

## Nicolás Echevarría: *Cabeza de Vaca* (1990)

Guido Rings  
(Anglia Ruskin University, Cambridge)

### 1. Notas preliminares

Al igual que *Naufragios* (1542), el famoso informe de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, la película *Cabeza de Vaca* (1990)<sup>1</sup>, del director mexicano Nicolás Echevarría (8 de agosto 1947, Tepic/Nayarit), cuenta las experiencias más significativas de un conquistador fracasado, pero el enfoque de las dos narraciones es muy diferente. Mientras que el informe autobiográfico se centra en el naufragio y la consecuente subsistencia en el Nuevo Mundo, que lleva a descripciones geográficas, climáticas y militares detalladas, el largometraje trata en primer lugar la interacción del protagonista con los indígenas y la transformación personal que sufre: de conquistador a esclavo, y de esclavo a chamán, un desarrollo único que le permite conocer profundamente una parte del mundo indígena desconocida por la mayoría de sus compatriotas. La película de Echevarría acentúa por tanto la Otriedad del Nuevo Mundo, pero también la gran variedad cultural. Sheridan (27 de agosto 1950, Ciudad de México), el guionista de Echevarría, resume que “en América, existía un mundo rico, complejo, sofisticado” (Sheridan 1994: 10), y el intento del director por reconstruir esta última noción de manera visual es obvio cuando destaca la conexión mágica entre los diferentes pueblos y su entorno natural. De esta forma muestra tanto a los indígenas que se adaptan a la abundancia del agua en la selva como a la tribu del desierto cuyo vínculo con la tierra seca se refleja en el barro que cubre el cuerpo de los indígenas. Esta iconización de las etnias aclara al espectador que el concepto generalizador de “indígena” no existe, y que por tanto no se puede confiar en los discursos coloniales y neocoloniales que intentan estabilizarlo y diseminarlo. Al igual que los filmes documentales más tempranos del director, como *Judea* (1973), *María Sabina* (1979) y *El niño Fidencio* (1980), *Cabeza de Vaca*

---

<sup>1</sup> Hay diferentes versiones de esta película en DVD. Aquí hacemos referencia a la versión original de 138 minutos de Producciones Iguana (cf. Echevarría 1990). En copias posteriores se suele cortar algunas escenas clave (como la que muestra al abuelo de Cabeza de Vaca en el infierno) reduciendo así el filme a 112 o 104 minutos, lo cual corresponde más al tamaño estándar de difusión de películas comparables.

forma parte de la obra socio-crítica de Echevarría que intenta explorar y sacar del olvido a las culturas indígenas marginadas por el discurso del Partido Revolucionario Institucional, el cual gobernó México durante la mayor parte del siglo xx y cuya política socioeconómica llevó a la rebelión de algunas poblaciones indígenas bajo el EZLN en 1994.

Las diferencias entre *Naufragios* y *Cabeza de Vaca* se deben por un lado al hecho de que, originalmente, Echevarría quería hacer una película sobre otro conquistador conquistado, Gonzalo Guerrero, pero al recibir los fondos de Imcine para realizar un filme sobre Cabeza de Vaca adaptó el proyecto: “Sobre el boceto del retrato de Gonzalo se trazó el de Álvaro. La estructura general es la misma: el hombre que, separándose de los suyos, hace otra vida entre ‘salvajes’” (Sheridan 1994: 17). Por otro lado, la diferencia fundamental del contexto histórico tuvo probablemente más impacto en el desarrollo de la reescritura. En el caso de *Naufragios*, Núñez escribe a su “cesárea y católica Majestad” (Núñez 1999: 4), el rey Carlos I (1516-1556), con el objetivo de obtener beneficios políticos y económicos de su larga odisea, la cual presenta como información esencial para facilitar la conquista de los grandes territorios, hoy pertenecientes a los estados de Florida, Texas, Nuevo México, Arizona y California<sup>2</sup>. De hecho, su *Relación* (1537), en la cual se basa el más detallado informe de 1542, le ayuda a obtener el título de “segundo adelantado del Río de la Plata” y a que la Corona le financie un segundo viaje a las Américas, esta vez bajo su mando (1540-1545). En cambio, Nicolás Echevarría lleva a cabo su producción cinematográfica durante las preparaciones para el Quinto Centenario del llamado “Descubrimiento”, una época caracterizada por las frecuentes críticas de las celebraciones oficiales planeadas. En este contexto parece que son principalmente cuestiones de “corrección política” (Grenier 1991, Carr 1992) las que llevan a la Sociedad Estatal del Quinto Centenario a subvencionar la película del director mexicano, una estrategia importante y probablemente necesaria teniendo en cuenta que dicha Sociedad costea al mismo tiempo otras dos películas que apoyan el discurso (neo)colonial: *1492: La conquista del paraíso* de Ridley Scott, y *Cristóbal Colón: El descubrimiento* de John Glen.

Mientras que ninguno de los tres filmes tuvo un éxito económico impresionante, *Cabeza de Vaca* destacó como ganador de dos premios importantes, el DICINE y el ACE, y por un gran número de reseñas académicas favorables. Esta recepción positiva se debe en parte a Juan Diego, el famoso artista español (14 de diciembre 1942, Bormujos, Sevilla) que tenía papeles clave en películas como *La noche oscura* (1989), *La vida que te espera* (2004) y *Smoking Room* (2002), y que interpreta el papel de Cabeza de Vaca de manera tan convincente que —igual que más tarde por su interpretación en *Smoking Room*— fue premiado como mejor

<sup>2</sup> Véase el enfoque militar de Vargas (2007).

actor. Además, la elaboración ambiciosa del mundo mágico indígena impresionó a muchos críticos, y en este contexto no sorprende que algunas reseñas definan al filme de Echevarría como obra indigenista (Kempley, Grenier), mientras que otros intentan categorizar al protagonista como “conquistador gone native” (Nogueira 2006, Floeck 2003, Valverde 1999). Sin embargo, al contrario de estas perspectivas dominantes en la literatura secundaria, se llegará aquí a la conclusión de que el protagonista sufre más bien un proceso de hibridación cultural del cual emerge un hombre que es al mismo tiempo español e indígena.

También hay diferencias significativas a nivel formal entre las obras de Núñez y de Echevarría: mientras que el informe histórico relata sus viajes de una tribu a otra en episodios separados y de forma estrictamente cronológica, como se podría esperar de una narrativa barroca del mismo tiempo, la película muestra una macroestructura comparable a la nueva novela histórica. En particular destacan las numerosas rupturas con la ilusión narrativa y el uso metafórico del círculo, que caracterizan su estructura a pesar de que sigue generalmente un orden cronológico. Los reseñadores suelen destacar algunos aspectos clave de este “hiperrealismo”, pero es obvio que muchos no saben conectarlos con filosofías o teorías narrativas posmodernas y, al criticar la película a causa de “few attempts at narrative” (Fernández 1992: 72), “rudimentary continuity” (Tallmer 1992: 32) o “huge gaps in the story” (Billings 1997: s. p.), no hacen más que aplicar los valores de un sistema narrativo decimonónico a una obra contemporánea. Aunque son menos obvios y numerosos que en la pieza teatral de Sanchis Sinisterra, los mecanismos de distracción y alienación de la película empiezan ya muy al principio, cuando se interrumpe la cabecera (con letras blancas sobre un fondo negro, acompañadas de una marcha militar española) para indicar al espectador el tema central: la visualización de la percepción personal del protagonista, aquí reflejada en su falta de orientación al tener que reintegrarse a la vida española después de su larga estancia entre los indígenas. Tanto él como sus tres acompañantes españoles ven aquí a plena luz del día lo que, en muchos sentidos, es un reflejo del lado violento e inhumano de la vida en esclavitud que ellos mismos sufrieron al principio de sus viajes, solo que aquí los esclavos son los indígenas. Es decir, el principio de la película no solo marca su final, sino que va más allá al indicar que el ciclo de la vida de este conquistador, que empieza con la esclavitud, desembocará en otro ciclo determinado por la esclavitud indígena, más duradera. Sin duda, estas referencias ayudan a preparar al espectador para que acepte el carácter recurrente del tiempo como parte significativa del cosmos indígena que dominará las experiencias del protagonista.

Para Núñez, que se ha adentrado profundamente en el mundo humano y mágico de los indígenas, la continuidad circular de lo inhumano es en extremo inquietante, lo cual le hace reaccionar de forma muy emotiva: la escena

termina cuando da un grito de dolor que se transforma en una carcajada de desesperación. Como es de esperar, la narración retrocede ahora en el tiempo y comienza a relatar la memoria de este personaje. Sin embargo, al espectador no se le permite todavía conocer más profundamente su conflicto interior. En su lugar, la distracción sigue con el cambio radical a otra escena que contrasta por su oscuridad y su diseño teatral. En ella, Echevarría resume el desastre naval de la expedición de Pánfilo de Narváez, a la cual pertenecía Núñez. Después continúan los créditos, pero ahora se oyen tambores pertenecientes a la música ritual de América. Este cambio musical, del militarismo español a la magia indígena, conduce al espectador a la amalgama de las dos culturas en la película y, en especial, en el protagonista. En este sentido, no es casualidad que el título del filme lleve el nombre del protagonista, en oposición al informe histórico *Naufragios*.

Schäffauer ve el cambio paradigmático del protagonista de la película aproximadamente después de 60 minutos, es decir, más o menos a la mitad de la versión original de 138 minutos, cuando Núñez lucha en una cueva en contra de las alucinaciones provocadas por el agotamiento, el hambre y la sed (2007: 104), lo cual le lleva a un estado de locura que resulta ser clave para su liberación de las normas coloniales. Esencial aquí es la voz de su difunto abuelo, Pedro de Vera, que se encuentra en el infierno por el genocidio realizado en su conquista de las Islas Canarias y que, a pesar del eterno acoso (“¡condenadme en paz!”), sigue confirmando que “solo se conquista así” (DVD: 57:26). Se indica aquí el posible destino del protagonista como alma en pena sufriendo eternamente al lado de su abuelo por hechos que aún no ha cometido, y el deseo de querer evitar este futuro es obvio. Solo después de la doble liberación, la física por el hechicero, y la mental por la experiencia de la locura en la cueva, el protagonista parece ser capaz de buscar su propio camino, un camino al servicio de la humanidad compartida por las dos culturas, que corresponde a la noción de transculturalidad de Welsch (1999). Al igual que Jesús en el Nuevo Testamento, ahora vemos a Núñez curando a los enfermos, aunque este recurre a dos tradiciones religiosas diferentes: la cristiana y la indígena. El conquistador conquistado de Echevarría se distingue así de la mayoría de los antihéroes fracasados de la nueva narrativa, empezando por el Colón de Carpentier y siguiendo con los rejonistas de Armas Marcelo y el Núñez de Sanchis Sinisterra, los cuales buscan su futuro en la asimilación, explotación o marginación de lo foráneo.

## **2. Viajes de la monoculturalidad a la transculturalidad, y viceversa**

El protagonista de *Naufragios* viaja mucho, al igual que el de la película, pero en el largometraje se trata sobre todo de un viaje mental, tema que Sanchis Sinisterra retoma más profundamente un año más tarde. Al llegar con una

docena de hombres a lo que hoy se llama Florida, el Núñez de Echevarría parece compartir la visión separatista de los otros conquistadores españoles. La escena teatral dentro de la película revela esta mentalidad ‘monocultural insular’ durante el desastre naval, cuando uno de los naufragos exclama refiriéndose a los restos de su buque de guerra: “esto es toda la España que nos queda. Estos barcos son España”. Pánfilo de Narváez también se acerca y confirma “aquí termina España” desde los restos de su nave capitana, pero hay que esperar hasta el final de la película para escuchar a Núñez expresar un dictamen más abierto que incluye explícitamente la Otriedad del Nuevo Mundo: “tú eres España” (dirigido al comandante de la tropa española), “esto es España” (dándose la vuelta, y de esta forma refiriéndose a todos los alrededores), “aquello también es España” (señalando con la mano derecha las montañas y regiones más lejanas). Teniendo en cuenta que en esta escena hay una demarcación clara en el suelo (una especie de surco) que separa al comandante y a su subordinado del protagonista, es significativo que después de su “alegato” transcultural Núñez cruza esta línea de separación para acercarse a los esclavos indígenas que se hallan en el otro lado, donde prosigue con una crítica cínica y aguda de la justicia española: “la muestra de vuestra justicia la he visto yo en todo el camino” (DVD: 1:28:57).

Es obvio que el protagonista híbrido lamenta que los españoles recién llegados representen la perspectiva cultural separatista, jerárquica y destructora de la España fundada por los Reyes Católicos<sup>3</sup> y rechazada por Posse explícitamente en *Los perros del paraíso*. Cuando un soldado joven describe a los nativos del Nuevo Mundo como “salvajes”, se refleja también esta misma España: un país manchado por la expulsión de los árabes y los judíos y en el cual se sigue dudando de la naturaleza humana de los indígenas, tanto en los tiempos del protagonista como también mucho después de los debates públicos entre De las Casas y Sepúlveda en 1550 y 1551. En este contexto tampoco hay que olvidar que en un momento de gran desesperación, al ver que su fuga acaba de fracasar y que probablemente su vida de esclavo no tendrá fin, el protagonista expresa una estricta jerarquía ontológica entre españoles e indígenas: “soy más

---

<sup>3</sup> Esta misma escena se ha interpretado de diferentes maneras, pero una de las versiones más recientes ofrecida por Nogueira es sin duda de las más conflictivas: para empezar, aquí se trata de declaraciones del protagonista, y no de preguntas, y después no se ve ninguna “monumental cathedral under construction” en el horizonte, como dice la autora (2006: 153). Consecuentemente, no habría lugar para preguntas como “Where exactly is Spain? Can Spain be transplanted? Can it be left behind?” (ibíd.: 154), sino —y en este aspecto este estudio apoya la proposición de la autora— se ve claramente que “Cabeza de Vaca can not escape Spain and [...] neither can America” (ibíd.: 154). Las tropas españolas siguen avanzando y en su camino van suprimiendo a los indígenas, incluyendo a los que ayudaron al protagonista.

humano que vosotros [...] tengo un mundo [...] y un Dios” (DVD: 32:28). Es una imagen que facilita la colonización y eliminación de lo foráneo, y quizá no es casualidad que Echevarría haya elegido al enano deforme “Malacosa” como agresor en contra del cual se dirige ahora la rabia de Núñez: “En mi país ya te hubieran empalado” (DVD: 32:15), dice el protagonista a una criatura que en la España de su tiempo —y hasta cierto punto en las sociedades industrializadas contemporáneas— sería considerado “imperfecta” y por tanto marginada, pero que en el mundo indígena suele ser respetada por su asociación con el mundo mágico. Todo esto podría resumirse al decir que el carácter recurrente del tiempo incluye una lucha constante en contra de la monoculturalidad oficial internalizada. Esta monoculturalidad parte de la noción de superioridad y única legitimación divina de la cultura cristiana española, idea que implica el derecho y el deber de cristianizar (y colonizar) el territorio de los paganos foráneos. Al final de la película, a Núñez —“reborn’ as critical subject” (Alvaray 2004: 62)— le aguarda una tarea monumental si quiere combatir los conceptos del separatismo e imperialismo cultural, profundamente arraigados; lo mismo podría decirse de sus sucesores transculturales, a los cuales pertenecen algunos de los autores clave de la literatura chicana contemporánea.

Teniendo en cuenta la idea del cambio, entramos ahora en detalle en el viaje mental del personaje fílmico. Durante el primer encuentro de los sobrevivientes españoles con los indígenas de América parecen confirmarse todas las pesadillas que un soldado cristiano del siglo XVI —o probablemente también un espectador occidental etnocentrista del siglo XXI— pudiera tener acerca del bárbaro, salvaje y brutal pagano: en medio de la selva el sirviente negro Estebanico descubre una piel humana colgada de un árbol que llena a todos de tanto terror que el cura comienza un exorcismo. Poco tiempo después, el grupo encuentra un cadáver mutilado dentro de un baúl que pertenecía al barco de Narváz, tras lo cual el cura decide quemarlo junto con todos los otros símbolos de la magia indígena que acaban de encontrar en los alrededores. Es entonces cuando los indígenas —hasta ahora invisibles— empiezan a lanzar flechas desde sus escondites hasta matar a todos, excepto a Núñez y a tres compañeros, que son destinados a la venta en el mercado de esclavos. La imagen del indígena como bárbaro continúa en la escena del mercado, cuando se presenta a los españoles en jaulas, como animales, y cuando los venden a un hechicero. A este hechicero también se muestra como foráneo y peligroso haciendo hincapié en su altura, pintura y la compañía que lleva: un enano sin brazos cuya deformidad causa tanto miedo a los cautivos que lo consideran un demonio, llamándolo Malacosa. Sin embargo, cuando el protagonista español intenta escapar de su cautiverio la cámara acentúa el aspecto humano, no solamente de Núñez —cuya desesperación después del fracaso de su fuga se presenta en primer plano—, sino también y sobre todo del hechicero y de Malacosa. Los indígenas no entienden

lo que grita en español, pero comprenden perfectamente su desesperación y de ahí en adelante dominan la empatía y el respeto mutuo.

Aunque esta empatía es muy importante para facilitar el cambio mental, resulta imposible explicar la transformación radical del protagonista sin considerar su estado de locura que se muestra en la cueva. Sin duda, Echevarría quiere acentuar aquí la necesidad de librarse de los demonios de la conquista para poder empezar una vida diferente. Consecuentemente, el espectador llega a ser testigo de una lucha espiritual que recuerda explícitamente a las numerosas luchas del eremita San Antonio Abad, y el árbol en llamas que aparece al final de la escena hace referencia directa a la aparición de Dios ante Moisés. Sin embargo, al contrario que en el informe histórico donde se reconstruyen las imágenes bíblicas para subrayar la pureza de la mentalidad cristiana del protagonista y autor, la película las transfiere al entorno indígena y las mezcla con personajes y mensajes importantes de este ámbito: en lugar del Dios cristiano aparece el hechicero, y este último le presenta a Núñez un árbol en llamas (no un arbusto), pero no para darle instrucciones acerca de cómo liberar al pueblo judío, sino para que no se muera de frío. La fuerte conexión espiritual entre el hechicero y el protagonista, es decir, entre dos hombres que supuestamente viven en mundos diferentes, confirma la disolución de las fronteras tradicionales culturales, religiosas y raciales, lo cual invalida la interpretación errónea que describe el desarrollo del protagonista como intento de “redimirse”<sup>4</sup>. Más convincente es la interpretación de esta escena a base de la locura como espacio clave para librarse del discurso monocultural y destructor del colonialismo europeo. La película sigue aquí la nueva tradición de la narrativa latinoamericana reflejada de manera ejemplar en las obras de Asturias, Yáñez y Rulfo (Rings 1996: 215, 291), las cuales rechazan la idea de la prioridad del racionalismo europeo y norteamericano y recurren frecuentemente a la locura como medio de conocimiento. En este sentido, la locura de Cabeza de Vaca aparece como expresión de la fantasía del inconsciente que se rebela en contra de la inhumanidad del mundo monocultural colonial personificado por Pedro de Vera, el abuelo del protagonista y causante del ambiente (auto) destructivo de las Islas Canaria después de la conquista. Todo esto lleva a una inversión de la jerarquía

---

<sup>4</sup> Nogueira (2006: 149 s.) propone dicha interpretación, que este estudio rechaza por dos razones clave: 1) La película no menciona ningún pecado cometido por el protagonista o sus compañeros que exija tal “redención”. Al contrario: la masacre de la mayoría de los naufragos y la esclavización de los pocos sobrevivientes parece inhumana e injustificable, así que la propuesta de que necesitan mortificarse para evitar el castigo divino es cuestionable. 2) La idea de que el protagonista sufre algo semejante a la pasión de Cristo para redimir los pecados de los otros conquistadores o de los espectadores (debido a “his/her own contributions [...] to colonialism”, p. 155) se basa en la perspectiva cristiana que la película intenta rebatir y sustituir por la propuesta de hibridez cultural y religiosa.

colonial ya que lo ‘verdaderamente loco’ (en la noción de ‘enfermo-irracional’) es la destrucción causada por el conquistador-vencedor, y no la lucha del protagonista que intenta buscar una salida de los círculos viciosos de la violencia.

No hay duda de que —en su búsqueda de otra identidad— Núñez se adentra en el mundo indígena, pero es importante destacar que nunca llega a ser indígena, ni mucho menos huye de su identidad española o la abandona<sup>5</sup>, sino que más bien sufre un proceso de hibridación cultural del cual emerge un hombre nuevo. Este hombre evade toda clasificación simplista que lo etiquete como español o indígena, y por tanto es muy cuestionable querer describirle con palabras como “gone native” (Floeck 2003: 272)<sup>6</sup>. La idea de que el protagonista del informe aparece más como un “mediador cultural” que el de la película (Jablonska Zaborowska 2004: 22) tampoco es convincente. Es más bien al revés: mientras que el primero destaca que cura a los enfermos con la ayuda de Dios (acentuando que hay uno solo: el cristiano), y que los rituales indígenas no tienen fuerza mágica alguna, el segundo recurre activamente a ambas tradiciones religiosas en una síntesis que cruza las fronteras culturales. Es decir, el informe refleja la mentalidad monocultural que la corte española esperaba de sus subordinados, y que se puede considerar como característica de los discursos religiosos europeos de su tiempo<sup>7</sup>, mientras que la película acerca las identidades culturales de una forma que pueden intercambiarse y mezclarse libremente, fuera de las jerarquías tradicionales. Este intercambio está en sintonía con la tendencia a la hibridez en la narrativa posmoderna, pero no es de ninguna forma representativo del cine habitual sobre la conquista, que tiende a fomentar ideas monoculturales.

Un símbolo claro de la hibridez del protagonista —que me gustaría explorar más en detalle— es la mezcla de símbolos, amuletos, palabras y gestos religiosos. En su función de curandero lleva siempre una cuerda alrededor del cuello de la que cuelga una cruz grande pero también amuletos indígenas más pequeños. Mientras que la vestimenta (o falta de esta) y la forma de llevar el pelo lo asocian con el entorno indígena, la cruz permanece en el lugar central en su cuerpo y parece contribuir de manera significativa a las curaciones, que se ven acompañadas además de otros gestos fácilmente asociables con la religión

---

<sup>5</sup> Véase su categorización como “tránsfuga cultural” por Floeck (2003: 272).

<sup>6</sup> Véanse también Valverde (1999: 61), Jablonska Zaborowska (2004: 22) y Nogueira (2006: 157).

<sup>7</sup> Véanse las semejanzas con la *História de duas viagens ao Brasil* de Hans Staden dirigida al conde Felipe I de Hesse (Staden [1557] 2007). En ambos informes los autores tratan de presentarse a sí mismos como cristianos nobles dentro de un ambiente extremadamente hostil. La pregunta es hasta qué punto han seleccionado o incluso inventado episodios que ayudaron a desarrollar esta imagen, es decir, el canibalismo en la obra de Staden y la hambruna extrema en la de Núñez.



cristiana: al curar al indígena herido por la hechicera de la tribu de los hombres azules, el protagonista junta las palmas de la manos y mira hacia el cielo como para rezar repetidamente y, al final, baña al herido en agua como en un bautizo. Los mismos gestos se repiten al entrar en la cueva para resucitar a la muerta, un acto que hace referencia directa a la resurrección de Lázaro a manos de Cristo, no solo por la semejanza del lugar (una cueva) y la liberación del “paciente” de sus “ataduras”, sino también por las oraciones cristianas: el protagonista recita fragmentos clave del Ave María (*benedictus fructus ventris*) antes de repetir en castellano que “está viva” (DVD: 1:09:08). Sin embargo, todo esto se mezcla con palabras y gestos supuestamente indígenas que hace que el poder de los signos cristianos no esté claro. Por tanto, sería un error afirmar que en la película las curaciones se deben a la intervención del Dios cristiano, que es como el autor del informe suele explicar y justificar “sus milagros”, pero igualmente falso sería atribuirlos solo a la magia indígena<sup>8</sup>. Se trata más bien de un sincretismo religioso que, al igual que la hibridez cultural, no puede categorizarse de forma simplista. Es decir, está claro que el Álvar Núñez Cabeza de Vaca presentado por Echevarría no ha “abandonado” su religión cristiana para poder practicar la magia indígena, sino que ofrece una síntesis interesante. Al contrario que el héroe cristiano de *Naufragios* que nunca “contamina” su creencia única, el protagonista del largometraje llega a ser un híbrido que recurre a las dos tradiciones mágicas simultáneamente: la cruz, las palabras mágicas que recuerda de su dueño anterior, las oraciones, la piedra extraña que pone en la garganta de la chica muerta, etc. En suma, todo esto se diluye en un gran ritual de resucitación, y él mismo cree en el poder de todo en conjunto, sin limitaciones culturales y sobre todo sin jerarquías.

### 3. Sobre héroes y caníbales

Sigue siendo un misterio cómo Grenier puede definir la América de Echevarría como “choreographed paradise” de “coffee-table Indians” (1991: G4), ya que el ambiente en el cual Núñez y los suyos intentan sobrevivir no parece ser ningún paraíso inocente, ni para los españoles ni para los indígenas. Al contrario: la vida es a menudo dura y corta; la muerte, omnipresente, y aquí no existen ni el amor romántico ni la muerte heroica que encuentra el conquistador en *Captain from Castile* (Henry King 1947) y películas más recientes “de capa y espada” de Hollywood, incluyendo *Cristóbal Colón: El descubrimiento* (Glen 1992). Es obvio que los conquistadores de Echevarría poco tienen que

---

<sup>8</sup> Esta interpretación equívoca procede de Gordon: “The film shows the power of Cabeza de Vaca’s healing to come only from the magic taught to him by the shaman” (2002: 114).

ver con el Colón de la última película, interpretado por Georges Corraface que, al aparecer como héroe aventurero y mujeriego, tiene muchas semejanzas con el Pedro de Vargas de *Captain from Castile*, interpretado por Tyrone Power. Ni el caníbal Esquivel, ni la tropa que se dedica a la caza de indígenas, ni Dorantes (que destaca por inventarse encuentros sexuales con “mujeres de tres tetas”) aparecen como modelos heroicos a seguir. Sin embargo, los indígenas tampoco son tan buenos, nobles y pacíficos como Grenier parece sugerir.

En este contexto es muy interesante la extensa discusión acerca del supuesto canibalismo de “la tribu de los hombres azules” en la literatura secundaria. Para Gordon (2002), el canibalismo es tan obvio que dedica un capítulo entero a la comparación directa de *Cabeza de Vaca* con *Como era gostoso o meu francês* de Pereira dos Santos, pero la sección que analiza la antropofagia revela rápidamente la fragilidad de tal acercamiento. En realidad, hay muy poco que decir acerca del canibalismo indígena en la película de Echevarría, porque el director se limita a indicar su posible existencia. No se ve a ningún indígena comiendo carne humana como en la película *Hans Staden*, y tampoco hay relatos sobre el tema al estilo de la *História de duas viagens ao Brasil* del fracasado conquistador alemán del siglo XVI (Staden 2007), o un autorretrato comparable a él de Esquivel. Lo único que parece seguro es que algunos soldados españoles se comieron la carne de los muertos de su propia expedición, y en este sentido los cuentos de Esquivel concuerdan con el informe del siglo XVI donde se menciona: “Los que morían, los otros los hacían tasajos; y el último que murió fue Sotomayor, y Esquivel lo hizo tasajos, y comiendo de él se mantuvo hasta primero de marzo” (Núñez 1999: 89). A pesar de que en *Naufragios* no existen declaraciones semejantes que se refieran a las tribus indígenas, Echevarría juega conscientemente con el estereotipo del indígena antropófago en la mente del espectador. Por eso muestra a los indígenas de la tribu de los hombres azules ejecutando a Esquivel de un golpe mortal por la espalda con el *jvera pemme*, un hecho que recuerda al ritual antropófago brasileño descrito en el informe histórico de Staden (2007: libro 2, cap. 28) y que figura en la película *Hans Staden*. A continuación se ven dos indígenas cargando una olla enorme, pero no llega a saberse si está llena de agua caliente lista para cocinar a Esquivel, o si tan solo contiene la bebida que todos toman entre los bailes rituales. Por último, hay una escena que la literatura secundaria ignora en este contexto, pero que podría conectarse con los otros indicios mencionados: en el primer “encuentro cultural” entre los españoles y los nativos se lleva la atención del espectador a algo que podrían ser los restos de un cuerpo humano que cuelgan de un árbol en la jungla, pero no se sabe con certeza, e incluso si fuera así, no podemos estar seguros de que la desolladura implique necesariamente el canibalismo.

En resumen, no hay duda de que Echevarría alude a actos antropófagos y otras “barbaridades” por parte de los indígenas, pero en mi opinión se trata

de un aspecto de la estrategia narrativa básica del director, la cual parte de la reconstrucción cinematográfica de los estereotipos europeos acerca del Otro solo para luego poder desarticularlos mejor. En particular, se podría recapitular con Ebel: “The film blurs the line between Old and New World cultures and renders as artificial the dichotomy between civilised versus uncivilized societies, where cannibalism is concerned” (1996: 105).

#### 4. Retorno a los estereotipos

Parece difícil valorar “la efectividad” de una deconstrucción narrativa, ya que no se puede llevar a cabo solo a base del análisis del texto, como propone Gordon (2002: 93), sino que hace falta una investigación empírica detallada de grupos de espectadores representativos. Sin embargo, es obvio que *Cabeza de Vaca* no busca la deconstrucción de forma suficientemente persistente e incluso “olvida” en este proceso a algunos grupos estereotipados. Probablemente el ejemplo más claro es el tratamiento de las mujeres indígenas como algo exótico, aunque al fuego del campamento español el protagonista se distancie de los cuentos sexuales fantásticos de Dorantes y en general mantenga una actitud “profesional” (de chamán-médico) en sus encuentros con ellas, la cual se manifiesta como alternativa a las numerosas relaciones románticas interétnicas del cine comercial (véase *Captain from Castile* de King e *Hijos del viento* de Juárez). A pesar de estos esfuerzos de crear una historia alternativa quedan muchos estereotipos tradicionales del Otro, y Walter tiene razón en criticar especialmente la presentación (neo)colonial de las indígenas: “In the first half of the film, the central fantasy is simply that of women as passive, nurturing, and freely sexual”, mientras que la segunda parte está dominada por la representación de “female sexual otherness as exotic, tantalizing, and extremely threatening” (2002: 144).

Las últimas palabras hacen especial referencia a las mujeres de la tribu de los hombres azules, que se mueven constantemente alrededor de los cautivos atados en los postes, los tocan y, durante el intento de rescate por parte de la otra tribu, hasta intentan matar a uno de ellos. Esto implica un cambio radical de la estereotípica pasividad femenina que caracteriza la primera parte a una intensa agresividad en la segunda, aunque no significa necesariamente que las mujeres hayan abandonado su condición de objeto. Salen de sus chozas más bien a las órdenes del cacique, como si fueran animales peligrosos que se ponen temporalmente en libertad para devorar a los cautivos, una imagen apoyada por las alusiones a la antropofagia y el comportamiento análogo al animal de las mujeres. Al mismo tiempo, las imágenes de indígenas exóticas y eróticas pasivas culminan con la escena de la chica resucitada, que recuerda al espectador

que las indígenas de Echevarría suelen ser jóvenes y atléticas y tienen el cuerpo pintado. Esto podría resumirse reiterando que el sujeto de la historia es el hombre, mientras que la mujer aparece como objeto de la mirada masculina del director, tanto en la escena de la resucitación, donde se muestra pasiva, como en la de la tortura ejecutada por la tribu de los hombres azules, donde aparece más activa al manifestarse como cruel y peligrosa.

Al gran número de mujeres objeto se añade en la película el sirviente negro Estebanico, otro personaje que sufre u ocasionalmente se beneficia del curso de la historia pero no es capaz de cambiarlo. Además, se trata de un personaje marginado (si no ignorado) por la literatura secundaria, un hecho sorprendente, considerando que algunos críticos ven el valor poscolonial de la película en el hecho de que por medio del protagonista “the voice of the other can be rescued” (Miguel Magro 2004: 62). Aunque se refieren aquí a la perspectiva indígena, no cabe duda de que el servidor negro Estebanico pertenece también al grupo de los “subalternos” cuyos puntos de vista suelen quedarse fuera del alcance de la historiografía tradicional. En la película no se menciona el origen de Estebanico, pero el autor de *Naufragios* lo describe como “negro alárabe, natural de Azamor” (Núñez 1999: 222), que implica una doble Otredad: la del esclavo negro y la del árabe, enemigo tradicional del soldado cristiano. Por supuesto, hay que preguntarse seriamente hasta qué punto obras como *Naufragios* o *Cabeza de Vaca* pueden “rescatar” su punto de vista, pero no sería lógico excluir a Estebanico, ya que se trata de uno de los cuatro naufragos sobrevivientes.

Este estudio sostiene que la película pone al subalterno negro en el papel del subordinado leal colonial que, guiado por sus instintos, sigue al lado de Núñez sin dar ninguna muestra de juicio propio. En cierto modo cumple así con la función que el ateneísta Martín Luis Guzmán atribuyó a los indígenas en su ensayo *La querrela de México*, y que de hecho se refleja en su presentación cuando siguen al protagonista chamán en la segunda parte de la película: “la del perro fiel que sigue ciegamente los designios de su amo” (1984: 15). Ni Estebanico ni los indígenas muestran un comportamiento independiente, no parecen cuestionar nada, reaccionan en vez de actuar y siempre siguen a su amo: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (a pesar de que el Estebanico del siglo XVI era el esclavo de Dorantes). La pasividad de Estebanico se corrobora después de la curación del indígena que estaba a su lado en otro poste de tormento de la tribu de los hombres azules: mientras que Núñez habla con los chamanes de la tribu y Dorantes y Castillo disfrutan de las indígenas que se les ofrecen, Estebanico se queda jugando con los niños del pueblo. No se sabe si ninguna mujer estaría interesada en él, pero es obvio que el lugar de este servidor leal e inocente está más bien con los niños que con los hombres. Su condición de subordinado se muestra de nuevo en la escena de la resurrección: Dorantes solo se queja de la obsesión de Núñez por querer curar a un muerto y finalmente sale de la cueva

en forma de protesta, mientras que Estebanico se queda fielmente junto a su amo y solo sale corriendo de espanto al ver que la joven muerta empieza a moverse. En el campamento de la tropa española está otra vez al lado del protagonista escuchando sus palabras. Todo esto nos lleva a la conclusión de que parece ser una persona indefensa, definida por sus emociones, su falta de juicio y su cobardía, lo que corrobora los principales estereotipos coloniales y neocoloniales sobre los esclavos africanos que España lleva en grandes cantidades al Nuevo Mundo: parece que no es el sistema colonial el que los ha reducido a servidores, sino que más bien se los presenta como “nacidos para servir” y, además, faltos de la guía racional española y de la protección patriarcal de la Corona española.

Otros aspectos problemáticos de la obra están conectados con la puesta en escena de la magia indígena. Sin duda, hay que entender esta magia como símbolo de una Otredad que Echevarría quería representar visualmente, y que se refleja en la pintura de los cuerpos, la ropa y los bailes rituales. Indica una Otredad que escapa a toda explicación racional occidental y que, por eso, no puede conocerse por medio de las estructuras binarias del discurso colonial. Al mismo tiempo, la película acentúa que los españoles y los indígenas comparten la conexión con el mundo mágico, el cual suele presentarse de formas diferentes, pero que parte de las mismas creencias: en curaciones milagrosas, resucitaciones de muertos y rituales que puedan vencer “el mal”. Por desgracia, el tiempo que invierte la cámara en los rituales indígenas es considerablemente más largo que el que se dedica a las creencias de los españoles. Podemos ver al cura practicando un exorcismo y a Dorantes como cautivo en la jaula de los indígenas intentando expulsar al ayudante del hechicero con la señal de la cruz. Sin embargo, la duración de estas escenas no llega ni a un minuto de la película, mientras que los rituales del hechicero con el lagarto, el gigante pintado en la arena y el árbol en llamas ocupan unos ocho minutos, sin contar las curaciones híbridas por parte de Núñez en las que destaca el elemento indígena, ya que la pintura, la ropa y los gestos extraños aplacan visualmente la importancia de la cruz.

En este contexto, el hecho de que el atuendo indígena en la película se basa en los grabados de Théodore de Bry (1528-1598), notorios por su ordenación colonial exótica del Otro, no refuerza mucho el mensaje transcultural, el cual también se ve perjudicado porque las palabras indígenas que se escuchan no corresponden a una lengua india, sino que son invenciones del director (Restrepo 2000: 198, 197). Por supuesto, esto último podría formar parte de la misma estrategia narrativa de reconstruir los clichés europeos acerca del Otro para poder deconstruirlos mejor, pero la deconstrucción de la iconografía colonial no es lo bastante explícita ni, sobre todo, lo suficientemente frecuente para evitar la impresión que Restrepo describe: “Amerindian bodies are turned into rich, exotic, and erotic textures that can be gazed at (consumed) by the metropolitan

spectator” (2000: 189). Lo que este crítico no considera adecuadamente en su valoración es la importancia de la macroestructura narrativa: por una parte, está el proceso de la humanización de los indígenas, claramente reflejado en la sustitución del hechicero opresor exótico por el asistente indígena agradecido “no exótico”; por otra, se ve al mismo tiempo la deshumanización de los españoles, al pasar de ser unos pobres náufragos víctimas de la hostilidad del mar y de indígenas crueles a conquistadores brutales que se aprovechan de su superioridad militar para esclavizar o matar a los indígenas que encuentran.

De esta forma, el largometraje dirige la mirada del espectador de los clichés internalizados del bárbaro foráneo a la imagen del bárbaro Yo para acentuar la barbarie como constante humana, pero ofrece a la vez una posible salida del círculo vicioso de su destrucción mutua: la síntesis transcultural propuesta por el protagonista. Para ello Echevarría llega a un compromiso: no quiere terminar con la imagen romántica occidental del indígena como “salvaje noble” al estilo de *Atala* de Chateaubriand, pero tampoco desea apoyar la perspectiva indigenista del indígena civilizado y pacífico brutalmente oprimido por el conquistador bárbaro. El hecho de que algunos críticos reprueban la visión colonial de la película<sup>9</sup> mientras que otros la categorizan como indigenista<sup>10</sup> confirma que no es nada fácil clasificarla como defensora de ninguna de las dos vertientes. En este sentido Echevarría ha tenido éxito con su intento de producir una obra crítica que no encaja en los grandes relatos coloniales e indigenistas, pero no cabe duda de que desgraciadamente muchos de los estereotipos tradicionales han sobrevivido el intento deconstruccionista del filme.

## 5. Resumen

*Cabeza de Vaca* presenta un protagonista que, después de pasar algunos años entre indígenas, se convierte en un híbrido transcultural ejemplar. Su sincretismo religioso muestra que no se refiere al “tránsfuga cultural” de Floeck (2003) o del conquistador “gone native” de Valverde (1999), es decir, alguien que abandona su cultura española para convertirse en nativo (como por ejemplo fray Antonio en Jericó), sino de un hombre nuevo que basa su identidad en la cruz, las oraciones cristianas y la magia indígena al mismo tiempo.

---

<sup>9</sup> Véase la iconografía colonial según Restrepo (2000: 198); Jablonska Zaborowska piensa que la película “niega la violencia que acompañó” a la conquista y “el hecho de que la cultura que se impuso fuese la europea y no la indígena” (2004: 23).

<sup>10</sup> Véase Kempley, según la cual la obra apoya la noción de victimización de los indígenas por “greedy, cross-kissing Euro-savages” (1992: 32), una imagen corroborada por la idea del “choreographed paradise” de “coffee-table indians” de Grenier (1991: G4).

La transformación del conquistador monocultural en chamán transcultural se pone en escena a través de la retrospectiva del protagonista. Aunque la narración central siga la línea cronológica de los relatos tradicionales, las técnicas de alienación son numerosas y persistentes. Es obvio que se trata de una película que ya no confía demasiado en las palabras, por lo cual responde a los grandes discursos coloniales e indigenistas con la iconización de la historia y muy pocos diálogos, siendo las imágenes las que transfieren la fuerte carga cognitiva y emocional. Además, se disturba la recepción automática mediante diferentes técnicas: imágenes que solo muestran un fondo negro acompañadas de marchas militares españolas o ritmos rituales indígenas muy al principio y al final de la película; escenas surrealistas, como el encuentro entre jinetes españoles “sin cara” armados hasta los dientes y el grupo semidesnudo indefenso de Núñez; o la representación de la cruz plateada gigante acarreada por esclavos indígenas en dirección a una tormenta.

Por desgracia, la maniobra de deconstrucción no alcanza de manera convincente ni a las indígenas, que continúan en los papeles más estereotípicos tradicionales (sea el del objeto erótico, pasivo y sufridor de la historia o el del ser agresivo, irracional y mortal), ni tampoco al “negro”, que se presenta como obediente, pasivo y muy emocional. Asimismo, la caracterización exótica de las diferentes tribus indígenas, que se suele acentuar por la pintura corporal y otros atributos, es muchas veces problemática, ya que sigue las estructuras coloniales.

## Bibliografía

- ALVARAY, Luisela (2004): “Imagining indigenous spaces: self and other converge in Latin America”. En: *Film & History* 34, 2, pp. 58-64.
- ANBY, Vincent (1991): “On the road with Cabeza de Vaca”. En: *The New York Times*, 23.03, p. C12.
- ARNOLD, William (1992): “Foreign adventure movies leave much to be explored”. En: *Seattle Post-Intelligencer*, 14.8, p. 11.
- BILLINGS, Thomas (1997): “Cabeza de Vaca”. En: *Internet Movie Database*, <<http://us.imdb.com/Reviews/09/0997>> [último acceso: 26 de febrero de 2009].
- CARR, Jay (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *The Boston Globe*, 21.09, p. 32.
- DENBY, David (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *New York*, 08.06, p. 59.
- EBEL, Mark T. (1996): *Five films of pre-columbian culture, the discovery of the New World, and the Spanish conquest: Retorno a Aztlán, Christopher Columbus: the discovery, 1492: conquest of paradise, Cabeza de Vaca and Jericó*. Tesis doctoral de University State of Florida (Florida). Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.
- ECHEVARRÍA, Nicolás (1990): *Cabeza de Vaca*. México/España/EE. UU./Reino Unido: Producciones Iguana (película/DVD: 1:38:19).

- FENDLER, Ute/WEHRHEIM, Monika (eds.) (2007): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Meidenbauer.
- FERNÁNDEZ, Enrique (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *Village Voice*, 26.5, p. 72.
- FLOECK, Wilfried (1990): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Tübingen: Francke.
- (2004): “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”. En: *Iberoamericana*, 4, 14, pp. 47-67.
- GORDON, Richard Allen (2002): *Reviewing the colony/Revising the nation: Mexican and Brazilian cinematic dialogues with colonial texts*. Tesis doctoral de Brown University (Providence/Rhode Island). Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.
- GRENIER, Richard (1991): “Politically correct conquistador”. En: *The Washington Times*, 16.5, p. G4.
- GUZMÁN, Martín Luis ([1915] 1984): “La querrela de México”. En: Martín Luis Guzmán: *Obras completas*, vols. I y II. México: Fondo de Cultura Económica, I, pp. 31-107.
- JABLONSKA ZABOROWSKA, Alexandra (2004): “La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista”. En: *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 1, pp. 19-28.
- KEMPLEY, Rita (1992): “Cabeza de Vaca: An explorer’s self-discovery”. En: *The Washington Post*, 20.11, p. C7.
- MIGUEL MAGRO, Tania de (2004): “Religion as a survival strategy in ‘Los Naufragios’ and in Echevarría’s film ‘Cabeza de Vaca’”. En: *Torre de papel* 14, 1-2, pp. 52-63.
- NOGUEIRA, Claudia Barbosa (2006): *Journeys of redemption: discoveries, re-discoveries, and cinematic representations of the Americas*. Tesis doctoral de University of Maryland. Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.
- NÚÑEZ, Álgvar Cabeza de Vaca ([1542] 1999): “La relación que dio Álgvar Núñez Cabeza de Vaca”. En: Adorno, Rolena/Pautz, Patrick (eds.): *Álgvar Núñez Cabeza de Vaca: His Account, His Life and the expedition of Pánfilo de Narváez*, vol. I. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 13-291.
- RESTREPO, Luis Fernando (2000): “Primitive bodies in Latin American cinema: Nicolás Echevarría’s ‘Cabeza de Vaca’”. En: Camayd-Freixas, Eric/González, José Eduardo (eds.): *Primitivism and identity in Latin America: Essays on art, literature and culture*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 189-208.
- RINGS, Guido (1996): *Erzählen gegen den Strich. Ein Beitrag zur Geschichtsreflexion im mexikanischen Revolutionsroman*. Frankfurt: Peter Lang.
- (2010): *La conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1984): “El retablo de Eldorado”. En: Serrano, Virtudes (ed./1996): *José Sanchis Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, pp. 250-357.
- (1986): “Lope de Aguirre, traidor”. En: Serrano, Virtudes (ed./1996): *José Sanchis Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, pp. 177-249.



- (1991): “Naufragios de Álvar Núñez”. En: Serrano, Virtudes (ed./1996): *José Sancho Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, pp. 91-176.
- SCHÄFFAUER, Markus K. (2007): “Bilder des Unsagbaren: ‘Cabeza de Vaca’”. En: Fendler, Ute/Wehrheim, Monika (eds.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Meidenbauer, pp. 101-115.
- SHERIDAN, Guillermo (1994): *Cabeza de Vaca*. México: Ediciones El Milagro/IMCINE (guión).
- STADEN, Hans (2007): *Wahrhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555) - História de duas viagens ao Brasil*. Edición crítica de Franz Obermeier. Traducción al portugués por Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee Verlag.
- TALLMER, Jerry (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *New York Post*, 15.05, p. 32.
- THOMAS, Kevin (1992): “Mysticism and wonder prevail in Cabeza de Vaca”. En: *Los Angeles Times*, 03.07, p. F17.
- VALVERDE, César (1999): “Del relato a la pantalla: la alteridad en Cabeza de Vaca”. En: *Káñina*, 23, 3, pp. 59-63.
- VARGAS, Claret M. (2007): “‘De muchas y muy bárbaras naciones con quien conversé y viví’: Álvar Núñez Cabeza de Vaca’s ‘Naufragios’ as a war tactics manual”. En: *Hispanic Review*, 75, 1, pp. 1-22.
- WALTER, Krista (2002): “Filming the Conquest: ‘Cabeza de Vaca’ and the spectacle of history”. En: *Literature/Film Quarterly*, 30, 2, pp. 140-145.