *No, es que acá Costa cree que Colón llegó en paracaídas.*

Costa: *No, perdón, Costa sabe que esto está lleno de indígenas hambrientos y eso significa extras, miles de extras. Nada de recurrir a esa mierda de efectos digitales, quiero poderío, que se vea que nos hemos gastado la pasta.*

Sebastián: *No, la pasta no, esto puede ser un churro, la verdad… ¿has visto sus rasgos? Por favor, son quechuas...*

Costa: *¿Y qué?*

Sebastián: *Que son indígenas de los Andes. ¿Qué hace Colón entrevistándose con unos indígenas de los Andes?*

Costa: *De los Andes o de donde sea. Son indígenas, eso es lo que tú querías, ¿no?* (…) *No seas pesado, son todos iguales.* [Sebastián hace gesto a María indicando cortar luego esa parte]. *No me jodas, aquí se puede negociar con la gente… hoteles, transportes, catering… lo que quieras...*

María: *¿Entonces la razón es el dinero?*

---

[152] Costa advierte: "Este es un broncas. Ya visteis el lío que armó en el *casting*". La encargada del *casting*: replica: "Pero es un líder. Tú estás buscando un líder, esa es una ventaja". Él insiste: "No, no me jodan. A este tío no lo quiero en rodaje, nos la va a reventar. No lo quiero." Luego le dice a Sebastián: "No vas a poder controlar a este tío. Te vas a arrepentir."

[153] Para Cilento (2012), el trabajo de María con la cámara digital "seems to suggest that the lightweight, economical digital technology may revitalize the 1960s and 1970s idea of cinema as an instrument of critical and ideological awareness." (p. 249).

Sebastián: *Sí, sí, la razón siempre es el dinero. En este caso el poco dinero, ¿verdad? ¿Me escuchaste, productorceta de cuarta?*

Costa: *Si la hubiéramos rodado en inglés tendríamos el doble de dinero, tendríamos el doble de público. Ya casi tenía cerrado y fuiste tú y la jodiste*.

Sebastián: *Porque los españoles hablan español. ¿Te hubieras imaginado lo que hubiera sido filmarla en inglés?*

Costa: *¡Que hubiéramos sido la hostia de listos!*

María: *Entonces, los españoles hablan español y los tainos que encontró Colón hablan quechua.*

María cumple el papel dialógico de cuestionar el discurso hegemónico, introduciendo una contranarrativa situada en el contexto local de la colonialidad vivida por la población boliviana; por ello, frecuentemente es interrumpida o censurada por sus colegas (Cilento, 2012). En muchas escenas, su cámara habilita una segunda mirada reflexiva a lo que está ocurriendo, como un comentario silencioso que revela la estructura oculta de las relaciones de poder en el pasado o el presente. En las palabras de Costa se identifica la estrecha relación entre poderío, capital y la enunciación de un discurso social efectivo. Por su parte, en las de Sebastián se evidencia la hipocresía de quien no tiene la misma deferencia con las identidades indígenas (taína o quechua) que para con el mundo sociocultural occidental cuando se trata de defender la idea de una representación "auténtica". Al respecto Cilento (2012) señala:

> When Maria points out how Sebastian is imposing an artificially constructed identity on the Indians, while maintaining cultural identity by shooting the film in Spanish, she implicates him of imposing a white view of Latin America on the film. Furthermore, Costa's views were completely removed from a cultural sensibility, as he wanted to shoot the film in English, since his interests lie solely on the financial prospects of the film. (p. 250).

Shohat y Stam (2002) advierten que "hasta cierto punto, una película inevitablemente es el reflejo de los propios procesos de producción y de procesos sociales más generales"; en el caso de las decisiones sobre el reparto actúa una "política racial" que tiene efectos en tanto

delegación de voz (p. 195). En este sentido, las interrogantes de María problematizan las decisiones propias del cine histórico en tanto producto industrial, como el facilitar que un lugar sustituya a otro o que una persona/comunidad cultural represente a otra, pretendiendo que la diferencia no es relevante o ni siquiera perceptible. Esta escena de *Lluvia* denuncia explícitamente la creencia eurocéntrica de que todos "los indios" son iguales y que, como ocurre con otras "gentes oscuras" o del "Tercer Mundo", el cine hegemónico puede sustituirlas o intercambiarlas sin comprometer por ello sus pretensiones de "autenticidad" (Shohat y Stam, 2002, p. 196). Esta lógica de intercambiabilidad contribuye a la desaparición de los pueblos racializados (Didi-Huberman, 2014), en tanto contribuye a invisibilizar la historia de poblaciones particulares, como la aniquilación de la población taína en el Caribe, resultado de la cruel violencia que caracterizó los primeros años de la Conquista y de las enfermedades que llegaron con los europeos.

En los largometrajes *Reyes del Sol*, *Royal Hunt of the Sun* y *Apocalypto* se señaló la evolución de esta lógica. Mientras que las personas caucásicas, percibidas como libres de etnicidad, interpretaron a personajes indígenas en las dos primeras películas (década de 1960), en el último caso el protagonismo fue para actores de ascendencia indígena, aunque sin preocuparse por representar una identidad precisa. En general, a lo largo del corpus trabajado en esta investigación, se ha constatado que la representación de las personas y los grupos indígenas no ha sido una preocupación de primer orden para los cineastas, en términos de autenticidad o delegación de voz, que con frecuencia recurren a estereotipos, ya sean grotescos, para apelar a la "amenaza caníbal", o románticos, para presentar al "buen salvaje" mediante alguna versión renovada del "indio de las praderas".

Regresando a *Lluvia* y al diálogo antes citado, en las palabras de Costa se puede reconocer la idea planteada en *Royal Hunt of the Sun*: el hambre como motor del mercado, en beneficio de quienes controlan el capital, porque les ofrece la oportunidad de explotar la necesidad y vulnerabilidad ajenas, de imponer sobre otros sus términos de negociación. En un ejercicio autorreflexivo, *Lluvia* afirma que el cine no se diferencia de otras industrias transnacionales que buscan aprovechar las facilidades y los recursos que ofrecen las regiones en las fronteras de la modernidad. Como dan a entender las palabras de Costa, se puede "negociar" mejor con quienes tienen poco o nada, con quienes no están en posición de exigir

más y, por ello, parecen dispuestos a contentarse con menos (dinero, seguridad, créditos, explicaciones, voz, protagonismo, etc.).

Esta escena también nos recuerda la desigualdad en el ámbito del mercado cinematográfico mundial, producto no solo de la desigualdad en la distribución de la riqueza y la capacidad industrial, sino además de la jerarquía que distingue las lenguas. Esto implica que una película hablada en español probablemente cuente con menor presupuesto, distribución, público y ganancias potenciales, comparada con otra en inglés. También se nos recuerda que, como toda práctica cultural, hacer cine implica tomar decisiones no solo en función del proyecto creativo (del objetivo de comunicar cierta historia o mensaje, de explorar nuevos estilos narrativos, etc.), sino también en términos del capital (maximización de ganancias y minimización de pérdidas).

En *Lluvia*, las escenas que representan los ensayos o el rodaje de la película ficticia resultan particularmente efectivas para evidenciar la articulación entre pasado y presente. La primera escena de este tipo corresponde a un almuerzo al aire libre del grupo principal de cineastas y actores, donde se hace una lectura colectiva del guion:

> Vemos los rostros sorprendidos de varios niños taínos ocultos entre la vegetación. Desde su punto de vista vemos a Colón y a sus hombres pisando por primera vez el "Nuevo Mundo". Hay algunas embarcaciones pequeñas en la orilla, los niños perciben un olor desagradable, mientras las extrañas criaturas, mojadas y sucias, unos barbudos, otros calvos, se acercan hacia ellos dando traspiés en la arena. Los chiquillos ocultos en los árboles se ríen y comentan sorprendidos intentando comprender quiénes son esos hombres.

Esta descripción de la llegada de los extranjeros vistos desde la perspectiva de los niños locales implica un giro narrativo respecto al relato dominante, interfiriendo la automática identificación del público con el punto de vista de los europeos "descubridores". Tal como se analizó en el capítulo tres, la escena del desembarco es central en el imaginario histórico al definir el punto de vista con el cual se identifica el público, por lo cual esta introducción a la escena parece confirmar la intención crítica del proyecto de Sebastián respecto al pasado colonial. Antón (Karra Elejalde), el actor que interpreta a Colón en la meta-ficción, interrumpe la lectura para dar paso a la actuación, se pone de pie y hace del jardín el escenario,

incluyendo el área al margen donde se encuentran los camareros uniformados, un hombre y una mujer de rasgos indígenas. Poco después, otros actores se unen al desarrollo de la escena, todos vestidos con ropas casuales.

Antón-Colón: *Yo, Cristóbal Colón, humilde siervo del rey Fernando de Aragón y la reina Isabel de Castilla, en nombre de Jesucristo, hijo del único Dios verdadero, tomo posesión de estas tierras y mares y todo lo que contienen. Y con este acto proclamo la soberanía sobre estas tierras y mares de la más graciosa de sus majestades. Agradezcamos a la madre de Dios el habernos conducido con buena salud hasta este gran triunfo* [reza el Ave María en latín y los hombres se arrodillan]. *Este debe ser su poblado. Gracias a Dios, parecen pacíficos* [la escena continua ahora como diálogo].

Capitán: *Buen lugar para un fuerte*.

Antón-Colón: *Cofraternizad con ellos. El primero que encuentre oro recibirá una recompensa. Capitán, tratadlos bien. Necesitamos su comida. Ah, y averiguad de qué armas disponen.* [Los hombres caminan hacia la mesa de comida detrás de la cual están los camareros de pie].

Capitán: *Almirante, rápido, tiene que ver esto.* [Antón-Colón llega hasta la mesa, se acerca a la mujer, toca la oreja y le quita el arete].

Antón-Colón: *Oro* [el resto lo repite: *oro*]. *¿Dónde está el oro?* [luego gritando] *Ya sabes a qué me refiero mujer: oro.* [Ella no dice nada y junto al hombre solo observan en silencio] *¿Dónde está?* [finalmente Antón rompe con la escenificación]. *Y a quién le importa dónde está el oro. Necesito un copazo. Joder.* [Todos ríen]. *Disculpe, señorita, los actores somos así, unos puros egoístas. Gracias* [le devuelve el arete].

La situación ficticia escenificada en el ensayo parece tener efectos más allá del marco diegético que se supone la contiene. Las miradas del hombre y la mujer bolivianos,

involucrados sin elegirlo en la escena, resultan suficientes para que al menos una parte del público se identifique con su posición forzada y la creciente tensión producida durante la interacción comunicativa, evidenciando el peso de la historia colonial sobre el presente, sin que medie una explicación verbal. Aun siendo representada en un jardín, con todos los actores vestidos en ropa casual, el discurso de la Conquista y la demanda imperiosa por el oro hacen sensible la violencia en un registro emocional antes que intelectual, así como el desconcierto, la incertidumbre y el miedo en la experiencia de la población local.

Por otra parte, las entrevistas realizadas por María como parte de su trabajo documental, son otro recurso aprovechado en *Lluvia* para familiarizar al público con datos y personajes históricos, a la vez que estimulan la reflexión sobre la continuidad de la colonialidad en el presente. Ejemplo de ello es la entrevista con los actores diegéticos Alberto y Juan, quienes personifican a los religiosos Bartolomé de la Casas y Antonio Montesinos en la meta-película. A través de la cámara digital, siempre en blanco y negro, vemos a los entrevistados con el vestuario propio de sus personajes. Primero Alberto-Las Casas, quien elige distanciarse más del personaje y se refiere a este en tercera persona, y luego Juan-Montesinos, quien se identifica orgulloso con el suyo moviéndose hacia la primera persona como si hubiera una transferencia de cualidades:

> Pues mi personaje es Bartolomé de Las Casas. Él llegó a las Indias con solo 18 para hacerse cargo de una encomienda, que es como una plantación con esclavos indios a su cargo. Pero luego, traumatizado un poco por las masacres que vio, dedicó el resto de su vida a la causa de los indios. Se hizo dominico, estuvieron a punto de asesinarle dos veces… y, en su lecho de muerte… y cito textualmente… no te rías, escucha [se dirige al otro actor a su lado]. Digo: condeno la ceguera de los que ignoran el genocidio y dictan las órdenes del mundo… O sea, este tío fue el padre del derecho internacional… ¡Y solo tengo ocho escenas de la peli!
>
> Yo hago de Antonio Montesinos. Sebastián me ha pasado veinte libros para que me lea, pero yo no soy tan de libros como este. El caso es que mi personaje no es tan famoso como Bartolomé, pero es más importante (…) Porque yo fui el primero que intercedí por los indios. Yo fui el que desencadenó todo, el que dio el famoso sermón este: Yo soy la voz de Cristo en el desierto de esta isla, y estáis en pecado mortal…

Mediante variados procedimientos narrativos, *Lluvia* ofrece una mirada crítica no solo sobre los personajes históricos sino sobre la simplicidad con la que la Historia ha fijado y estereotipado su 'supuesta' defensa humanitaria de los indígenas. En otra escena, donde el grupo principal de cineastas cena y conversa, Antón-Colón hace de emergente crítico contra la actitud del nómada-turista que consume superficialmente la cultura local, pero en el fondo no se interesa por las problemáticas sociales que aquejan a la población. Esta actitud se plantea semejante a la del actor que consume al personaje que interpreta o a la del director-guionista que realiza una película sobre eventos del pasado sin investigar ni lograr comunicar la complejidad de la historia, omitiendo datos contradictorios con el fin de darle coherencia o aumentar el atractivo del mundo narrado. En esta escena, Antón se dirige a Alberto-Las Casas, quien ha preguntado a la mesera cómo se dicen ciertas palabras en quechua.

> No hay nada como meterse en el personaje. Que Dios lo bendiga, padre. Por qué no le pides una bolsa plástica y la llenas con todas las sobras de esta cena, que valen más de lo que ellos ganan en un mes y se la das para que sus críos las devoren como ratones hambrientos. Ya verá, padre, cómo se siente un auténtico misionero. (…) ¿Cuánto tiempo recordarás que agua se dice *Yaku*? [Alberto le dirige una señal de desprecio]. ¡Qué poco piadoso eso, padre! Pero tranquilo, que el director lo cortará como tantos detalles importantes. Por ejemplo, que Las Casas pretendía que los negros africanos sustituyeran a los indios. ¿Por qué no contarlo en la peli ya que estamos?

Sebastián sale en defensa de su guion y del personaje: "No, es verdad, él lo pensaba de joven, pero fue durante un periodo de tiempo muy chiquito". Alberto también replica:

> Lo lamentó durante toda su vida. (…) Un error. Un desastre que lo avergonzaba. (…) Las Casas utilizó hasta su último aliento para denunciar a los obispos corruptos, a los comerciantes, a los funcionarios del rey, el Estado entero le odiaba. Afirmó que los indios habían sido sacrificados y, cito textualmente, por apetitos e intereses privados… hace 500 años. Y luego llegan los cínicos como tú y quieren reducir su vida a un solo error.

Este diálogo contribuye a introducir mayor complejidad sobre el personaje de Las Casas y, de paso, ejemplifica el proceso de decisiones detrás de una película, en rechazo de la

simplificación de la historia como una lucha entre santos y demonios, que reduce a los personajes a sus aciertos o errores. Antón vuelve a refutar la defensa de Las Casas con un argumento político: "Nunca cuestionó la autoridad de España sobre el Nuevo Mundo, ni la autoridad real. En otras palabras, era un conservador". Alberto tampoco cede en su defensa: "Era un radical, pedía el mismo trato que tenían los españoles para los indios (…) Era un avanzado para la época". Antón lo acepta, pero a la vez confirma que esa creencia en la igualdad no significaba libertad frente a la opresión extranjera, sino la aceptación del poder imperial de la Corona sobre la alteridad conquistada.

Con su última intervención en la escena, en referencia a los personajes que cada actor interpreta en la película ficticia (Las Casas, Montesinos y Colón), Antón introduce la pregunta por la diferencia entre arte y propaganda, por las consecuencias de la simplificación de la historia en la comunicación de una posible «verdad» sobre el pasado, que acaba transformado en un mundo de héroes y villanos: "El plan está claro: santificas a este par de cabrones y a mí me lincháis. Esto no es arte. Esto es pura propaganda". La tensión se corta gracias a la interrupción de Costa: "Joder, ¿cómo diablos se le escapó a Disney este tema?". Este comentario puede interpretarse como crítica a la "disneyficación" del cine y de la historia visual, en tanto tendencia hacia una simplificación consumible y mercadeable mediante tropos de acción, romance y aventura, omitiendo muchas veces los referentes sociopolíticos detrás de los acontecimientos narrados. La paródica intervención final de Juan-Montesinos: "¿Puedo decir una cosita?, una cosa solo… ¡Yo soy la voz de Cristo en el desierto de esta isla y estáis en pecado mortal!", les recuerda a todos, incluido el público, que no necesariamente son mejores que aquellos otros a los que critican, cómodamente sentados cenando en un restaurante como los cineastas-nómadas de *Lluvia* o en sus sillones frente a la pantalla, distanciados del mundo del Otro y, en apariencia, eximidos de participar de las problemáticas planteadas.

Otra escena que activa la conexión entre pasado y presente corresponde al ensayo del sermón dado por Antonio de Montesinos. La sencilla iglesia donde se filmará esta secuencia está aún en construcción y los obreros locales hacen un alto en su trabajo para escuchar. De nuevo, la presencia de esa mirada-escucha hace de contrapunto respecto a las palabras enunciadas, remitiendo a las condiciones de vida de las poblaciones indígenas en el presente,

a la opresión y la exclusión como continuidad de una colonialidad que sigue moviendo el motor del sistema-mundo moderno. Junto a Alberto-Las Casas y Juan-Montesinos, Sebastián introduce la escena explicando que en 1511 los dominicos congregaron ahí a todos los poderosos de la isla de Santo Domingo. Juan-Montesinos pronuncia el sermón, mientras la cámara regresa una y otra vez a los rostros de los jóvenes obreros locales que lo observan:

> Los indios están extrayendo el oro con que construimos nuestras ciudades, incluso nuestras iglesias. Un oro que sirve para financiar nuestras conquistas en lugares remotos y hace girar la inmensa rueda del comercio. A todos nos alcanza el sudor de los indios. (…) Vivís en pecado mortal. Por la crueldad y la tiranía que usáis con esta gente inocente. Decidme con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel servidumbre a estos indios, que vivían pacíficamente en sus tierras. ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes? ¿Con qué derecho les tenéis así de oprimidos, así de exhaustos y de hambrientos? Se están muriendo por vuestra culpa, o, mejor dicho, les matáis… Mirad a los indios a los ojos. ¿Acaso no son hombres? ¿No tienen alma racional? ¿Acaso no estáis obligados a amarles como a vosotros mismos? La verdad tiene a muchos en su contra. La mentira muchos a su favor.

Por un lado, al igual que como ocurre con algunos de los largometrajes analizados previamente, en *Lluvia* las escenas en locación como la anterior cumplen con una obvia función didáctica, al informar sobre el pasado y quizá despertar la curiosidad entre algunas personas del público para que investiguen más sobre el tema. Por otro lado, la atención que la cámara dedica a la mirada-escucha de las personas locales en el segundo plano (marginales en la escena) sirve como dispositivo para mover al público más allá de la empatía, para reconocer la experiencia marginal y colocarse en la posición social del Otro a la hora de pensar en los efectos del pasado que pesan sobre el presente. La yuxtaposición de la frase "Mirad a los indios a los ojos. ¿Acaso no son hombres?" y la imagen de los rostros que observan a Juan-Montesinos mientras habla transforma el significado global de la escena.

Lluvia emplea la estrategia de escenificar una situación en la que, además de la acción que ocurre en el primer plano, hay un plano secundario donde el público identifica a los observadores de esa acción, una mirada-escucha connotada por los cuerpos y rostros de fenotipo indígena que interfiere, comenta y transforma el primer plano. Sin explicaciones verbales, estas escenas están diseñadas como procedimiento para comunicar múltiples puntos de vista que convergen o chocan entre sí, siempre afectándose recíprocamente en un tejido dialógico. Más allá de lo que se sabe ficción dentro del mundo diegético, este tipo de escenas logra producir un corto circuito que, sin necesidad de explicaciones complejas, comunica una experiencia histórico-social que se percibe real respecto a la estructura opresiva de la colonialidad moderna y sus efectos en el presente.

De forma correspondiente, la desaparición o minimización del protagonismo y el punto de vista de personajes indígenas en muchos de los largometrajes sobre el "descubrimiento" y la Conquista analizados aquí se puede comprender como un procedimiento monológico para controlar la narración, para librarla de la interferencia de los cuerpos y las miradas del Otro sobre el significado global de lo narrado.

En otra escena meta-diegética de *Lluvia* (no un ensayo), el diálogo entre Colón-Antón y el cacique Hatuey-Daniel (mediado por un traductor) revela la hipocresía de los conquistadores, que ofrecen regalos a los locales mientras orquestan su subyugación total.

Colón-Antón: *En tanto gobernador de esta isla, quiero agradeceros, que hayáis venido a verme. Tras mi primer viaje hablé personalmente con sus majestades, quienes me instruyeron para que se os tratase con respeto y cordialidad. Solicitamos que reconozcáis a la Iglesia y al Papa como legisladores del universo. Y a la vez que aceptéis al rey y a la reina de España como legisladores de estas tierras. A cambio, recibiréis nuestro amor y nuestra caridad*.

Hatuey-Daniel: *¿Y si no queremos?*

Colón-Antón: [Avanza y le dice agresivo cerca de la cara] *Si no, os haremos esclavos y dispondremos de vosotros a voluntad. Nos apropiaremos de vuestras posesiones y os causaremos tanto dolor como podamos*.

Hatuey-Daniel: *¿Qué queréis de nosotros?*

Colón-Antón: *Impuestos. Todo indio mayor de 14 años tendrá que llenar un cascabel con oro*.

La exigencia de impuestos en la forma de trabajo forzado para la recolección del oro se vincula directamente con el drama central de *Lluvia*: el agua es el oro del nuevo milenio. Ambas substancias se asemejan dentro de la lógica extractivista y explotadora del capitalismo; sin embargo, a diferencia del oro (útil solo como mercancía), el valor del agua no es convencional sino producto de una necesidad vital y, por tanto, se establece como un derecho social. Reducida a una mercancía, su privatización es experimentada por la comunidad local como un impuesto a la vida misma.

En *Lluvia*, el principal puente entre presente y pasado se construye en torno al movimiento popular de Cochabamba en la "Guerra del agua". Siguiendo la tradición de Howard Zinn, hay una contundente afirmación respecto a que la historia de la gente común, los conflictos y la resistencia emergente desde los márgenes sociales, también merecen ser narrados, recordados, compartidos y analizados como parte del contexto transhistórico global. *Lluvia* retrata esta lucha popular que envuelve, choca y converge con la filmación de la película ficticia. Se trata de otro tipo de épica social, aquella en que es el colectivo popular el que "hace historia", no las individualidades excepcionales, como es el caso de la narrativa dominante en el mito colombino del "descubrimiento" y que también está presente en el proyecto cinematográfico de Sebastián.

En su trabajo documental, María interrumpe el ensimismamiento de los cineastas en su juego de ficciones, cuando le propone a Costa que filmen un documental sobre las manifestaciones. Él responde: "No soy una ONG, esta historia no es asunto mío", a lo que ella replica: "Pero estás aquí", exhortando a algo más que la solidaridad o la compasión, al recordarnos que, en tiempos de la globalización y el nomadismo, personas, lugares y conflictos están interconectados o son interdependientes. María con su cámara es el dispositivo que revela la colonialidad del poder, actuando como conciencia social crítica que demanda (a los personajes extranjeros y además al público) poner atención y vincularse con el contexto sociocultural más amplio, donde la historia de la opresión está siendo vivida como realidad en el presente.

Por ejemplo, María entrevista a Daniel en una situación donde él está rodeado de su entorno comunitario, no en abstracto. Su cámara no solo informa sobre el individuo sino sobre condiciones sociales compartidas, en particular la compra colectiva de un pozo a siete kilómetros de distancia y la participación de Daniel en la construcción de un acueducto para llevar el agua hasta la población. En otra escena, también la imagen en blanco y negro de la cámara de María muestra a Daniel en su agencialidad social, casi como un discípulo de Montesinos que actualiza su clamor en el desierto, hablando a través de un megáfono al grupo de manifestantes que está reunido frente al edificio de "Aguas de Bolivia":

> Venden nuestros ríos contra nuestra voluntad. Venden nuestros pozos, nuestros lagos y la lluvia que cae sobre nuestras cabezas. Por una ley. Compañeros, es increíble, no nos permiten recoger el agua que cae de la lluvia por esa ley. ¿Y quién se queda también con la lluvia? Una compañía cuyos propietarios están en Londres y California. Compañeros, ¿qué más nos van a robar ahora? ¿El vapor de nuestro aliento? ¿El sudor de nuestra frente? Todo lo que van a conseguir de mí es una buena meada.

La posibilidad de la falta de agua que la privatización corporativa implica es la amenaza del desierto. En otra escena, sin la mediación de María, se ve a un grupo de mujeres enfrentarse con la policía, que protege a los funcionarios enviados por la compañía del agua para clausurar el pozo. Ellas reclaman como colectivo:

> ¿Por qué están cerrando el pozo, este pozo nosotros [lo] hemos cavado con nuestras propias manos para que tomen nuestros hijos? No tienen derecho a cerrar ese pozo. ¿De qué van a vivir con agua sucia? Nos quitan las tierras, nos quitan los bosques. ¿Ahora el aire más después nos van a quitar? (…) Tampoco vamos a pagar. No hay dinero. (…) El agua es nuestra. Vamos a luchar hasta las últimas consecuencias. (…) Esta es el agua para nuestros hijos.

Las mujeres cuestionan el discurso del poder cuando la policía justifica la acción en términos de "los señores aquí están haciendo su trabajo", llamando "trabajo" a una forma de violencia social autorizada por una ley que no es un sinónimo de justicia. Se evidencia así la doble cara de muchos símbolos o nociones promovidos en el contexto de la modernidad-colonialidad, cuyo marco de autoridad sociocultural es muy limitado y logra sostenerse solo mediante

alguna forma de violencia. Por ejemplo, las nociones "descubrimiento" o "conquista" han implicado realidades muy distintas para descendientes europeos o indígenas. Ante esta autoridad impuesta y la violencia que la rodea se plantea la alternativa de desobediencia y resistencia. Ya sea en el pasado o en el presente, cuando quienes tienen el poder lo emplean en contra de los intereses o el bienestar de la gente común, se faculta una autoridad colectiva como contrapeso que cuestiona y actúa para obstaculizar el 'trabajo' del Gobierno, desafiando su orden, sus leyes y el desarrollo de su proyecto social.

Sumando una capa más a su discurso crítico autorreflexivo, *Lluvia* denuncia la participación de la industria del cine en la colonialidad del poder y sus sistemas de opresión. Esto ocurre no solo cuando se ofrecen oportunidades ficticias o limitadas a la gente local (como es el caso de los extras y otros servicios contratados), sino porque, igual que las demás corporaciones y empresas transnacionales, esta industria está interesada en minimizar sus costos, aunque ello implique explotar los recursos disponibles, sin retribuir adecuadamente a la economía local, a veces sin respetar a las personas y su forma de vida. Esta denuncia se hace explícita en la escena donde Costa habla en inglés por teléfono con quien financia la película, mientras Daniel escucha. Un Costa sonriente dice a su interlocutor:

> This is fucking great, man! It's cheaper to get a man to sit on a light stand than to buy a sandbag. Two fucking dollars a day and they feel like kings. Throw in some water pumps and give them some old trucks when you're done and ¡listo! Two hundred fucking extras.

Basado en un prejuicio de clase o de "Primer Mundo", Costa asume que Daniel no entiende inglés y por ello habla a sus anchas. Sin embargo, cuando termina la llamada, Daniel le dice: "This is fucking great, man… dos putos dólares y ellos están contentos. Yo he trabajado dos años como albañil en los Estados Unidos. Yo me conozco esta historia". Se plantea así la continuidad entre la explotación laboral de los inmigrantes que llegan al "Primer Mundo" en busca de "oportunidades" y la que sufren algunos sectores de la población local cuando las empresas extranjeras llegan a "desarrollar" o "invertir" en el "Tercer Mundo", incluida la industria cinematográfica. Como apunta Carter (2016), Daniel reconoce en las palabras de Costa "the tendency for foreign management to treat his people as interchangeable objects" (párr. 27). Esta denuncia recuerda, por ejemplo, lo comentado sobre las situaciones

conflictivas con las poblaciones locales durante la filmación de largometrajes como *Reyes del Sol*, *Rapa-Nui* y *Aguirre, la ira de dios*.

El tema sobre la participación de la industria cinematográfica en la matriz de poder global de la colonialidad surge de nuevo en otra escena donde parte del equipo de cineastas y actores se reúne con el alcalde de Cochabamba, mientras afuera del edificio se intensifican las manifestaciones de la comunidad. La situación en el exterior contrasta con la formalidad, el orden y el decorado del ambiente interior, acorde con el mundo europeo, donde los invitados brindan y toman champán en lugar de agua. Después de la foto de rigor para la colección del alcalde se da el siguiente intercambio:

Alcalde: *Nos sentimos doblemente honrados de que ustedes estén en nuestra ciudad contando la historia de fray Bartolomé de Las Casas, un hombre poco valorado, desde mi punto de vista*.

Sebastián: *Sí, la verdad que sí. Muchísimas gracias por los policías, los que nos mandó. Ya nos sentimos mucho más seguros*. (…)

Alcalde: *Disculpen ustedes. Una pequeña trifulca doméstica. Nada de lo que haya que preocuparse*.

Antón: *No se preocupe. Mientras quede champán para beber… que coman pasteles, como dijo María Antonieta*.

Alcalde: *Solo una excusa que algún fanático está usando para soliviantar a los desesperados. Ya sea ganar un nombre y sacar provecho*.

Sebastián: *Espero que no le importe que lo diga. La verdad, me parece bastante razonable lo que ellos piden*.

Alcalde: *Tal vez si usted estuviera mejor informado. Somos un país con escasos recursos. Nos es muy difícil mantener un servicio de abastecimiento de agua sin una fuerte inversión extranjera. Lo que pasa con esta gente es que cree que el dinero del gobierno crece en los árboles. Y, dada su larga historia de explotación, los indios llevan la desconfianza en los genes. Se hace muy difícil razonar con ellos, cuando además son*

analfabetos. Pero es así, tenemos informes objetivos de profesores de Harvard, el FMI…

Antón: (interrumpe) *Me encantaría ver cómo se las arreglan esos cabrones del FMI para alimentar a sus familias con 40 putos dólares al mes… Disculpen, reclaman mi atención* (se va).

Alcalde: *En este mundo globalizado, los indios se dedican a quemar los recibos de agua y a lanzar piedras a la policía. Es el victimismo contra la modernidad*.

Sebastián: *Perdone, pero no quiero ser maleducado. A mí me parece que una persona que gana dos dólares al día no puede soportar un incremento del precio del agua de 300%. ¿No? Por lo menos es lo que a mí me cuentan*.

Alcalde (ríe): *Es curioso, eso es lo que me han dicho a mí que ustedes les pagan a los extras*.

Sebastián: *Sí, pero nosotros tenemos un presupuesto muy ajustado*.

Alcalde: *Eso es lo que nos pasa a todos*.

Costa: *Le voy a ser sincero, estamos muy preocupados por los rumores. Lo de la pelea del agua quizá se salga de madre y nos impida rodar. No sé si usted podría hacer algo al respecto. Me imagino que están tratando de llegar a un acuerdo*.

Alcalde: *Si cedemos un centímetro estos indios nos llevarán de nuevo a la Edad de Piedra*.

Tanto el alcalde como Sebastián no dudan al criticar el colonialismo y la explotación de las poblaciones indígenas en el pasado, pero no reconocen la continuidad con el presente ni la propia responsabilidad en el papel de opresores, es decir, las relaciones neocoloniales en las que participan. Figuras como Bartolomé de las Casas se aplauden con entusiasmo porque no son amenazantes para el *statu quo*, mientras que a los líderes del movimiento popular se les califica de fanáticos u oportunistas. El alcalde minimiza como "pequeña trifulca doméstica"

la reacción de una mayoría de la población ante lo que experimentan como un drama vital, producto además de las acciones del Gobierno y de una empresa transnacional. Mientras la policía está para proteger a los privilegiados que sienten miedo frente a lo que perciben como caos social, esa misma policía violenta a quienes temen perder un recurso indispensable para una vida sana. En esta escena no solo se denuncia la complicidad del cine con la colonialidad, sino que también se llama a sospechar de numerosos discursos bienintencionados pero hipócritas, incluida la película de Sebastián, que en última instancia no se independizan de los intereses socioeconómicos ni del ego de quienes los enuncian.

En el diálogo con el alcalde se manifiestan los dos componentes consustanciales de la matriz del poder colonial, como señala Prádanos (2014) siguiendo a Mignolo: la retórica de la modernidad, que se celebra explícitamente en términos de desarrollo-progreso, y la lógica de la colonialidad, que silencia los efectos colaterales de la modernidad o, en este caso, los explica como problemas cuyos responsables son los grupos oprimidos (p. 89). La colonialidad del saber y del ser actúan en el discurso enunciado por el alcalde respecto al "tercermundismo" como mundo en falta e inevitablemente dependiente, empleado como una excusa para el intervencionismo y la privatización, que facilita el priorizar los intereses de los inversionistas extranjeros por encima de las necesidades locales. Simultáneamente, el empleo del tropo que define al indígena como obstáculo para el desarrollo moderno facilita deslegitimar sus reclamos. Calificarlos de desconfiados, analfabetas, peligrosos y primitivos (o pertenecientes a un pasado obsoleto) resulta una estrategia útil para negarles el derecho a participar en el diálogo social, sin darles un lugar como interlocutores en cualquier posibilidad de negociación, en tanto no se les reconoce ningún saber que aportar frente a las «verdades» autoritarias del Gobierno, las élites o las poderosas instituciones del "Primer Mundo". El pacto de hipocresía entre ambas partes se confirma cuando el alcalde le señala a Sebastián lo poco que le pagan a los extras, es decir, que emplean las mismas excusas para justificar la opresión y capitalizar sus beneficios, sin que nadie esté dispuesto a revisar las ficciones que motivan sus proyectos y acciones, para ceder al menos un poco respecto a sus expectativas particulares. Tal como señala Prádanos (2014), "ninguno es capaz de escapar de la lógica del capital, [… tampoco logran] desligarse de la matriz colonial y articular un pensamiento fronterizo, por lo que permanecen ciegos a la colonialidad que perpetúan" (p.

97). Esta crítica se puede extender a las instituciones parte del *statu quo* internacional, como el FMI y las universidades prestigiosas, que presentan sus saberes como si fueran objetivos o neutros, mientras ocultan el contenido ideológico y los intereses político-económicos que actúan dentro de la «geopolítica del conocimiento». Como advierte Mignolo, ningún conocimiento "es abstracto y des-localizado (…) [por el contrario,] está marcado geo-históricamente y además tiene un valor y un lugar de 'origen' " (citado por Walsh, 2003, p. 2).

Desmintiendo la representación de la población indígena que comunica el alcalde, *Lluvia* retrata a través de múltiples escenas a una comunidad en diálogo, organizada, que negocia horizontalmente y que toma decisiones informadas para defenderse. La represión contra quienes protestan se critica también mediante el paralelismo reconocible con la violencia colonial que vemos retratada en la película que está en filmación. El eco del pasado y la continuidad de la colonialidad resuenan cuando, refiriéndose a la represión de la policía presente, los pobladores advierten: "Ellos están buscando una excusa para una nueva masacre", "Nos van a toletear. Nos van a gasificar. ¿Qué va a ser de nuestros hijos?", "Es un saqueo. Preferible que nos den un tiro y ahí nos acabamos".

La contradicción ética que *Lluvia* propone debatir se expresa también en escenas como en la que Sebastián, durante un rodaje en locación, explica a un grupo de mujeres-actrices locales la situación y las motivaciones que deberían orientar su personificación de indígenas del siglo XVI. Les dice cómo deben actuar para que parezca que están ahogando a sus bebés en el río, el último recurso para evitar que los españoles y sus perros los atrapen. Ante las dificultades comunicativas de Sebastián, Daniel-Hatuey conversa con las mujeres en quechua, para luego explicarle al desorientado director que ellas se niegan a hacer lo que se les pide, porque "ni siquiera se pueden imaginar la idea de hacerlo" (ahogar a los bebés, aunque sea solo una actuación). Directores (agentes sociales con cierta autoridad) como Sebastián ejercen su capacidad para enunciar un discurso, guiados por el imperativo de contar su propia versión sobre "lo que pasó" y amparados por el argumento de fidelidad a la historia que los ha informado, sin embargo no están dispuestos a escuchar ni permiten hablar al Otro carente de poder social, cuyo punto de vista no se considera relevante o informado. El pretendido impulso benevolente del cineasta para denunciar la violencia del pasado conlleva otra forma de violencia en el presente: el sometimiento de la alteridad a la autoridad de un punto de vista

ajeno y de un supuesto saber verdadero, que además opera mediante la apropiación del cuerpo y la voz del Otro, pero ignorando su punto de vista y su saber[154]. Sin embargo, en respuesta a esta violencia, esta escena resulta otro ejemplo de rebelión y resistencia efectivas, cuando las mujeres no reconocen la autoridad de Sebastián, se niegan a participar en la recreación de un acto que les parece brutal, y al hacerlo corrigen no solo el guion de la película sino también el modelo de producción cinematográfico. Por otra parte, Cilento (2012) encuentra particularmente significativa la negativa de las mujeres a usar el agua como "agente de muerte" en esta escena, en tanto su potencial ausencia (debido a la privatización) es lo que amenaza la vida de los niños de Cochabamba (p. 254).

Una tensión similar a la de la escena anterior se despliega en los reiterados intentos del productor Costa por controlar al actor-activista Daniel y evitar que participe en las protestas sociales, es decir, por convertirlo en una especie de objeto inanimado sin voluntad ni intereses fuera de la filmación, sometido a la autoridad de los cineastas extranjeros: "Te lo dije Sebastián. ¿Ahora qué quieres, que lo encierre, que lo encierre bajo llave?". Cuando Costa visita a Daniel en su casa le dice:

> ¿A qué diablos estás jugando, Daniel? ¿Te has parado a pensar el esfuerzo, el tiempo que nos ha llevado levantar esta película, los cientos de personas que hay detrás trabajando, la pasta que nos estamos dejando? Si tú te vas a la mierda nos vamos todos a la mierda, ¡coño! Son tres semanas, ¿es mucho pedir? ¿No hay otro que se sepa el rollo este del agua? ¿Me estás oyendo, Daniel? Ah, qué pasa, que ahora vas de indio digno y silencioso. ¡Vale, cojonudo, de puta madre! Como te pillemos en otra manifestación no vas a ver un puto céntimo, ¿estamos?, ¿te queda claro? Vamos a hacer una cosa. Te damos un extra de 5000 dólares si te quedas al margen de las manifestaciones hasta que terminemos de rodar. (…) ¿O es que no es suficiente? … 8000 … 10 000 …. La mitad ahora y la mitad cuando terminemos, coño. No vas a ver tanto dinero junto en tu puta vida. Daniel, es la única puta oportunidad que tienes para salir de esta mierda de sitio en el que vives. Y eres lo bastante listo como para

[154] Cilento (2012) apunta que es crucial que los cineastas consideren preguntas éticas del tipo: "How far can an anti-colonialist film go with the violent exploitation of native bodies before becoming a cinematic spectacle itself? (…) How strictly necessary is the representation of violence and how authentic are the motivations of the directors?" (p. 255).

> saberlo, ¿o no? (…) Se acabaron las manifestaciones y vas a hacer lo que te digamos hasta que terminemos el rodaje.

El discurso de Costa infantiliza y humilla a Daniel y a su esposa Teresa, quienes en silencio descubren que desde esa otra mirada la vida de ellos, su casa y sus problemas producen asco, que el europeo no reconoce dignidad en su pobreza. El proyecto de la meta-película se coloca por encima del mundo real que habitan los locales, tal como los diversos proyectos que llevan el sello de la modernidad se presentan como más importantes que la experiencia vital de la gente común y se emplean argumentos similares para justificarlos: el gran esfuerzo dedicado por personas muy reconocidas o calificadas, tanto dinero que se ha invertido, la cantidad de beneficios que serán producidos, etc. Costa trata de persuadir a Daniel sobre la importancia superior de la empresa cinematográfica y la "oportunidad" única que esta ofrece, advirtiéndole que su conducta "irracional" pone todo en peligro. Atribuye así culpabilidad a alguien que junto a su comunidad ha sido víctima de un sistema social que los ha oprimido sistemáticamente, queriendo imponer como comunes sus intereses privados, por encima de los intereses prioritarios de los locales.

La escena anterior hace explícita la irracionalidad social normalizada que invierte la jerarquía de proyectos o problemas, indiferente a su importancia vital, a la vez que tiende a asignar la culpabilidad sobre las víctimas al acusarlas de obstaculizar el bienestar social. Daniel insiste en educar a Costa para hacer evidente la irracionalidad de sus argumentos: "Sin agua no hay vida. Vos no entiendes (sic)". Sin embargo, desde el punto de vista de los extranjeros el problema de la privatización del agua se degrada a una subtrama irrelevante de la vida ("el rollo del agua", dice Costa), de la cual Daniel puede eximirse como si se tratara de otra película en la que se puede elegir estar o no, como si las consecuencias no fueran mucho más graves y permanentes para la comunidad local que el fracaso del proyecto cinematográfico de Costa y Sebastián.

Este es el doble movimiento típico del discurso moderno, que exalta el ideal de los beneficios posibles de producir desde su lógica y accionar, mientras resta importancia tanto a los problemas como a los saberes locales. En última instancia, esos 'beneficios posibles' coinciden con los intereses particulares de una élite, frecuentemente disfrazados como colectivos e inclusivos, aunque la participación del Otro sea nula o mínima en la medida que

no se llegan casi nunca a transformar sus condiciones reales de existencia. A través del espejo distorsionador de la colonialidad, la realidad vital se reduce a una ficción, mientras que la ficción (de hacer una película, por ejemplo) se hace pasar por una 'realidad vital' o un proyecto de máxima importancia. Para ello, adecuándose al modelo empresarial capitalista, en la interacción comunicativa de la escena anterior Costa asume con contundencia el rol del patrón que comanda a quien piensa que es su inferior, sabiendo que su pobreza lo hace vulnerable y manipulable, que posiblemente está arrinconado y que no tiene otra alternativa que dejarse comprar. También se trata a Daniel como un objeto cuando Costa y Sebastián negocian con la policía para sacarlo de la cárcel, con el fin de que participe en el rodaje de la última escena, pero aceptando la condición de entregarlo de vuelta, una vez que terminen. De nuevo la hipocresía de la *hybris* facilita a los extranjeros colocarse en el lugar de los agraviados por las acciones de Daniel, tal como expresa Costa para justificar sus actos: "Pero si ya está en la cárcel, coño, nosotros no lo hemos puesto aquí. Y además ese cabrón nos ha estafado, no te olvides". De esta forma, *Lluvia* plantea el dilema de la complicidad pasiva o reactiva respecto a los sistemas de opresión y la violencia social, incluso de quienes se declaran bienintencionados.

En la escena final de la película ficticia, el intertexto bíblico sugiere que la violencia en la Conquista (y quizá también por extensión la que ha acompañado el despliegue del sistema-mundo moderno) está ligada estructuralmente al cristianismo. Como clímax de la trama, esta escena muestra a Bartolomé de Las Casas clamando "esto no es cristiano" y pidiendo piedad para los indígenas "rebeldes", que están atados a una cruz y serán quemados. Pero el comandante confirma con sarcasmo la naturaleza cristiana de la ejecución: "Escoged a trece, liberad al resto. Uno por cada discípulo y uno por Jesucristo". Con ironía se propone que los rebeldes asesinados son cristos mártires de la resistencia local. Asimismo, se denuncia la hipocresía de una conquista justificada por el argumento evangelizador y el empleo de la doctrina cristiana sobre la separación entre cuerpo y alma para explotar o destruir al Otro. La conversión-bautismo ofrecida como alianza se reduce a un simple ritual, el cual opera como mecanismo de dominación psicosocial, que solo concede una inclusión marginal en el mundo cristiano, donde los cuerpos racializados quedarán marcados con los signos de la inferioridad.

Terminado el rodaje de esta escena final, la policía aparece para apresar de nuevo a Daniel-Hatuey (quien conserva el maquillaje y el vestuario del personaje). Los demás actores y extras locales colaboran para que escape el líder comunitario, creando otro puente significativo entre pasado y presente que, como exclama Sebastián, funciona "como un sueño" donde ficción y realidad se mezclan. El repudio de la autoridad y la violencia de los conquistadores sobre las vidas de los indígenas se extiende para cuestionar la autoridad de la policía y del gobierno sobre Daniel y quienes protestan. En tanto doble de Hatuey, Daniel se propone como modelo de autoridad comunitaria y resistencia social: tiene claros sus propios intereses y vínculos, los prioriza al tomar decisiones, es consciente del poder que reside en conocer y emplear las armas de sus opresores (como el hablar inglés) y no tiene miedo de alzar la voz, con el objetivo de que se tome en cuenta su punto de vista en las situaciones que afectan a la comunidad.

Lluvia da cuenta de cómo los noticiarios y las fuentes oficiales del Gobierno describen la resistencia de los manifestantes en términos de "actos de vandalismo y violencia", desacreditando sus acciones como una "actitud de subversión que tiene como fin desestabilizar un gobierno constitucional, democráticamente elegido (…) un proceso oportunista que busca sumir al país en un estado de desorden y caos". Mientras tanto, las imágenes comunican la otra cara de los hechos que producen el caos: las agresiones sufridas por la comunidad a manos de las "fuerzas especiales de la policía". En una escena posterior, la locución en la radio transmite una perspectiva alternativa del conflicto en las calles:

> Veo el edificio de la compañía de aguas, estoy en la esquina… los soldados se están atrincherando tras sus escudos. Van armados con rifles, gases lacrimógenos y balines de goma o algo peor, no lo distingo. (…) Un ejército de ciudadanos armados solo con palos. (…) El ejército está abriendo fuego con balas de guerra. He visto caer una docena, pero los manifestantes siguen cargando. Piedras contra balas. Los cuerpos se desploman a mi alrededor.

En medio del clímax del conflicto social, el miedo se apodera de la mayoría del equipo de cineastas. Ahora se evidencia la distancia entre realidad y ficción. Alberto y Juan están decididos a huir, a diferencia de los personajes que encarnan en la meta-película (Las Casas y Montesinos), no se identifican con la lucha popular y tampoco se sacrificarán por el

proyecto de Costa y Sebastián. En su rol de comentarista crítico, Antón les dice irónico: "Corred, corred, conejillos, cabrones cobardes. ¿Qué haría tu amigo Bartolomé? (…) Tú mucho *yaku*, pobrecitos indios y ¿ahora qué? Que les den". Como Juan y Alberto, las élites y clases medias se resisten a poner en riesgo su parcela de bienestar para apoyar la causa de los grupos desposeídos o violentados. A diferencia de los primeros, Daniel y los segundos no tienen la alternativa de huir y el costo de no involucrarse sería muy alto.

Aunque no se da mucha información sobre la vida personal de los personajes Costa o Sebastián, a través de un par de escenas breves se comunican indicios de que el primero se encuentra distanciado de sus seres queridos, quizá como consecuencia de priorizar una profesión que "jode las familias", como le dice Antón, a quien tampoco lo espera nadie en España. Parece afirmarse que, como organizador de las prioridades vitales en el sistema-mundo moderno, el éxito económico o social obliga a pagar otro tipo de costos de oportunidad en término de afectos y vínculos, algo que contrasta con la vitalidad de los lazos familiares-comunitarios de Daniel.

En contraste con los actores profesionales extranjeros, Daniel se involucra en la película por razones muy concretas, como descubre María cuando lo entrevista y pregunta: "¿Qué fue lo que más te gustó de tu personaje? ¿Tal vez lo que representa como figura de resistencia indígena, o plantear la colonización desde un punto de vista diferente?", a lo que un amigo de Daniel responde en son de broma: "No, a él solo le interesa la plata". A través del personaje de Daniel se representa a un colectivo transhistórico, uno al que una vida digna, como este último le explica a Costa, siempre le "cuesta tan caro. Nunca es fácil. Ojalá hubiese otra forma, pero no la hay.". Para este 'nosotros' la experiencia social ha sido una lucha continua: "Sobrevivir, como siempre. Es lo que hacemos mejor", apunta Daniel[155]. Quizá los miembros de la comunidad local de Cochabamba no están bien informados sobre la historia de resistencia indígena en tiempos de la Conquista: no saben sobre Las Casas ni Montesinos, tampoco les interesa comprender el pasado colonial. Sus pensamientos y acciones están orientados a resolver los problemas apremiantes del

[155] Carter (2016) describe el desenlace de la "Guerra del agua" en Cochabamba: "As the events drew international attention, the Bolivian government felt increased pressure to reconsider Law 2029 as well as the troubled corporate contract. The protests resulted in a series of government concessions that included the voiding of the *Aguas del Tunari* agreement, revisions to Law 2029, release of imprisoned dissenters, and financial remuneration for the wounded as well as the families of the slain" (párr. 22).

presente vivido. Que así sea no los hace menos inteligentes ni más simples.

Para algunos críticos, como Marí (2012), el final de *Lluvia* cae en el sentimentalismo, además de la obviedad de su objetivo didáctico. Para este autor, el cambio de Costa resulta inconsistente con el personaje y responde a la necesidad de crear un héroe europeo, con el agravante de que relega a un segundo plano la agencialidad local y su victoria (p. 370). Bollaín y Laverty deciden centrarse en el personaje de Costa (un hombre blanco europeo, que como tal ostenta mayores privilegios) como eje para explorar la alteridad y la alienación (Smith y Campbell, 2015, p. 577).

Cuando Teresa, la esposa de Daniel, le pide ayuda a Costa para encontrar a su hija Belén que se ha extraviado en medio del conflicto, apela a él en su calidad de sujeto occidental privilegiado que tiene acceso a ámbitos excluyentes y puede darles protección. Quizá esta situación sea un mensaje didáctico dirigido a un público que mayoritariamente coincide con la posición intersubjetiva de Costa, que exhorta al compromiso con el Otro y sus luchas contra la opresión en el presente, con el objetivo de promover un cambio de actitud que conduzca a actuar solidariamente en la esfera sociopolítica. En esta escena, el contexto de la "Guerra del agua" se va desplegando con las imágenes que acompañan el avance de Costa y Teresa por las calles de Cochabamba. Desde la mirada de Costa, *Lluvia* obliga al público a descubrir la sordidez de la injusticia social. Por ejemplo, contrasta la toma de un grupo de mujeres indígenas que construyen barricadas con la imagen de una valla publicitaria que retrata a una mujer blanca y rubia. En el avance de los soldados y perros que corren se puede advertir la semejanza con una de las escenas en la meta-película, donde los conquistadores también usan perros contra los locales (recuerda el 'aperreamiento' como práctica militar empleada en la Conquista por los españoles).

Al final, los extranjeros se van de Bolivia para regresar al ordenado mundo de los privilegiados, donde se sienten seguros. Como regalo de despedida, Daniel le entrega a Costa una pequeña botella con agua, empacada cuidadosamente como si fuera un perfume, traducida o disfrazada como una mercancía para que se comprenda mejor su valor real. En *Lluvia*, el personaje de Costa se propone como ejemplo del cambio de conciencia social posible para el sujeto del "Primer Mundo", pero ese cambio hacia la solidaridad es resultado de un vínculo personal y no social; por lo tanto, es lógico prever que sea transitorio y no

estructural. Por ello, en la despedida entre ambos personajes puede leerse implícitamente una denuncia del abandono reiterado de las poblaciones que viven bajo el peso de la colonialidad. Se plantea el problema de esa aparente imposibilidad dentro del sistema-mundo moderno para que todos los seres humanos residamos en el mismo ámbito de la realidad social, en términos de equidad, dignidad o seguridad, donde las cosas no le cuesten tan caro a la gente más vulnerable ni les sea tan difícil ganarse el derecho a la vida digna, para que la vida fuera algo más que una continua lucha por la sobrevivencia.

Lluvia se interesa en retratar la acción de una comunidad local que se organiza y toma decisiones como colectivo, para resistir una nueva embestida de la matriz colonial del poder. El que la película ficticia no logre terminarse le recuerda al público que ciertas ficciones a veces deben tirarse por la borda para sostener las realidades de la vida y la comunidad, que los proyectos no son viables éticamente cuando está ausente la crítica a la colonialidad y a las relaciones de poder que la organizan. También, como señala Osorio (2015), "el proyecto truncado alude a la imposibilidad de dar final a una historia que no lo tiene" (p. 534): "lo que pasó" sigue pasando hoy y ningún discurso-perspectiva puede agotarlo.

5.3. CINE E HISTORIA VISUAL: para una ética decolonial

Junto al oro y el agua, el cine es el tercer elemento en la ecuación planteada por *Lluvia* para conectar distintos modos de ambición-opresión moderna que, a lo largo de los siglos, han ejercido algún tipo de violencia imperial sobre el Otro. Siguiendo al filósofo Kenneth Burke, Carter (2016) propone que estos tres elementos constituyen "substancias fetichizadas" que median el drama social en torno a su "búsqueda rapaz", y, al hacerlo, quedan imbuidas en su desarrollo. En la yuxtaposición de la historia de Cristóbal Colón (su ambición de oro, control de nuevas tierras y poblaciones), el conflicto local por la privatización del agua y las vicisitudes del proceso de filmación de la película ficticia, Carter identifica un ejercicio de "ideología comparativa", aunque advierte que la semejanza entre estas tres historias es imperfecta. Cada una de las tres substancias motiva una lucha particular, pero todas tienen en común una dinámica en la que: "powerful emissaries appropriate the resources of the local community, exacting payment from the indigenous people in the form of labor or money."

Por ello, este autor atribuye a *Lluvia* la intención de historizar el alcance del modelo económico moderno y sus modos de explotación. Sin embargo, advierte que algunos espectadores pueden juzgar de reduccionista y rechazar la convergencia entre los diferentes tiempos, substancias y dramas sociales.

Sin duda, las atrocidades de la Conquista y el colonialismo son muy distintas de las formas de explotación capitalista contemporáneas, incluidas las atribuibles al cine. No obstante, la fuerza del argumento desarrollado en *Lluvia* está en reconocer la matriz estructural que enlaza las distintas substancias y los dramas que mediatizan. El personaje de Daniel-Hatuey encarna la resistencia en estos tres ámbitos. Como se señaló en el apartado anterior, la escena donde escapa de la policía (después del rodaje final) fusiona los tres hilos narrativos asociados a las relaciones de explotación, que atraviesan las substancias oro, agua y cine.

En este último apartado me concentro en desarrollar la crítica autorreflexiva que propone *Lluvia* sobre su propia praxis sociocultural: la industria del cine, a partir de la cual se ponen en evidencia algunos modos de opresión particulares de la colonialidad del ver. A la vez, se provee una línea base para plantear una posible ética decolonial de la historia visual, que contribuya a valorar los alcances y limitaciones del corpus de largometrajes analizado en esta investigación.

Parte de la complejidad retórica de *Lluvia* está en la continua autorreflexividad con que interroga su propia substancia y pone en duda el alcance de sus logros, quizá como reconocimiento de que las mejores intenciones enfrentan enormes dificultades para salirse de las relaciones de poder que organizan el tejido de la modernidad-colonialidad. El personaje de Sebastián ejemplifica a los creadores o intelectuales ensimismados en la ficción construida alrededor de sus proyectos particulares, quienes desde una torre de marfil juegan con abstracciones y discursos, quizá incluso convencidos de que los mueve un compromiso sociopolítico crítico, a pesar de la distancia que los separa de la realidad social tal como es experimentada más allá de su contexto privilegiado. Cuando enfrentan una coyuntura conflictiva, estas personas tienden a actuar de manera conservadora, porque en última instancia no desean que ocurran cambios sociales si ello supone una amenaza para sus proyectos y estilo de vida. La autocrítica expresada por Antón-Colón respecto a los cineastas se puede ampliar para aplicarla a intelectuales burgueses: “somos así, unos puros egoístas”.

En un proceso semejante al de Bollaín y Laverty con *Lluvia*, en el mundo diegético son las lecturas e investigaciones sobre el pasado colonial las que motivaron a Sebastián a hacer una película de denuncia que comunicará una contranarrativa histórica (una crítica moderna de la modernidad). Sin embargo, Sebastián demuestra ser incapaz de ver las conexiones entre ese pasado y las asimetrías del presente, y menos aún de identificar cómo sus acciones reproducen la lógica de la colonialidad y del capital (Prádanos, 2014, p. 91). Las contradicciones y cegueras que caracterizan a los cineastas en el mundo diegético se transforman en cuestionamientos sobre la substancia misma del largometraje que se propone evidenciarlas. Como señala Carter (2016), *Lluvia* establece una relación problemática con la película diegética, pero la consustancialidad con aquello que denuncian expone a Bollaín y Laverty a una crítica semejante, llamando la atención sobre las condiciones reales de su propio trabajo de filmación en Bolivia, cuestionando su sinceridad, sus esfuerzos críticos y pretensiones de actuar de un modo distinto.

Sobre la ética del proyecto, en la entrevista con *DP/30: The Oral History Of Hollywood* (2011), Bollaín declara que su equipo intentó no reproducir los patrones de explotación de la industria cinematográfica, aunque está consciente de que en el set de filmación es difícil evitar la creación de diferencias de clase y remuneración, ya sea en razón de las variadas funciones laborales, pero también según la nacionalidad y el estatus profesional reconocido[156]. Según narra, para definir cómo realizar los pagos correspondientes al trabajo en Cochabamba se consultó a la población local como colectivo, diálogo que llevó al acuerdo de que no solo se pagara a los extras individualmente $20 por día, sino además que se pagara a las comunidades a las que estos pertenecían, método que también se aplicó en otros rubros, como el alquiler de las propiedades donde se realizó la filmación. Informó además que las

[156] Resulta llamativo que Antón, el actor que encarna a Cristóbal Colón en el filme ficticio de *Lluvia*, sea una de las principales voces emergentes que denuncia las asimetrías que rodean a la producción. Por ejemplo, es él quien evidencia con algo de sarcasmo la jerarquía interna que establece las remuneraciones diferenciadas, cuando felicita a Belén, la hija de Daniel, quien también actúa en la película. Después de ver la proyección de una escena en la que ella aparece, él le dice: "Tienes talento. Ha sido una secuencia de la que te puedes sentir orgullosa. Bueno, espero que te estén pagando como es debido". Ella responde satisfecha que le pagan más que a los extras, a lo que él con crudeza le hace saber lo mucho más que él recibe por ser el protagonista. A lo largo de la película, Antón demuestra ser consciente de su propia participación en un sistema de explotación y llama constantemente la atención sobre la paradoja en la que todos los miembros del equipo están atrapados (Carter, 2016, párr. 29).

comunidades prefirieron el pago en especie, en función de obras y servicios que beneficiaran al colectivo, con el fin de evitar la corrupción[157].

Aunque los créditos finales en *Lluvia* no incluyen a los extras, hay un agradecimiento a la población y los vecinos de Villatunari, a las seis Federaciones de Campesinos y Cocaleros del Trópico Cochabamba, y a los hombres y mujeres del pueblo de Cochabamba (Osorio, 2015, p. 526). Si bien en última instancia resulta incierto si lo hecho fue suficiente o adecuado para combatir los patrones de explotación, se debe reconocer que *Lluvia* plantea la necesidad de abrir la discusión sobre los criterios de justicia socioeconómica dentro de las condiciones de producción de los proyectos cinematográficos. En este sentido, Carter (2016) comenta:

> Bollaín and producer Juan Gordon accommodated such requests whenever possible, although she admits the likely imperfection of the result, saying that some people in the community may be "annoyed with us." *Even the Rain*'s intertexts stress the film's inability to solve the problems it poses, suggesting that the ethical tensions that infused the production process also linger after the movie's release.

Lluvia llama la atención respecto a una ética deseable en los proyectos cinematográficos, una que evalúe las condiciones de trabajo y las consecuencias sociales a lo largo del proceso de producción. Por mi parte, agregaría la importancia de considerar la huella socioeconómica, cultural y ambiental que queda atrás, una vez que se concluye y se estrena una película. *Lluvia* nos hace ver que la industria del cine, igual que otras industrias, responde a las oportunidades del mercado global y se beneficia de las asimetrías socioeconómicas creadas por la colonialidad entre países ricos y pobres, entre vidas que importan para el imaginario moderno y las que no. La consecuencia es la explotación de los recursos locales, ya sea el trabajo del Otro racializado o las locaciones atractivas como signos para el consumo de lo exótico. Cabe entonces plantearse la pregunta respecto a si la crítica especializada debería evaluar algo más que el resultado

[157] Cilento (2012) reproduce la información documentada en el libro *The Cinema of Iciar Bollaín*, donde se afirma que, además del pago de $20 diarios a quienes trabajaron como extras, el equipo extranjero de cineastas ofreció apoyo para una escuela de cine local y se construyeron un nuevo depósito de agua y un puente en la comunidad (p. 256). Carter (2016) informa también del pago con ladrillos y computadoras para las escuelas, cestas para canchas de baloncesto y camiones para transportar agua.

final en términos audiovisuales o artísticos, para considerar el contexto más amplio de encadenamientos socioeconómicos en el proceso de su producción y comercialización. Al respecto, Carter (2016) señala:

> Coding film as yet another substance permeated by hierarchical social relations, *Even the Rain* addresses an issue that has received limited attention in the scholarly study of cinema and in movies themselves. Danae Clark specifies this inattention in *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*, encouraging scholars to consider moving pictures as commodities in the Marxian sense, and thus as "quantities of congealed labour time". Such consideration constitutes a break with conventional film criticism, which tends to highlight the relationship between image and spectator rather than the work of making movies. (…) Clark reorients readers toward the efforts of film extras, who tend to comprise the largest percentage of actor labor. She admits that such labor is difficult to examine given its often "sporadic" and "undocumented" character but she also suggests that without creative efforts to address the problem, the study of film will likely persist in its attention to consumption of movies while maintaining a thin view of their production. Despite the force of her analysis, there is no need to cordon off film labor from audience engagement, as they both contribute to what Clark describes as the "'work' of cultural (re)production." *Even the Rain* encourages us to bridge those modes of analysis by fostering audience identification with the film's self-consciousness about working conditions onset. (párr. 28).

En una escena de *Lluvia*, Sebastián le dice a Costa que mientras el conflicto social en Cochabamba "va a pasar y se va a olvidar. Nuestra película no. Nuestra película va a durar para siempre". Este tipo de discurso ejemplifica la *hybris* del ego moderno en su arrogancia, reclamando el derecho a continuar gozando de sus privilegios y ficciones (ya sean hechas con la substancia del oro o el cine), atribuyendo a sus intereses una importancia superior incuestionable, mientras le niega el peso de la realidad al drama social que se desarrolla en el mundo y tiene efectos vitales sobre personas concretas. El consumo de ficciones transitorias y contingentes conduce a la evasión de las condiciones estructurales en la vida

social. *Lluvia* se cuestiona las ambiciones del cineasta que, como Sebastián[158], piensa en su quehacer como una forma elevada de comunicación social capaz de revelar una «verdad» potencialmente salvadora, como si el oficio fuera una versión moderna de aquel predicar en el desierto. El carácter de este tipo de mesías moderno tiende al ensimismamiento y la autocomplacencia, lo que se confirma cuando Sebastián se niega a escuchar las voces que lo corrigen y le recuerdan, como lo hace Daniel, que "hay cosas más importantes que tu película", que el agua-vida es más importante que cualquier ficción. ¿Qué tipo de «verdad» puede ser alcanzable cuando se pierde de vista el tejido estructural, multifacético y transhistórico de la modernidad-colonialidad?

Los giros narrativos que caracterizan la trama de *Lluvia*, sugiere Cilento (2012), quizá intentan expresar el escepticismo de Boallín y Laverty respecto a los propios logros de su largometraje, en términos de la posibilidad de comunicar una representación de las vidas y los problemas de las poblaciones indígenas contemporáneas. La intención de contar las cosas como se supone que fueron, de acuerdo con las fuentes históricas, se enfrenta con la «verdad» de la experiencia intersubjetiva, pasa por el filtro de la «corpo-política» que hace que todo conocimiento sea producido por "sujetos atravesados por contradicciones sociales, vinculados a luchas concretas, enraizados en puntos específicos de observación" (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007, p. 21).

Lluvia ejemplifica el cine que opera en términos de «delegación de voz», tal como lo plantean Shohat y Stam (2002), es decir, que enuncia una representación cargada de sentido político, haciendo audible una pluralidad de voces y perspectivas implicadas dentro de una situación compleja, para negociar otro tipo de 'sentido de la realidad' que releva la densidad transhitórica que está en juego. Por ello, los esfuerzos de Sebastián para hacer una película fiel a la «verdad histórica» son cuestionados como insuficientes e ingenuos, en tanto no logra articular la realidad del colonialismo del pasado con la continuidad de sus efectos en el presente de la colonialidad, ciego ante el contexto de la enunciación y sordo a la orquestación de discursos ideológicos y perspectivas colectivas que lo enmarcan. En contraste, *Lluvia* es

[158] Cilento (2012) llama la atención sobre la presencia de Gael García Bernal en el papel de Sebastián y "the cultural politics" que su calidad de estrella del cine latinoamericano implica en el argumento de *Lluvia*, como signo en el que coexisten el idealismo, la rebelión y lo comercial (p. 252).

un filme polifónico que comunica el diálogo entre las diversas perspectivas presentes, combinando para ello distintos tipos de registro audiovisual. A pesar de ello, no exhibe ninguna certeza sobre sus logros, reconociendo que no puede ni le corresponde comunicar la experiencia de la colonialidad vivida por las personas de Cochabamba, a pesar de los espacios de participación dados a la comunidad. Por ello, la voz de Daniel, aunque igualmente protagónica, emerge desde las fronteras del mundo de las ficciones modernas de Costa, de Sebastián y su película, planteando una lógica alternativa desde un principio de realidad vital que ellos evaden, revelando así la continuidad de la matriz de poder colonial.

En *Lluvia*, el protagonismo de Costa estimula la identificación primaria del público con un sujeto moderno que modela una suerte de revolución en el plano intersubjetivo, superando sus cegueras y desarrollando empatía en el vínculo con el Otro. Reconocer a Daniel como algo más que un recurso explotable lo obliga a cambiar de prioridades para rescatar y proteger a ese Otro. Sin embargo, esto no significa que comprenda su experiencia social ni su punto de vista, que apoye y menos aún que esté dispuesto a participar en la lucha contra la opresión. *Lluvia* parece sugerir que nosotros, el público, somos semejantes a Costa, y así lanza el desafío de con-movernos junto a este personaje. Pero quizá el mayor reto propuesto sea reflexionar sobre los límites de ese movimiento, que al final lo retrae de cualquier compromiso político y social duradero. Sin abandonar el protagonismo europeo, *Lluvia* propone otros puntos de vista y otras voces que problematizan el sistema-mundo moderno capitalista, aunque sean siempre secundarios y exteriores, que ofrecen identificaciones alternativas con la humanidad de Daniel, de la comunidad en Cochabamba y con la experiencia fronteriza de la colonialidad.

Resulta relevante considerar aquí la noción de "pueblos figurantes", planteada por el filósofo Didi-Huberman (2014), quien dedica un libro a analizar los modos en que los pueblos han sido expuesto histórica y estéticamente. La noción "pueblos figurantes" apunta a la tarea de sacar de los márgenes o las sombras a los "personajes secundarios", de "honrar la memoria de los que no tienen nombre" y de mostrar "la exterioridad de ser". Considera que "los pueblos están expuestos a desaparecer", ya sea por subexposición (cuando se los invisibiliza, ignora o censura) o por sobrexposición (cuando mediante una representación distorsionada se los convierte en espectáculo para deleite de la mirada hegemónica) (p. 14). En este caso,

como otras formas de arte o de discurso cultural, el cine influye sobre la existencia de los pueblos como parte de la humanidad y de la historia, se los muestra-expone-incluye o se los oculta-desaparece-excluye.

Para Didi-Huberman (2014), "figurantes" son los pueblos-personajes que se retratan como si carecieran de atributos, de historia o identidad. En el cine son los 'no actores', los extras, que 'figuran' en la película pero no actúan, no están singularizados como personajes y, por tanto, se constituyen en papeles sin relieve o papeles puramente decorativos. Sobre estos 'figurantes' se recorta la silueta de los personajes principales (por lo general de fenotipo caucásico). En *Lluvia*, el personaje de Daniel, pero también los indígenas bolivianos que trabajan como extras o en otras funciones en la realización película ficticia y la presencia en pantalla de una comunidad en lucha, salen desde los márgenes y se mueven hacia el centro de la narración, interrumpiendo y descarrilando el benevolente proyecto de los cineastas extranjeros (reclamando protagonismo). De esta forma, se conduce al público a enterarse sobre la historia e identidad de esos personajes secundarios, se los hace aparecer en su condición de humanidad. El pueblo indígena boliviano aparece como parte de una historia de genocidio y saqueo, pero también de resistencia, que inició en el Caribe cinco siglos atrás. Se le retrata también como pueblo oprimido y sobreviviente en el presente, como comunidad de cuerpos (un personaje plural) expuestos a la violencia y la opresión, sobre todo cuando demandan justicia social y se enfrentan a la autoridad colonial-capitalista.

Con su negativa a independizarse del protagonismo de los personajes "blancos" como representantes de lo moderno, queriéndolo o no, *Lluvia* subraya un desafío que el cine de giro decolonial enfrenta para llegar a públicos más amplios. El mundo y el punto de vista del Otro siguen siendo marginales, por lo que cuando logran ocupar el centro del mundo diegético (como en los casos de *Retorno a Aztlán*, *Atanarjuat* o *Eréndira Ikikunari*) se paga un costo en términos de distribución y público limitados, en el mejor de los casos obteniendo buenas críticas en festivales y en los círculos de cinéfilos (como ocurrió con *Atanarjuat*), que redundan en mayor difusión e ingresos. La lógica del mercado global se identifica con el protagonismo "blanco" occidental, un punto de vista que se percibe como no racializado, libre de etnicidad y por tanto "universal". Cuando la lengua y el protagonismo son Otros, y aún más cuando el mundo sociocultural representado se enuncia como una alteridad radical, una mayoría del

público se sentirá probablemente alienada, incapaz de identificarse con la perspectiva fronteriza. Como advierte De la Garza (2010), el cine que explora nuevos lenguajes culturales, alejándose de la narración realista más convencional, si bien resulta meritorio y es necesario, enfrenta dificultades para ampliar el interés del público y contribuir de manera concreta con la causa de las poblaciones indígenas. En contraste, *Lluvia* propone una narración relativamente convencional, a la vez que da mayor espacio a la perspectiva fronteriza, aunque sea en su vínculo con el protagonismo "blanco", exhortando así al público a revisar su participación en las relaciones de poder que se denuncian como sistemas de privilegio y opresión.

Por último, en relación con la historia visual, *Lluvia* plantea también el problema de la pretensión de fidelidad a lo documentado, nutrida por la convicción de que hay algo auténtico que no se debe perder. Hay una escena corta en la que Antón está tratando con dificultad de memorizar la primera carta que Colón escribió a los reyes españoles, pero como Costa le señala, la dificultad se explica porque ya "nadie habla así". Antón considera que la pretensión de autenticidad es interesante aunque arriesgada, y como actor quisiera poder contar con "un pequeño espacio para presentar al hombre con sus dudas, sus zozobras", con el fin de traducir al personaje histórico mediante rasgos que lo acerquen a la experiencia de una humanidad común. Al respecto, como plantea Rosenstone (2006), el imperativo de la autenticidad ignora que cualquier «verdad» es plural, diversa y contingente (p. 28), que entre los recursos de la historia visual se cuentan la invención, la imaginación y la ficción (p. 38). Por su parte, Shohat y Stam (2002) también advierten contra la obsesión con el realismo, como si la «verdad» fuera siempre posible de conocer, precisa, inapelable y transparente (p. 185).

Corresponde reconocer que la carta escrita por Colón en 1492 es un texto, no una «verdad» capaz de comunicar lo que pasó; se trata de un discurso social contextualizado, escrito con cierta intencionalidad, con ciertos destinatarios e imaginarios en juego, algo que aplica también para la película (la de Sebastián y la de Bollaín). Tanto en el pasado como en el presente, la realidad se comunica mediante narraciones. Por ello, una estrategia narrativa centrada en la «verdad» muchas veces conduce a una representación simplificadora y maniquea que confunde al cine histórico con una forma velada de propaganda, tal como advierte el personaje de Antón en *Lluvia*, adecuada al modelo comercial de una trama tejida alrededor del conflicto entre héroes y villanos. En consecuencia, la preocupación "realista"

no garantiza el éxito en el trabajo de comunicar-traducir los datos históricos existentes para dar cuenta de la innegable complejidad que caracterizó a ese otro mundo social que llamamos "pasado", imposible de conocer en sus propios términos socioculturales.

La función didáctica del discurso enunciado en *También la lluvia* es bastante obvia y cumple sus objetivos en distintos ámbitos: a) informa sobre la violencia de la Conquista en el pasado y así contribuye a despertar la curiosidad de algunas personas que quizá luego investiguen más al respecto; b) informa sobre uno de los conflictos recientes entre una población local de ascendencia indígena y los intereses del capital transnacional, aliado con las élites gobernantes; c) modela un cambio de actitud del sujeto moderno eurocentrado hacia el Otro racializado o empobrecido, que posibilita la empatía y la solidaridad; y d) plantea la relevancia de interrogar o evaluar el alcance de las buenas intenciones que ese cambio de actitud posibilita, desde aquellas que originan un largometraje como este, hasta las que pueda experimentar el público cuando lo mira. Sin embargo, como concluye Carter (2016), el tipo de problemas que comunica *Lluvia* no se arreglan simplemente con plantearlos y darlos a conocer en una película, requieren una atención mucho más prolongada y de acciones en ámbitos diversos:

> But Bollaín's film never purports to embody a singular solution to the multiple problems it poses. Instead, it investigates the intersectionality of those problems, showing the critique of indigenous labor exploitation to have an elastic circumference, which frequently stretches to subsume those who level the critique at others. Such an investigation does not suggest, however, the equivalence of each instance of such exploitation, nor does it indicate Bollaín's concession to presumed inevitability. (párr. 35).

> (…) our engagement with *Even the Rain* clarifies a profound if frequently overlooked dimension of metafilmic rhetoric: the inward turn reflects not solipsism but a counterintuitive and even ironic summons to grapple with material circumstances that exceed the cinematic frame. (párr. 38)

De acuerdo con lo expuesto, en su abordaje interseccional de la matriz de poder moderno-colonial, y en especial en su ejercicio crítico autorreflexivo, *Lluvia* hace una denuncia directa de las implicaciones específicas de la colonialidad del ver. Recuerda así los obstáculos

existentes para superar el protagonismo "blanco" y sacar de los márgenes las voces y los puntos de vista Otros (en especial aquellos racializados), a la vez que introduce un protagonismo alterno fronterizo para comunicar la complejidad de la historia de opresión vivida por colectivos que han sido clasificados y tratados como inferiores por la mirada, el imaginario, la historia visual y la cámara eurocentradas. Se hacen evidentes las relaciones de poder que atraviesan los procesos de producción de las imágenes e historias visuales, que privilegian la experiencia, el punto de vista, los cuerpos, las lenguas y los saberes occidentales.

Como tantos otros ámbitos culturales y económicos, el cine está atravesado por múltiples sistemas de opresión. Que así sea lleva a plantear varias preguntas enlazadas que también traspasan los límites del texto cinematográfico: ¿*Lluvia* hubiera logrado más éxito y difusión de haber sido dirigida por un hombre y no una mujer, o por alguien norteamericano?, ¿si los cineastas ficticios hubieran hablado inglés en lugar de español?, ¿si los indígenas contemporáneos hubieran sido norteamericanos en lugar de bolivianos? Si bien solo podemos responder estas preguntas concretas de forma especulativa, es importante considerarlas como parte del marco socioideológico dentro del cual se produce y se consume el cine como historia visual.

CAPÍTULO 6

POSIBILIDADES Y LÍMITES DE LOS IMAGINARIOS HISTÓRICOS CINEMATOGRÁFICOS

Consideraciones finales

Tal como precisa el título del libro del historiador David Lowenthal (2015): "el pasado es un país extranjero". Frente a esta realidad ajena se experimentan múltiples barreras culturales que dificultan la identificación y la empatía con sus habitantes. Partiendo de esta idea, Camila Townsend (2019) reflexiona sobre los desafíos que enmarcan la tarea de la escritura histórica, los cuales creo también pertinentes para la producción de la historia visual:

> When we go back in time, just as when we travel to far distant places, we face multiple cultural barriers, some that we are looking for, and some that are unexpected and therefore hard to recognize. We are all products of the culture or cultures to which we were exposed as young people and have difficulty envisioning other modes of thought. But what exactly does "have difficulty" mean? This is an area where historians often disagree. Some argue that peoples foreign to us in space and time are, and must always be, unknowably remote. We can struggle to understand them on their own terms, but to some extent we will always be trapped within our own worldview and unable to grasp theirs. Other scholars would argue that although people's cultures vary to an immense degree, we are all nevertheless human in the same ways; what makes us feel loved, for example, may vary, but the desire to be loved does not. Or what makes us feel afraid may differ, but the need to find some degree of security is a constant. (…) I take it for granted that both schools of thought are absolutely right, and that good history explores the tension between them. (p. 212).

Siguiendo el argumento de Townsend (2019), corresponde reconocer que los mundos precolombinos son radicalmente diferentes a nuestro presente vivido, aunque a la vez sean profundamente similares. Lo mismo puede afirmarse respecto a las sociedades de las que provenían los conquistadores europeos, cuya impronta configuró los mundos coloniales americanos después de 1492. Esta autora plantea que la escritura histórica no es menos compleja que el estudio de la historia; tampoco lo es la producción de una historia visual. Parafraseando a Townsend, al escribir como al filmar para narrar algo sobre el pasado, no es suficiente explorar la tensión entre los dos tipos de «verdad» sobre las sociedades distantes en el tiempo: la diferencia radical y la profunda similitud humana. Quien narra la historia debe esforzarse además por comunicar indicios que le recuerden al público que lee-observa, que lo narrado se refiere a personas concretas y a colectivos semejantes a su comunidad (a la humanidad), con el fin de facilitar una identificación empática y no solo una de carácter informativo, abstracta o intelectual. En este sentido, es indispensable recordar que la representación de los pueblos es, a la vez, estética y política (Didi-Huberman, 2014).

En esta investigación, luego del recorrido por los diecisiete largometrajes que conforman el corpus, resulta claro que los personajes y las sociedades europeas han recibido un trato privilegiado de parte de la historia visual. En general, se comunican múltiples indicios para evidenciar su humanidad y su similitud con el mundo familiar del presente, confirmándolos como origen y continuidad de la tradición moderna eurocentrada, mientras se tiende a minimizar las diferencias que los distancian. Por el contrario, los personajes indígenas y las sociedades precolombinas no han recibido un trato equivalente, condenados a una suerte de ostracismo en la historia del mundo moderno, a los márgenes y al silencio (es decir, a la colonialidad del ser).

Las narraciones dominantes reproducen la colonialidad del ver y del ser, al limitar el protagonismo de los pueblos racializados, que figuran en la historia visual pero carecen de puntos de vista propios, negándoles complejidad e invisibilizando los matices socioculturales que confirmarían que se trata de seres humanos semejantes, en su singularidad y especificidad, más allá de todas las diferencias percibidas. Townsend (2019) plantea el ejemplo de la comunidad mexica, en su libro *Fifth Sun*:

> We are accustomed to being afraid of the Aztecs, even to being repulsed by them, rather than identifying with them. So perhaps we need to remind ourselves from time to time that they loved a good laugh, just as we do. (p. 212).

Los imaginarios sobre los mundos precolombinos han estado marcados por un sentido de pérdida, que incluye la pérdida del control sobre sus propias representaciones para las poblaciones indígenas. La existencia de un pasado indígena autónomo, libre de personas "blancas", sigue resultando difícil de imaginar en términos de mundo histórico relevante para el presente. Podría decirse que hay un eslabón "genealógico" destruido, y que su ausencia fracturó las relaciones familiares entre las sociedades contemporáneas y ese universo americano particular del pasado humano, condenándolo al ámbito de la prehistoria, quizá incluso al de lo pre-humano, como sugiere Maldonado-Torres (2007a). Esta destrucción no fue accidental, sino una de las operaciones fundamentales para el despliegue de la colonialidad del poder, del saber y del ser. Revertir esta operación requiere la comunicación efectiva de las experiencias del Otro, marcado hasta ahora por la diferencia colonial, de forma que el pasado donde este habita resulte menos extraño y más significativo para el presente. En última instancia, se trata de evidenciar la consustancialidad entre modernidad y colonialidad más allá de cualquier duda, tal como esta ha sido subrayada por la teoría decolonial. Al respecto, resulta de nuevo relevante la perspectiva crítica de Shohat y Stam (1994):

> In a transnational world typified by the global circulation of images and sounds, goods and peoples, media spectatorship impacts complexly on national identity and communal belonging. By facilitating an engagement with distant peoples, the media «deterritorialize» the process of imagining communities. And while the media can destroy community and fashion solitude by turning spectators into atomized consumers or self-entertaining monads, they can also fashion community and alternative affiliations. (…) And if dominant cinema has historically caricatured distant civilizations, the media today are more multicentered, with the power not only to offer countervailing representations but also to open up parallel spaces for symbiotic multicultural transformation. (p. 6-7)

Lo que estos autores plantean conduce a pensar que el cine y otros medios audiovisuales pueden contribuir con la agenda decolonial. Una historia visual producida mediante estrategias narrativas multiculturales y dialógicas puede ampliar la experiencia de lo humano como comunidad histórica, cambiando la relación del público con el pasado pero también con el presente, ambos comprendidos desde la pluriversalidad (cf. Mignolo). En su acción como zona de contacto (cf. Pratt), la historia visual puede transformar los procesos de identificación del público, al ofrecer alternativas a la mirada eurocentrada y al discurso hegemónico moderno, para enriquecer y diversificar los imaginarios sociales que cohesionan el mundo global. Resulta necesaria una historia visual que saque a la luz la continuidad entre el pasado colonial y el presente de la colonialidad, conectándola además con los variados mundos socioculturales en que habita el público.

Entre los largometrajes analizados se encuentran producciones que abarcan las categorías del primer, segundo, tercer y cuarto cine[159]. En el desarrollo de los capítulos previos espero haber demostrado que, dentro de su área de competencia sociocultural (incluso en sus facetas hegemónica, comercial o conservadora), cada largometraje tiene el potencial de revelar un tejido dinámico de voces y discursos contingentes, que no pueden juzgarse de forma maniquea. En cada texto audiovisual es posible escuchar la heteroglosia cultural, conformada por distintas voces que convergen o chocan con los postulados socioideológicos del discurso dominante. En el cine hegemónico, esa escucha requiere el poner atención a los márgenes, los silencios y al "fondo borroso" sobre el que actúan los personajes protagonistas. Corresponde hacer lo que señala Didi-Huberman (2014), en términos de identificar a los "pueblos figurantes", aquellos invisibilizados por la subexposición o distorsionados por la sobreexposición, pero aún capaces de cuestionar lo enunciado o lo actuado por los protagonistas. Muchas veces, estos cuerpos prisioneros de la narración eurocentrada logran comunicar su dolor y denunciar la opresión, aunque sea con un gesto silencioso o con un lenguaje desarticulado, al poner en evidencia la

[159] Aunque ya se acotó previamente, la distinción entre estas categorías es la siguiente. El primer cine corresponde al hegemónico-hollywoodense; el segundo cine a las obras independientes "de autor" realizadas en el "primer mundo"; el tercer cine es realizado en regiones del "tercer mundo" desde una perspectiva sociopolítica crítica; y el cuarto cine corresponde a la autorrepresentación en producciones hechas por comunidades indígenas (categoría propuesta por Barry Barclay, cineasta Maori en el 2003).

deshumanización que se impone sobre ellos, incluso en su sumisión o su violencia, dejando un registro de su desaparición y de su resistencia.

Aunque sean dulcificadas o tácitas, el cine hegemónico reproduce la trama de relaciones de poder que organiza a la sociedad moderna, y así la expone al juicio del receptor sensible o suficientemente informado por un marco conceptual crítico. Los largometrajes hegemónicos (al igual que la Historia hegemónica) suelen dar una falsa impresión de «verdad», completitud e inclusión. Sin embargo, como tantas otras construcciones culturales, ellos también muestran grietas que hacen tambalear la estructura del discurso dominante, revelando el conflicto entre los signos al interior del texto. Didi-Huberman (2014) señala que plantear "la cuestión de la *exposición de los pueblos*" implica una *iconografía de los intervalos* (noción de Aby Warburg) en tanto "exploración del 'espacio-que-está-entre' (*Zwischenraum*), el espacio por donde pasan y se constituyen las relaciones entre diferencias en un conflicto permanente" (p. 23). Esta investigación puede comprenderse como un análisis del modo en que los pueblos (indígenas y europeos) han sido expuestos en la pantalla en cada uno de los diecisiete largometrajes: cuando aparecen subexpuestos o sobreexpuestos, si el encuadre y la narración los libera para poder enunciar su versión sobre los hechos o los aliena-encierra exponiéndolos a desaparecer.

La historia visual pocas veces alude exclusivamente al pasado. Como texto o discurso estará siempre abierta al proceso reflexivo y dialógico mediante el cual los seres humanos y las sociedades piensan sobre su identidad, sus orígenes y sus aspiraciones. Asimismo, los discursos y las voces posibles de escuchar en un largometraje se transforman de acuerdo con el tiempo, el lugar y la subjetividad desde donde el texto se conoce e interpreta. Por ello, el ejercicio de una decodificación crítica desde un marco alternativo de comprensión, como lo es la teoría decolonial, contribuye a liberar las voces de los "pueblos figurantes" que desde los márgenes habitan el texto (quizá incluso en el silencio o la ausencia), y potencialmente transforman su tejido discursivo[160]. Poco aportan los juicios maniqueos que celebran o censuran, idealizan o denigran las representaciones enunciadas en un largometraje, si no son

[160] El concepto propuesto por Didi-Huberman (2014) se definió en el capítulo cinco. "Figurantes" son los pueblos-personajes que se retratan como si carecieran de atributos, de historia o identidad. Corresponde a quienes "figuran" en una película como 'no actores'. El ejemplo obvio son los extras, que conforman personajes colectivos que parecen casi parte de la escenografía y carecen de voz.

capaces de considerar los ‘espacios-que-están-entre’, así como los matices dialógicos o intertextuales. Este abordaje imposibilita reconocer el dinamismo que transforma cada texto-largometraje a lo largo del tiempo, en el encuentro con públicos y marcos de comprensión diversos, así como su potencial productividad a partir de una decodificación crítica.

A continuación haré un repaso de las ideas principales planteadas en el análisis del corpus, empezando por el primer capítulo, dedicado a los largometrajes hollywoodenses del subgénero «histórico precolombino». En estos tres casos se evidencia el «valor simbólico excedente» (cf. Rogin, 1992) que el “Primer Mundo” encuentra en las sociedades racializadas y le permite desplegar narraciones alegóricas autorreferenciales para recapitular sus logros o conflictos.

Reyes del sol (1963) comunica un exaltado discurso modernizante, apoyándose en las espaldas de una sociedad maya ficticia, colocada en el papel de colonizador superior y benigno. El wéstern clásico de pioneros, exploradores y colonizadores se traviste para modelar los beneficios de la transición de la barbarie a la civilización y de la transculturación. La aventura imperial se califica de racional y liberadora, aunque al mismo tiempo se confirma la dinámica expansionista y homogeneizante que la caracteriza. Desde los márgenes se identifican otras voces que nos recuerdan la violencia y opresión propia de esa dinámica y del ambivalente contrato social que el régimen imperial ofrece. Mediante los recursos de la alegoría y el intertexto colonial, se narra cómo una comunidad maya perseguida viaja hacia el norte y coloniza la tierra donde habita otra comunidad indígena. Trama en la que se puede descubrir la impronta del discurso nacionalista estadounidense, que celebra su historia como origen del humanismo liberal y el progreso científico-industrial. Sin embargo, en el nuevo escenario sociopolítico, donde aparentemente se concilian las fuerzas locales con las de los mayas colonizadores, persiste una ambivalencia respecto a la alteridad (que corresponde a la comunidad local), entre su integración-exclusión. Esta ambivalencia confirma los límites de las pretensiones humanistas y las promesas democráticas con que se adorna la sociedad moderna-colonial.

Transcurridos 43 años desde el estreno de *Reyes del sol*, Hollywood rompe sus moldes tradicionales con *Apocalypto* (2006), al aventurarse a hablar otra lengua que no sea el inglés (el maya yucateco) y darle el protagonismo a personajes de fenotipo indígena. No obstante,

el público más crítico de la matriz de poder colonial se concentró en denunciar los errores o lo que se percibió como una impostura respecto a lo conocido sobre las sociedades maya, incapaz de matizar su juicio ni concederle el mínimo acierto. Aunque el mecanismo alegórico persiste y el mundo precolombino se emplea para comunicar ciertos postulados respecto a la realidad moderna, el discurso enunciado es muy distinto al de *Reyes del sol*. El desencanto reemplaza la celebración de la modernidad, cuando la civilización se denuncia opresiva e irracional, y la empresa imperial exuda violencia extrema. En la película, la alegoría del mundo capitalista articula una crítica de la corrupción, la explotación laboral y la depredación de la naturaleza. *Apocalypto* recuerda la enorme violencia requerida para fundar un Imperio o una nación. Sin embargo, la respuesta que propone es conservadora y pesimista: resulta imposible convivir con la alteridad y cualquier intento de acción política para transformar el sistema social está condenado al fracaso. Con el giro anti-moderno del filme surge la nostalgia por un orden pre-estatal y pre-capitalista, condensado en la tradición comunitaria, la familia y la naturaleza como refugios donde replegarse ante el avance destructor de una autoridad violenta con la cual no se puede negociar.

A pesar de todos los desaciertos y lo problemático de su discurso alegórico, la apertura a la enunciación de una lengua indígena y al protagonismo del Otro (fenotípico y sociocultural) debería permitir reconocer en *Apocalypto* un estímulo (aunque sea resultado del afán correctivo) para avanzar hacia representaciones más complejas y equilibradas de las culturas indígenas (pasadas y presentes) en la pantalla. La posibilidad de representaciones no mediadas por el protagonismo "blanco" abre el camino a una historia visual comunicada en términos socioculturales no eurocentrados, así como a la autorrepresentación, para que ambas puedan encontrar una recepción más amplia y efectiva en el público global.

Al final del siglo XX, *Rapa-Nui* (1994) ejemplifica los cambios y continuidades en el discurso hollywoodense, todavía ambivalente entre la celebración de la Conquista como solución al caos primitivo y origen de los beneficios de la modernidad, y la crítica de sus excesos o falencias, cada vez más difíciles de ignorar. De nuevo, la alegoría hace de la alteridad precolombina un espectáculo exótico para comunicar una lección destinada al mundo moderno occidental, enfocándose en la sobreexplotación de los recursos naturales y en la desigualdad social. A diferencia de *Apocalypto*, en *Rapa-Nui* todavía actúan la actitud

moderna que cree en soluciones forjadas mediante la imaginación y la osadía, así como el discurso humanista que ofrece esperanza en el encuentro con la alteridad, en este caso, al proponer la interconexión global como alternativa saludable frente al peligro del aislamiento.

Estos tres primeros largometrajes son ejemplos de cómo Hollywood se alimenta de información parcial y distorsionada sobre el Otro, su historia y cultura (sobreexposición), con el fin de narrar mediante una alegoría relatos ideológicos en función de los ideales y las aprensiones de Occidente. Por otra parte, corresponde reconocer también que, de alguna forma, contribuyen a crear interés por los mundos precolombinos, aunque sea gracias a los procesos discursivos y críticos que movilizan. Por lo menos, son una afirmación de que la historia en las Américas no empezó con la llegada de los europeos.

El cambio de los protagonismos que ocurre entre 1963 y 2006 (fenotipo de quienes actúan o la presencia de otras lenguas distintas al inglés) parece responder a la demanda de multiculturalidad en el siglo XXI. Sin embargo, aún parece estar muy lejos la posibilidad de incluir la autorrepresentación en el cine comercial. La multiculturalidad sigue siendo administrada desde una lógica eurocentrada y no se ha traducido en pluriversalidad. El sistema hegemónico sigue interesado más en hablar sobre sí mismo que en explorar otras relaciones posibles con la alteridad o en escuchar con curiosidad al Otro. Quizá en el proceso de reconocer su presencia al interior de la sociedad que optó por excluirla, la relación con la alteridad en sus diversos rostros se ha hecho más compleja, como lo demuestran los conflictos y las diferentes formas de violencia experimentadas por las poblaciones racializadas en múltiples regiones, sobre todo al interior de las naciones del "Primer Mundo" o a lo largo de las rutas migratorias.

*

La evolución de los imaginarios históricos cinematográficos también se evidencia en las continuidades y transformaciones identificables en los cuatro largometrajes sobre Cristóbal Colón, símbolo heroico del proyecto moderno y sus promesas. El discurso hegemónico se resiste a abandonar el modelo narrativo mítico sobre los orígenes de la modernidad, haciendo del "Descubrimiento" una nueva versión del Génesis bíblico y de Colón su mesías-profeta-héroe. Por ello, más allá de sus diferencias, las cuatro versiones de esta historia se presentan como biografías del padre mítico del sistema-mundo moderno. Con el paso de los años, se

reitera la decisión de proteger ese lugar imaginario del hombre excepcional contra cualquier evidencia de su participación en la violencia de la empresa imperial-colonial, consolidando una fusión simbólica entre él y el proyecto moderno. Ambos resisten las críticas y niegan su responsabilidad en los sistemas opresivos de la colonialidad.

Este relato épico introduce conceptos clave para confirmar la modernidad como proyecto de transformación social, tales como "descubrimiento" y "nuevo mundo", efectivos para comunicar la percepción de cambio histórico, la inauguración de un nuevo sistema-mundo y el advenimiento de nuevas subjetividades y relaciones intersubjetivas. Las cuatro versiones fílmicas comunican un punto de vista eurocéntrico que parece confirmar a ese continente y a sus habitantes como centro de la historia mundial, agentes racionales y protagonistas autónomos de la modernidad. El mito que se despliega como "destino manifiesto" para Colón el individuo también se cumple para un nuevo orden mundial, confirmando de paso la comprensión de la historia como lineal y progresiva, en cumplimiento de la agenda civilizatoria occidentalizante.

Como recurso para minimizar la representación de la violencia contra las poblaciones indígenas, que además omite su agencialidad en la resistencia, estos largometrajes optan por un drama enfocado en los conflictos entre europeos (distinguiendo entre "buenos" y "malos"). Además, en dos de los casos, se omiten los eventos posteriores al primer viaje, visto como culminación gloriosa de la empresa, para enfatizar el episodio del "descubrimiento". La elipsis ideológica refuerza el discurso sobre las bondades de la modernidad, mientras oculta la colonialidad como parte del diseño estructural del sistema. También se aleja a Colón de la ambición de oro (el proyecto capitalista explotador), con el fin de naturalizar el imperialismo expansivo como proyecto legítimo y deseable del progreso histórico ejecutado por sujetos heroicos y virtuosos. Por otra parte, esta economía narrativa resta protagonismo a las poblaciones indígenas, capturándolas en estereotipos simplistas, como seres indiferenciados que reconocen naturalmente la superioridad europea, dispuestos a ser manipulados para nutrir un proyecto ajeno que clausura no solo su presente sino también los futuros alternativos. De esta forma se nutre el racismo y la colonialidad del ser, pues en contraste con los sujetos heroicos modernos que mueven los hilos de la historia, para la alteridad racializada solo

queda el papel de espectadora de la superioridad europea y de objeto sobre el que recaen las acciones de los primeros.

En estos cuatro largometrajes no acaba de resolverse la ambivalencia respecto a Colón como el héroe moderno y, a la vez, símbolo del colonialismo. Podríamos pensar que esta inconsistencia acaba por sabotear la recepción del público de una historia carente de mayores novedades. Una narrativa revisionista sobre la coyuntura histórica mundial del año 1492 requeriría la incorporación de nuevos puntos de vista, para enunciar una comunicación inter-cultural que revele un escenario histórico más complejo, pluriprotagónico y multicausal. En su madurez como alegoría sobre el proyecto moderno, la historia de Cristóbal Colón debe encarar la colonialidad como el conjunto de las consecuencias poco gloriosas y criminales de sus acciones, y dejar de funcionar como un baluarte para la recapitulación, celebración y restauración de los ideales míticos de la modernidad.

*

En algunos de los largometrajes sobre la Conquista analizados en el cuarto capítulo, la noción de "nuevo mundo" resulta un escenario imaginario para la aparición de nuevas subjetividades, frente a las que se abre la posibilidad de dar forma a un orden social que produzca cohesión y prosperidad (que puede tomar la forma de la nación). Por otra parte, la mayoría de estos largometrajes recurren a la personalización emocional y dramática, dentro de un mundo dinamizado por el choque entre héroes y villanos, sin interesarse por explorar procesos históricos o políticos más complejos. De nuevo, el punto de vista coincide con el protagonismo europeo, con lo cual se apela a un cierto espectador "universal" que tiende a identificarse con la historia de Occidente. Desde esa mirada, las representaciones de la alteridad navegan entre los polos del espectáculo exótico (sobreexposición) y la insignificancia (subexposición), que coarta el posible vínculo del público con las sociedades precolombinas.

Capitán de Castilla (1947) comunica una alegoría optimista del "sueño americano". Libre de actos violentos, la Conquista aparece como antecedente directo de la sociedad democrática liberal y sus promesas de emancipación. El "nuevo mundo" resulta el dispositivo clave en la producción de las subjetividades modernas: despierta la imaginación, reconoce los méritos individuales del emprendedor, ofrece una segunda oportunidad

transformativa, conduce al sujeto a descubrir el éxito de su particular heroísmo-superioridad y le permite emplearlo como excusa para despojar al Otro (pensado como otra versión del "viejo mundo" que se debe superar). Este horizonte ofrece un nuevo contrato que se traduce en movilidad social. Sin embargo, se advierte que las personas racializadas no calzan con la subjetividad moderna y, por tanto, no tendrán participación en el proyecto del "nuevo mundo" (ni una segunda oportunidad). De nuevo, los conflictos entre europeos buenos y malos son el eje del drama, mientras se silencia el enfrentamiento principal de la Conquista entre invasores y sociedades locales. Incluso se omiten las alianzas con comunidades indígenas, como los tlaxcaltecas, que fueron decisivas para el triunfo de Hernán Cortés sobre los mexicas, con lo cual se refuerza el mito de que el éxito de la Conquista fue resultado directo de la superioridad de los europeos. Se emplea la estrategia del "ninguneo" para borrar el punto de vista indígena y exaltar la heroicidad de los conquistadores. Ocultar el rostro opresivo de la Conquista facilita celebrarla como inauguración de un proyecto emancipador. Sin embargo, en los márgenes de la narración se encuentran voces emergentes que recuerdan el costo pagado por el Otro para que el héroe europeo pudiera cumplir con su destino y disfrutar de sus derechos modernos.

Un caso muy distinto es el de *Royal Hunt of the Sun* (1969), como crítica desencantada de la promesa moderna de emancipación. Aquí, la oportunidad transformativa que presenta el "nuevo mundo" es de naturaleza más íntima, basada además en la relación dialógica con la alteridad radical, como forma de restaurar el sentido vital, al nutrirse de los sistemas de creencias alternativos. Las diferencias entre la subjetividad europea y la indígena no se connotan como carencias, lo cual permite reconocer la complejidad sociocultural del Otro, representado en el personaje excepcional de Atahualpa. En contraste con el Inca, la sociedad colonial no parece ser más que la continuación de la institucionalidad del "viejo mundo" y su irracionalidad destructiva, algo que se confirma al final, con la clausura de la oportunidad de emancipación intelectual-espiritual avizorada por Francisco Pizarro en el vínculo con Atahualpa, luego de que este último es ejecutado. Se plantea que la extensión del dominio de la palabra escrita y las ficciones que ha creado (el Estado, la religión y la modernidad) impulsan la empresa-cacería de la Conquista mediante promesas fraudulentas. La subjetividad autorreflexiva modelada en el personaje de Pizarro carece de motivaciones

auténticas para actuar y no logra liberarse del orden sociocultural que lo atrapa en su red de discursos y rituales. Puede reconocerse aquí una crítica a los mecanismos de apropiación del aparato imperial, que socaban la idea de libre albedrío. En este sentido, se afirma que el proyecto capitalista y homogeneizante moderno oprime también a las sociedades europeas. El tropo del canibalismo es aplicado a las ambiciones imperiales, que cultivan y se nutren de la desigualdad y el hambre (pobreza material pero también intelectual-espiritual) para fortalecer sus instituciones, como motores de un modelo socioeconómico inseparable de la violencia. Cualquier alimento para nutrir de sentido una vida digna de ser vivida resulta destruido en el proceso de la expansión civilizatoria y bajo el peso de sus instituciones intransigentes frente a la experiencia de lo diverso.

Aunque con abordajes muy distintos del mismo acontecimiento histórico, *Aguirre, la ira de Dios* (1971) y *El Dorado* (1988) concurren al exponer el rostro irracional de las fantasías coloniales que guían la Conquista, sus poco gloriosos conflictos internos y las experiencias de fracaso, como contrapeso a la narrativa hegemónica de éxito-heroísmo. Mediante la alegoría, se comunican además ciertos rasgos psíquicos del *ego conquiro* y los mecanismos ideológicos del imperialismo.

El largometraje de Werner Herzog escenifica la tensión entre el orden institucional imperial-colonial y lo "fantasmático" de sus fundamentos ideológicos. Conceptualiza la estrategia del Imperio como teatral, basada en el poder de pretender y la libertad para actuar en función de las fantasías que cultiva para sustituir lo real. La conquista, la guerra o la política son procesos de puesta en escena que buscan controlar y moldear la realidad, ficciones movidas por ideologías, pero con efectos destructivos muy reales. Asimismo, se recuerda que el deseo imperial de apropiación y control no conoce límites, ni siquiera cuando es evidente su fracaso o se enfrenta a su propia aniquilación. Este proyecto teatral carece de la fuerza creativa para romper los condicionamientos de su herencia cultural, para reflexionar sobre sus actos y diseñar nuevas estrategias sociopolíticas.

La comprensión crítica que se enuncia en *Aguirre* resulta útil para pensar también en los escenarios contemporáneos del accionar imperial, donde fantasías de acumulación y control semejantes erosionan la cohesión social y la paz mundial. Son fantasías en las que persisten cegueras históricas respecto a la alteridad y los sistemas de opresión sobre los que

el proyecto moderno se ha sostenido. Podríamos pensar que, en el siglo XXI, deslumbrado por sus propios logros y capacidades, el sistema-mundo moderno contribuye a su propio fin, sin poder criticar ni detener los programas ideológicos que mueven sus mecanismos, sin recuperar su fuerza creativa para escribir guiones alternativos[161].

En el caso de *El Dorado* (1988), la empresa imperial-colonial moderna aparece signada por una compulsión a la repetición que puede producir por igual éxitos y fracasos, que además hace difícil aprender de los errores y aceptar el cambio de las condiciones en las que se actúa. Las fantasías que alimentan el proyecto moderno impulsan una inversión expansiva en una misma dirección, mientras clausuran escenarios alternativos de desarrollo. Asimismo, el filme denuncia las jerarquías y desigualdades como formas de la opresión social moderna, planteando que las promesas de emancipación y distribución de beneficios son un autoengaño. La moraleja apunta a que la emancipación no será real mientras no termine la compulsión a la repetición, es decir, mientras la rebelión no conduzca a un escenario alternativo. Por otra parte, en este largometraje se puede identificar un reconocimiento a la efectividad creativa del Otro, representada en la leyenda de El Dorado, como estrategia diseñada por la sociedad indígena para instrumentalizar los imaginarios coloniales y defenderse de la violencia imperial.

*

En los largometrajes de carácter nacionalista, *Chilam Balam* (1955) y *La Araucana* (1971), de nuevo se identifica una negación de la Conquista como invasión de territorio indígena, para proponerla como transición hacia una comunidad nacional imaginariamente unificada, siempre organizada desde el ideario europeo como referente de lo moderno. En ambas propuestas cinematográficas hay un esfuerzo persuasivo para consolidar una ideología de

[161] Me resulta imposible no pensar aquí en la actual guerra en Ucrania, resultado del choque de polos geopolíticos que no han agotado sus ambiciones imperiales-coloniales. Mientras ambos polos siguen ejerciendo el privilegio de vivir sus ficciones (llámense estas democracia, libertad, nación o soberanía), como forma de justificar sus acciones y travestir lo irracional de racional, en un juego violento e inagotable de héroes y villanos, la realidad vital de millones de personas, en Ucrania pero también alrededor del mundo, carga con las consecuencias destructivas que se multiplican en sus manifestaciones y efectos. Esto sin hablar de que, mientras los centros hegemónicos están distraídos en este círculo de ficciones perniciosas, con una escalada que nos acerca al desastre de una guerra nuclear, problemas muy reales como el cambio climático se agudizan, de forma que su prevención y mitigación pronto pueden quedar fuera del alcance humano, convirtiéndose en una amenaza de aniquilación.

consenso mediante la narración del origen de un pueblo nuevo y excepcional a través del mestizaje, sea este de tipo biológico o socioideológico. Con fuerza antropófaga, el imaginario nacionalista digiere al Otro, cooptando sus atributos positivos (incluso la resistencia heroica de las poblaciones indígenas) mientras, a la vez, se omite la exclusión y opresión históricas de la alteridad racializada al interior de la nación.

Chilam Balam (1955) narra el origen de la nación desde el mito romántico del mestizaje. Se minimiza la responsabilidad europea en la violencia de la Conquista, al sugerir que hay una degradación natural de las sociedades indígenas, que quedan relegadas al pasado, y que el cambio social también se gestó internamente, desde proto-subjetividades modernas que aspiraban a la felicidad y la libertad como derechos individuales, por lo que desafiaron el autoritarismo de sus tradiciones culturales y avanzaron entusiastas hacia el mestizaje y la transculturación. En este sentido, se naturaliza y justifica la Conquista como algo deseable, a la vez que se consolida el mito de que los españoles triunfaron gracias a su superioridad y en cumplimiento de un destino inevitable. El tropo de "el indio que se desvanece" confirma que la nación demanda la eliminación del Otro interno, considerado un obstáculo para el proyecto nacional moderno. No obstante, el discurso que celebra el mestizaje como inclusión es engañoso, como lo es la falacia de plantear la consolidación de una nación como progresión casi natural desde la guerra-violencia hacia el amor-paz, porque omite la violencia que la funda y su posterior desigualdad social y violencia racista.

La Araucana (1971) es una versión épica y laica del Génesis que origina una nación criolla, con sus respectivos Adán y Eva como padres míticos de la patria. De nuevo el nacimiento de la nación está ligado al éxito de un romance inusual. Además, se reitera el recurso falaz de que los principales enemigos de los conquistadores benevolentes son otros españoles, en lugar de los indígenas que defendían su territorio y sus comunidades. Los enemigos son las autoridades políticas y religiosas, como opresoras de la nueva nación criolla que anhela su independencia. En este caso se propone un mestizaje socioideológico, que permite al discurso nacionalista apropiarse del heroísmo del pueblo araucano, como yunque resistente sobre el cual se forjó el carácter del sujeto nacional criollo, pero sin darle participación en su sangre ni herencia. Se naturaliza la superioridad española y el atraso de la sociedad local, para lo cual el personaje de Lautaro es reconfigurado como

sujeto proto-moderno capaz de distanciarse de la tradición de su pueblo para abrir el camino a la transculturación. En última instancia, se efectúa un desplazamiento para que los atributos admirables del territorio, sus pobladores y símbolos (como el cóndor) se asignen a la futura nación independiente, nacida de padre y madre españoles en el ejercicio de la conquista. En medio de argumentos ambiguos que disfrazan este proyecto como inclusivo, con el fin de habilitar un consenso ideológico nacionalista, se confirma que la nación no aspira a una integración social ni étnica, sino a concretar una conquista que unifique y pacifique el territorio bajo un gobierno criollo. El tropo de "la caída afortunada" propone la nación y el desarrollo moderno como mejor destino, omitiendo de nuevo la opresión y la exclusión, recurso que busca persuadir a los grupos oprimidos para que actúen en contra de sus propios intereses.

*

Un tema transversal analizado dentro del corpus es el lugar simbólico que ocupan las mujeres en el mundo diegético. En la mayoría de los largometrajes recapitulados hasta aquí se reitera, con algunas variantes, el papel de la mujer como creyente, protectora y reproductora del proyecto social que impulsa el héroe masculino. Ellas representan el heroísmo de las enamoradas, embarazadas o parturientas, dispuestas a proteger el honor y la gloria del hombre que las ha hecho un atributo suyo. En algunos casos ellas son actores pasivos que requieren protección (como en *Apocalypto*, *Rapa-Nui* o *Chilam Balam*), mientras que en otros tienen un rol activo y decisivo a la hora de ubicar al protagonista masculino en su camino heroico y confirmar su excepcionalidad admirable (*Reyes del sol*, *Capitán de Castilla* o *La Araucana*). Las mujeres son concebidas como bienes a conquistar, proteger o controlar, aunque a veces aparecen revestidas de cierta ambigüedad que las hace sospechosas, como ocurre con el personaje de Inés en *El Dorado*, a pesar de la evidencia de que son los hombres quienes las violentan. De esta forma se denuncia la ambivalencia con que el patriarcado trata a las mujeres, proyectando sobre estas los deseos y miedos masculinos, limitando de paso su participación en la promesa de emancipación que en teoría ofrece el "nuevo mundo". La mestiza Inés de *Aguirre, la ira de Dios* resulta un caso particular como ejemplo de adaptabilidad, resiliencia y creatividad, cuando recupera el control de su vida al optar entrar en la selva en busca de otro destino.

Por su parte, los largometrajes sobre la vida de Cristóbal Colón están dominados por protagonistas masculinos, en medio de los cuales la reina Isabel tiene un lugar privilegiado, como facilitadora del proyecto de "descubrimiento". No obstante, solo en *1492: La conquista del paraíso* este personaje adquiere atributos distintos al estereotipo femenino de objeto seducible o madre-cuidadora de la familia-nación, para convertirse en un doble a la altura admirable de Colón, como mujer independiente y de acción. En las diversas narrativas, las demás mujeres que giran en torno al almirante también operan como facilitadoras de su proyecto o protectoras del bienestar del héroe, sin pedir nada a cambio, confirmando el tropo de la mujer como "el descanso del guerrero".

El protagonismo de las mujeres toma características muy distintas en los largometrajes que he calificado como decoloniales, articulando una contranarrativa anti-patriarcal que las presenta como agentes independientes de cambio: ellas tienen o logran ganar una posición de poder y liderazgo para gestionar la autocrítica social, el bienestar y la resiliencia de la comunidad. Este es el caso de la madre y diosa Coatlicue en *Retorno a Aztlán*, de la abuela y chamán Panikpak en *Atanarjuat*, de la joven guerrera Eréndira en el film del mismo nombre, de María con su cámara documental y las mujeres de la comunidad en Cochabamba como personajes secundarios en *También la lluvia*. Sin embargo, las narraciones contestatarias de estos largometrajes, con sus protagonismos alternativos y resolución novedosa de conflictos, no han recibido la misma atención social y difusión cultural.

*

Como ya se ha señalado, la visión etnocéntrica también incidió en la heterogeneidad de las historias que tematizan el pasado y las formas de narrarlas. Ciertos patrones de producción de sentido han sido privilegiados y, aunque se sabe que la historia es plural, ciertos lugares y protagonistas han acaparado el estatus de "universales", persuadiendo al mundo de que están libres de etnicidad. En consecuencia, el público identifica estos patrones, escenarios y protagonistas como una narración legítima, relevante e inteligible del pasado, mientras tiende al extrañamiento cuando se enfrenta a otros modelos narrativos y temáticas históricas no convencionales (no reconocidos como "universales"). Las experiencias, el punto de vista, los significados culturales, los estilos narrativos y las imágenes provenientes del Otro siguen teniendo un limitado acceso al pensamiento-diálogo de la historia visual. Todavía hay mucho

que transformar para que la diversidad de las culturas circule y mueva el centro donde se enfoca la cámara y se enciende la pantalla.

Resulta satisfactorio encontrar largometrajes como *Retorno a Aztlán*, *Atanarjuat* y *Eréndira Ikikunari*, propuestas que desde contextos distintos ejecutan un giro decolonial cinematográfico, como ejercicio político y estético. Son tres largometrajes que operan como emergentes fronterizos, realizados desde los márgenes de la industria cinematográfica, para comunicar una historia visual desde las experiencias marcadas por la diferencia colonial. Su estrategia común es reapropiarse de las representaciones del pasado precolombino para reimaginarlas y descolonizarlas, transformando de paso la idea eurocéntrica de lo universal que ha primado. Con sus particulares procedimientos narrativos, estos largometrajes contribuyen a reconstruir y hacer visible el eslabón "genealógico" perdido entre el presente global y el pasado precolombino, afirmando la relevancia sociocultural y política de esta conexión para la tarea de comprender y desafiar los sistemas de opresión modernos.

Retorno a Aztlán desarrolla un modelo de narración audiovisual original a partir de las prácticas culturales y discursivas precolombinas, reconociendo la cercanía entre historia y mito, entre lo documentado y la imaginación. Desde una comprensión circular de la historia, en lugar de una lineal-progresiva, sin tematizar explícitamente la Conquista y el proyecto moderno-colonial, implícitamente estos son ubicados como parte de una trama histórica mayor de relaciones de poder y procesos socioculturales de construcción-destrucción, que sucesivamente transforman las formas significativas de habitar el mundo. Se articula así una denuncia transhistórica de las jerarquías, el autoritarismo y la corrupción que suelen acompañar al poder, así como de los mecanismos de control social que operan a través de las costumbres y violentan a las comunidades, a pesar de que estas son la fuerza productiva y vital de la sociedad. De esta forma, se enuncia una crítica de la historia como ficción y recurso sociopolítico, empleado para imponer el punto de vista de las élites y consolidar su poder mediante la transformación de las condiciones de inteligibilidad cultural. El control de los discursos sobre el pasado facilita justificar el presente y anticipar un futuro que motive las acciones sociales en cierta dirección prestablecida como deseable. Además, al plantear esta trama histórica más compleja, se otorga dignidad a los pueblos precolombinos conquistados, que no quedan reducidos exclusivamente a la categoría de víctimas.

Único ejemplo de "cuarto cine" en el corpus de estudio, *Atanarjuat: The Fast Runner* es un largometraje realizado por un colectivo indígena inuit, de acuerdo con su propio marco cultural, como expresión de su experiencia histórica y punto de vista. Demuestra además otras prácticas de producción audiovisual posibles: comunitarias, horizontales y dialógicas. Las tecnologías de origen occidental se adecúan para comunicar una visión de mundo y una epistemología no occidental, en un acto de soberanía visual, tal como la conceptualiza Raheja (2007), de resiliencia, agencialidad y autodeterminación. Las prioridades declaradas de este proyecto fueron educar y cohesionar a la comunidad local, difundir los saberes culturales propios para contrarrestar la alienación cultural, y confirmar la continuidad entre el pasado y el presente de la vida inuit. Este tipo de cine prueba ser una estrategia sociocultural que los pueblos oprimidos por la colonialidad pueden emplear para sanar, al estimular el diálogo hacia adentro y afuera de la comunidad.

Por su parte, sin ser directamente un ejemplo de auto-representación, *Eréndira Ikikunari* contribuye también a la soberanía visual, en la medida que su realizador le otorgó a la comunidad purépecha una participación como co-creadora del largometraje. De esta manera, su punto de vista resulta un dispositivo correctivo en el proceso de enunciar la ficción histórica, combinando modelos e información provenientes del pasado precolombino con otros contemporáneos de la cultura viva indígena. Igual que con *Retorno a Aztlán*, Juan Mora Catlett trabaja dialogando con la historia y la leyenda para narrar un relato épico-simbólico sobre la Conquista, revirtiendo el punto de vista eurocéntrico para enfatizar la experiencia de la comunidad purépecha. En este sentido, se ejecuta un descentramiento de la narración, no como relato sobre la incursión española en un "nuevo mundo" por conquistar, sino como origen de un conflicto al interior de la comunidad indígena local. Mediante este descentramiento, los purépechas (y en general otros grupos precolombinos) recuperan dignidad y agencialidad histórica. Se le recuerda al público que la Conquista no ocurrió en un escenario libre de conflictos sociopolíticos locales y que las divisiones internas fueron clave para el éxito de los conquistadores españoles. Son estos últimos los que ocupan el papel de la alteridad en la trama, vistos a través de la mirada local, con máscaras que simbólicamente recuerdan que lo exótico no es un atributo exclusivo del trópico, sino que está signado por el punto de vista con el que se establece una identificación sociocultural (y

también por las mediaciones a través de las cuales se expone a un pueblo). *Eréndira Ikikunari* contribuye a liberar los imaginarios sobre el pasado precolombino de la clausura que los atrapa en el punto de vista europeo y las narrativas hegemónicas, al explorar imaginativamente lo que pudieron pensar los purépechas sobre sí mismos y cómo enfrentaron la encrucijada de la Conquista.

Paralelamente, este largometraje hace una denuncia del autoritarismo patriarcal y el costo que el control de la vida de las mujeres implica para el bienestar comunitario. La relación de la joven protagonista con el caballo resulta un modelo de vínculo dialógico con la alteridad, en un acto creativo que desafía la rigidez de la tradición, proponiendo caminos alternativos a los del mestizaje o la transculturación que no están divorciados de la resistencia y resiliencia de las comunidades indígenas.

Ni en *Eréndira Ikikunari* ni en *Atanarjuat* actúa el tropo de "el indio que se desvanece". Al contrario, se confirma la continuidad entre el mundo diegético referido al pasado y la comunidad viva que lo representa en la pantalla, sin perder autenticidad por sus transformaciones socioculturales. Podría afirmarse que el culto de lo auténtico y puro, que demanda un sujeto o una comunidad estáticos no "contaminados", contribuye también a condenar a los pueblos indígenas al pasado y la desaparición, negándoles vida en el presente.

Películas como *Atanarjuat*, *Retorno a Aztlán* y *Eréndira Ikikunari* son ejemplo de un género cinematográfico decolonial muy particular, uno que confronta a la colonialidad del ver. De acuerdo con lo investigado, estos tres largometrajes fueron proyectos pensados como prácticas culturales alternativas, capaces de apropiarse y reprogramar los 'aparatos' y las tecnologías occidentales, en términos de lo que he propuesto llamar una 'producción artesanal'. Esta estrategia supone una transgresión de las convenciones hegemónicas inscritas en los aparatos que se emplean (en este caso, los cinematográficos y la historia visual), a la vez que se elige trabajar desde condiciones más cercanas a los medios, las técnicas y los aparatos propios del mundo cultural que se desea reimaginar y enunciar. Por un lado, se ejecuta un desprendimiento epistémico respecto a los saberes occidentales y, por otro, se eligen otros referentes culturales desde donde informar los aparatos y las tecnologías empleados. Su objetivo apunta a reimaginar el abordaje cinematográfico de la historia y transformar los estilos narrativos con que se la enuncia, no solo proponiendo

otros protagonismos o puntos de vista, otras temáticas o geografías, sino ante todo estableciendo otro eje epistemológico-sociocultural desde el cual mirar el pasado. De esta forma, buscan actuar sobre la memoria colectiva, cuestionar y también responder al discurso hegemónico eurocentrado.

En este género se puede identificar la crítica 'anti-lumínica' que conceptualiza Barriendos (2008), en tanto contribuye a la reemergencia de otros regímenes visuales y epistemologías alternativas-contestatarias que intentan desplazar, permear o cuestionar el cine hegemónico (p. 7). En última instancia, se trata de un género cinematográfico que actúa para restaurar las relaciones del pasado precolombino con el presente y para normalizar, en sus propios términos, la representación de quienes a lo largo de siglos han sido inferiorizados, exotizados y oprimidos.

Al cine decolonial le corresponde combatir la ausencia-exclusión de los pueblos racializados y oprimidos dentro de lo que se imagina como la humanidad. Retomando los argumentos de Didi-Huberman (2014) en torno a la noción de "pueblos figurantes", la tarea apunta a producir y difundir representaciones justas e informadas sobre los "pueblos en peligro de desaparecer", que sirvan de contrapeso a la sub y sobreexposición que los amenaza, al retratar a estos pueblos con sus "gestos sobrevivientes" y de resistencia. Este es el caso de largometrajes como *Eréndira Ikikunari* o *Atanarjuat*, donde los pueblos figurantes se convierten en protagonistas y partícipes en la toma de decisiones de la producción. Los purépecha y los inuit aparecen en la pantalla como pueblos con "voluntad de reaparecer", son protagonistas en su historia, pero además protagonistas en su presente. Figuran por sí mismos en la pantalla como pueblos sobrevivientes y resilientes frente a condiciones adversas-opresivas que los han empujado al límite, incluso para escenificar el riesgo de desaparecer que los acompaña como pueblo. Al igual que *Retorno a Aztlán*, se trata de películas que contribuyen a iluminar el lugar en la historia de quienes han sido reiteradamente excluidos, silenciados y subarternizados. Estas tres películas decoloniales se asemejan a poemas audiovisuales sobre pueblos en riesgo de desaparecer, escritos mediante la creación de lenguajes audiovisuales novedosos. Son expresión de la diferencia multicultural ya perdida o que se está perdiendo frente a la homogeneización impuesta por el sistema-mundo moderno.

Escenifican también el drama de la espera de estos pueblos a ser vistos, a tener un lugar justo en su historia y ser reconocidos como partícipes de lo humano.

Ahí donde sea que los pueblos están expuestos a desaparecer debe darse la batalla de resistencia: en la lengua, en las imágenes o en la historia. Para reimaginar y reconstruir significados alternativos que produzcan las "condiciones de una reaparición de los pueblos en el espectáculo de nuestro mundo", como propone Didi- Huberman (2014, p. 21), es decir, que abran paso a la justicia. Por ello subrayo la importancia de largometrajes contraculturales donde se expongan y se hagan 'legibles' las otras tradiciones (la exterioridad que sobrevive), donde se muestren los rostros de la alteridad (como sujetos plurales creativos, no objetos producidos o controlados), donde se confirme que los pueblos indígenas no han desaparecido y pueden reaparecer (con sus heridas y transformaciones), donde se escuchen otras lenguas no occidentales y, en general, mediante múltiples estrategias se haga evidente la pluralidad de lo humano y las diferencias en sus historias.

Este tipo de largometrajes que identifico como decoloniales proponen al sistema-mundo moderno negociar un terreno pluriversal de relevancia cultural. Para empezar, introducen la sonoridad de una lengua indígena como portadora de sentido sociocultural y dispositivo de la memoria histórica. Con ello se afirma que ciertos ámbitos de la experiencia comunitaria no son negociables ni traducibles. En el escenario histórico de «la guerra de las imágenes» descrita por Gruzinski (1994) como una lucha por la representación, donde se reitera el choque de estrategias para el dominio y para la resistencia, las películas decoloniales contribuyen a ejecutar lo que apunta Vega (2010): "desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes" (p. 20).

Sin embargo, combatir las normativas de la cultura visual occidental conlleva un costo, resultado de la jerarquía centro-periferia o hegemónico-subalterno en el escenario cultural global. Las dinámica sociales de consumo de imágenes han llevado a una naturalización de ciertas visualidades y sonoridades (que se comprenden como "universales"), por lo que, cuando el público se encuentra frente a otras visualidades y sonoridades oposicionales, le resulta difícil superar la distancia producto del extrañamiento. Las propuestas decoloniales obligan al público a confrontar su propio etnocentrismo y requieren que este, en lugar de replegarse al confort de sus costumbres, muestre suficiente receptividad como para relativizar

sus propias perspectivas socioculturales. La originalidad de este género cinematográfico puede dificultar la recepción empática de un público que, mayoritariamente, vive en una clausura cultural de la imaginación y carece de recursos para apreciar otras posiciones epistemológicas y otros estilos narrativos o estéticos.

*

En esta disyuntiva, *También la lluvia* (2010) ejemplifica otro tipo de ejercicio decolonial que, sin abandonar la mayoría de las convenciones del cine hegemónico (como el protagonismo "blanco"), emplea el recurso de la metaficción para establecer un diálogo con diversos discursos culturales (que critican esas convenciones) y hacer audibles voces fronterizas. Situándose dentro del discurso histórico para explorar el pasado, emplea la autonomía de la ficción para articular un relato transhistórico que saca a la luz la continuidad de la opresión, el abandono de los grupos subalternizados y la resistencia indígena en el pasado y el presente, develando precisamente la experiencia de la colonialidad como parte integral de la matriz de poder colonial. De esta forma, se muestra la coexistencia de diferentes diseños globales imperialistas que se imponen jerárquicamente y confluyen, desde el cristianismo hasta el mercado global. Al exponer la lógica capitalista extractivista y explotadora en torno a tres "substancias" distintas (oro, agua y cine), se articulan expresiones variadas de la violencia contra el Otro que ha sido marcado por la diferencia colonial.

Mediante el recurso autorreflexivo, este largometraje aborda los problemas que atraviesan la praxis de su propio quehacer sociocultural, atendiendo en particular a las implicaciones del hacer cine en el "Tercer Mundo", donde el presente está marcado por el legado del pasado colonial. Respecto al ámbito del cine mundial, se recuerda la desigualdad de oportunidades y la jerarquía que distingue las lenguas. Asimismo, se llama la atención respecto a una ética deseable en los proyectos cinematográficos, una que evalúe las condiciones de trabajo y las huellas socioeconómicas, culturales y ambientales que quedan atrás una vez que se concluye y estrena una película. Se reconoce que, al igual que otras industrias, la cinematográfica responde a las oportunidades del mercado global. Interesada en minimizar sus costos, esta industria se beneficia de las asimetrías creadas por la colonialidad entre países ricos y pobres, para explotar los recursos disponibles (ya sea el trabajo del Otro racializado-empobrecido o las locaciones atractivas para el consumo

voyerista de lo exótico), pero sin retribuir adecuadamente a la economía local, a veces sin respetar a las personas y su forma de vida cultural. La dificultad para salirse de las relaciones de poder que organizan el tejido de la modernidad-colonialidad plantea el dilema de la complicidad pasiva o reactiva con los sistemas de opresión social, incluso de quienes se declaran bienintencionados, gesto que incluye al público que mira la película desde la comodidad del entretenimiento. En este sentido, se hace una crítica a la hipocresía del discurso moderno occidental.

El recurso metanarrativo en *También la lluvia* ilustra cómo las mediaciones inciden en la comunicación de las historias (pasadas y presentes). Los relatos sociales sobre la «verdad» se explican como construcciones discursivas enunciadas desde una posición relativa de poder, como es el caso de la producción de un largometraje. Por ello, se cuestiona la pretensión "realista" de fidelidad a lo documentado, en tanto no garantiza una equilibrada comunicación respecto a un pasado imposible de conocer en sus propios términos socioculturales. El riesgo del "realismo" radica en producir una representación simplificadora y maniquea, quizá una forma velada de propaganda, adecuada al modelo comercial del conflicto entre héroes y villanos. Por otra parte, hay un reconocimiento de la historia de la gente común, hecha por colectivos y no por individuos excepcionales, que también merece ser narrada como parte del drama transhistórico de la colonialidad, donde una diversidad de personas, lugares y conflictos están interconectados o son interdependientes.

*

En su conjunto, espero que esta investigación contribuya a evidenciar, por un lado, las aristas opresivas de la colonialidad del ver, y por otro, los esfuerzos que desde las fronteras de la industria cinematográfica mundial se suman para enunciar una cultura-historia visual decolonial que "mueva el centro" y restituya la presencia de otras voces e imágenes no occidentales. En la pantalla de cine, la negación de la humanidad de la alteridad racializada e inferiorizada se ha traducido en la omnipresencia de un protagonismo "blanco" que se resiste a ceder espacio, agencialidad y público, mientras las voces y el punto de vista de la alteridad indígena solo ocupan los márgenes o se confunden con el paisaje en el fondo, donde se les puede encontrar en forma de gesto, mirada, silencio o ausencia.

Mayoritariamente, la cámara, las imágenes y los lenguajes son controlados por agentes europeos o europeizados, al igual que las instituciones que financian, distribuyen o premian el cine mundial. Que así sea explica que las películas se organicen de acuerdo con una jerarquía, según su lugar de origen, la lengua empleada, los temas abordados y los protagonismos. En consecuencia, sobre la alteridad se reitera una mirada etnográfica reduccionista, exotizante y cosificante. Casos excepcionales como el de *Atanarjuat* confirman las reglas del juego, cuando los discursos mediáticos que la celebran eligen describirla-traducirla en términos de una sorpresiva "universalidad" (siempre un descubrimiento desde el punto de vista europeo) que la conecta con el linaje mítico de Shakespeare y Homero. Esta comprensión no alcanza a celebrar con igual entusiasmo la enunciación de una historia visual en términos socioculturales inuit, imposibles de traducir, ni a identificar la relevancia del trabajo de apropiación y deconstrucción de las imágenes-archivo occidentales. Más allá de las buenas intenciones de quienes premian y celebran, además de los beneficios que sin duda conlleva una distinción como esta, los términos en que está planteada limitan la productividad de la heteroglosia cultural y las posibilidades de una comprensión verdaderamente pluriversal.

La colonialidad del ver ha creado los obstáculos que impiden al cine decolonial abrirse camino en el escenario cultural global, ganar un mejor financiamiento y acceder a un público más amplio. En los imaginarios cinematográficos mundiales habita el deseo de una historia visual uniforme, que confirme como superiores la experiencia y el conocimiento occidentales, de forma que sirva como experiencia didáctica del paradigma estético-político moderno. El régimen visual hegemónico divide con precisión fondo y figura, a la hora de organizar la jerarquía del protagonismo, del espacio y del tiempo en pantalla, obviamente también cuando se trata de asignar remuneraciones y créditos (invisibilización de los extra en tanto "pueblo figurante"). Esto explica que, en la mayoría de los largometrajes analizados, la alteridad indígena resulte tragada y convertida en elemento decorativo marginal, dentro de una retórica que está siempre en función del protagonismo europeo. De esta forma, participan en la producción y reproducción de la diferencia colonial, de las jerarquías que organizan el sistema-mundo moderno, ya sean de clase, de etnia, de género, lingüísticas, espirituales o geográficas (León, 2012, p. 6).

Creo que mi trabajo ha cumplido una tarea convergente con la comprensión de los Estudios Visuales Decoloniales planteada por el colectivo La Tronkal (2010), al ejecutar un análisis que contribuye a desnaturalizar el sentido sociocultural y a evidenciar las ideologías detrás de los signos que organizan el texto de los distintos largometrajes. Por un lado, se hace explícita cierta lectura crítica (entre otras posibles) desde una posición decolonial alternativa, mientras que, por otro, se hacen audibles-visibles las presencias, miradas, voces y los discursos de la alteridad marginada-silenciada.

No hay duda de que las nociones "descubrimiento" o "conquista" adquieren significados muy distintos bajo la luz celebratoria de la modernidad o la sombra opresiva de la colonialidad. Lo mismo ocurre con la noción de "nuevo mundo", sobre la cual actúa el intertexto bíblico para activar el tropo de la "Tierra Prometida", como promesa de renovación, seguridad y prosperidad bajo un nuevo contrato social, destinada exclusivamente a un "pueblo elegido". Por ello, considero que un repaso general de la expresión de este tropo a lo largo del corpus analizado resulta un cierre adecuado para esta investigación, en tanto retrata el contraste entre visiones de mundo hegemónicas y fronterizas, entre los temores y las ambiciones que coexisten en la modernidad-colonialidad.

*

El discurso hegemónico eurocentrado celebra las transformaciones propiciadas por el "nuevo mundo" (tabula rasa para un diseño informado por la modernidad), incluso para justificar o redimir la violencia requerida en la creación de ese nuevo orden social de aparente justicia y progreso. La comprensión de la historia como lineal y progresiva produce imaginarios históricos cinematográficos en los que la Tierra Prometida está ubicada generalmente en el futuro y se define como espacio para la acción expansiva de una nueva subjetividad que ambiciona riquezas, gloria y libertad. Este es el caso de *Reyes del Sol*, *Rapa-Nui*, de los cuatro largometrajes sobre Cristóbal Colón, de *Capitán de Castilla*, *Chilam Balam* o *La Araucana*. En cada uno se critica y rechaza alguna versión del "viejo mundo", contra la cual se plantea y desarrolla el conflicto dramático central, mientras que, simultáneamente, los protagonistas "avistan-descubren" una ilusión de oportunidad para el cambio (y la realización de sus ambiciones) que está signado en un "nuevo mundo" por conquistar, cultivar y hacer productivo. Pero la Tierra Prometida se

confirma como excluyente, casi siempre acompañada por el tropo de "el indio que se desvanece", tal como lo refleja la ausencia de las poblaciones locales en la pantalla y en el conflicto central de la trama. El "paraíso" conquistado celebra el rostro luminoso, heroico y racional de la modernidad, mientras se niega la existencia del "infierno" de la colonialidad como infraestructura indispensable para sostener el proyecto, invisibilizando el expolio, la violencia y la opresión sobre las poblaciones indígenas. Sin embargo, los hechos históricos registrados se pueden omitir, negar o distorsionar hasta cierto límite, por lo que, como se demostró en el análisis, en los márgenes de estas narrativas con frecuencia se pueden leer signos o gestos contestatarios y escuchar voces cuestionando el discurso dominante, lo cual permite confirmar la consustancialidad entre modernidad y colonialidad.

Apocalypto, *Royal Hunt of the Sun*, *Aguirre: la ira de Dios* y *El Dorado* comunican comprensiones menos optimistas sobre este tropo. Los tres últimos largometrajes expresan el escepticismo frente a las promesas modernas, señalando que el diseño mismo de las instituciones que la soportan es fraudulento y opresivo. La Tierra Prometida resulta un engaño. Si acaso existe, como promesa de renovación a través del vínculo con la alteridad radical o la rebelión, se destruye o clausura al entrar en contacto con la violencia de quienes intentan conquistarla y con el poder de las instituciones imperiales que han colonizado también las mentes, incapaces de superar sus cegueras y efectuar la autocrítica transformativa necesaria para entrar en esa Tierra Prometida o crearla.

En el caso particular de *Apocalypto*, esta se imagina en el pasado, quizá porque a inicios del siglo XXI resulta mucho más difícil tener fe en las promesas modernas o incluso en la posibilidad de un futuro seguro y próspero. La nación ha sido reemplazada por la aldea global en el mundo de la alegoría, pero sobre esta última resulta difícil proyectar las viejas fantasías de consenso y cohesión, que aparecen sustituidas por pesadillas de desintegración, persecución y carencia. La celebrada transición desde la barbarie hacia la civilización que llevaría al "paraíso" moderno resulta reversible, cuando la civilización se experimenta como otra forma de barbarie que amenaza con el "infierno".

El tropo de la Tierra Prometida adquiere significados muy distintos en los largometrajes decoloniales. *Retorno a Aztlán* ofrece una suerte de lección sociopolítica al advertir que la Tierra Prometida es una invención oportunista, en función del destino al que una élite social

quiere apostar el futuro, una ficción para ser instrumentalizada políticamente. Con este carácter, la Tierra Prometida siempre corresponde a otro lugar, y puede tomar la forma de destino cuando apunta hacia el futuro o de origen cuando se exalta el pasado. Sea cual sea su diseño, como mito su función es nutrir las carencias sociales, ofreciendo asidero a las aspiraciones y protección contra el miedo o la incertidumbre. *Retorno a Aztlán* emplea este tropo para describir una dinámica histórica circular en la que el poder se perpetua metamorfoseándose, desplazando ideológicamente la Tierra Prometida siempre hacia otro lugar para mantener en movimiento a los diversos actores sociales, cuyas ambiciones convergen o chocan. La confusión producida por esta movilidad del poder impide desarmar su mecanismo y reconocer que la única tierra prometida asequible está en el presente y su futuro depende de las acciones de quienes la habitan.

En *Atanarjuat*, la Tierra Prometida se convierte en algo completamente distinto. No es un lugar que existe en la distancia del tiempo o el espacio, ni es tampoco un dispositivo ideológico, sino una experiencia vivencial de cohesión comunitaria significativa. En este caso, la lección corresponde a una ética sociocultural de convivencia, resolución de conflictos y resiliencia.

Al considerar el conjunto de los largometrajes y análisis realizados como parte de esta investigación, resulta evidente que en la historia visual hay una dificultad aún no resuelta a la hora de equilibrar los discursos celebratorios y críticos sobre el proyecto moderno. La continuidad de la celebración de actos de "descubrimiento" y conquista (de fundación y éxito) como ejemplo de la facultad humana para nombrar-explicar, puede ser un indicio de las dificultades que la civilización contemporánea tiene para aceptar que gran parte de eso que llamamos "el mundo" o "la realidad" existe fuera de su control y quizá del alcance de sus métodos de acción y conocimiento. La capacidad social para avanzar hacia otro horizonte de comunicación intercultural resulta incierta, tal como resulta complejo producir con éxito un cine que explore otros lenguajes narrativos-estéticos y proponga otros protagonismos. La modernidad clausura la imaginación, mientras quienes navegan alejándose de los discursos hegemónicos lo hacen bajo su propio riesgo, con beneficios limitados e inciertos, como nuevos pioneros en medio de una tierra a veces hostil (por ejemplo, poblada de públicos poco receptivos). Sin embargo, siempre está abierta la posibilidad de leer a contramano, desde

distintos cuerpos, tiempos y lugares, estableciendo un diálogo asincrónico con los discursos y las voces presentes en el pluriverso sociocultural.

Podríamos pensar en la decolonialidad, la pluriversalidad o la transmodernidad como un horizonte de aspiraciones sociopolíticas que opera con las características de la Tierra Prometida, para impulsar y orientar las acciones de ciertos protagonistas hacia una revisión crítica del *statu quo* en el sistema-mundo moderno-colonial (que incluya cuestionar sus propios privilegios y rituales). También orienta hacia una asignación de responsabilidades por la violencia de la colonialidad (pasada y presente), en un proceso de reparación y creación de justicia, como punto de partida para la exploración de modelos alternativos de convivencia pacífica. Esas serían algunas de las promesas que se pueden esperar de un "nuevo mundo", uno que contribuya no solo a reimaginar el pasado, sino a enriquecer nuestra comprensión de las condiciones globales y los conflictos del presente, en temas como la distribución de la riqueza, las políticas migratorias, el racismo (junto a otras formas de discriminación-opresión) y el vínculo con el entorno natural. Solo siendo capaces de ver las condiciones cambiantes de la realidad por lo que son, superando las cegueras y las ficciones que colonizan nuestra atención, mientras destruyen el tejido social y natural donde la humanidad habita, las sociedades tendrán una oportunidad para decidir su futuro.

ANEXO 1

FICHAS TÉCNICAS DE LOS LARGOMETRAJES

El orden en que aparecen los largometrajes corresponde al año de exhibición.

La fuente de datos técnicos es IMDB (Internet Movie Database).

---

1. CAPTAIN FROM CASTILE

- Fecha de exhibición: 25 de diciembre, 1947
- País: Estados Unidos
- Duración: 140 min
- Dirigida por: Henry King
- Escrita por: Lamar Trotti (guionista), Samuel Shellabarger (escritor de la novela en la que se basó el guión)
- Producida por: Lamar Trotti y Darryl F. Zanuck
- Compañía productora: Twentieth Century Fox
- Con las actuaciones principales de: Tyrone Power, Jean Peters, Cesar Romero, Lee J. Cobb, John Sutton, Antonio Moreno, Thomas Gomez.
- Música: Alfred Newman
- Cinematografía: Charles G. Clarke, Arthur E. Arling y Joseph LaShelle (sin crédito)
- Idioma: inglés
- Presupuesto estimado: $4 500 000
- Ganancias estimadas: $3 650 000

2. CHRISTOPHER COLUMBUS

- Fecha de exhibición: octubre, 1949
- País: Reino Unido
- Duración: 99 minutos
- Dirigida por: David MacDonald
- Escrita por: Muriel Box, Sydney Box y Cyril Roberts (guionistas); Rafael Sabatini (novela en que se basó el guión)
- Producida por: Betty E. Box, Sydney Box, A. Frank Bundy, Cyril Roberts
- Compañía productora: Gainsborough Pictures, GFD (Reino Unido), Universal-International Pictures (EU)
- Con las actuaciones principales de: Fredric March, Florence Eldridge, Francis L. Sullivan, Kathleen Ryan, Derek Bond.
- Música: Arthur Bliss
- Cinematografía: Stephen Dade
- Idioma: inglés
- Presupuesto estimado: £500 000
- Ganancias estimadas: £121 000

3. ALBA DE AMÉRICA

- Fecha de exhibición: diciembre, 1951
- País: España
- Duración: 112 minutos
- Dirigida por: Juan de Orduña
- Escrita por: José Rodulfo Boeta, Juan de Orduña y Luis Carrero Blanco (no acreditado)
- Producida por: Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA)
- Compañía productora: CIFESA
- Con las actuaciones principales de: Antonio Vilar, María Martín, José Suárez, Virgilio Teixeira

- Música: Juan Quintero
- Cinematografía: Alfredo Fraile
- Idioma: español
- Presupuesto estimado: no hay datos
- Ganancias estimadas: ESP 98 871

4. CHILAM BALAM

- Fecha de exhibición: 1955
- País: México
- Duración: 94 minutos
- Dirigida por: Íñigo de Martino
- Escrita por: Carlos Buendía Lara, Íñigo de Martino, Adolfo Torres Portillo
- Producida por: Armando Orive Alba
- Compañía productora: Clasa Films Mundiales
- Con las actuaciones principales de: Julio Aldama, Miguel Arenas, José Baviera, José Luis Caro, Silvia Carrillo, María de la Paz Ceballos
- Actores secundarios:
- Música: Raúl Lavista
- Cinematografía: Alex Phillips
- Idioma: español
- Presupuesto estimado: no hay datos
- Ganancias estimadas: no hay datos

5. KINGS OF THE SUN

- Fecha de exhibición: diciembre 1963 (USA)
- País: Estados Unidos
- Duración: 108 min
- Dirigida por: J. Lee Thompson
- Escrita por: Elliott Arnold (relato y guión) y James R. Webb (guionista)

- Producida por: Lewis J. Rachmil y Sandy Whitelaw
- Compañía productora: The Mirisch Corporation, United Artists
- Con las actuaciones principales de: Yul Brynner (Black Eagle), George Chakiris (Balam), Shirley Anne Field (Ixchel), Richard Basehart (Ah Min), Brad Dexter (Ah Haleb), Barry Morse (Ah Zok), Leo Gordon (Hunac Ceel)
- Música: Elmer Bernstein
- Cinematografía: Joseph MacDonald
- Idioma: inglés
- Presupuesto estimado: $4 000 000
- Ganancias estimadas: US$ 1 600 000 (en Estados Unidos)

6. THE ROYAL HUNT OF THE SUN

- Fecha de exhibición: octubre, 1969
- País: Estados Unidos/Reino Unido
- Duración: 121 minutos
- Dirigida por: Irving Lerner
- Escrita por: Peter Shaffer (obra de teatro) y Philip Yordan
- Producida por: Eugene Frenke y Philip Yordan
- Compañía productora: Benmar Productions, Cinema Center Films, Security Pictures, The Rank Organization y National General Pictures
- Con las actuaciones principales de: Robert Shaw (Francisco Pizarro), Christopher Plummer (Atahualpa), Nigel Davenport (Hernando de Soto), Leonard Whiting (el joven Martin), Michael Craig (Estete)
- Música: Marc Wilkinson
- Cinematografía: Roger Barlow
- Idioma: inglés y quechua
- Presupuesto estimado: no hay datos
- Ganancias estimadas: no hay datos

7. LA ARAUCANA: LA CONQUISTA DE CHILE

- Fecha de exhibición: 1971
- País: coproducción Chile-Italia-España-Perú
- Duración: 100 minutos
- Dirigida por: Julio Coll
- Escrita por: Henrique Campos, Enrique Lovet, Julio Coll, Alonso de Ercilla (poema épico en el que se basa)
- Producida por: José Antonio Pérez Giner
- Compañía productora: Lautaro Films, MGB Cinematográfica (Italia), Paraguas Films S.A.
- Con las actuaciones principales de: Elsa Martinelli (Inés de Suárez), Venantino Venantini (Pedro de Valdivia), Víctor Barrera (Víctor Alcázar), Julio Peña (Quiroga), Manolo Otero (Lautaro).
- Música: Carlos Savina
- Cinematografía: Antonio Maccoppi y Mario Pacheco
- Idioma: español
- Presupuesto estimado: no hay datos
- Ganancias estimadas: no hay datos

8. AGUIRRE, THE WRATH OF GOD

- Fecha de exhibición: diciembre, 1972
- País: Alemania
- Duración: 93 minutos
- Dirigida por: Werner Herzog
- Escrita por: Werner Herzog
- Producida por: Daniel Camino, Werner Herzog, Hans Prescher
- Compañía productora: Werner Herzog Filmproduktion y Hessischer Rundfunk

- Con las actuaciones principales de: Klaus Kinski (Lope de Aguirre), Helena Rojo (Inez de Atienza), Del Negro (Gaspar de Carvajal), Ruy Guerra (Pedro de Ursua), Peter Berling (Fernando de Guzman), Cecilia Rivera (Flores).
- Música: escrita por Florian Fricke, interpretada por Popol Vuh
- Cinematografía: Thomas Mauch
- Idioma: La versión original es en alemán. Los actores hablaban una variedad de idiomas en el set (incluido el inglés), y las líneas tuvieron que volverse a grabar en la postproducción en el idioma final.
- Presupuesto estimado: $370 000
- Ganancias estimadas: $37 041

9. EL DORADO

- Fecha de exhibición: 1988
- País: España, Francia e Italia
- Duración: 149 minutos
- Dirigida por: Carlos Saura
- Escrita por: Carlos Saura
- Producida por: Andrés Vicente Gómez
- Compañía productora: Canal +, Chrysalide Film, Compañía Iberoamericana de TV, France 3 Cinéma, Iberoamericana Films Producción, RAI Radiotelevisione Italiana, Televisión Española (TVE)
- Con las actuaciones principales de: Omero Antonutti (Aguirre), Eusebio Poncela (Guzmán), Lambert Wilson (Ursúa), Gabriela Roel (Inés), José Sancho (Jose Sancho La Bandera), Féodor Atkine (Montoya), Patxi Bisquert (Pedrarias)
- Música: Alejandro Massó
- Cinematografía: Teo Escamilla
- Idioma: español
- Presupuesto estimado: no hay dato
- Ganancias estimadas: ESP 188 910 693

10. RETORNO A AZTLÁN

- Fecha de exhibición: 6 de noviembre, 1990 (México)
- País: México
- Duración: 95 min
- Dirigida por: Juan Mora Catlett
- Escrita por: Juan Mora Catlett
- Producida por: Juan Mora Cattlet, Jorge Prior y Jaime Langarica
- Producida: Producciones Volcán, Cooperativa José Revueltas, UNAM, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, IMCINE
- Distribuida por: IMCINE
- Con las actuaciones principales de: Rodrigo Puebla (Moctezuma), Rafael Cortés (Ollin), Amado Zumaya (Tlacaelel), Socorro Avelar (Coatlicue 1), Soledad Ruiz (Coatlicue 2), José Chávez Trowe (Cuauhcoatl)
- Cinematografía: Toni Kuhn
- Idioma: náhuatl
- Música: Antonio Zepeda
- Presupuesto estimado: 800 millones de pesos mexicanos (England, 1991)
- Ganancias estimadas: 200 millones de pesos mexicanos (England, 1991)

11. CHRISTOPHER COLUMBUS: THE DISCOVERY

- Fecha de exhibición: agosto, 1992
- País: Reino Unido, EEUU, España
- Duración: 120 minutos
- Dirigida por: John Glen
- Escrita por: Mario Puzo, John Briley, Cary Bates
- Producida por: Ilya Salskink, Jane Chaplin y Alexander Salskind
- Compañía productora: Christopher Columbus Productions y Comité del Quinto Centenario

- Con las actuaciones principales de: Georges Corraface (Colón), Robert Davi (Martín Pinzón), Oliver Cotton (Diego de Arana), Benicio del Toro (Alvaro de Arana), Marlon Brando (Tomás de Torquemada), Tom Selleck (rey Fernando), Rachel Ward (reina Isabel).
- Música: Cliff Eidelman
- Cinematografía: Alec Mills
- Idioma: inglés
- Presupuesto estimado: $40 millones
- Ganancias estimadas: $8,2 millones

12. 1492: CONQUEST OF PARADISE

- Fecha de exhibición: octubre, 1992
- País: Reino Unido, Francia, España
- Duración: 154 minutos
- Dirigida por: Ridley Scott
- Escrita por: Rose Bosch
- Producida por: Alain Goldman y Ridley Scott
- Compañía productora: Gaumont, Légende Films, France 3 Cinéma
- Con las actuaciones principales de: Gerard Depardieu (Colón), Armand Assante (Sánchez), Sigourney Weaver (reina Isabel), Ángela Molina (Beatriz), Michael Wincott (Moxica), Tcheky Karyo (Martín Pinzón), Kevin Dunn (Méndez)
- Música: Vangelis
- Cinematografía: Adrian Biddle
- Idiomas: inglés, español, latín
- Presupuesto estimado: $47 millones
- Ganancias estimadas: $59 millones

13. RAPA-NUI

- Fecha de exhibición: 9 de setiembre, 1994
- País: Estados Unidos
- Duración: 107 min
- Dirigida por: Kevin Reynolds
- Escrita por: Kevin Reynolds y Tim Rose Price
- Producida por: Kevin Costner y Jim Wilson
- Compañía productora: Majestic Films International, Newcomm, Tig Productions
- Con las actuaciones principales de: Jason Scott Lee (Noro), Esai Morales (Make), Sandrine Holt (Ramana), Eru Potaka Dewes (Ariki-mau), George Henare (Tupa)
- Música: Stewart Copeland
- Cinematografía: Stephen F. Windon
- Idioma: inglés
- Presupuesto estimado: $ 20 millones
- Ganancias estimadas: $ 305 000

14. ATANARJUAT: THE FAST RUNNER

- Fecha de exhibición: 13 de mayo 2001 (*premiere* en Cannes) y 12 abril 2002 (Canadá)
- País: Igloolik, Nunvut Canadá
- Duración: 172 min
- Dirigida por: Zacharias Kunuk
- Escrita por Paul Apak Angilirq, Norman Cohn, Zacharias Kunuk
- Producida por: Paul Apak Angilirq, Norman Cohn, Zacharias Kunuk, Germaine Wong
- Compañía productora: Igloolik Isuma Productions

- Con las actuaciones principales de: Natar Ungalaaq (Atanarjuat), Sylvia Ivalu (Atuat), Peter-Henry Arnatsiaq (Oki), Lucy Tulugarjuk (Puja), Madeline Ivalu (Panikpak), Pauloosie Qulitalik (Qulitalik), Eugene Ipkarnak (Sauri)
- Música: Chris Crilly
- Cinematografía: Norman Cohn
- Idioma: Inuktitut
- Presupuesto estimado: CA$1 960 000 (aproximadamente US$1,5 millones)
- Ganancias estimadas: US$6 millones

15. APOCALYPTO

- Fecha de exhibición: 8 diciembre, 2006
- País: Estados Unidos, México, Reino Unido
- Duración: 139 minutos
- Dirigida por: Mel Gibson
- Escrita por: Mel Gibson y Farhad Safinia
- Producida por: Mel Gibson, Bruce Davey y Sergio Miranda
- Compañía productora: Icon Productions, Mayan Ruins y Touchstone Pictures
- Con las actuaciones principales de: Rudy Youngblood (Garra de Jaguar), Raoul Trujillo (Zero Wolf), Mayra Sérbulo, Dalia Hernández (Seven), Jonathan Brewer (Blunted), Gerardo Taracena (Middle Eye), Rodolfo Palacios (Snake Ink), Bernardo Ruíz Juarez (Drunkards Four), Israel Contreras (Smoke Frog), Morris Birdyellowhead (Flint Sky), Carlos Emilio Báez (Turtles Run)
- Música: James Horner
- Cinematografía: Dean Semler
- Idioma: maya yucateco
- Presupuesto estimado: US$ 40 millones
- Ganancias estimadas: US$ 120 673 227 millones

16. ERENDIRA IKIKUNARI

- Fecha de exhibición: 2006
- País: México
- Duración: 117 minutos
- Dirigida por: Juan Mora Catlett
- Escrita por: Juan Mora Catlett
- Producida por: Elizabeth Catlett, Luis Kelly, Mariana Lizárraga y Juan Mora Catlett
- Compañía productora: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Eréndira Producciones, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE)
- Con las actuaciones principales de: Xochiquetzal Rodríguez (Erendira), Justo Alberto Rodríguez (Nanuma), Luis Esteban Huacúz Dímas (T'shue), Carlos Enrique Alarcón (Ruy Flores), Luis Copérnico (Gonzalo de Vargas), Roberto Isidro Rangel (Timas), Edgar Alejandro Pérez (Cuynierángari), Rubén Bautista (Tangaxoan), Soledad Ruiz (vieja mujer oráculo)
- Música: Andrés Sánchez
- Cinematografía: Toni Kuhn
- Idioma: purepecha, español, latín
- Presupuesto estimado: no hay datos
- Ganancias estimadas: $114 169

17. TAMBIÉN LA LLUVIA

- Fecha de exhibición: 2010
- País: España, México, Francia
- Duración: 103 minutos
- Dirigida por: Icíar Bollaín
- Escrita por: Paul Laverty
- Producida por: Juan Gordon

- Compañía productora: AXN, Alebrije Cine y Video, Canal + España, Canal + Francia
- Con las actuaciones principales de: Luis Tosar (Costa), Gael García Bernal (Sebastián), Juan Carlos Aduviri (Daniel/Atuey), Karra Elejalde (Antón/Colón), Raúl Arévalo (Juan/Montesinos), Carlos Santos (Alberto/Las Casas), Cassandra Ciangherotti (María), Milena Soliz (Belén/Panuca)
- Música: Alberto Iglesias
- Cinematografía: Alex catalán
- Idioma: español, quechua, inglés
- Presupuesto estimado: €5 millones
- Ganancias estimadas: $7 313 485

BIBLIOGRAFÍA

AIST 320. Native Americans in Contemporary Film. (2020, 10 enero). Consultado en https://www.webpages.uidaho.edu/aist320/Groups.htm

Allen, A. (2019). Progress and the Death Drive. In Allen A. & O'connor B. (Eds.), *Transitional Subjects: Critical Theory and Object Relations* (pp. 109-134). New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press. doi:10.7312/alle18318.7

Andrews, A. (1990). The Fall of Chichen Itza: A Preliminary Hypothesis. *Latin American Antiquity, 1*(3), 258-267. DOI:10.2307/972164

Ardren, Traci (2006). Is "Apocalypto" Pornography? *Archaeology* [en línea]. Consultado en http://archive.archaeology.org/online/reviews/apocalypto.html/

Ardren, T. (2009). Twenty-First Century Reinventions of Alexander,Xerxes and Jaguar Paw: A Critique of Apocalypto and Popular Media Depictions of the Past. *Arqueological review from Cambridge 24.1* [en línea]. Consultado en https://www.academia.edu/2488626/Twenty-first_century_reinventions_of_Alexander_Xerxes_and_Jaguar_Paw_A_critique_of_Apocalypto_and_popular_media_depictions_of_the_past

Aylwards, M. (1949, 26 junio). £500,000 film is boring, artificial. *The Sun* (2411), p. 31. Recuperado el 14 de setiembre del 2017 de National Library of Australia, https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/229772293

Balibar, É, & Miller, S. (2017). The Invention of the Superego: Freud and Kelsen, 1922. In *Citizen Subject: Foundations for Philosophical Anthropology* (pp. 227-255). New York: Fordham University Press. doi:10.2307/j.ctt1f89tnz.18

Barrera, L., y F., M. (2002). Organización política de los itzaes desde el posclásico hasta 1702. *Historia Mexicana*, *51*(4), 713-748. Recuperado el 10 de enero del 2020 de www.jstor.org/stable/25139407

Barriendos, J. (2008). Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. *Transversal* [sitio web]. Disponible en http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es

(2010). La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistémico. *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras* (Pp. 130-156). Quito: La Tronkal. Recuperado de https://juancarloslemusstave.files.wordpress.com/2016/01/desenganche-visualidades-y-sonoridades-otras.pdf

(2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas (Col)*, Octubre-Sin mes, 13-29. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002

Barrientos, J. J. (2005). Regreso a Omagua: Carlos Saura y Lope de Aguirre. *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 309-314. Consultado el 31 de agosto de 2021 en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_037.pdf

Benfield, D. M. (2011). *Apparatuses, Globalities, Assemblages: Third Cinema, Now*. [Tesis doctoral]. Recuperada de ProQuest. UMI 3498767.

Berger, D. N. (Ed.) (2019). *The Indigenous World 2019*. The International Work Group Indigenuos Affairs. Disponible en https://www.iwgia.org/images/documents/indigenous-world/IndigenousWorld2019_UK.pdf

Bernand, C. (2007). Una frontera infranqueable. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Images en mouvement, puesto en línea el 13 febrero 2007. Consultado el 7 julio 2014 en http://nuevomundo.revues.org/3565

Bock, F. G. (1994). Rapa-Nui: the Easter Island legend on film [review]. *Rapa Nui Journal 8* (3), septiembre, 85-86. Disponible en https://kahualike.manoa.hawaii.edu/rnj/vol8/iss3/13

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995/2015). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.

Boris, J. (2007). Mel Gibson contre le boulevard Raspail. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Images en mouvement, publicado el 16 de marzo del 2007. Consultado el 6 de julio del 2014 en http://nuevomundo.revues.org/3808

Boyer, P. (2011). Fantasy and Imperial Discourse in Herzog's Aguirre, the Wrath of God. Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia, 20 (3), 261-279. DOI: 10.1080/13569325.2011.617361

Bradshaw, P. (2007). Apocalypto (review). *The Guardian* [en línea], Friday 5 January 2007. Consultado en www.theguardian.com/film/2007/jan/05/actionandadventure.drama

Brescia, P. (2014). [Review of *También la lluvia*, by I. Bollaín]. *Chasqui*, *43*(2), 270-271. Recuperado de www.jstor.org/stable/43589673

Brickman, C. (2002). Primitivity, Race, and Religion in Psychoanalysis. *The Journal of Religion*, *82*(1), 53-74. Recuperado el 26 de junio de www.jstor.org/stable/1205883

Carnes, M. C. (ed.) (1996). *Past Imperfect. History according to the movies*. New York: Owl Books.

Carro, N. (1991, 4-10 abril). Retorno a Aztlán. *Tiempo libre*, p. 6. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Carter, C. (2016). Material Correspondences in Icíar Bollaín's *Even the Rain*: Ambiguities of Substance. *KB Journal*, *11*(2). Consultado el 10 de enero del 2022 de https://www.kbjournal.org/carter

Castro-Gómez, S. (2000). Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología. *Revista iberoamericana 193*. Disponible en http://www.oei.es/salactsi/castro3.htm

(2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-23). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

Cronin, P. (ED.). (2002). *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber.

Crowther, B. (1947, 26 diciembre). At the Rivoli. *New York Times*. Consultado en https://www.nytimes.com/1947/12/26/archives/at-the-rivoli.html

Crowther, B. (1963). Screen: Eight New Movies Arrive for the Holidays. *New York Times*. Diciembre 26. Disponible en http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B04E6DF1531E73BBC4E51DFB4678388679EDE

Caballero, J. (2007, 11 de mayo). *Eréndira Ikikunar*i, la Conquista desde la visión de los indígenas. *La Jornada* [en línea]. Disponible en https://www.jornada.com.mx/2007/05/11/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp

Castle, R. (2012, abril 30). Two Cinematic Visions of the Inca Conquest: *The Royal Hunt of the Sun* and *Aguirre: Wrath of God*. *Bright Lignts Film Journal*. Consultado en https://brightlightsfilm.com/two-cinematic-visions-of-the-inca-conquest-the-royal-hunt-of-the-sun-and-aguirre-wrath-of-god/#.Xv0afS1t9u1

Chifré i Petit, E. J. (2015). El cinema i l'educació per a la sostenibilitat. Ponencia II Congrés UPC Sostenible 2015: la recerca en sostenibilitat: estat actual i reptes de futur. Centre per a la Sostenibilitat [sitio web]. Disponible en http://hdl.handle.net/2099/8138

Chun, K., y Kunuk, Z. (2002). Storytelling in the Arctic Circle: An Interview with Zacharias Kunuk. *Cinéaste, 28*(1), 21-23. Recuperado de www.jstor.org/stable/41689545

Cilento, F. (2012). "Even the Rain": A Confluence of Cinematic and Historical Temporalities. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 245-257. Recuperado en 28 de julio del 2021 de http://www.jstor.org/stable/43855376

Critilo (1971, 6 de agosto). Crítica de cine: «La Araucana». *El Mercurio*. Consultado el 8 de octubre del 2021 en CineChile. Enciclopedia del cine chileno. Disponible en https://cinechile.cl/critica-de-cine-la-araucana/

Crosbie, T. (2007). Critical Historiography in "Atanarjuat the Fast Runner and Ten Canoes". *Journal of New Zealand Literature: JNZL*, (24), 135-152. Recuperado de www.jstor.org/stable/20112436

Davidson, J. (1993). As Others Put Plays upon the Stage: Aguirre, Neocolonialism, and the New German Cinema. *New German Critique*, (60), 101-130. doi:10.2307/488668

De la Garza, A. (2010). Diversity, difference and nation: Indigenous peoples on Mexican screen, *National Identities*, *12*(4), 413-424. DOI: 10.1080/14608944.2010.520982

Desai, Christina. (2014). The Columbus Myth: Power and Ideology in Picturebooks about Christopher Columbus. *Children's Literature in Education*, *45*(3), 179-196. EBSCOhost doi:10.1007/s10583-014-9216-0.

Didi-Huberman, G., (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Dittrich, L. (2006, mayo). Who the hell is Luke Dittrich, & why is he snooping around the Apocalypto set? *Esquire 145* (5), 100-146. Consultado en http://search.ebscohost.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/login.aspx?Durán, D. (1995). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

DP/30: The Oral History Of Hollywood. (24 enero, 2011). *Even The Rain, director Icíar Bollaín* [Archivo de vídeo]. Consultado el 14 de enero del 2022 en https://www.youtube.com/watch?v=oliHeIto8PM

Dussel, E. (1994). *1492 El encubrimiento del otro*. La Paz: Plural

(2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. (pp. 41-43). Buenos Aires: CLACSO.

(2004). Sistema mundo y transmodernidad. En Saurabh Dube, Ishita Banerjee y Walter Mignolo (eds.). *Modernidades coloniales* (pp. 201-226). México: El Colegio de México.

England, P. (1991, 14 octubre). Juan Mora Catlett: En México existe una visión muy errónea de la conquista. *El Sol*. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidadLatinoamericano. *Tabula Rasa* (1), 51-86. Disponible en http://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf

España, R. de (2002). *Las sombras del Encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine.* Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.

España, R. (2014). La conquista de México en el cine: el caso de la Virgen de Guadalupe. *Boletín Americanista*, *0*(66), 29-49. Recuperado de https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/13711/17035

Evans, M.R. (2010). *The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press. Edición de Kindle-Amazon.

Fabian, J. (2014). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press. doi:10.7312/fabi16926.11

Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ferman, C. (2011). Indígenas, indigenistas e indigeneidad en el cine latinoamericano reciente: Video Nas Aldeias, Juan Mora Catlett, Claudia Llosa. En Francisco Montaña Ibáñez (Ed.), *Cómo se Piensa el Cine Latinoamericano: Aparatos Epistemológicos, Herramientas, Líneas, Fugas e Intentos* (pp. 136-57). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.

Finnie, M. (2009, 26 agosto). Bad movies I love: *Kings of the Sun*. Consultado en http://moviemorlocks.com/2009/08/26/bad-movies-i-love-kings-of-the-sun-1963/

Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

Foley, J. (2006). Mel Gibson honoured for Apocalypto. *Indie London* [sitio web]. Consultado en http://www.indielondon.co.uk/Film-Review/mel-gibson-honoured-for-apocalypto

Freidel, D. (2007). Betraying the Maya. *Archaeology,* Match/April 2007, 36-41. Disponible en https://archive.archaeology.org/0703/abstracts/maya.html

Freud, S. (1973). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

Gárate, M. (2007). Apocalypto. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Images en mouvement, publicado el 7 de febrero del 2007. Consultado el 6 julio del 2014 en http://nuevomundo.revues.org/3338

Garibay, Á. M. (1999). *Llave del Náhuatl*. Porrúa: México.

Gibson honoured with Latino award. (2006, 3 November). *BBC News* [en línea]. Consultado en http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6113760.stm

Gimeno Ugalde, E. y Poe Lang, K. (eds.) (2017). *Representaciones del mundo indígena en el cine hispanoamericano*. San José: EUCR.

Gleghorn, C. (2013). Revisioning the colonial record. *Interventions: international journal of postcolonial studies*, *15*(2), 224-238. DOI: 10.1080/1369801x.2013.798473

González Manrique, M. J. (2009). Reivindicación de lo indígena en el cine mexicano. En Medina, Gómez-Ullate y Lagunas (Eds.). *Fronteras, Patrimonio y Etnicidad en Iberoamérica* (pp. 205-219). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (U.A.E.H).

González Manrique, M. (2015). La imagen del clero en el cine de conquista mexicana: la Leyenda Negra en el «Nuevo Mundo» de Gabriel Retes. *Boletín Americanista*, *0*(71), 55-76. Recuperado de https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/14603

Gordon, R. A. (2009). *Cannibalizing the Colony. Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil.* West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

Greenblatt, S. (1991). *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.

Grosfoguel, R. (2006). La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. *Tabula Rasa* (4), 17-48. Consultado en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892006000100002&script=sci_arttext

Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guilherme Albano, S. (2008). Modelos del mundo moderno: hacia un consenso de imágenes en el cine de Latinoamérica. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (47), julio-diciembre, 137-161. Recuperado de http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64011421008

Gutiérrez, J. (2020). La Araucana: apropiaciones poliédricas desde el cine y el cómic. En Mary MacMillan (Ed.), *La Araucana Revisitada: representaciones visuales* (pp. 99-123). Santiago de Chile: Ril Editores. Disponible en https://www.academia.edu/49075296/LA_ARAUCANA_apropiaciones_poliédricas_desde_el_cine_y_el_cómic

Is ‘Apocalypto’ Pornography? (2006, 11 diciembre). *The New York Times* [en línea]. Consultado en https://thelede.blogs.nytimes.com/2006/12/11/is-apocalypto-pornography/

Hall, S. (2001). Encoding/Decoding. En Durham M. G. & Kellner D. M. (Eds.) *Media and cultural studies* (pp. 166-176). Malden, Mass: Blackwell Publishers.

Hamilton, A. (2012). North American New Right, originals, movie review *The Naked Prey*. *Counter currents publishing* [en línea]. Consultado en http://www.counter-currents.com/2012/09/the-naked-prey/

Harrison, E. (2014, febrero 17). The Royal Hunt of the Sun 1969 ****. Film-Authority. https://film-authority.com/2014/02/17/the-royal-hunt-of-the-sun-1969/

Haskell, Molly. (1969, octubre 16). Film: The Royal Hunt Of The Sun. *The village VOICE*. Consultado en https://news.google.com/newspapers?id=yewjAAAAIBAJ&sjid=K4wDAAAAIBAJ&pg=2874,2861128

Holloway, T. (1997). Whose Conquest is it Anyway? Aguirre, the Wrath of God. En Stevens, D. F. (ed.), *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*. Wilmington: SR Books, 29–46.

Hruby, Z. X. (s.f.). Apocalypto: A new beginning or a step backward? *Meaoweb* [en línea]. Riverside. Consultado en http://www.mesoweb.com/reports/apocalypto-review.html

Hughes-Warrington, M. (2007). *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. London, Great Britain: Routledge.

(ed.) (2009). *The History on Film Reader*. New York: Routledge.

Huhndorf, S. (2003). "Atanarjuat, the Fast Runner": Culture, History, and Politics in Inuit Media. *American Anthropologist, 105*(4), 822-826. Retrieved from www.jstor.org/stable/3567147

Hutcheon, L. (1989). Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History. En O'Donnell, P. y Robert Con Davis (Eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 3-32. Consultado el 8 de marzo del 2022 en https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf

IMBD (2020). Consultado en https://www.imdb.com

Immerwahr, D. (2019). *How to hide an Empire. A History of the Greater United States*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Jablonska, A. (1995). Las imágenes de la conquista en el cine mexicano de los noventa. Una propuesta de lectura. En Aguayo, F. y Roca, L., *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, pp. 179-197.

(2002). El sentido del pasado y el discurso de la identidad: la conquista de América en el cine latinoamericano de los 90. *Objeto visual* (8), Cinemateca de Venezuela, pp. 7-30.

Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* (15), 65-88. DOI:10.2307/466493

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Jáuregui, C. A. (2008). Canibalia (capítulo 1). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropogafia cultural y consumo en América Latina* (pp. 47-131). Madrid: Iberoamericana.

Jeanne, B. (2007). Les Mayas à Hollywood. Les raisons d'une double-invitation forcée et d'un télescopage historique inquiétant. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Imágenes en movimiento, puesto en línea el 7 febrero 2007. Consultado el 7 julio 2014 en http://nuevomundo.revues.org/3551

Jon. (2007, octubre 15). The Royal Hunt of the Sun. Projections. What Latin America tells us at the Movies. http://screened.blogspot.com/2007/10/royal-hunt-of-sun.html

Juan-Navarro, S. (2008). De los orígenes del Estado español al Nuevo Estado: La construcción de la ideología franquista en "Alba de América", de Juan de Orduña. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, *33*(1), 79-104. Retrieved April 6, 2020, from www.jstor.org/stable/27742535

Keen, R. (2008, 19 octubre). Kings of the Sun [en línea]. Consultado en https://www.thedigitalfix.com/film/content/69183/kings-of-the-sun/

Kikkert, P., Nunavut (2019). In *The Canadian Encyclopedia*. Consultado en https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/nunavut

Kirschner, T., y Manchón, E. (1994). Lope de Aguirre como signo político polivalente. *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, *18*(3), 405-416. Recuperado el 28 de julio de 2021 de http://www.jstor.org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/stable/27763135

Kisch, D. (1946). Columbus in a New Battle of Britain. *Townsville Daily Bulletin*, 7 oct 1946, p. 6. Consultado en https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/62996273

Kly, Y. N. (1989). *The Anti-Social Contract*. Atlanta, GA: Clarity Press.

Knopf, K. (2008). *Decolonizing the lens of power. Indigenous Films in North America*. Amsterdam: Rodopi.

Koepnick, L. (1993). Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo. *New German Critique*, (60), 133-159. doi:10.2307/488669

Kolodny, A. (2008). Tropic Trappings in Mel Gibson's Apocalypto and Joseph Nicolar's The Life and Traditions of the Red Man. *American Indian Culture and Research journal* 32 (1), 21-34.

Krupat, A. (2007). Atanarjuat, the Fast Runner and Its Audiences. *Critical Inquiry, 33*(3), 606-631. DOI:10.1086/513529

Kuhn, A. y Westwell, G. (2012). Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press.

La Tronkal (2010). *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras* [en línea]. Recuperado de https://juancarloslemusstave.files.wordpress.com/2016/01/desenganche-visualidades-y-sonoridades-otras.pdf

Laborda, L. (2010). *La historia en el cine norteamericano. La ficción cinematográfico como (re)creación e interpretación del pasado*. Lleida: Editorial Milenio.

Landy, M. (ed.) (2000). *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press.

Le Beau, B. F. (1993). Of Hollywood and History: The Columbus Movies of '92 [Crítica a *Christopher Columbus: The Discovery (1992); 1492: Conquest of Paradise (1992)*, de A. Salkind, I. Salkind, J. Glen, W. Brothers, R. Scott, & A. Goldman]. *American Studies*, *34*(1), 151–157. Consultado en http://www.jstor.org/stable/40642501

Lee, V. (2013). Decolonial Moments in Hong Kong Cinema. *Social Text Journal* [en línea]. Recuperado de http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-moments-in-hong-kong-cinema

Leguizamo, G. (1990, 9 noviembre). «Retorno a Aztlán», primer filme del México prehispánico. *Novedades, Vida y Estilo*, p. 31. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

León, C. (2010). Visualidad, medios y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales. En *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras.* Pp. 34-52. Quito: La Tronkal. Recuperado de https://juancarloslemusstave.files.wordpress.com/2016/01/desenganche-visualidades-y-sonoridades-otras.pdf

León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. En *Aisthesis* [versión en línea], No. 5. Instituto de Estética Pontificia. Universidad Católica de Chile. Consultado en http://dx.doi.org/10.4067/S071871812012000100007

Lerner, A. (1966). The Royal Hunt of the Sun by Peter Shaffer [review]. *Books Abroad*, *40*(2), p. 210. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/40120680 Accessed: 28-05-2021 22:54 UTC

Lerner, J. y Arnwine, C. (1992). The pre-cortesian codices as 'mexican' film language in Retorno a Aztlán. *Spectator* 13, 86-91. Recuperado de http://cinema.usc.edu/assets/100/16006.pdf

Lipsett-Rivera, S. y Rivera Ayala, S. (1998). Columbus takes on the forces of darkness, or film and historical myth in 1492: The Conquest of Paradise. En Stevens, Donald F. (ed.) *Based on a True Story. Latin American history at the movies*. Wilmington, DE: Scholarly Resources.

López Austin, A. (1985). El texto sahaguntino sobre los mexicas. *Anales de Antropología* (pp. 297-335). México: UNAM-IIA.

López Navarro, J. (s.f.). La Araucana (1970). En *CineChile*. Enciclopedia del cine chileno. Disponible en https://cinechile.cl/pelicula/la-araucana/

López Navarro, J. (1997). *Películas chilenas*. Santiago: Rumbos.

Lozano, R. (2015). Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada, 8*. Recuperado de https://ojs.uv.es/index.php/extravio/index

Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country- Revisited*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Macnab, G. (1993). J. *Arthur Rank and the British Film Industry*. New York: Routledge. Consultado en https://books.google.co.cr

Maldonado-Torres, N. (2007a). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Castro-Gómez, S y Grosfoguel R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

(2007b). Walter Mignolo: una vida dedicada al proyecto decolonial. *Nómadas* (26), pp. 187-194.

Marí, J. (2012). [Review of *También la lluvia*, by I. Bollaín]. *Hispania*, *95*(2), 369–371. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/23266233

Martín-Barbero, J. (1996). Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación. *Nómadas* (Col), sin mes. Consultado en http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105118998002

Martín-Barbero, J. (2010a). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Sexta edición. Barcelona: Anthropos.

Martín-Barbero, J. (2010b). Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas globales de lo cultural. *Signo y Pensamiento 29* (57), julio-diciembre, 20-34. Disponible en http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=86020052002

Massa, L. y Rosales, L. (2009). De Cajamarca a Hollywood con Atahualpa en andas. *Revista Chilena de Antropología Visual* (14), 190-219. Recuperado de http://www.rchav.cl/2009_14_art09_massa_&_rosales.html#p2

McCall, G. (1994, junio). EDITOR'S FORUM RAPANUI IMAGES - University of New South Wales- *Pacific Studies 17* (2), 85-102. Consultado en http://handle.unsw.edu.au/1959.4/38268

Mel Gibson's Maya. Richard Hansen talks about being the technical advisor on Apocalypto. (2007, enero/febrero). *Archaeology, 60* (1), p. 16. Consultado en https://archive.archaeology.org/0701/etc/conversation.html

Metz, C. (1991). La gran sintagmática del film narrativo. *Análisis estructural del relato* (octava edición), pp. 153-158. México: Premia Editora.

Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de http://waltermignolo.com/txt/publications/articles/Lacolonialidad.pdf

(2002). Geopolitics of knowledge and colonial difference. *The South Atlantic Quarterly 101* (2): 57-96). Duke University Press. Disponible en http://www.unice.fr/crookall-cours/iup_geopoli/docs/Geopolitics.pdf

Mignolo, W. (2003). 'Un paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico" En *Historias locales-diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (pp. 19-60). Madrid: Akal.

(2007). Epílogo: Después de América y Postfacio. *Después de América 'Latina', una vez más. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (pp. 169-181, 201-219). Barcelona: Gedisa.

(2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa* 8, enero-junio : 243-281. Recuperado de http://www.revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf

(2010a). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo.

(2010b). Aiesthesis decolonial. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte, 4*(4),10-25. ISSN: 2011-3757. Disponible en https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2790/279021528002

Minta, S. (1996). Aguirre, the Wrath of God. En Carnes, M. C. (ed.). *Past Imperfect. History according to the movies*. New York: Owl Books.

Mirisch,W. (2008). *I Thought We Were Making Movies, Not History*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Katz.

Montes de Oca Vega, M. (1997). Los disfrasismos en el náhuatl, un problema de traducción o de conceptualización. *Amerindia 22*. Disponible en: https://www.vjf.cnrs.fr/sedyl/amerindia/articles/pdf/A_22_03.pdf

Montaño, J. F. (1991, 13 enero). Busqué presentar una imagen desmitificada de la historia prehispánica. *El día*. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Montes de Oca Hernández, F. (2014). *Construcciones de alteridades prehispánicas: la* Relación de Michoacán *y* Michoacán: paisajes, tradiciones y leyendas *de Eduardo Ruiz*. [Tesis para obtener el grado de maestro en Historia no publicada]. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Consultada el 28 de octubre del 2021 en http://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/526/015903s.pdf?sequence=1

Mora Catlett, J. (2009). Eréndira Ikikunari. Celebrating Indigenous Cultural Heritage. *ReVista*, *Harvard Review of Latin America*. Disponible en https://archive.revista.drclas.harvard.edu/book/eréndira-ikukinari

Mora, C. J. (2005). *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004.* 3d ed. Jefferson, North Carolina: MacFarland.

Morse, B. (2004). *Pulling Faces, Making Noises: A Life on Stage, Screen & Radio*. Nebraska: iUniverse.

Muniz Sarmiento, R. (2019). Saura y Herzog: dos visiones sobre la búsqueda de El Dorado. *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture, 4*(1). Consultado el 31 de agoto de 2021 en https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=vernacular

Nahmad Rodríguez, A. D. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. En *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos,* Núm. 45, sin mes, 105-130. Recuperado de http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64011417006

Navarrete, F. (s.f). ¡Vámonos con Quetzalcóatl! Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Navarrete Linares, F. (1998). Los libros quemados y los nuevos libros. Paradojas de la autenticidad en la tradición mesoamericana. En Dallal, A. (ed.) *La abolición del arte* (pp. 53-71). XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

(2014). *Re: Sobre Retorno a Aztlán*. [correo electrónico].

Nichols, B. (2010). *Engaging Cinema. An introduction to film studies*. New York: Norton.

Nietzsche, F. (1981). *La voluntad de poderío*. Madrid: Edaf.

Nowell-Smith, G. (Ed.). (1997). *The Oxford History of World Cinema. The definitive history of cinema worldwide*. New York: Oxford University Press

Oliver, K. (2004). *The Colonization of Psychic Space: A Psychoanalytic Social Theory of Oppression*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press. Recuperado el 23 de junio, 2020, de www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv70k

Overhoff Ferreira, C. (2012). *Identity and Difference. Poscoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Berlin: Lit Verlag.

Orwell, G. (1949). *1984*. New York: Signet Classics.

Padgett, T. (2006). Apocalypto Now. *Time 167* (13), p. 58-61. Disponible en http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1174684,00.html

Paul, H. (2014). Christopher Columbus and the Myth of 'Discovery.' In *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies* (pp. 43–88). Transcript Verlag. http://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxsdq.5

Peary, G. (s.f.). Francis Ford Coppola, Interview. *Gerald Peary*. Consultado en http://www.geraldpeary.com/interviews/abc/coppola.html

Pfleger, S., & Schlickers, S. (2017). [Review of *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*]. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *65*(2), 606–609. http://www.jstor.org/stable/26254878

Picarielo, G. (2007). Bungle in the Jungle: Apocalypto and the Naked Prey. "Survival of the Fittest" is a Theme as Old as Hollywood. [en línea]. Consultado en http://voices.yahoo.com/bungle-jungle-apocalypto-naked-prey-165615.html

Pingree, G. (2007). History is what remains. Cinema's challenge to ideas about the past. En Francaviglia, Richard and Rodnitzky (eds.). *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. Texas: Texas A&M University Press.

Phillips, C., & Phillips, W. (1992). Christopher Columbus in United States Historiography: Biography as Projection. *The History Teacher*, *25*(2), 119-135. doi:10.2307/494269

Prádanos, L. (2014). Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en "También la lluvia" de Icíar Bollaín. *Confluencia*, *30*(1), 87–100. http://www.jstor.org/stable/43490075

Pratt, M. L. (2008). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Second Edition. New York: Routledge.

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

Protzel, J. (2009). *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Quijano, A. (2000a). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Pp. 201-245). Caracas: Clacso.

Quijano, A. (2000b). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-System Research*. (2): 342-386. Disponible en http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf

Quinto, M. (1988). Arcabuces y teléfonos. *El Ciervo*, *37*(448), 32-33. Recuperado el 28 de julio, 2021, de http://www.jstor.org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/stable/40815179

Raheja, M. (2007). Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and "Atanarjuat (The Fast Runner)". *American Quarterly, 59*(4), 1159-1185. Recuperado de www.jstor.org/stable/40068484

Ramírez, L. E. (1990, 6 noviembre). En Cine, nada vamos a aportar imitando: Juan Mora Catlett. *El Financiero*, p. 54. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Ramos, J. (2011). *Latin american decolonial aesthetics: antipoetry, nueva Cancion, and third cinema as counterculture (1960-1975)*. Recuperada de ProQuest. UMI 3482657.

Rentería, E. (2007, 27 de septiembre). Eréndira Ikukinari. *5, 4, 3, 2 ...* https://eduardorenteria.blogspot.com/2007/09/erndira-ikukinari.html

Richards, K. J. (2011). A Shamanic Transmodernity: Juan Mora Catlett's Eréndira Ikikunari. En Nayibe Bermúdez (Ed.), *Latin American cinemas: local views and transnational connections* (pp. 176-200). Calgary, Canadá: University of Calgary Press. Disponible en https://www.academia.edu/3826156/A_Shamanic_Transmodernity_Juan_Mora_Catlett_s_Eréndira_Ikikunari

Richards, K. J. (2020). *Themes in Latin American Cinema*. *A Critical Survey.* Second Edition [formato Kindle]. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Ridgway, N. (1999). Introduction. En Shaffer, P., *The Royal Hunt of the Sun* (p. ix-xl). Pretoria, Sudáfrica: University of South Africa.

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

Rodríguez Pardo, J. M. (2007). Apocalipsis y redención de los mayas. *Catoblepas* (62) [en línea]. Consultado en http://www.nodulo.org/ec/2007/n062p09.htm

Rogers, H. (2004). Fitzcarraldo's Search for Aguirre: Music and Text in the Amazonian Films of Werner Herzog. *Journal of the Royal Musical Association*, *129*(1), 77-99. Recuperado el 28 de julio del 2021 de http://www.jstor.org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/stable/3557489

Rojas, A. (2010, 4 de octubre). La olvidada historia de la película "Kings of the Sun". *Mundos paralelos* [en línea]. Consultada en http://mundosparalelos08.blogspot.com/2010/10/la-olvidada-historia-de-la-pelicula.html

Rogin, M. (1992). Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice. *Critical Inquiry*, 18(3), 417-453. Recuperada de http://www.jstor.org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/stable/1343811

Rosenstone, R. (1995). *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Massachusetts: Harvard University Prees.

Rosenstone, R. (2006). *History on film/Film on history*. Great Britain: Pearson.

Ruiz Pleguezuelos, M. R. (2021). Descubridores, conquistadores e indígenas de América en el cine. Vicios y virtudes de las plasmaciones fílmicas. Tesis doctoral para el Programa de Doctorado: Historia y Artes en la Universidad de Granada. Disponible en https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/67808/57025.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Salinas, C. (2012). Colonialidad, modernidad y representación en el cine latinoamericano contemporáneo. De Memorias del subdesarrollo a Pizza, Birra, Faso. *Aisthesis*, 125-140. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163223650008

Sánchez, A. (12 octubre, 2017). 'El Dorado': un filme que alborotó Costa Rica. La Nación [en línea]. https://www.nacion.com/viva/cine/el-dorado-un-filme-que-alboroto-costa-rica/JOHJMHUXXBH4JJWXCQTPFYJQXI/story/

Schlickers, S. (2015). *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Frankfurt am Main: Peter Lang AG. Consultado el 20 de febrero de 2021 en http://www.jstor.org/stable/j.ctv9hj9dg

Scheuer, P. K. (1963, 14 de mayo). Yul Brynner's Only for 'Must' Movies: Farthest Easterner Will Go West as Kramer Gunfighter. *Los Angeles Times,* pp. 55.

Schuman, H., Schwartz, B., & D'Arcy, H. (2005). Elite Revisionists and Popular Beliefs: Christopher Columbus, Hero or Villain? *The Public Opinion Quarterly*, *69*(1), 2-29. Retrieved April 10, 2020, from www.jstor.org/stable/3521601

Scorsese, M. (s.f.). The Naked Prey (1966) and Apocalypto (2006), review. *Directv* [en línea]. Consultado en http://www.directv.com/DTVAPP/global/contentPage.jsp?assetId=P4480016

Scott, A. O. (2002, 30 de marzo). Film Festival Review; A Far-Off Inuit World, in a Dozen Shades of White. *New York Times*, sección B, pp. 9. Recuperado de: https://www.nytimes.com/2002/03/30/movies/film-festival-review-a-far-off-inuit-world-in-a-dozen-shades-of-white.html

Segundo Premio Verónica Maldonado "Retorno a Aztán". (1992, mayo). *Dicine*, No 45, 12. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Serjeant, J. (2007, 19 enero). Gibson gets Latino vision award for "Apocalypto". *Reuters, Entertainment News* [en línea]. Consultado en https://www.reuters.com/article/us-gibson/gibson-gets-latino-vision-award-for-apocalypto-idUSN0225208320061103

Shaffer, P. (1999). The Royal Hunt of the Sun. Edited and with introduction and notes by Nicole Ridgway. Pretoria: University of South Africa.

Shohat, E. (2006). *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press.

(2010). *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. New York: I.B. Tauris.

Shohat, E. y Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London: Routledge.

(2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Editorial Piados.

(eds.) (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers University Press.

(2012). *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. NYU Press. Recuperado el 23 de junio del 2020 de www.jstor.org/stable/j.ctt9qg69t

Shorris, E. (2006). Mad Mel and the Maya. *The Nation* 18, p. 24-26. Consultado en https://www.thenation.com/article/archive/mad-mel-and-maya/

Smith, A. M., & Campbell, S. C. (2015). Encountering Difference: Images of Otherness in Contemporary Spanish Film. *Hispania*, *98*(3), 570–582. http://www.jstor.org/stable/24572754

Spicer, A. (2006). *Sydney Box. British Film Makers*. New York: Manchester University Press.

Stam, R. (1992). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Critism, and Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

(1993). Rewriting 1492: Cinema and the Columbus debate. *Cinéaste*, *19*(4), 66-71. Recuperado el 10 de abril del 2020 de www.jstor.org/stable/41687250

(1997). *Tropical multiculturalism. A comparative history of race in brazilian cinema & culture.* Durham: Duke University Press.

(2000). *Film Theory. An Introduction.* Malden, MA: Blackwell.

Stevens, D. F. (ed.) (1998). *Based on a True Story. Latin American history at the movies*. Wilmington, DE: Scholarly Resources.

Stone, C. (2005). Aguirre Goes to the Movies: Twentieth-Century Visions of Colonial-Era "Relaciones". *Chasqui*, 34, 24-35. doi:10.2307/29742041

Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. (Trad. Ramón Vilà Vernis). Barcelona: Paidós Ibérica.

Thomas, B. O. (1949, 13 octubre). Sin título [crítica al largometraje *Christopher Columbus*]. *Santa Cruz Sentinel*, *94*(245), p. 16. Consultado en California Digital Newspaper Collection. Recuperado de https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=SCS19491013.1.16&srpos=63&e=------194-en--20--61--txt-txIN-%22capsule+review%22----1949---1

Toplin, R. B. (2002). *ReelHistory: In defense of Hollywood*. Kansas: University Press of Kansas.

(2007). In defense of the filmmakers. En Francaviglia, Richard and Rodnitzky (eds.). *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. Texas: Texas A&M University Press.

Toussaint, F. (1990, 1 diciembre). La Guggenheim dio el apoyo a Regreso Aztlán, negado aquí a Mora Catlett. *Proceso*, No. 736, p. 60. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Top Grossers of 1948. (5 enero, 1947). *Variety,* p. 46. Consultado en https://archive.org/details/variety173-1949-01/page/n45/mode/1up?view=theater

Townsend, C. (2019). *Fifth Sun: A New History of the Aztecs*. [Edición de Kindle]. New York, NY: Oxford University Press.

UNAM. (2007, 19 de Mayo). En cartelera, la película *Eréndira Ikikunari*, dirigida por profesor de la UNAM. *Boletín* UNAM-DGCS-304. https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2007/2007_304.html

Vasconcelos, J. (1999). *La raza cósmica*. Heredia: Editorial Fundación Universidad Nacional.

Vega, P. (1992, 11 noviembre). Retorno a Aztlán, fuera de la muestra del V Centenario. *Jornada*. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Vega Suriaga, E. (2010). Desenganche… Urgente… Hoy. En La Tronkal, *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras* [en línea], 12-23. Recuperado de https://juancarloslemusstave.files.wordpress.com/2016/01/desenganche-visualidades-y-sonoridades-otras.pdf

Vera-Meiggs, D. (2010, 2 de abril). La Araucana, de Julio Coll. En *CineChile*. Enciclopedia del cine chileno. Consultado el 8 de octubre de 2021 en https://cinechile.cl/la-araucana-de-julio-coll/

Viñas, M. (1990, 15 noviembre). «Retorno a Aztlán». Una película de ambiciones poco frecuentes. *El Universal*, p. 9. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Waldemer, T. P. (1995). Aguirre, the Wrath of God and the Chronicles of Omagua and Dorado. *SECOLAS Annals: Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies,* 26.

Waller, G. (1981). "Aguirre, The Wrath of God": History, Theater, and the Camera. *South Atlantic Review*, *46*(2), 55-69. doi:10.2307/3199461

Walsh, C. (2003). Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana 1*(4). Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30500409

(2005). "(Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad". En: Catherine Walsh (ed.), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. pp. 13-35. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Abya-Yala.

(2006). Interculturalidad y (de)colonialidad: diferencia y nación de otro modo. En Hamilton Magalhães Neto (coord.). *Desarrollo e interculturalidad, imaginario y diferencia: la nación en el mundo Andino*. pp 27-43. Rio de Janeiro: Academia de la Latinidad.

Weinraub, B. (1992). The Talk of Hollywood; It's Columbus Against Columbus, With a Fortune in Profits at Stake. *New York Times*. May 21, 1992, Section C, Page 17. Recuperado de https://www.nytimes.com/1992/05/21/movies/talk-hollywood-it-s-columbus-against-columbus-with-fortune-profits-stake.html

Winnert, D. (2016, junio 7). The Royal Hunt of the Sun *** (1969, Robert Shaw, Christopher Plummer, Nigel Davenport, Leonard Whiting) – Classic Movie Review 3818. http://www.derekwinnert.com/the-royal-hunt-of-the-sun-1969-robert-shaw-christopher-plummer-nigel-davenport-classic-movie-review-3818/

White, H. (1978). Introduction: tropology, discourse, and the modes of human consciousness. En *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. (pp. 1-23). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, *93* (5), 1193-1199. DOI: 10.2307/1873534

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

Yehya, N. (1990, 24 noviembre). Retorno a Aztlán. *Uno más Uno*,. Artículo consultado en la Cineteca Nacional de México, expediente A-02592 del Acervo Hemerográfico.

Zipaktli, Y. (22 noviembre, 2016). *Chilam Balam 1955*. AlianzAnahuaca. Consultado el 28 de septiembre del 2021 en https://alianzanahuaca.org/2016/11/22/chilam-balam-1955/

FILMOGRAFÍA

Box, B., Box, S., Bundy, F, Roberts, C. (productores) y MacDonald, D. (director). (1949). *Christopher Columbus* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Gainsborough Pictures y GFD.

Camino, D., Prescher, H. (productores) y Herzog, W. (director). (1972). *Aguirre: la ira de Dios* [cinta cinematográfica]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion y Hessischer Rundfunk.

Cattlet, J. M. (director/productor), Prior, J., y Langarica, J. (productores). (1991). *Retorno a Aztlán* (*In Necuepaliztli in Aztlán*) [cinta cinematográfica]. México: Producciones Volcán, Cooperativa José Revueltas, UNAM, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, IMCINE.

Catlett, E., Kelly, L., Lizárraga, M. (productores) y Catlett, J. M. (director/productor). (2006). *Erendira Ikikunari* [corto documental]. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Eréndira Producciones, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).

Cattlet, J. M. (2012). Cómo se filmó Retorno a Aztlán. En *Retorno a Aztlán* [corto documental]. México: Producciones Volcán, Cooperativa José Revueltas, UNAM, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, IMCINE.

CIFESA (productora) y Orduña, J. (director). (1951). *Alba de América* [cinta cinematográfica]. España: CIFESA.

Costner, K., Wilson, J. (productores) y Reynolds, K. (director). (1994). *Rapa-Nui* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Regency Enterprises, Tig Productions.

Frenke, E., Yordan, P. (productores) y Lerner, I. (1969). *The Royal Hunt of the Sun* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Reino Unido: Benmar Productions, Cinema Center Films, Security Pictures, The Rank Organization y National General Pictures.

Gibson, M. (director/productor) y Davey, B. (productor). (2006). *Apocalypto* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Icon Productions.

Goldman, A. (productor) y Scott, R. (director/productor). (1992). *1492: Conquest of Paradise* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Francia y España: Gaumont, Légende Films, France 3 Cinéma.

Gordon, J. (productor) y Bollaín, I. (directora). (2010). *También la luvia* [cinta cinematográfica]. España, México y Francia: AXN, Alebrije Cine y Video, Canal + España, Canal + Francia.

Knappenberger, B. (productor y director). (2021). The Good War (Temporada 1, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión]. En Knappenberger, B., Bergman, L., Faizy, S., Marson, E. (productores ejecutivos), *Turning Point: 9/11 And The War On Terror*. Netflix; Luminant Media.

Kunuk, Z. (director/productor), Apak Angilirq, P., Cohn, N., y Wong, G. (productores). (2001). *Atanarjuat: The Fast Runner* [cinta cinematográfica]. Canadá: Isuma Igloolik Productions.

Orive Alba, A. (productor) y Martino, I. (director). (1955). *Chilam Balam* [cinta cinematográfica]. México: Clasa Films Mundiales

Pérez Giner, J. A. (productor) y Coll, J. (director). (1971). *La Araucana: la conquista de Chile* [cinta cinematográfica]. Chile, Italia, España y Perú: Lautaro Films, MGB Cinematográfica y Paraguas Films S.A.

Rachmil, L. J., Whitelaw, S., Whitelaw, A. (productores) y Thompson J. L. (director). (1963). *Kings of the Sun* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Mirisch Corporation, United Artists.

Salskink, I., Chaplin, J., Salskind, A. (productores) y Glen, J. (director). (1992). *Christopher Columbus: The Discovery* [cinta cinematográfica]. Reino Unido, Estados Unidos y España: Christopher Columbus Productions y Comité del Quinto Centenario

Trotti L., Zanuck D. F. (productores) y King, H. (director). (1947). *Captain from Castile* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.

Vicente Gómez, A. (productor) y Saura, C. (director). (1988). *El Dorado* [cinta cinematográfica]. España, Francia e Italia: Canal +, Chrysalide Film, Compañía Iberoamericana de TV, France 3 Cinéma, Iberoamericana Films Producción, RAI Radiotelevisione Italiana, Televisión Española (TVE).