

Cabeza de Vaca: el encuentro intercultural

Aleksandra Jablonska*

En el ensayo se analiza la interpretación que hace la película Cabeza de Vaca del encuentro entre las culturas y la consecuente transformación de la identidad de quienes participaron en esta experiencia, tema central de Los naufragios, un texto del siglo XVI en que la película se inspiró. Lo anterior permite encontrar de qué manera se ha actualizado el sentido de dicho suceso en la cinta. Se argumenta que la transformación del significado del encuentro intercultural tiene importantes implicaciones ideológicas, que distancian la película de Echevarría de la tradición radical y militante del nuevo cine latinoamericano, aunque por otra parte la obra continúa sus búsquedas estéticas y narrativas.

Los naufragios de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, publicados originalmente en 1542¹ y estudiados con mayor o menor ahínco en los siglos subsiguientes, volvieron a despertar de nuevo un vivo interés a fines

¹ El título original de la obra fue “La Relación que dio Álvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaecido en las Indias en la armada donde iba por gobernador Panfilo de Narváez desde el año de veinte y siete hasta el año de treynta y seis que bolbió a Sevilla con tres de su compañía”. La aparición del término *naufragios* en el título data del siglo XVIII. (David Lagmanovich. “Los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca como construcción narrativa”, en Margo Glantz (coord.). *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*: México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo (Los Noventa), 1993: p. 59).

* Universidad Pedagógica Nacional,
México, D. F.
jablonsk@mail.ajusco.upn.mx

del siglo XX. La narración de las aventuras de un conquistador malgrado que deambuló durante ocho años por el sureste del actual territorio de los Estados Unidos (Texas) y el norte de México (probablemente en Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Sinaloa), además de Nayarit, Jalisco, Michoacán, México-Tenochtitlan,² se ha convertido, en las últimas tres décadas, en uno de los textos más estudiados por quienes están interesados, desde las perspectivas y enfoques actuales, en temas tan variados como las fronteras entre la historia y la literatura,³ la construcción narrativa,⁴ las estrategias discursivas,⁵ el uso de los símbolos y la construcción de los significados,⁶ el reconocimiento de la alteridad y la construcción de la identidad latinoamericana⁷ y el encuentro entre dos culturas, para mencionar sólo algunos. A esta discusión se sumó una película, dirigida por Nicolás Echevarría y producida en 1990, con el título de *Cabeza de Vaca*.

Mi propósito es analizar cuidadosamente las diversas alteraciones y transformaciones del texto escrito por Álgvar Núñez en la película, para luego profundizar en la interpretación que el filme ofrece del tema central de *Los naufragios*, a saber, el encuentro entre las culturas y la consecuente transformación de la identidad de quienes participaron en esa experiencia. Mi objetivo es demostrar que estas alteraciones provocaron una transformación profunda del sentido original del texto, así como de sus intenciones ideológicas y, por consiguiente, produjeron una nueva lectura del episo-

² La ruta de Cabeza de Vaca fue estudiada por diversos autores. Rolena Adorno cita el trabajo de Alex Krieger como el estudio más confiable en este sentido. Por otra parte, la película representa el viaje del personaje hasta su llegada al territorio de la actual Sinaloa. (Rolena Adorno. "La negociación del miedo en los *Naufragios* de Cabeza de Vaca", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 309-350).

³ Robert E. Lewis. "Los *Naufragios* de Álgvar Núñez: historia y ficción", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 75-88; María Luisa Pranzetti. "El naufragio como metáfora", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 57-74.

⁴ David Lagmanovich. "Los *Naufragios* de Álgvar Núñez como construcción narrativa", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 37-48.

⁵ Pier Luigi Crovetto. "Álgvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 119-168; Beatriz Pastor. "Desmitificación y crítica en la relación de los *Naufragios*", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 89-118.

⁶ Cesare Acutis. "La inconfesable utopía", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 49-56; Maureen Ahern, "Cruz y calabaza: la apropiación del signo en las relaciones de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca y de fray Marcos de Niza", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 351-378.

⁷ Silvia Molloy, "Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 219-242; Enrique Pupo-Walker. "Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca", en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 261-290.

dio que ocurrió en la época de la Conquista, lectura que tiene, a su vez, importantes implicaciones ideológicas actuales.

Reconstrucción *versus* invención

Los autores de la película⁸ definieron la relación de su obra con la de Álgar Núñez a partir de la *inspiración*, al parecer con el afán de conservar la libertad en el planteamiento de los temas y la interpretación de los acontecimientos y personajes del libro de Cabeza de Vaca. De ahí que el texto original, una mezcla *sui generis* de convenciones literarias e historiográficas (“texto historiográfico [...] que se desenvuelve hacia el estatuto del testimonio literario”, en palabras de Pier Luigi Crovetto), ha sido sometido por lo autores del filme a una ulterior ficcionalización.⁹

La decisión de transformar la obra y llenar varios de los huecos de la narración de Cabeza de Vaca no implica que Echevarría estuviera interesado en plantear su película como una obra de ficción.¹⁰ Por el contrario, ha empleado una serie de convenciones y signos que permiten leerla como un filme histórico. Entre ellos, los subtítulos que, en los primeros minutos de la película, ubican al espectador en el tiempo y el espacio históricos precisos (*San Miguel de Culiacán, 1536. Costa del Pacífico* y, minutos más adelante, *La Florida 8 años antes*), así como el cuidado de reconstruir en la pantalla, con precisión, los detalles que indican a las claras su ambientación en la época de la Conquista (vestuario, armas, caballos).

No obstante, la *reconstrucción* se combina de manera constante con la *invención*, recurso que, a diferencia de lo que ocurre en muchos otros filmes históricos, aquí se plantea abiertamente. La teatralidad de la secuencia del naufragio, la representación

⁸ No obstante que las películas suelen identificarse por su director, lo cierto es que por lo general todo el equipo es responsable de la obra en mayor o menor medida. En este caso, Guillermo Sheridan, coguionista; Mario Lavista, el autor de la música; Carlos Aguilar, creador del sonido; Guillermo Navarro, director de fotografía; José Luis Aguilar, director artístico, y los actores: Juan Diego, Daniel Giménez Cacho, Roberto Sosa, Carlos Castañón, Gerardo Villarreal, Roberto Cobo, José Flores, Eli *Chupadera* Machuca, Farnesio de Bernal, Josefina Echánove, Max Kerlow, Óscar Yoldi, Ramón Barragán, Julio Solórzano Foppa, Javier Escobar Villarreal, Víctor Hugo Salcedo, Jorge Santoyo, Juan Sánchez Duarte.

⁹ Pier Luigi Crovetto, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰ Sobre las omisiones y silencios de Cabeza de Vaca véase Gustavo Verdesio. “Cabeza de Vaca: una visión paródica de la época colonial”, en *Nuevo Texto Crítico*, vol. X, núms. 19/20, diciembre, 1997, pp. 195-204.

de los episodios en que la magia gobierna los acontecimientos, las alucinaciones del personaje principal y la caracterización de los pueblos indígenas, sobre todo hacia el final de la película, le indican al espectador, aún poco enterado, que los autores del filme hicieron uso de ciertas licencias para introducir una buena dosis de ficción al construirlo.

El equipo entero de filmación participó de este particular esfuerzo de combinar la reconstrucción histórica con la invención, como lo manifestaron varios de sus miembros en la entrevista realizada por Patricia Vega. Guillermo Navarro, el director de la fotografía, comentó al respecto: “Nos propusimos [...] que el manejo de la luz fuera lo más cercano posible a lo que imaginamos era la iluminación del siglo XVI: prácticamente la totalidad de la iluminación la hemos realizado con antorchas. [...] En cuanto al color, trabajé mucho toda la parte del desierto para hacerlo arcilloso; me siento satisfecho porque esto se logró y se ve en la pantalla”.¹¹

No obstante, la preocupación por la fidelidad al referente histórico cedió el lugar más adelante ante la libertad que tuvo el equipo al inventar a los grupos indígenas que había descrito Cabeza de Vaca: “[...] a nivel visual *Cabeza de Vaca* nos permite una serie de propuestas en la medida en que no hay un registro antropológico de los grupos indígenas con los que Álvar se encuentra, y eso nos ha dado un gran margen de libertad”.¹²

Esta libertad le permitió a José Luis Aguilar, el director artístico del filme, elaborar una propuesta visual que consistió en

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

Al acompañar a Álvar Núñez Cabeza de Vaca en su recorrido, nos hemos propuesto establecer una especie de “apartado visual” para cada región de un viaje tanto exterior como interior.¹³

¹¹ Patricia Vega. “*Cabeza de Vaca*: diario de una filmación”, en *Nitrato de Plata*, núm. 1, septiembre-octubre, 1990, p. 10.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

El testimonio de Carlos Aguilar es similar:

La concepción sonora de *Cabeza de Vaca* está estrictamente apegada al tipo de sonidos que existían en esa época. Esta afirmación parecería obvia, pero recuerda que estamos hablando de 1528, tiempo en el que no existían, por ejemplo, motores de ningún tipo. [...] Tenemos gente que se ha dedicado a “calla” vacas, perros, silbatos, burros, porque es algo que hemos planeado cuidadosamente.¹⁴

Pero al mismo tiempo se ha usado el sonido de manera creativa: “El sonido es un lenguaje que a veces sustituye a la imagen, que, usado creativamente, te resuelve necesidades de producción. Por ejemplo, en la secuencia del gigante, el elemento sonoro es el más importante, el que va a determinar el estado de ánimo de Álvar cuando prueba el peyote por primera vez”.¹⁵

La construcción narrativa

La estructura narrativa de *Los naufragios* es lineal, organizada en torno a un relato cronológico del viaje, en el que se intercalan cuentos de muy diversa índole y temática, y que David Lagmanovich ha agrupado en cuatro diferentes categorías: lo *real maravilloso*, lo *extraño*, lo *fantástico* y lo *testimonial*.¹⁶ Al final de la narración hay un episodio que contiene a todos los demás relatos, los enmarca y les impone una lógica particular: se trata de una profecía, formulada antes de la partida de la expedición, en la que se anticipa todo lo que habrá de suceder a Cabeza de Vaca y a sus compañeros.¹⁷

Los estudiosos del texto coinciden en realizar una lectura metafórica de la narración de Cabeza de Vaca. De acuerdo con Lagmanovich, el hilo conductor del relato es la metáfora del viaje “de oriente a occidente, de la civilización al salvajismo y nuevamente a la civilización; de la visión eurocéntrica a la ecuménica”.¹⁸ Robert E. Lewis subraya el carácter iniciático de este viaje, en el que los europeos no sólo obser-

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ D. Lagmanovich, *op. cit.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

varon una realidad extraña e incomprensible, sino que formaron parte de ella por un tiempo considerable.¹⁹ Luisa Pranzetti refiere cómo en *Los naufragios* el planeado viaje de conquista se transforma en otro, en que el objetivo es la sobrevivencia misma, “con fuertes implicaciones en la pérdida y búsqueda de la identidad”, y además “en la adecuación y transgresión del espacio de procedencia”.²⁰ El viaje que describe Cabeza de Vaca, afirma la autora, no es un viaje sólo paradigmático, sino también arquetípico, uno de los modelos de la literatura de naufragios, y uno de los temas constantes en la literatura latinoamericana. Se trata de un viaje desde la cultura organizada, la de procedencia, hacia una cultura desorganizada, que implica “el paso de un estado social a un estado de naturaleza”.²¹ Es posible reconocer, dentro de este viaje, afirma Pranzetti, cuatro macrosecuencias: el choque, el encuentro, la integración y el retorno.

Pero la película también está organizada en torno al motivo del viaje, y es posible encontrar en ella las cuatro etapas señaladas; la narración no es del todo cronológica. En efecto, la mayor parte del relato filmico transcurre en un largo *flashback*, que se inicia cuando aparece el segundo subtítulo: *La Florida 8 años antes*.

Los acontecimientos referidos en el filme²² no se narran de manera continua; al contrario, se representan mediante escenas cortas, entre cada una de las cuales, se entiende, transcurren lapsos más o menos prolongados.

Entre escena y escena hay evidentes elipsis de tiempo.²³ La duración de cada secuencia parece ser igual al tiempo en que la acción transcurre en la pantalla, lo que otorga al filme cierto carácter teatral. El montaje de las secuencias impide la orientación en el tiempo y en el espacio. El espectador tiene la sensación de perderse junto con los naufragos, hasta que éstos regresan al campamento español, cuya ubicación

¹⁹ R. E. Lewis, *op. cit.*

²⁰ M. L. Pranzetti, *op. cit.*, p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. 60.

²² En la película se relatan los acontecimientos que sucedieron entre 1528 y 1536, es decir, durante ocho años, mientras que los límites temporales que abarcan los *Naufragios* son mucho más extendidos: van de 1517 a 1537.

²³ Cabeza de Vaca también recurrió a ciertas elipsis y condensaciones en su relato. Omitió describir, por ejemplo, el tiempo en que trabajaba como esclavo. En algunas ocasiones hizo afirmaciones como ésta: “Otras extrañas costumbres tienen; mas yo he contado las más principales y más señaladas por pasar adelante y contar lo que más nos sucedió” (A. Núñez, *op. cit.*, p. 30).

temporal está claramente señalada. En este sentido, el tratamiento del tiempo en ambos textos puede considerarse equivalente.²⁴

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

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

Del sincretismo a la asimilación cultural

La película tiene como tema principal el que también lo es de los *Naufragios*: el encuentro entre la cultura española y las distintas culturas de los grupos indígenas que habitaban el sureste de los Estados Unidos y el norte del actual México.

El filme condensa la primera etapa de estos encuentros, y con ello altera ligeramente la cronología. Varias de las hostilidades entre los indígenas y el menguado grupo de españoles se dieron antes de la separación de los barcos del capitán Narváez, responsable de la expedición a la Florida, y otros en el tiempo planteado por el filme. En éste, todos los enfrentamientos son representados en una escena en que el grupo de los naufragos, ya separados de Narváez, es sorprendido por una lluvia de flechas.

²⁴ En los *Naufragios* la precisión cronológica del inicio y fin del relato cede lugar, en el momento en que Cabeza de Vaca pierde contacto con su cultura de origen, a una sensación de tiempo distinta, propia de los pueblos recolectores, que marcan su transcurrir por la sucesión de las estaciones y por los ritmos de su economía.

Minutos antes los sobrevivientes habían encontrado ya huellas de una presencia hostil y misteriosa: extraños objetos colgando de los árboles y unas cajas que, según suponían, debían contener mercancía peninsular, pero que al abrir resultaron contener cadáveres descompuestos de sus compatriotas.²⁵

Pero la verdadera alteración de esta etapa, marcada principalmente por las constantes agresiones de los indígenas contra los expedicionarios, no consiste ni en la condensación de varios eventos similares en uno solo, ni en los cambios cronológicos, sino en la representación de la relación entre ambos grupos. De acuerdo con el filme los naufragos no agreden jamás a los nativos, y no han tenido siquiera oportunidad de conocerlos hasta tiempo después. La representación de un enemigo invisible es muy eficaz desde el punto de vista de la tensión dramática que el filme crea, pero no corresponde al testimonio de Álgar Núñez. Según éste, los indígenas, antes de atacarlos, les hablaron y les pidieron que se fueran: “Otro día los indios de aquel pueblo vinieron a nosotros, y aunque nos hablaron, como nosotros no teníamos lengua, no los entendíamos; mas haciannos muchas señas y amenazas, y nos pareció que nos decían que nos fuésemos de la tierra; y con esto nos dejaron, sin que nos hiciesen ningún impedimento, y ellos se fueron”.²⁶

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

...y temiendo que en el camino alguno no muriese o desmayase, proveyeron que hubiese cuatro o cinco fuegos muy grandes puestos a trechos, y en cada uno de ellos nos escalentaban; y desde que vían que habíamos tomado alguna fuerza y calor, nos llevaban hasta el otro [...] y de esta manera fuimos hasta sus casas, donde hallamos que tenían hecha una casa para nosotros, y muchos fuegos en ella; y desde a un hora que habíamos llegado, comenzaron a bailar y hacer grande fiesta...²⁷

²⁵ Este episodio es descrito por Cabeza de Vaca. La diferencia es que en su narración los españoles son llevados al lugar a donde los indios encuentran las cajas y que el narrador describe dicho acontecimiento con total indiferencia, mientras que en la película se trata de un momento de gran dramatismo. (Álgar Núñez, *op. cit.*, p. 7.)

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

Por otra parte, los españoles, lejos de limitarse a buscar los medios de sobrevivencia, como lo plantea el filme, se dedicaron a apresar a los indígenas para encontrar con su ayuda no sólo la comida sino también los ansiados tesoros: “y andadas cuatro leguas, tomamos cuatro indios, y mostrámosle maíz para ver si lo conocían”,²⁸ nos dice Cabeza de Vaca, y se entiende perfectamente que “tomar” significa en este caso “apresarlos”, “convertirlos en esclavos”. Cuando los indios los llevan a un pueblo, a los españoles les llama la atención, más que el maíz, “pedazos de lienzo y de paño, y penachos que parecían de la nueva España”, así como “muestras de oro”.²⁹ Desde luego, es de suponer que los españoles no sólo contemplaron las riquezas, sino que además las tomaron. Episodios como éste se repiten en casi todas las páginas iniciales del relato.

El ataque que en la película sufren los sobrevivientes es seguido por el apresamiento de Álvar y sus tres compañeros —Andrés Dorantes, Alonso del Castillo y Estebanico— y la separación de Cabeza de Vaca del resto de sus compañeros. De nuevo se trata de un recurso de condensación frente al texto, de acuerdo con el cual los cuatro sobrevivientes sufrieron esclavitud en distintas ocasiones, y sus separaciones y reuniones también ocurrieron en diversos momentos. Pero lo que interesa examinar no es tanto este recurso, sino las diferentes maneras de representar la esclavitud en el escrito y en la película.

Álvar Núñez prefiere callar su humillante experiencia, de modo que por lo general se refiere a ella de manera breve, para dedicar mucho más espacio a episodios en los que puede hacer resaltar sus cualidades de observador, guía de los demás naufragos, hombre que enfrenta con valentía las más peligrosas circunstancias, curandero y evangelizador. En el capítulo XVI, mientras cuenta cómo supo de la presencia de otros cristianos, dice como de pasada: “los indios que me tenían me avisaron de ello”³⁰ y se limita a describir su esclavitud como “mucho trabajo que me daban y mal tratamiento que me hacían [...] entre otros trabajos muchos, había de sacar las raíces para comer de bajo del agua y entre las cañas donde estaban metidas”,³¹ para contar inmediatamente después cómo se convirtió en mercader y lo bien que le fue mientras se dedicaba a ello.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

³¹ *Idem.*

La película, en cambio, dedica a este tema cinco segmentos,³² importantes no sólo por su duración sino por los elementos que aportan al significado total del filme. En esta etapa se produce en la película el contacto entre ambas culturas, en condiciones desfavorables para los españoles. Álvar es separado de sus compañeros y sometido a maltratos y humillaciones, trabaja como esclavo para el hechicero y el enano que lo acompaña (Mala Cosa), y debe aprender a vivir en una cultura completamente distinta de la suya. No comprende la lengua de sus raptos, así que debe adivinar las órdenes que recibe, aderezadas con las patadas y golpes que le propina Mala Cosa. Finalmente decide huir, pero su intento es frustrado por un ritual mágico que efectúa el hechicero para detenerlo. La cultura indígena afirma su poder y predominio, basado en fuerzas que le son desconocidas a Cabeza de Vaca; en la magia, en una relación con la naturaleza distinta de la que ha tenido el mundo occidental.

Cabeza de Vaca es humillado de nuevo, pero en medio de su desesperación decide por fin romper su silencio. Comienza hablándose a sí mismo, pero muy pronto su discurso cambia. Azuzado por la risa incontenible de Mala Cosa, Álvar decide enfrentar a los dos hombres que lo mantienen en cautiverio y afirmar la identidad propia:

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

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

En la siguiente escena es palpable el cambio de las relaciones que se ha operado: Álvar sigue actuando como sirviente, pero ya no es maltratado por Mala Cosa. Los dos logran comunicarse verbalmente, el hombrecillo corajudo lo trata con respeto.

³² La película consta en total de 20 segmentos.

Parece que las mutuas demostraciones, de la fuerza mágica por parte del hechicero y del valor personal de Cabeza de Vaca, permiten el nacimiento del aprecio mutuo. Pero la escena proporciona muchos más elementos para observar el cambio de relaciones entre Álvar y los indígenas. Mientras el español prepara la comida y alimenta y refresca a Mala Cosa, el hechicero está ocupado en un ritual. En la orilla de una laguna, dibuja en la arena una figura del hombre de grandes proporciones, mientras pronuncia palabras de algún conjuro. Cuando termina el dibujo clava con fuerza un palo en un ojo del “gigante”, e inmediatamente vemos a un hombre saltar del agua con un terrible grito y agarrando con las manos uno de sus ojos.

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

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

A partir de este momento el hechicero trata a Cabeza de Vaca como a su igual: el ritual de iniciación que parece haber empezado con la bebida que compartieron, y que tuvo su momento culminante cuando Álvar realizó exitosamente la curación según el ritual indígena, termina ahora con unos cuantos gestos del hechicero que parecen significar la consagración definitiva de aquél como curandero. Tras ello, le devuelve a Álvar la cruz que le había quitado al apresarlos, pero ahora ésta luce adornada con plumas.³³ En un gesto de acercamiento a la cultura del otro, el hechicero

³³ Conforme al análisis de los *Naufragios* realizado por Maureen Ahern, el empleo de la cruz adornada con plumas y la calabaza le permite a Cabeza de Vaca convertirse en un mediador cultural mediante la formación de “un nuevo código bicultural que negocia la paz y a la larga facilita el poder político” (M. Ahern, *op. cit.*, p. 364). No obstante, en la película dichos atributos no cumplen esta función. La cruz, tras ser recuperada por Álvar en la escena descrita, no vuelve a aparecer, y la calabaza parece constituir simplemente un elemento más de la indumentaria que emplea Cabeza de Vaca mientras convive con los indígenas.

pronuncia con dificultad algunas palabras en castellano: “manos”, “mis manos”. El acercamiento no implica, sin embargo, el deseo de seguir conviviendo. Momentos después el hechicero le entrega a Álvar atributos chamánicos y lo deja irse.

Se trata de una de las escenas más importantes del filme. Ocurren en ella la iniciación y la “conversión” de Álvar a la otra cultura. Mientras se desarrollan los acontecimientos descritos, aparecen fugazmente, de manera que sólo pueden ser distinguidos por un espectador atento, algunos símbolos que anuncian el sincretismo cultural: la cruz emplumada, la figura de Álvar que, en el momento en que practica la curación conforme al ritual indígena, por momentos se parece a la de Cristo crucificado.³⁴ Sin embargo, estos símbolos desaparecen por completo en los siguientes segmentos del filme. A partir de este momento, Cabeza de Vaca se vestirá, hablará y se comportará como un curandero indígena, y como tal se enfrentará a sus compañeros, Dorantes y Castillo, quienes no renuncian nunca a su identidad de origen.

En este sentido la interpretación de la película es distinta de la que ofrece el propio Cabeza de Vaca en los *Naufragios*. Como explica Sylvia Molloy, tras la pérdida de los atributos de la cultura de origen (barcos, armas, caballos, ropa) y asumida la desnudez que constituye la más importante transgresión de la cultura propia, Álvar trata de mantenerse al margen de otras infracciones de los códigos: sus compañeros comen caballos, pero él no lo hace; otros blancos comen carne humana, pero él se escandaliza de ello.³⁵ A medida que pasa más tiempo en las condiciones adversas y convive más con los indígenas, sus escrúpulos van desapareciendo, sobre todo en lo que a alimentación se refiere: reporta que ha comido perros y carne cruda. En otros terrenos, sin embargo, su dificultad para reconocerse en la otra cultura es mucho mayor y provoca oscilaciones tanto en la percepción de lo indígena como en la construcción de la identidad propia.³⁶

Cabeza de Vaca afirma que las primeras curaciones las hicieron él y sus compañeros en la isla del Mal Hado, porque fueron obligados a hacerlo por los indígenas, y sin que ellos mismos creyeran en absoluto que su acción pudiera ser eficaz. Por ello, combinaron las prácticas indígenas con los rezos y ruegos “a Dios nuestro Señor que

³⁴ Véase el análisis de esta escena realizado por Paul Galante, “The mystical transformation and shamanic Initiation of Cabeza de Vaca”, <http://pag2-scene.html>, 2000.

³⁵ Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 226.

³⁶ *Idem.*

les diese salud, y espirase en ellos que nos hiciesen algún buen tratamiento”.³⁷ De suerte que la eficacia del procedimiento la atribuye Cabeza de Vaca a la *misericordia de Dios* y no a las prácticas efectuadas por ellos: “Quiso Dios nuestro Señor y su misericordia que todos aquellos por quienes suplicamos, luego que los santiguamos decían a los otros que estaban sanos y buenos; y por este aspecto nos hacían buen tratamiento y dejaban ellos de comer por dárnoslo a nosotros...”.³⁸

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

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

Maureen Ahern ha explicado la función de Cabeza de Vaca como mediador cultural a partir de la apropiación de los signos rituales de ambas culturas.³⁹ Su estrategia consiste en articular los rituales indígena y cristiano, el soplo y la oración, la cruz cristiana —emplumada— y la calabaza ritual. Gracias a ella, y a medida que su fama y número de seguidores crece, Cabeza de Vaca logra transformar las relaciones de poder en beneficio propio. Llegan a ser considerados, él y sus compañeros, seres divinos, y de ahí ya sólo media un paso para que sean temidos y venerados. Cabeza de Vaca conoce perfectamente el alcance que tiene su poder en esta fase y lo usa con dos propósitos principales: lograr que los indígenas les ayuden a cumplir con sus objetivos del viaje, y evangelizarlos.⁴⁰

La película no se refiere a ninguno de estos aspectos; en ella Cabeza de Vaca,

³⁷ Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 30.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Maureen Ahern, *op. cit.*

⁴⁰ Confróntense los artículos de Rolena Adorno, “La negociación del miedo en los *Naufrajos* de Cabeza de Vaca”, en Margo Glantz (coord.), *op. cit.*, pp. 309-350, y Sylvia Molloy, *op. cit.*

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

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

Es de suponer que los autores de la película han decidido seguir el curso de los acontecimientos descritos por el personaje histórico, a pesar de haber cambiado su sentido, para tener una nueva ocasión de subrayar el mensaje ideológico del filme: la conversión de un conquistador fracasado a la cultura indígena, planteado como el origen de la identidad americana.

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

En el texto, Cabeza de Vaca desea ardientemente encontrarse con los cristianos y hace no pocos esfuerzos para lograrlo. Sus compañeros no quieren acompañarlo, así que se lleva al “Negro” (Estebanico) y once indígenas para encontrarlos. Finalmente, cuenta, “alcancé cuatro cristianos de caballo, que recibieron gran alteración de verme tan extrañamente vestido y en compañía de indios. Estuviéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos, que ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada. Yo les dije que me llevasen a donde estaba su capitán...”⁴¹

En el texto, es Álvar el que encuentra a los “cristianos” pese a que Dorantes y Castillo se resisten a acompañarlo; y es él, una vez más, quien se hace cargo de la situación ante el mudo asombro de los soldados. Es Cabeza de Vaca quien no sólo

⁴¹ Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, pp. 67-68.

rompe el silencio, sino además de inmediato da órdenes para ser llevado ante el capitán Diego de Alcaraz.

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

Los acontecimientos que siguen parecen confirmar y profundizar el rechazo de Álvar a su cultura de origen. Es testigo de la esclavización de los indígenas y de la muerte de Cascabel,⁴² su amigo. Cabeza de Vaca permanece ensimismado: habla consigo mismo y da rienda suelta a sus emociones. Difícilmente repara en los demás. Finalmente, ante la insistencia del capitán Diego de Alcaraz, quien le pide ayuda para encontrar esclavos indígenas que construyeran las catedrales, Álvar pronuncia con dificultad algunas palabras acompañadas de gestos de extrañeza frente al mundo en que se encuentra: “Su petición ofende más a la fe que a mí”. Puesto que el capitán no está convencido del significado que tiene para Álvar el término de “la fe”, éste aclara que para él existe una sola religión, una sola fe.⁴³

De suerte que el Cabeza de Vaca filmico culmina sus encuentros interculturales negando el sentido de la Conquista y de la evangelización, alienado de su gente y convertido a la cultura que comprendió siendo su esclavo.

⁴² Este personaje no aparece en los *Naufrajos*. En la película permite mostrar la profunda amistad que une a Cabeza de Vaca con los indígenas y darle un toque melodramático: Cascabel es asesinado por los españoles.

⁴³ Ésta es la postura que adoptan varias películas mexicanas producidas en el mismo periodo y que tratan el tema de la Conquista: *Bartolomé de las Casas* (1992), de Sergio Olhovich, y *La otra conquista* (1998), de Salvador Carrasco. En esta última película, Topiltzin, su protagonista indígena, se dirige a fray Diego de la Coruña con las siguientes palabras: “Vos y yo en el fondo compartimos las mismas creencias, aunque vengamos de mundos distintos”.

El enunciador del texto: el sincretismo mental

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

En la obra de Cabeza de Vaca, el mundo que se despliega ante los ojos del lector es construido por el narrador y protagonista de los acontecimientos contados. Dicho narrador, al asumir posiciones diversas dentro del relato —Álvar Núñez se manifiesta dentro del texto como historiador, etnógrafo, servidor del emperador Carlos V, guía de sus compañeros y de los indígenas, curandero y evangelizador—, nos conduce por un mundo en el que las descripciones minuciosas de una naturaleza variante y de las costumbres de los distintos pueblos, se alternan con experiencias místicas, descripciones de eventos sobrenaturales, omisiones y silencios que dejan huella en el texto. En medio de experiencias tan diversas, y asumiendo posiciones distintas tanto frente a ellos como en su función de relator, Cabeza de Vaca nunca pierde del todo su identidad original. Siempre está consciente de encontrarse temporalmente en un mundo distinto, frente al que mantiene una mayor o menor distancia, aunque también va en aumento su apartamiento de la cultura propia. Es necesario recordar, sin embargo, que escribe el texto una vez reintegrado a su cultura de origen y con fines muy precisos: prestarle un “servicio” al emperador informándole con minuciosidad de su experiencia y resaltar méritos propios a fin de poder reclamar una recompensa. Dichos propósitos influyen de manera importante en el texto, como lo han señalado prácticamente todos los estudiosos del tema.⁴⁴

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

⁴⁴ Consúltense especialmente Luisa Pranzetti, *op. cit.*; Robert E. Lewis, *op. cit.*; Beatriz Pastor, *op. cit.*; Trinidad Barrera. “Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*”, en Margo Glantz, *op. cit.*, pp. 169-204, y Pier Luigi Crovetto *et al.* “El naufragio en el Nuevo Mundo: de la escritura formulizada a la prefiguración de lo novelesco”, en Margo Glantz, *op. cit.*, pp. 205-218.

En primer término se presentan *los sucesos* en estilo indirecto, para continuar con descripciones explícitas en los que se recrean detalles de cada sesión. A esto se suma *el resultado* de cada curación, interpolado a menudo en el texto por el discurso indirecto del indígena o de alguno de sus compañeros españoles. Generalmente el narrador cierra cada uno de estos capítulos con un mismo comentario, a modo de estribillo, que nos da una sensación nítida de la escena y del contexto del acto: “Esto causó muy gran admiración y espanto y en toda la tierra no se hablaba de otra cosa”.⁴⁵

El mundo de la película, por el contrario, no es construido al parecer por ningún enunciador específico. La cámara se mantiene, la mayor parte del tiempo, en una actitud objetiva frente a la realidad cuya existencia nos está revelando y de manera independiente de todos los personajes.⁴⁶ Se trata de un recurso convencional en el cine, que por lo general produce en los espectadores la sensación de asistir a los hechos que se desarrollan en un mundo real, y que gracias a la magia del cine pueden desplegarse ante sus ojos. Para lograr este efecto, los realizadores ocultan el proceso de la construcción del filme, lo que incluye la disimulación del trabajo de la cámara.

En *Cabeza de Vaca*, no obstante, la cámara no es por completo invisible. Su presencia se nota principalmente a través de dos recursos: la creación de un estilo de filmación propio y la asignación de un papel activo al lente en algunas escenas.

El estilo de la película es creado mediante una narrativa visual específica. Ésta se desarrolla por medio de una serie de secuencias, cuya duración es, por lo general, igual al tiempo de las acciones representadas en la pantalla, pero entre las cuales existen considerables elipsis. De esta manera se despliegan ante el espectador una serie de cuadros, separados unos de otros por el flujo de tiempo —indeterminado— e introducidos mediante un procedimiento, también peculiar de este filme. En efecto, cada nueva secuencia se inicia con una imagen fija, la mayoría de las veces un primer plano, y otras veces un plano general. Esta manera de empezar cada escena crea un estilo y un ritmo específico del filme, a la vez que fragmenta la experiencia del

⁴⁵ Maureen Ahern, *op. cit.*, p. 355.

⁴⁶ Sólo en dos instantes se identifica con *Cabeza de Vaca*: 1) el momento en que Álvar, tras la curación del gigante, sufre un mareo, lo que se refleja en la pantalla mediante la imagen del techo de la choza dando vueltas, y 2) durante las alucinaciones que Álvar sufre en la cueva y que se muestran en la pantalla como hechos que están ocurriendo en realidad.

espectador en consonancia con la diversidad de las experiencias de los personajes del filme. La construcción narrativa contribuye así a que el espectador transite, junto con Cabeza de Vaca, por las diversas etapas de su viaje, tanto físico como espiritual, que junto con él pierda la noción del tiempo y orientación en el espacio.

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

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

En un principio este peculiar enunciador registra los eventos con una mirada occidental: las rupturas del tiempo son señaladas mediante los subtítulos que indican claramente su alcance y dimensión. Con el segundo de los subtítulos: *La Florida 8 años antes*, se inicia un largo *flashback* durante el cual todos los acontecimientos son narrados de manera cronológica y respetando las relaciones de causa-efecto: al naufragio le siguen las escenas en que los sobrevivientes buscan cómo protegerse del frío y cómo satisfacer la sed y el hambre en la playa; al asalto por los indios le sigue el cautiverio de los sobrevivientes, y éste se resuelve por una serie de circunstancias y acciones que se muestran en la pantalla (iniciación de Álvar, la primera curación, la consagración, etcétera).

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

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

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

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

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

Conclusión

Los *Nafragios* de Cabeza de Vaca y la película de Echevarría hacen del encuentro de ambas culturas y de la transformación de la identidad del protagonista de la narración su tema principal, pero el tratamiento de este tema difiere considerablemente en ambos textos. El personaje histórico describe la expedición a la Florida como una sucesión de acontecimientos adversos, desde la desorganización y abandono de sus responsabilidades por el capitán Narváez, bajo cuyo mando ésta se realizaba, una serie de naufragios, una larga lucha por la sobrevivencia, hasta la reintegración a su cultura de origen. En el curso de esta descripción su forma de ver a los propios y a los “otros” sufre cambios importantes.

En un principio Cabeza de Vaca no emplea sino las categorías que en su época y dentro de su cultura servían para representar al nativo. Según Beatriz Pastor, se trataba de “la categorización por ausencia —no tienen, no conocen, no llevan— complementada por la indiferenciación generalizadora —hablan una sola lengua, se parecen todos, tienen las mismas costumbres...”.⁴⁷ En esta etapa el personaje percibe además al nativo como una amenaza: como él mismo lo confiesa, su visión se halla distorsionada por el miedo: “... a media hora acudieron otros cien indios flecheros, que, agora ellos fuesen grandes o no, nuestro miedo les hacía parecer gigantes...”.⁴⁸

Sin embargo, a medida que Cabeza de Vaca se ve obligado a convivir con los indígenas, como esclavo, mercader y curandero, su percepción tanto del “otro” como de sí mismo se va modificando de manera sustancial, sin que ello lo lleve a optar por una integración total con los indígenas ni al repudio de su grupo de origen. El autor de la narración tampoco renuncia al proyecto de la colonización de los territorios que ha conocido durante su travesía; por el contrario, escribe su relato para facilitarla. Su crítica se refiere solamente a los medios violentos que emplean sus compatriotas. Aunque su identidad sufre transformaciones a lo largo del viaje y su mirada es cada vez más crítica frente a los suyos y comprensiva frente a los “otros”, nunca renuncia a un núcleo de rasgos que considera fundamental dentro de su personalidad. En efecto, Cabeza de Vaca pinta su autorretrato con pinceladas firmes:

A lo largo de la primera parte [...] se contrasta el buen juicio, carácter firme y la valentía de Álvaro Núñez con las vacilaciones, decisiones precipitadas y final abandono de responsabilidades de Pánfilo de Narváez. El autor [...] no deja de subrayar [...] cómo él trabaja para mantener la lealtad de las tropas al gobernador cuando los soldados amenazan con sublevarse o desertar. Después del naufragio definitivo [...] Álvaro Núñez se afirma en el papel del mando, declarando su intención de sacar de cautiverio a sus compañeros. Cuando se ven convertidos en curanderos al estilo indígena, es Álvaro Núñez el que más se atreve a intentar las curaciones arriesgadas y difíciles [...] Es Álvaro Núñez el que predica el Evangelio a los indígenas y el que efectúa la reconciliación de las tribus tradi-

⁴⁷ Beatriz Pastor. *El jardín y el peregrino: el pensamiento utópico en América Latina (1492- 1695)*: México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1999, pp. 72-73.

⁴⁸ Álvaro Núñez, *op. cit.*, p. 24.

cionalmente enemistadas. Es el mediador además entre los indios y los españoles, y en última instancia defensor de aquéllos contra éstos.⁴⁹

La película desiste de mostrar la complejidad del personaje principal y del carácter ambiguo de sus relaciones con la cultura indígena, y cuenta una historia distinta del encuentro intercultural. En dicha historia pueden distinguirse tres etapas claramente diferenciadas: 1) la renuncia de unos (Narváez) y la pérdida de otros (náufragos) de la cultura de origen; 2) el proceso de acercamiento a la cultura indígena, que culmina con el reconocimiento mutuo en términos de igualdad, y 3) la separación física de Cabeza de Vaca de la cultura indígena y su desprendimiento ético y espiritual de la cultura española.

El permanente protagonismo del Álvar Núñez histórico es sustituido en el filme por una actitud de persistente pasividad. En efecto, el Cabeza de Vaca filmico no emprende ninguna acción, sino que es víctima y objeto de las acciones de los demás. En un principio es víctima de un accidente marítimo y del abandono por parte del capitán de la expedición. Más tarde es capturado y convertido en esclavo, esta vez víctima del hechicero y de las circunstancias adversas. Trata de escapar, pero es sometido por el chamán, quien decide cuándo y cómo liberarlo y quien determina su futura función, la de curandero. Ni siquiera la evidente asimilación dentro de la cultura indígena y juicio crítico frente al comportamiento de los españoles, lo hace actuar por cuenta propia. Al contrario, y de manera poco comprensible para los espectadores del filme, Álvar sigue a sus compañeros hasta llegar al campamento español.

La caracterización del personaje filmico y la transformación del sentido del encuentro intercultural que éste experimenta tienen importantes consecuencias ideológicas. La película, concebida por Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan —quienes compartieron los créditos como guionistas— como un relato sobre los orígenes de la identidad americana,⁵⁰ plantea dicha identidad como una suerte de fusión de las culturas. Pero en este planteamiento se niega tanto la violencia con que operó dicho proceso históricamente, como el hecho de que la cultura que se impuso fue la europea y no la indígena como lo sugiere el filme. El personaje que simboliza la

⁴⁹ Robert E. Lewis, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁰ Véase Nicolás Echevarría. "Introducción", en Guillermo Sheridan, *Cabeza de Vaca: México*, El Milagro, 1994, pp. 11-21.

fusión cultural, el propio Cabeza de Vaca, no efectúa una suerte de síntesis entre ambas civilizaciones, como sí lo intentó el personaje histórico, sino renuncia a la cultura española y adopta la indígena. Álvar Núñez, quien convertía a los “paganos” al cristianismo, según el testimonio que dejó, es convertido aquí él mismo a la cultura que en realidad buscaba transformar constantemente.

La “conversión” de Cabeza de Vaca se da, conforme a los autores de la película, prácticamente sin conflicto. Las hostilidades iniciales entre el personaje principal y los indígenas dan lugar a un respeto mutuo y reconocimiento de las diferencias, tan pronto como ambas partes se conocen un poco. La película no intenta reflexionar sobre la naturaleza de estas diferencias y la dificultad que conllevaría un esfuerzo de su conciliación, sino que escoge el camino fácil e históricamente falso de su cancelación. De ahí que Cabeza de Vaca, tras recibir la cruz, entre los diversos objetos que lo autorizan para ejercer como curandero, se olvida de ella de inmediato para adoptar los rituales y las costumbres indígenas.

Más que de la *re-conciliación*, la película habla de la *asimilación* de una cultura por la otra, como una posibilidad histórica, como un origen imaginario y deseable, siempre y cuando podamos conjurar la herencia de los conquistadores malvados, al estilo de Castillo, Dorantes y Alcaraz, que la película separa y opone a Cabeza de Vaca.

Bajo esta luz la película de Echevarría aparece más emparentada con la ideología nacionalista de lo que podría parecer a primera vista.⁵¹ En efecto, comparte con ésta la idea según la cual nuestra identidad es producto de un origen común, y está fincada en un proceso de mestizaje biológico y cultural, cuya violencia y asimetría nunca se cuestionan. Al igual que la historia nacional, relega el conflicto a un último lugar y subraya los procesos de asimilación y homogeneización. Se refugia en el estereotipo y en una visión maniquea de los “unos” y los “otros”: los generosos y honestos indígenas, y los europeos devorados por la codicia, empequeñecidos por el egoísmo y la soberbia.

Cabeza de Vaca se distancia en lo ideológico del cine latinoamericano de las décadas anteriores, de un cine radical y militante que reivindicaba la naturaleza profundamente heterogénea y conflictiva de las sociedades del continente. Pero continúa su tradición en tanto instituye una narrativa original y crea una imagen diferente

⁵¹ Luisela Alvaray sostiene un punto de vista contrario al mío en “Desafíos a la historia: el otro cine”, en *Objeto Visual*, núm. 7: Venezuela, Cinemateca Nacional de Venezuela, diciembre, 2000, pp. 5-31.

de América, de la que han reiterado el cine europeo y el norteamericano.⁵² La América de Echevarría es un mundo sin confines entre lo real y lo mágico, lo histórico y lo mítico. Es una tierra seca y pedregosa, inhóspita y hostil. Es un espacio habitado por diversas culturas, que se bastan a sí mismas, que viven por sí mismas, sin necesidad de que venga alguien de fuera a enseñarles otras formas de vida. Es en este sentido que la película se distancia de los discursos hegemónicos vigentes hasta la actualidad.

⁵² Compárese, por ejemplo, con la visión de América de dos películas producidas en 1992: *1492: the conquest of paradise*, de Ridley Scott, y *Christopher Columbus: the discovery*, de John Glen.