

Illinois Wesleyan University

From the Selected Works of Cesar Valverde

1999

Del relato a la pantalla: La alteridad en Cabeza de Vaca

Cesar Valverde, *Illinois Wesleyan University*



Available at: https://works.bepress.com/cesar_valverde/41/

DEL RELATO A LA PANTALLA: LA ALTERIDAD EN CABEZA DE VACA

Cesar Valverde

Ya desde su publicación en 1542, *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca gozó de gran popularidad, pues sirvió de contratexto a las grandes empresas españolas de conquista del siglo XVI: el protagonista naufraga dos veces, sufre duras penurias, es tomado prisionero por los indígenas, se convierte en esclavo y aprendiz de chaman, dice asimilarse a las culturas indígenas, eventual mente se convierte en un curandero de gran fama seguido por multitudes y retorna a los dominios españoles con tal apariencia que sus compatriotas se rehúsan a creer que no es un indígena. En el frenesí generado por el quinto centenario de la llegada de Colón a América, este texto ha sido de nuevo objeto de mucha atención: aparecen gran cantidad de estudios sobre Cabeza de Vaca, nuevas ediciones de *Naufragios* y hasta una versión cinematográfica. Esto es en gran parte porque representa la otra cara de la conquista, lo que Beatriz Pastor llama el discurso del fracaso. Escribe Pastor:

Frente a ese discurso de la conquista mitificador de realidades, acciones y personajes, se desarrollaría otro de carácter muy diferente. Este se articulaba sobre el fracaso y reivindicaba el valor del infortunio y el merito del sufrimiento. A este discurso narrativo del fracaso le corresponde la creación de las primeras representaciones desmitificadoras y críticas de la realidad americana.¹

Un conquistador conquistado, un portador de la civilización reducido a la barbarie, un cristiano haciendo de hechicero y un esclavizador esclavizado atrae a críticos y defensores de la conquista y colonización española de América porque presenta al español fuera de su tradicional papel hegemónico y en una posición marginal. La narrativa de Cabeza de Vaca crea por momentos espacios donde el sujeto típicamente victimizado, el indígena, asume más bien el papel despótico y reduce al conquistador al nivel de víctima. Para un público latinoamericano hoy día esto presenta la oportunidad de formalizar un tipo de "venganza" vicaria hacia el conquistador, mientras que para España es posible argüir que la conquista y colonización no fueron solo Cortes o Pizarro, sino que también España "sufrió".

La producción cinematográfica *Cabeza de Vaca* es un esfuerzo conjunto del Instituto Mexicano de Cinematografía, Televisión Española, La Sociedad Estatal del Quinto Centenario y American Playhouse, entre otros. No es de sorprender entonces que la película redima tanto al conquistador (para un público pro-español) como al indígena (pues se realiza en 1992) utilizando códigos y estereotipos visuales reconocibles para un público estadounidense (códigos y estereotipos asociados tanto con lo indígena como con América Latina en general, como por ejemplo el representar al indígena asociado con lo exótico, la hechicería y lo fantástico, y al español con el delirio de riqueza, las empresas absurdas, la crueldad y la traición). En la película, Cabeza de Vaca es un mediatizador entre dos realidades polarizadas, la española y la indígena, y se da por un hecho que este se altera, que sus años entre los indígenas lo han transformado en un sujeto híbrido capaz de moverse con facilidad entre los dos grupos opuestos.²

Para enmarcar la transformación del protagonista, la película abre y cierra con imágenes que buscan asombrar al público por la yuxtaposición de elementos que serían normales por sí solos o en otro contexto. La primera escena muestra una gran edificación que construyen los españoles, una catedral en media del gran vacío del desierto. El darle tal primacía al proyecto edificador y catequizante del español tiene un efecto mixto en el público: muestra por un lado lo

difícil de esta empresa evangelizadora, a la vez que recalca lo absurdo de llevarla a cabo en media del desierto (que cabe bien dentro de las expectativas del público norteamericano, que pensara en la codicia, superstición y futilidad asociadas con El Dorado y la fuente de la juventud). También pone en primer plano el papel protagónico del esclavo indígena y el africano en la realización de estos proyectos descabellados.

La última imagen de la película presenta a un grupo de unos cien hombres que marcha por el desierto a ritmo de tambor y cargando una gigantesca cruz plateada. En una toma aérea vemos la inmensidad del desierto, solamente interrumpida por la gran cruz cuasi metálica. Pero no es una escena de fantasía o magia, pues son elementos realistas que asombran por su contexto: el vacío del desierto (desnudez del Nuevo Mundo, la tierra virgen) yuxtapuesto con la cruz, la plata y lo militar.

Este realismo mágico (según la definición de Seymour Menton) como producto del asombro intenta reproducir la sorpresa del español que llegaba al nuevo continente. Pero crea el problema de reducir la historia a la percepción sensorial (específicamente los sentidos de los españoles), a la tensión entre expectativa y realidad. Cabeza de Vaca es una reconstrucción del asombro que habrían experimentado los recién llegados, pero ese asombro sólo tiene cabida porque se representa al indígena y al nuevo mundo como puro exotismo. Es otra construcción de América como espacio mágico-realista, asombroso y deslumbrante, otra representación hecha desde afuera para ser consumida afuera.

Cabeza de Vaca se representa de manera que el público simpatice con él. Aunque es español, progresivamente se identifica con los indígenas, sufre con ellos por la esclavización a la que son sometidos y se aliena más y más de lo español. La película traza esta fragmentación psicológica y el asombro funciona como proceso mediatizador entre Cabeza de Vaca y el Otro. La jerarquía de la expedición se esfuma. El capitán de la expedición, Pánfilo de Narváez, se lleva a los hombres jóvenes y fuertes en su balsa y deja a Cabeza de Vaca con los viejos y los enfermos, obligándolo a convertirse en líder y representante de lo abyecto, de aquello que ha sido literal y metafóricamente lanzado a la deriva. La vestimenta, símbolo de la civilización que traen los europeos, se convierte en instrumento de supervivencia: la utilizan como velas para las balsas que están a la deriva.

En su primer encuentro con el Otro los naufragos ven una ofrenda que han dejado los indígenas, ofrenda de carácter abyecto por ser de cuero (piel removida), plumas y sangre. Otra vez se utiliza el realismo mágico (desde el punto de vista del español): un bulto de cuero con plumas y sangre hace que todos actúen como si hubieran visto al diablo, y se dan a rezar y santiguarse. El segundo encuentro con el Otro ocurre cuando abren uno de los cofres que encuentran y ven un cuerpo de un español mutilado, con cuernos de venado a su lado. La conclusión es obvia para ellos: el Otro es peligroso, brutal y diabólico. El sacerdote de la expedición decide que el cadáver está hechizado y decide quemarlo (exorcismo/ abyección), pero al hacerlo empiezan a llover flechas. Esta primera etapa de la película, la entrada al mundo extraño (un descenso al infierno, podemos decir, con sus imágenes de fuego, humo y maldad) y el primer contacto con el Otro, cierra con otra imagen asombrosa: el sacerdote, con ocho flechas clavadas en la espalda, se adentra en el bosque, caminando erguida y lentamente.

Cuando los españoles se ven encerrados en una jaula, los indígenas los miran desde afuera y los hostigan. Aparecen dos personajes centrales a la alteración de Cabeza de Vaca: el curandero/hechicero y su compañero el enano sin brazos. El hechicero aparece en un *close-up*, desde un ángulo inferior, viajando en canoa por el río. Esta toma a resalta su exotismo, cara pintada, plumas, cueros, maracas, y parece estar volando por encima del río. Lleva un tipo de

armadura hecha de conchas y tiene unos ojos azules que contrastan con su tez morena (signos que podemos leer como representativos de su carácter fronterizo o alterado dentro de su sociedad; vendría a ser entonces un personaje paralelo a Cabeza de Vaca). El hechicero y el enano serán los puentes que harán que Cabeza de Vaca pueda entender al indígena para después poder convertirse en él.

Cabeza de Vaca se ve en el papel de esclavo del hechicero y el enano. El enano lo abusa y lo hostiga, pero Cabeza de Vaca es capaz de mantener su integridad y su dignidad. El enano es, a pesar de su brutalidad, un desvalido (una variante del white man's burden): necesita que le den de comer y lo bañen. Precisamente cuando Cabeza de Vaca es capaz de aceptar su propia feminización e ignorar lo brutal y grotesco del enano, su transformación en indígena se da casi por completa.

Lo que le da supremacía a los hechiceros indígenas es su poder sobrenatural, pero lo que los une al español son las emociones humanas. Cabeza de Vaca está totalmente deshecho cuando se frustra su intento de escape y les dice: "Que hago yo aquí? . . . Y hablo y hablo y hablo. Y soy más humano que tú. Y aunque sea un naufrago tengo un Dios y un mundo ... Y éstas son las Indias. Y soy de Sevilla. Y esto es el suelo". En este instante se siente total mente perdido, y desesperadamente recurre a su visión monológica y eurocéntrica para tratar de explicar su entorno. Pero al darse cuenta que todos sus referentes ideológicos, culturales y religiosos ya no tienen validez, se desata a llorar catárticamente y los hechiceros se apiadan de él y dejan de atormentarlo. En este esquema invertido, se humaniza el español ante la mirada del indígena, quien siente las lizas por el naufrago y lo trata a partir de entonces como un amigo y compañero. Así es que Cabeza de Vaca se convierte en el Otro.

Ya en la próxima escena aparece totalmente pintado y cargando los implementos de hechicero/curandero. Pasa por un período de aprendizaje, donde estudia fascinado la manera en que el curandero puede dibujar una figura humana a en la arena, clavar una estaca en el ojo de la figura, y producir así una lesión grave en el jefe de una aldea cercana. De este modo, los curanderos generan trabajo para sí mismos, pues inmediatamente después entran a la aldea ofreciendo sus servicios para curar al jefe. Antes de hacerlo, Cabeza de Vaca (con la cabeza pintada de dos colores, blanco y negro, proyección extrema de su dualidad interna), el enano y el curandero toman un brebaje en una comunión paródica como preparación para la curación del jefe e iniciación de Cabeza de Vaca.

Cabeza de Vaca se incorpora de lleno al plano del Otro cuando es capaz de ejecutar su propio milagro. Como poseído, a la vez asustado y en éxtasis, le cura el ojo mutilado al jefe. El hechicero le devuelve entonces la cruz que le habían quitado y lo deja ir por su cuenta. La síntesis que ocurre en el reúne dos cualidades: su bondad o preocupación (inherente) por otros y su nueva dimensión sobrenatural y espiritual.

Después de este cambio integral vaga por el desierto y se encuentra eventualmente con otros españoles de la expedición que están presas por un grupo de indígenas. Uno de esos españoles es el último sobreviviente del grupo de Narváez, y relata cómo tuvieron que recurrir al canibalismo para sobrevivir. Por si había duda hasta este momento de la película acerca del carácter deshumanizante y abyecto de estas tierras, dice el sobreviviente: "Me lo comí, a Pantoja... Si lo queréis ver, esperareis hasta que cague. Tal vez veréis algo de "I". Y dice otro: "Malditas tierras. No hay virtud, sólo hay hambre". Pero es así como en esta nueva tierra los que no son capaces de alterarse para entender al Otro, como lo ha hecho Cabeza de Vaca. El sí puede cambiar (aunque su cambio no fuera del todo voluntario) y por lo tanto ve el lado bueno de estos salvajes y sus tierras.

También hace uso de su habilidad para curar cuando le saca una punta de flecha a un joven guerrero de la tribu que lo rescata de su nuevo cautiverio. Sus poderes ya no están siendo cínicamente explotados como lo había hecho el otro curandero: ahora cura porque es lo moralmente correcto, porque piensa primero en los demás antes que en sí mismo. Dice: "En la vida de ese indio va la nuestra", y procede a curarlo con un bautizo sincrético, donde lo sumerge varias veces en una poza de agua.

Su entrada triunfal a la aldea del joven que ha curado nos hace pensar en la entrada de Cristo a Jerusalén, y poco después indios y españoles comparten una ceremonia donde son salpicados con agua ("bendita"). Este es el momento de la integración ideal. Por un breve periodo, indios y españoles viven juntos en armonía, y es aquí que lleva a cabo su último milagro. Cuando están enterrando a una joven india él les dice que aun está viva. Estebanico, el esclavo africano que tratan los españoles, es el único de los foráneos que lo ayuda en el rito de resucitación, pues el otro español no quiere involucrarse (claro, la negritud del esclavo lo enlaza con la marginalidad del indígena). Cabeza de Vaca extrae alga del cuerpo de la muchacha y le escupe, y ella resucita.

Encuentran después una aldea que ha sido destruida por españoles, y en una casa ven a un hombre pidiendo ayuda. Con la mana Cabeza de Vaca le saca un proyectil de arcabuz, y cuando le preguntan si a ese no lo va a resucitar, contesta: "Debemos dejar de hablar de resurrecciones para llegar a tierra de cristianos". A esta altura se da cuenta que su alteridad le va a excluir a la vez de lo español y de lo indígena. Pero es lo suficientemente "bueno" para decidir a los indígenas que lo dejen, pues no puede seguir con ellos, pensando más bien en evitar que los capturen y esclavicen. Se despide del joven indio diciéndole, en lengua indígena: "pequeño hermano".

Los cuatro españoles naufragos por fin se reencuentran con España cuando ven a cuatro jinetes en medio del desierto. Los jinetes, con armadura, espada y escudo, no quieren creer que estos sean también españoles. La película cierra en el campamento de los españoles, que están construyendo una catedral en el desierto. Le dicen a Cabeza de Vaca que requieren de más mano de obra, y que él puede hacer que los indios trabajen más, pues "os respetan... os obedecen". Pero este ya ha cambiado, y responde que "Vuestra petición of en dé a la fe, más que a mí. Mandan ponerle guardia porque no pueden confiar en él, y Cabeza de Vaca llora al ver a su "pequeño hermano" llegar muerto en una carreta, con la cruz que le había obsequiado. La película termina sin tratar qué habrá de pasar con Alvar Núñez Cabeza de Vaca, pero lo vemos unido de corazón con el indio, llorando con él y por él.

En esta versión de Cabeza de Vaca hay un cambio interno en el protagonista que deja de ser una cosa para convertirse en el Otro. De hecho se pone mucho hincapié en ese cambio para dejar claro que este español es diferente al arquetípico conquistador. Para el público de la película el final implica un futuro nefasto para el español alterado y una visión idealista de lo que pudo ser América. Esta lectura de *Naufragios* humaniza al conquistador y muestra la conquista como algo que pudo haber sido evitado. Pero este no es el Cabeza de Vaca histórico que se deja ver en su relato autobiográfico. Beatriz Pastor ve en *Naufragios* una estrategia retórica para ganar el favor de la corona y lograr nuevos proyectos de exploración y conquista, pues no propone el retorno a Europa de los españoles o el abandono de las tierras conquistadas.³

En *Naufragios* es además evidente que Cabeza de Vaca no aboga por eliminar la conquista. Muy claramente da a entender que su proyecto de conversión es necesario, justificable y efectivo:

Como los indios se volvieron, todos los de aquella provincia, que eran amigos de los cristianos, nos vinieron a ver, y nos trajeron cuentas y plumas, y nosotros les mandamos que hiciesen iglesias y pusiesen cruces en ellas, porque hasta entonces no las habían hecho . . . Y después de bautizados los niños, nos partimos para la villa de Sant Miguel, donde, como fuimos llegados vinieron indios, que nos dijeron como mucha gente bajaba de las sierras y poblaban en lo llano y hacían iglesias y cruces y todo lo que habíamos mandado.⁴

Cabeza de Vaca sigue siendo representante del poder hegemónico imperial. A pesar de sus ocho años alejado de la civilización, se reencuentra con la empresa conquistadora y no queda duda que va a retomar su posición de privilegio. De hecho, recibe un puesto importante en el Río de la Plata después de la publicación de su relato. Como Pastor lo explica: "La autoridad del etnógrafo viajero que le da forma a *Naufragios* no se revela en este contexto múltiple como la autoridad de un conocimiento que se busca en un diálogo real con la "diferencia" del Otro y su historia, sino como otra faceta de la máscara imperial".⁵

Pero este Cabeza de Vaca histórico, de la máscara imperial, no es el de la película. Más bien se le hace pasar por un cambio, una alteración, que queda muy marcada y lo convierte en un sujeto fronterizo, ya no español y aún no indígena. ¿El Cabeza de Vaca histórico, se altero o no se altero? Su identificación con los indígenas, ¿fue sincera a la construyo de manera que le brindara beneficios económicos? Sólo él podría decirlo. Pero sí podemos decir que en la versión cinematográfica de 1992 se le proyecta una alteridad con la clara intención de crear en él una síntesis con el Otro, al fundir lo español con lo indígena, en coincidencia con el quinto centenario de la llegada de Colón a América.

Notas

1. Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988) 191. También incluidos en este discurso del fracaso están los escritos más tardíos de Cristóbal Colón y Hernán Cortés.
2. Juan Bruce Novoa arguye en *Naufragios en los mares de la significación* que esta hibridez de Cabeza de Vaca, su papel de mediatizador y su presencia en lo que sería territorio de los Estados Unidos de América, hacen de él el primer Chicano. él
3. Ibid. 144-145.
4. Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Relación de la jornada que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo de Narváez* (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1957) 103-104.
5. Beatriz Pastor, "Silence and Writing: The History of the Conquest", 1492-1992: *Re/Discovering Colonial Writing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) 146. La traducción es mía.