



HAL
open science

Relecturas cinematográficas de la conquista de México: Entre reconstrucción histórica y proyección

Emmanuelle Rimbot

► **To cite this version:**

Emmanuelle Rimbot. Relecturas cinematográficas de la conquista de México: Entre reconstrucción histórica y proyección. Raphaèle Dumont, Pilar Máynez, Julio A. Pérez Luna. De la Conquista de México a la descolonización. Nuevas perspectivas, Editorial Grupo Destiempos, p. 212-234, 2022, 978-607-9130-56-5. hal-04608409

HAL Id: hal-04608409

<https://hal.science/hal-04608409>

Submitted on 11 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Raphaèle Dumont - Pilar Máynez - Julio A. Pérez Luna
Editores



DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN

Nuevas perspectivas

Raphaële Dumont, Pilar Máñez y Julio A. Pérez Luna
Editores

DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN

Nuevas perspectivas

2022





©DE LA CONQUISTA DE MÉXICO A LA DESCOLONIZACIÓN
Nuevas perspectivas
Raphaële Dumont, Pilar Máynez y Julio A. Pérez Luna
(editores)

Primera edición digital:
Junio de 2022
ISBN: 978-607-9130-56-5
© 2021 Editorial Grupo Destiempos
Grupo Destiempos S. R. L. de C.V.
www.grupodestiempos.com
CDMX, México



Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por medio alguno sin permiso de los autores y de la editorial

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES 7

PRIMERA PARTE CONQUISTA Y EVANGELIZACIÓN EL ENTRAMADO LINGÜÍSTICO DE LA CONFRONTACIÓN ENTRE DOS MUNDOS

Antonio HUERTA SOTO, *A MANERA DE PROLEGÓMENO. EL LENGUAJE COMO INSTRUMENTO DE EVANGELIZACIÓN. EL DESAFÍO DE EXPRESAR CONCEPTOS EN UNA LENGUA DISTINTA* **9**

Luis Manuel VÁZQUEZ MORALES, *UNA VERSIÓN TLAXCALTECA DE LA CONQUISTA: TIZATLAN* **13**

Francisco MORALES, *LA VISIÓN FRANCISCANA DEL MUNDO INDÍGENA* **22**

Sara LELIS DE OLIVEIRA, *TRADUCCIÓN DE LOS CANTARES MEXICANOS: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE CANTOS NAHUAS* **37**

Citlalli BAYARDI, *IN NIMONAN IN NIMOTTA, YO TU MADRE YO TU PADRE, ERAN UNO Y ERAN NUESTRO* **51**

Pilar MÁYNEZ, *FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, PRECURSOR DEL DIÁLOGO INTERCULTURAL EN LA NUEVA ESPAÑA* **60**

Juan Carlos TORRES LÓPEZ, *ASTROS, CONSTELACIONES Y RITUALES: EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN DE BERNARDINO DE SAHAGÚN DEL LIBRO SÉPTIMO DEL CÓDICE FLORENTINO* **72**

Lucero PACHECO ÁVILA, *LAS EXPERIENCIAS DE LA LABOR RELIGIOSA DEL AGUSTINO MANUEL PÉREZ, A PARTIR DE SU FAROL INDIANO Y GUÍA DE CURAS DE INDIOS (1713)* **96**

Michael H. KNAPP, *REFLEXIONES EN TORNO A LA HISTORIA DE LA LENGUA MAZAHUA* **105**

SEGUNDA PARTE REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS Y COLONIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PRESENTE

ARTES Y CONQUISTA. REELABORACIONES SIMBÓLICAS

Laurence LE BOUHELLEC, *EXTENSIÓN AMERICANA DEL ATLAS MNEMOSYNE. SOMBRAS Y LUCES DE LAS IMÁGENES DE ARTE SACRO NOVOHISPANO DEL SIGLO XVI* **126**

Raphaële DUMONT, *REMINISCENCIAS PREHISPÁNICAS EN ESCENARIOS CONTEMPORÁNEOS. LA DANZA DE LOS DOCE PARES DE FRANCIA EN EL MÉXICO ACTUAL* **141**

Alejandro FLORES SOLÍS y Blanca Lilia HERNÁNDEZ REYES, *TEATRALIDAD EN LAS DANZAS DE CONQUISTA* **162**

Eduardo MERLO, *DANZAS DE "MOROS Y CRISTIANOS" EN LA REGIÓN POBLANA Y SUS REMEMBRANZAS* **181**

Eloy CRUZ, *LA MÚSICA BARROCA HISPANA Y SU SIGNIFICACIÓN EN LOS LENGUAJES MUSICALES MEXICANOS TRADICIONALES DE HOY* **195**

Emmanuelle RIMBOT, *RELECTURAS CINEMATOGRAFICAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO: ENTRE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y PROYECCIÓN* **212**

CAMINO A LA DESCOLONIZACIÓN

Mario Alberto CASTILLO HERNÁNDEZ, *LA ABEJA NATIVA DURANTE EL PERIODO COLONIAL: UNA MIRADA HISTÓRICA DESDE EL SIGLO XXI* **236**

Rafael PÉREZ-TAYLOR y Jonatan CERROS CHÁVEZ, *CONQUISTA Y DESTRUCCIÓN DE LA CULTURA: ¿QUÉ SUCEDIÓ CON LOS DOCUMENTOS PREHISPÁNICOS?* **248**

Jesús Joel PEÑA ESPINOSA, *ADOPCIÓN, RESISTENCIA Y CONTINUIDAD DE LA PRAXIS RELIGIOSA EN LA DIÓCESIS DE TLAXCALA-PUEBLA DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL* **264**

Gabriel Luis BOURDIN, *APROPIACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRADICIONAL EN CONDICIONES COLONIALES Y NEOCOLONIALES* **278**

José Luis MOCTEZUMA ZAMARRÓN, *COLONIZACIÓN Y DESCOLONIZACIÓN DE LAS LENGUAS MEXICANAS. REPENSANDO SU HISTORIA* **297**

RELECTURAS CINEMATOGRAFICAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO: ENTRE RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y PROYECCIÓN



Emmanuelle Rimbot. Laboratorio ECLLA.
Universidad Jean Monnet, Saint-Etienne, Francia

RESUMEN

La celebración del Quinto centenario del Descubrimiento supuso la banalización en las conciencias de la concepción eurocéntrica de aquella tragedia. Pero también propició una ola de protesta en las poblaciones indígenas, víctimas de aquel largo proceso de destrucción de su cultura. También propició el posicionamiento crítico y militante de científicos y especialistas de renombre, que ya venían conceptualizado desde hacía unas décadas el necesario y urgente cuestionamiento de aquella visión. La década del 90 también fue un periodo fecundo en el campo de las artes, para quienes indujeron en el público latinoamericano y occidental un giro en la manera de comprender la conquista como negación de la alteridad. Florecieron entonces obras-manifiesto, invitando a asumir plenamente e interiorizar el mestizaje como esencia. El cine fue una modalidad sumamente creativa en aquel proceso. Las dos películas elegidas para este estudio rompen esquemas del cine tradicional sobre la conquista proponiendo una nueva poética cinematográfica, invitando a una descolonización de la mirada y de los espíritus.

PALABRAS CLAVE

Conquista, cine mexicano, descolonización de la mirada, contrahistoria de la conquista.

En la filmografía de ficción existente sobre la conquista de México, destacan líneas paradigmáticas de la manera en que se incluyen, reivindican u ocultan determinados aspectos de la conquista, desde el mal nombrado *Descubrimiento* o *Encuentro* entre dos mundos, hasta la estructuración del

sistema colonial. Entre esos aspectos prevalecen la emergencia del mestizo como nueva entidad étnica, social y cultural y la compleja reconfiguración de la fisionomía de una nueva sociedad mexicana. El recorrido a través del corpus filmico mexicano sobre conquista y principios de la colonia, desde las remotas películas silentes de la segunda década del siglo XX —*Tepeyac* (1917) y *Cuauhtémoc* (1918) —¹ hasta las producciones más recientes —*La carga* (2016) y las series *Malinche* (2017) y *Hernán* (2018)—² permite analizar cómo los guionistas examinan los personajes históricos, cómo los reelaboran como personajes de ficción, y con qué propósito.

El pavor ante lo desconocido, la emulación ante toda promesa de descubrimiento de tierras prohibidas o incógnitas y la confrontación con sociedades radicalmente distintas, por no decir antagónicas, se prestan para la invención de gestas, para la construcción de imaginarios épicos, de figuras heroicas, y de una alteridad a la vez hostil, peligrosa, pero vencibles, al fin y al cabo. Existen ya toda una literatura y una producción crítica académica sobre la figura del conquistador y sobre la autopromoción de la cultura del vencedor y el relato legitimador que sustentó todo el proceso de dominación del Nuevo Mundo desde sus premisas. Conocidas y copiosamente analizadas, son las consecuencias de aquella concepción sobre el desarrollo posterior de la cultura y de las sociedades latinoamericanas. En tanto objeto cultural, portador de visiones determinadas y vehículo de discursos sobre lo que produjo la llegada de los europeos a América, el cine mexicano constituye a la vez un medio de transmisión de discursos y un terreno de enfrentamiento de ideas y de permanente actualización.

Por lo tanto, no es extraño que en determinadas sociedades y en determinados periodos de la historia cultural latinoamericana, el cine haya contribuido a acompañar procesos de silenciamiento del indígena, junto con valorar el acceso de la nación a la modernidad o, por el contrario, haya obrado por incorporarlo en la fisionomía y en la identidad nacionales. Circuló además en México y en los demás países de América latina un cine internacional dominado por epopeyas apologéticas sobre conquistadores, reales o de ficción, que combinaban propuestas estéticas y narrativas de los géneros de entretenimiento de mayor cabida en el público. Los péplums y las películas de capa y espada, es decir de acción y aventura ambientadas en la época prehispánica y de las décadas de la conquista reprodujeron la estética y la ideología de las grandes producciones norteamericanas sobre las epopeyas de los héroes de la mitología y la historia grecolatina, y del medioevo occidental. Los imperios maya y azteca y la conquista de Tenoch-

¹ *Tepeyac*, de Juan Manuel Ramos, Films Colonial, 1917; *Cuauhtémoc*, de Manuel de la Bandera, 1918.

² *La carga*, de Alan Jonsson Gavica, 2016; *Malinche*, de Patricia Arriaga, 2018; *Hernán*, de Julián de Tavira, María Jaén Amaya Muruzabal y Curro Royo, 2019.

titlán ponían a disposición todo un imaginario idóneo para ese tipo de películas nacionales y extranjeras.³

El cine nacional mexicano no estatal sobre la conquista, financiado por productores privados, se inscribió en esa tendencia, con la salvedad de las películas guadalupanas pero, en este caso específico, la narración se centraba ya no en los conquistadores sino en la labor evangelizadora confiando un mayor protagonismo a los padres españoles y criollos y a indígenas ya cristianizados o en proceso de inculturación. A la película *Tepeyac*, de José Manuel Ramos ya mencionada, suceden *La Virgen que forjó una patria* de Julio Bracho y *La virgen morena*, de Carlos Soria en 1942, con la colaboración de un religioso para la elaboración del guion, *Las rosas del milagro* de Julián Soler en 1959, *Corona de luz* de Rodolfo Usigli en 1963. Dichas películas se destinaban a un público mayormente mexicano y proponían una diégesis sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe ante un personaje indígena, el Indio Juan Diego, en el año 1531. En varias de ellas, la diégesis se estructura en prolepsis y analepsis, en vaivenes entre una ficción situada en el XIX o el XX y el año 1531, año de las apariciones, dadas por sentadas, de una Virgen en el cerro del Tepeyac. Dichas películas se plantearon como obras fundacionales en las que se invitaba al espectador a considerar dichas apariciones de la Virgen como un símbolo máximo de la identidad mexicana. Una de ellas en particular, y primera de esa serie, *Tepeyac*, está basada en la relación entre la Diosa mexica Tonantzin y una de las manifestaciones de la Virgen católica e hila entre sí los componentes indígena e hispánico de la sociedad novohispana y posteriormente mexicana. *Tepeyac* pone en escena el milagro de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, el redoblado fervor de la protagonista Lupe, predestinada por su nombre quizás, el milagro del regreso del esposo y, tras el desenlace, la advocación de la pareja al culto de dicha Virgen. Una película netamente militante, en resumidas cuentas, destinada a propiciar una consolidación del culto guadalupano, y que sale al público tras varios años de persecución anticlerical, más precisamente en el momento en que culmina oficialmente el proceso armado de la Revolución Mexicana, con la promulgación de la constitución, el 31 de enero de 1917, en la que se confirmaba entre otras cosas la separación entre la Iglesia y el Estado.

La película de Bracho, financiada con fondos estatales bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho, también cumple esa función fundacional al poner en escena la articulación de la gesta independentista encabezada por el Padre Hidalgo y el grito de Dolores con la devoción por una Virgen morena y criolla capaz de federar a españoles, mestizos e indígenas en un solo pueblo mexicano dispuesto a luchar por su libertad.⁴ La película sale

³ *El capitán de Castilla* de Henry King en 1947 (20th Century Fox); *Kings of the sun* de John Lee Thompson en 1963 (The Mirisch Corporation); *The Aztecs*, episodio de la serie británica *Doctor Who*, de Sydney Newman y Donald Wilson en 1964 (BBC).

⁴ Julio Bracho lo afirma en boca del personaje del padre Hidalgo durante los preparativos de la conspiración de Querétaro: "(Capitán Allende:) Insiste usted que debemos tomar como bandera...; (Padre Hidalgo:) A la Virgen de los mexicanos. Sí, Capitán. Hoy por hoy no hay

pocos años después de terminadas las guerras cristeras (1926-1929 y 1934-1938), en un contexto en que todavía se sienten los remezones de aquel largo episodio de violencia, y paralelamente en medio de un proceso de relajamiento de las tensiones entre la Iglesia y el gobierno priista de Camacho. Los guionistas Bracho y Capistrán Garza ponen en evidencia el papel de protector de los indios, un postulado basado en la historia oficial de la conquista y manejado por la narrativa cinematográfica y la iconografía colonial. Significativa es la utilización del óleo del Padre Bartolomé de Las Casas (Félix Parra, 1875) como cita inter pictórica en la escena en que el personaje de Padre Martín alza la cruz en defensa de los indígenas agredidos por soldados españoles en un palacio azteca (Bracho, *La virgen que forjó una patria*, T.C.: 00:25:05). Dicho óleo forma parte del imaginario colectivo latinoamericano sobre la Conquista y la Evangelización y, naturalmente, constituye una fuente de inspiración o cuando menos un fondo referencial común entre los creadores y su público. Cabe recalcar que las películas guadalupanas ponen en escena una evangelización feliz, en que el indígena acepta la inculturación sin resistencia y obtiene aceptación y reconocimiento debido a que supo encontrar el camino hacia la cultura dominante. Es la “incorporación de [la] raza (supuestamente bárbara) a la civilización criolla”, como lo acota el investigador David Wood (“Cine mudo, ¿cine nacional?”, 20). El cine clásico latinoamericano tiende a encerrar al indígena en estereotipos acordes a la representación imperante en la sociedad: de indomables e imposibles de integrar en la nación moderna a “paletos, sumisos y arrastrados”.⁵

Aquel reduccionismo esencialista incentiva la inspiración y la tenacidad de creadores que invitan a cuestionar dichos estereotipos. Las películas *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990) y *La otra conquista* (Salvador Carrasco, 1998), elegidas para este estudio son precisamente el fruto de una reelaboración de historias en que los directores guionistas combinaron elementos de la realidad y elementos de ficción para llevar al espectador a cuestionar su propia visión. Nicolás Echeverría retoma el itinerario de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero del rey y alguacil mayor de la expedición de Pánfilo de Narváez destinada a explorar las costas de la Florida. Junto con Alvar, Alonso de Castillo, Alonso Dorantes y el esclavo Estebanico son los pocos sobrevivientes. Su relación es el testimonio de una larga errancia de ocho años por las tierras del litoral tejano, por una ancha faja de territorio que linda con la actual frontera entre México y Estados Unidos, y por el litoral pacífico, hasta encontrarse con un grupo de soldados españoles. Es sobre todo una lucha por la sobrevivencia y el relato de un proceso que ha sido ampliamente debatido dentro del mundo académico y

mejor símbolo de la nacionalidad que tratamos de forjar que la imagen morena de la Guadalupeana [...] Criollos, mestizos e indios, es decir, todos los que vamos a lanzarnos contra los europeos que nos gobiernan, ven en ella un signo de protección y libertad” (T.C.: 00:08:30 – 00:08:53).

⁵ “...indigenous characters were characterized as a procession of shuffling, submissive bumpkins” (Richards, *Themes in Latin American Cinema*, 10).

dentro del público, en torno a los móviles del conquistador, su estrategia discursiva, la automitificación, la tesis de la conversión y del aculturamiento, y el posterior surgimiento del mito “Cabeza de Vaca” en tiempos más recientes. Alrededor de 1989-1990, Salvador Carrasco, por su lado, elabora una diégesis situada en los tiempos de la conquista y centrada en una etapa crucial y traumática en el proceso de evangelización de un tlacuilo, hijo del emperador Moctezuma y de una de sus concubinas. Un proceso extremadamente doloroso del que participa el padre franciscano fray Diego de la Coruña, y del que no sale del todo indemne. Dichos personajes son ficticios pero conformes con quienes fueron los protagonistas de la conquista y la instauración de la colonia. Están inmersos en un marco espacio-temporal, en situaciones y apremios perfectamente identificables, en cuya construcción narrativa entra el único personaje que sí pertenece a la historia de México, Hernán Cortés, al que Carrasco mantiene en un plano secundario, otorgándoles todo el protagonismo a Topiltzin y a fray Diego, quien pretende tutorarlo en su conversión.

La originalidad de ambas películas y el postulado ideológico que las sustenta llevan a interrogarnos sobre el contexto en que fueron creadas. La primera, fruto de seis años de arduo trabajo de negociación, rodaje y producción, pudo contar con un financiamiento estatal otorgado a las celebraciones del quinto centenario del “descubrimiento” de América y con un apoyo de los Estados de Nayarit y Coahuila, donde fueron filmadas varias escenas. La segunda emerge como proyecto en el mismo contexto que *Cabeza de Vaca*, en una década de animado cuestionamiento sobre el acierto o la legitimidad de las conmemoraciones del quinto centenario. Cabe añadir que desde la década anterior se estaban llevando a cabo importantes proyectos de excavación en diversas zonas arqueológicas del centro de México, lográndose la exhumación de las fundaciones de templos, cuya exploración permitió un avance considerable en la comprensión del mundo indígena mesoamericano.⁶ A partir de ese momento, van a descubrirse estatuas, pirámides, urnas funerarias, un *Chac Mol*, un *tzompantli*, pinturas murales, ofrendas, etc. Se financiarán investigaciones, se publicarán estudios, se filmarán reportajes. No es extraño que en la conjunción de esos acontecimientos hayan surgido proyectos no sólo académicos y científicos, sino también artísticos.

El contexto en el que se elaboraron las películas fue marcado por los preparativos y luego por los numerosos eventos artísticos y científicos en torno a la celebración del quinto centenario. La perspectiva dominante en el cine norteamericano y europeo sobre la conquista tendió a situarse del lado del europeo de entonces, es decir del lado del conquistador, optando por ficciones de corte histórico y épico que seguían los procedimientos narrativos y estéticos del cine de acción y aventuras o del *biopic*. Hubo excepciones: pensemos en *La controversia de Valladolid*, novela y película

⁶ El Proyecto Templo Mayor (1978) y el Proyecto Especial Teotihuacán (1992), iniciados ambos por el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma.

epónimas del escritor y director francés Jean Claude Carrière en 1992. Por el contrario, en el cine mexicano —latinoamericano en realidad— se expresó la voluntad de renovar el enfoque y revelar la mirada del vencido y de personajes a menudo más modestos y menos conformes a los estereotipos que habitualmente estructuraban la construcción narrativa y psicológica de los protagonistas. Por los mismos años se estrena *Jericó*, del venezolano Luis Alberto Lamata, que narra una historia similar a la de Alvar: el itinerario de un fraile dominico extraviado en la selva oriental de Venezuela, quien en el curso de su convivencia con los indígenas vive un proceso de asimilación hasta integrarse totalmente a la comunidad.

Partiendo de historias ubicadas en la cuarta década de la historia de la América hispana, *Cabeza de Vaca* y *La otra conquista* exploran los fundamentos prehispánicos y coloniales de la cultura mexicana actual, subrayando el hecho de que el pasado está presente y que el presente no se puede entender sin indagar en las raíces ni cuestionar las modalidades del encuentro entre europeos y americanos. Ambas películas ponen en escena dichas modalidades, su naturaleza, la relación asimétrica cuyas bases se echan en los primeros instantes. Son películas sumamente documentadas, que exigieron de los directores, guionistas y directores artísticos a cargo de la concepción de decorado, ambientación, vestuario y accesorios, un trabajo meticuloso de creación y reconstitución de espacios contextualizados, dotados de objetos cuidadosamente elegidos por su poder alusivo, referencial. Todo ello denota una voluntad de restituir una realidad histórica y antropológica del indígena, así como la de contraponer al imaginario de la barbarie, del salvajismo, un imaginario de civilización. La secuencia de apertura de *La Otra Conquista* plantea el que el bárbaro no es el indígena sino el español. La hermosura de las mujeres y de Topiltzin, la finura de sus rasgos, manos, muñecas y tobillos, la delicadeza de sus movimientos, hacen de ellos personajes refinados. Por el contrario, la construcción de los personajes españoles los muestra como a hombres robustos pero toscos a la vez.

En *Cabeza de Vaca*, se utilizan paisajes que coinciden con los paisajes descritos en *Naufragios*. Las tomas fueron hechas en los manglares y las marismas de La Tovar de San Blas en la costa pacífica de Nayarit, en el desierto de Coahuila, en una ladrillera en ruinas en Torreón, y otras locaciones de Gómez Palacios y Parras (García Tsao, "Entrevista", 1991). Pero no hay que buscarle a la película un carácter estrictamente documental. Pese al esfuerzo de conferir veracidad al medio, no hay pretensiones de exactitud ni de fidelidad absoluta. Lo que propone Echevarría es una ficción. Primero porque se trata de un viaje imaginario, reconstruido tras su regreso a España, con una finalidad clara, la de obtener el reconocimiento y las mercedes del Rey. Alvar Núñez erró durante ocho años en tierras totalmente desconocidas, sin mapa, sin brújula, sin papel ni tinta, y en un medio geográfico, climático y humano extremadamente hostil en el que la tensión por sobrevivir no podía dejar espacio para la elaboración de un testimonio, y menos aún de testimonio escrito. Varios estudiosos de su *Relación*

concuerdan en el que la reconstitución que hiciera a posteriori de su itinerario conserva zonas que aún quedan por esclarecer. Tampoco pueden tomarse sus recuerdos al pie de la letra en la medida en que no demuestran una exactitud antropológica absoluta. Para una mayor comprensión de la complejidad y la ambigüedad de la *Relación*, conviene referirse a los trabajos recopilados por Margo Glantz, Rolena Adorno, Patrick Charles Pautz, los estudios de Juan Francisco Maura, entre otros.

En todo caso, el trabajo de investigación realizado por Echevarría es notable. El testimonio de Alvar Núñez menciona tribus indígenas hoy desaparecidas, lo cual llevó a Guillermo Sheridan y Nicolás Echeverría, ya reconocido por sus documentales etnográficos sobre pueblos indígenas de México, a recomponer una realidad cruzando testimonios y estudios antropológicos y buscando una verosimilitud. La construcción del personaje del hechicero, del enano Malacosa y de las comunidades halladas en el transcurso del viaje, se inspira en los grabados de Theodor de Bry y de las pocas descripciones de los *karawankas*, *atakapas*, *maríames*, *iguaces*, *avavares*, entre otros, redactadas por los exploradores coloniales entre los siglos XVI y XVIII, empezando por las del propio Cabeza de Vaca: tribus nómadas, algunos de porte alto, como los karawankas, excelentes cazadores y pescadores, guerreros temibles que practicaban rituales antropófagos en determinadas condiciones, que se adornaban los cuerpos con tatuajes y perforaciones, collares de concha, palillos. Varias escenas recomponen escenas tales y como las describieran los testigos de entonces, las escenas de pesca a pie en los bajíos y las lagunas del litoral tejano, las escenas de curación y las fiestas rituales, las andanzas por el desierto o por entre los manglares. Pero no sin gozar de un margen de libertad, como lo evoca el propio director:

Me gustaba mucho la posibilidad, como se trata de indígenas que ya no existen, están prácticamente extintos todos ellos, la posibilidad de inventar ese mundo imaginario, por un lado, y real por otro lado. Él [Alvar] describe indígenas y costumbres que ya no existen. Eso a mí me atraía como ficción, cómo crear un mundo totalmente de ficción alrededor de esos personajes (García Tsao, "Entrevista", 1991).

El cronista describió a pequeñas tribus nómadas que no lograron resistir por mucho tiempo contra los embistes de los conquistadores. Por lo tanto, el cineasta gozó de mucha libertad para crear ambientes, vestuarios, ornamentos, actitudes, rituales, aunque basándose siempre en su sólida formación de documentalista especializado en el mundo ritual indígena. Para la creación de los atuendos y pinturas corporales, así como para el maquillaje, contó con la colaboración de Guillermo del Toro en particular y de Tolita Figueroa, quienes remediaron las insuficiencias de recursos tanto financieras como documentales, optando por la desnudez y el ornamento a base de anilinas, tierra, arcillas, aplicadas con sellos y fijadas con baba de nopal (Moreno Aldana, *Una propuesta cinematográfica diferente*, 2001). Téc-

nicas que en realidad coinciden perfectamente con las que determinadas etnias de diversas regiones del continente siguen utilizando en la actualidad.

En el caso de *La Otra conquista*, la filmación se hizo en escenarios naturales y lugares reales del Valle de México que corresponden a espacios significativos marcados por la historia de la conquista: las zonas arqueológicas de Xochicalco, de Tenayuca, la reserva de Xochimilco, los conventos de San Agustín de Acolman, Tepotzotlán y del desierto de los leones, etc. Señalemos que Topiltzin se encuentra recluido, a partir de 1526, por decisión y castigo de Hernán Cortés, en un convento llamado Nuestra Señora de la Luz. Las secuencias correspondientes fueron filmadas en el exconvento de Acolman cuya construcción se inicia justamente entre los años 1524 y 1529 y se prolonga en varias etapas a lo largo del siglo. Si bien los historiadores pueden identificar el que las imágenes del convento en la filmación no se corresponden con el avance de la edificación de entonces, Carrasco incorpora en sus planos a indígenas trabajando en la edificación del convento y el ornamento de sus paredes con frescos de temática religiosa —que por cierto han perdurado hasta nuestros tiempos— para situar la ficción precisamente en los años de la incipiente evangelización de los nativos del Valle de México, a pocos años de la caída de Tenochtitlan y a un año de la ejecución del último emperador. Así como Echevarría se libera del cometido de rigor antropológico y se toma la libertad de crear un mundo sin perder por ello la credibilidad, Carrasco se empeña por reconstruir un México de la conquista, un México ya parcialmente destruido, un México que hoy ya no existe, haciéndole trampa a veces al rigor histórico, pero logrando convencer al espectador mediante el poder de la ficción. El deseo de ambos cineastas de anclar la ficción en contextos veraces se hace patente a través de la captación de espacios genuinos y de situaciones fidedignas, con la toma en cuenta, incluso, de detalles que escapan a la lectura del espectador pero que demuestran, tras una lectura atenta, un verdadero y minucioso trabajo de reconstrucción.

El cometido ideológico de ambos cineastas consiste en descartar la sola visión de los vencedores, habitual en el cine de conquista y aventuras tradicional, y en hacerse cargo del itinerario de individuos que fracasan en sus respectivos proyectos: el padre fray Diego fracasa en su proyecto evangelizador; el oficial real naufraga y se pierde durante años en tierras incógnitas; el tlacuilo fracasa en su tentativa desesperada de preservar su cultura. Y al mismo tiempo, si aceptamos la idea de que sus objetivos iniciales puedan ser afectados o redefinidos por las nuevas realidades, que pueda operarse un cambio de paradigma en el que cada uno finalmente se aproxima a otra forma de logro o de resiliencia: el cura sale cambiado del encuentro con el indígena; el tlacuilo halla una forma de resolución ante el drástico conflicto de la destrucción de su diosa y la sustitución por otra; el buscador de oro acepta la experiencia mística y la conversión en chamán. La pregunta es: ¿quién conquista a quién?

Todos operan un descentramiento, la aceptación de apartarse por un rato del *topos*, de lo familiar, lo conocido y aceptado, para incorporar una

novedad, un cambio; un proceso que en otro contexto el filósofo Jacques Derrida llama “bifurcación”. El cineasta, al proponer una nueva obra, también opera esa bifurcación: Echevarría leyó y sin duda alguna disfrutó la lectura de la relación de Cabeza de Vaca, pero el prisma, el bagaje del que dispone al recibir la crónica le hace operar una primera selección y bifurcación al priorizar la experiencia espiritual dentro de todas las experiencias relatadas. A través de la valorización de la experiencia chamánica, el español resulta re-mitificado allí donde el mundo académico⁷, por el contrario, se esfuerza por desmitificarlo. Sale de la literalidad del objeto que es la crónica para producir un nuevo objeto capaz de llevar al espectador hacia otra percepción de lo que fue la confrontación del español con el mundo americano. En la película *Eréndira Ikikunari* (2006), Juan Mora Catlett va más allá enfocando la conquista desde la perspectiva de un pueblo habitualmente ausente del cine de conquista centrado en el destino de los pueblos mayas y aztecas. En *Eréndira Ikikunari*, la acción transcurre poco después de la caída de Tenochtitlán y la derrota de los aztecas, noticia que pronto circula en toda la región. Se enfoca además en la suerte de una mujer que opera dos actos de subversión: primero contra su propio pueblo al rechazar su casamiento, al atreverse a montar un caballo, arma temible y símbolo del poder del invasor; segundo al endosar el rol de mujer guerrera y encarar al conquistador blanco incluso contra la autoridad de su propia comunidad, dispuesta a negociar con el invasor. El objeto estético y político propuesto por el cineasta propone ahí también un descentramiento que obliga al espectador a despojarse de la visión maniquea entre buenos indígenas y malos conquistadores, a abarcar otras sensibilidades y modular su propia visión de la conquista.

Volviendo a *Cabeza de Vaca*, el material utilizado son los *Naufragios*. La película no lleva por título el del documento histórico sino el nombre del personaje, puesto que el proyecto de Echevarría no es hacer una película sobre el explorador, sino sobre la experiencia mística de un español en una situación de desorientación extrema. Es una ficción en torno a esa experiencia y a esa faceta del personaje histórico. Alvar es un personaje que calla por no tener con quién hablar. Son muy pocos los diálogos, y cuando los hay, son extremadamente breves. Director y actor trabajaron conjuntamente en la expresividad y el pathos del personaje, quien las más de las veces gime, jadea, grita, a veces llora, confrontando al espectador a sensaciones y emociones fuertes. *La otra conquista* cuenta una historia que ya se conoce, que ya existe, la de la fusión entre Tonantzín y una de las hipostasis de la Virgen católica. Pero no se aprehende desde la perspectiva católica tradicional, que celebra dichas apariciones, los milagros y la culminación feliz de la conversión del indio Juan Diego. La película descarta aquel aspecto, junto con el tema de las apariciones, para explorar, al contrario, la

⁷ Véase los trabajos de Juan Francisco Maura ("El gran burlador de América, 2008 ; "Los *Naufragios* o el arte de la automitificación", 1987).

génesis de aquella fusión a través de la experiencia mística de un personaje preso de un conflicto interior. La obra trata el tema con otras herramientas narrativas. En ambas obras, los creadores inducen una bifurcación narrativa y estética puesto que producen un imaginario de la conquista en ruptura con todas las obras cinematográficas precedentes.

Ambas obedecen a una estructura narrativa circular y no lineal. *Cabeza de Vaca* se abre y se cierra con una misma secuencia, situada en San Miguel de Culiacán en 1536, compuesta de una serie de planos mostrando la edificación de una catedral por indígenas bajo las órdenes de soldados españoles y las primeras horas de regreso al mundo hispano para los cuatro sobrevivientes de la expedición de Narváez. Suena, fuera de campo, una marcha militar que acompaña la secuencia, la página de créditos y se repite en el último plano de la película, en que aparecen unos cincuenta cautivos indígenas, cargando una inmensa cruz de plata en el desierto. Ambas secuencias —que pueden entenderse como una sola— muestran a un Alvar exhausto, fuera de sí, mugriento, casi desnudo, mientras sus compañeros de infortunio, gustosos, vuelven a ponerse camisas y calzas. La secuencia de apertura se interrumpe con un *flashback* o analepsis que desplaza la narración al año 1528 en la Florida, con lo cual se inicia el relato del naufragio y del errático itinerario de los sobrevivientes hasta volver a entroncar con la escena final, tras los ocho años de búsqueda.

La otra conquista se abre y se cierra con la muerte de un hombre. En una toma en picado, la cámara enfoca a unos cuerpos sin vida. Topiltzin, dado por muerto, sepultado bajo el cuerpo inerte de su madre, sale todo cubierto de lodo de entre los muertos, surge desde los infiernos de la matanza del Templo Mayor acaecida el 10 de mayo de 1520: vuelve a la vida en un movimiento ascendente hacia lo alto de un paredón del templo. Se trata de la primera secuencia. La última secuencia muestra al personaje de Topiltzin converso —bautizado como Tomás— con la estatua de la Virgen en brazos, que acaba de arrojarla hacia abajo en un movimiento descendente esta vez y que fallece en el acto. La película empieza por la resurrección de un hombre decidido a luchar por la preservación de su cultura y la muerte del mismo hombre, quien muere como indígena pero que inaugura el surgimiento de una tercera vía que es la del sincretismo.

El trabajo de la luz en ambas películas cumple varias funciones. Participa de la estructura narrativa al establecer una separación clara entre día y noche y entre espacios interiores y exteriores. La calibración de la luz es una figura retórica dentro de la gramática cinematográfica. En la primera parte de la película, observamos una calibración en una gama cromática de rojos y ocres para las escenas en las que se enfocan a los indígenas, y una calibración en una gama de grises y azules cuando aparecen los españoles. Los rojos producidos por filtros y por el alumbrado de las antorchas en espacios cerrados delimitan el espacio de la clandestinidad y el del sacrificio de la muchacha. Pero, además, la gama de tonos desde el rojo hasta el amarillo pasando por los naranjas y los ocres surte efectos de intensidad, de proximidad, de vitalidad, que junto con el uso de planos cortos —también

llamados planos psicológicos— y el de la cámara subjetiva, generan una identificación o cuando menos una adhesión en el espectador. La gama de tonos azules, grises y verdosos, utilizada para las secuencias dedicadas al avance de la tropa española, produce el efecto inverso: inquietud, amenaza, tosquedad, imposible adhesión. Son planos generales y planos medios que aportan información pero que mantienen una distancia respecto de los personajes.

El meollo de ambas películas lo constituyen acontecimientos claves que se producen de noche y son momentos de vuelco, sin marcha atrás. En ese sentido, la alternancia día/noche opera como otra figura retórica y construye significado: a la mitad de la película, Alvar se halla perdido en una zona pedregosa, seca y fría, y se refugia en una caverna en la que vive una experiencia de transe y alucinación, donde fusionan elementos de ambas culturas, de ambos mundos, en una operación de sincretismo. De hecho, durante aquella alucinación, Alvar revive recuerdos claves como el episodio del naufragio —cuando el capitán Narváez, desde otra balsa, le grita “Aquí se acabó España”— y distorsiones como la reminiscencia de su abuelo Pedro de Vera, conquistador y gobernador de las islas Canarias.⁸ En el delirio alucinatorio de Alvar, el conquistador se fusiona con el enano Malacosa al reproducir incantaciones rituales, pisando cenizas, un ritual similar al que hiciera Malacosa en una secuencia anterior. Dicha alucinación no sólo cumple una función estructural, narrativa, sino que traduce simbólicamente el proceso de inculturación experimentado por Alvar en ese momento. La alucinación opera como proceso iniciático, revelación y fusión sincrética. Topiltzin sufre en su carne un escarmiento horroroso en el que el capitán Cristóbal Quijano lo castiga con treinta y tres latigazos, cambiando el látigo por la cadena a pesar de la prohibición de aquella práctica en público y le quema la planta de los pies con una antorcha —probable homenaje a Cuauhtémoc y denuncia de su ejecución por parte del cineasta—. El castigo tiene por objetivo la abjuración de Topiltzin y la conversión de Tomás. Durante toda esa sesión de tortura, el condenado se halla en postura de postración ante la imagen de la Virgen cuyo rostro bañado en lágrimas ha de imprimirse a fuego en su imaginario. En ambos casos se trata de momentos mágicos que desde el punto de vista de la narración estructuran el desarrollo de la diégesis y desde el punto de vista del itinerario del personaje marca el paso a un proceso de inculturación. La cueva en la que se refugia Alvar es una cueva chamánica en la que el español experimenta una revelación y ese momento se sitúa al centro de la narración filmica. El milagro de las lágrimas de la Virgen durante el castigo a Topiltzin

⁸ El hidalgo Pedro de Vera y Mendoza (Jerez de la Frontera, c. 1530-1505) participó activamente en la conquista de la isla de Gran Canaria, entre 1480 y 1483, aplacando las resistencias indígenas en incontables actos de tortura y masacres. Participó además en las campañas de reconquista de Andalucía, a finales del siglo XV.

opera de la misma manera, así como la sangre que corre de la mano de la estatua después del salto al vacío al concluir la película.

Los juegos de cámara participan de la construcción visual de dichos procesos. La alternancia de campo y contra campo junto con la alternancia entre toma en picado y contra picado se utilizan en las escenas claves. Los momentos de transe que acompañan las revelaciones son objeto de un trabajo de filmación peculiar. La cámara capta dichas escenas en travelling circular, girando en torno al personaje, como cuando Topiltzin, despojado de la sotana y vestido con el taparrabo indígena, clava la mirada en los ojos de la Virgen. En otras escenas, la cámara enfoca el espacio tomando como eje el ojo del personaje, en plano nadir —en un ángulo perpendicular al suelo— y ejecutando un movimiento giratorio como en la escena de conversión de Alvar al chamanismo: la posición de la cámara se corresponde con el ojo del personaje mirando hacia arriba, hacia la boca de la huta, y reproduce el movimiento de vórtice como manifestación visual del delirio, el afiebramiento y el vórtice interior experimentado por el personaje. El *travelling* circular permite cerrar la perspectiva en torno a la experiencia del personaje y centrarse en su punto de vista y percepción y, al generar la sensación de vórtice, incrementa el dramatismo de la acción, introduciendo la idea de transformación profunda del personaje. La utilización de esos *travellings* circulares por los creadores es parte del minucioso trabajo de composición de una estética muy elaborada, al servicio del universo simbólico en que se cristaliza la temática medular de ambas películas, la cuestión de la alteridad de los mundos.

Cada uno de los personajes se halla confrontado en algún momento con la alteridad. La alteridad es lo primero que los separa. Tanto *Cabeza de Vaca* como *La otra conquista* ponen en escena momentos de fracaso, de desencuentro, en que la comprensión, la toma en cuenta del otro es imposible. La calibración de la luz, la angulación, el encuadre, los cambios de punto de vista realizados gracias a los cambios de eje de la cámara, son las figuras de estilo; constituyen una gramática que se utiliza justamente para crear esos antagonismos.

En su ensayo *La decadencia de Occidente* (1918), el filósofo alemán Oswald Spengler coloca a la civilización mexicana prehispánica entre las ocho grandes culturas del mundo, junto con la egipcia, la babilónica, la india, la china, la árabe, la grecolatina y la occidental. Cada una se entiende como ser vivo, apto para nacer, desarrollarse y declinar, con la salvedad de la mexicana cuyo crecimiento fue cortado en flor, una cultura asesinada, y por lo demás, un asesinato que ni siquiera era necesario para Occidente (Gómez Carro, 20). Es lo que denuncian las películas. Según Spengler, esas ocho culturas se clasificarían entre tres grandes tipos de cultura, dotadas de un tipo de alma y un tipo de cuerpo: el alma apolínea correspondería a la cultura antigua, el alma faustiana a la cultura occidental, en decadencia, el alma mágica a la cultura árabe y a la india. Partiendo de esta lógica, la cultura azteca, y de manera más general, la cultura indígena, se correspondería con el alma mágica, con el cuerpo mágico. Esa oposición entre una

civilización faustiana, decadente y asesina y una cultura mágica, cercana de la relación primera con la naturaleza se mantiene en el imaginario colectivo, y por ende en el cine sobre la conquista. El alma faustiana es la que le dio la espalda a la cultura mágica, vendió su alma en provecho de la razón, el pragmatismo, el cálculo, el utilitarismo, lo profano. Fausto le da la espalda a sus principios para llevar una vida de holgura material y eterna. El soldado, tanto en *Cabeza de Vaca* como en *La otra conquista*, es la encarnación misma del cuerpo faustiano, rudo, pesado, duro, armado, destinado a dañar, a imponer, trabado por los artefactos de la razón, entendiéndose la palabra razón como pensamiento adherido a lo real. Los indígenas y el Alvar converso son la encarnación del cuerpo mágico. En ambas películas vemos cuerpos finos, livianos, cuya vulnerabilidad ya hemos evocado: semidesnudos, sin las trabas de la vestidura, del cañón y el arcabuz, del libro, sin más artefactos que lo sagrado. Los sacerdotes presentan una ambivalencia, una hibridez. Son la encarnación del cuerpo tomista, que alía fe y razón⁹. El cine de conquista suele presentarlo como defensor de los indígenas. El religioso cumple un rol de intermediario. El sacerdote en *Cabeza de Vaca*, cuya fe se articula con una necesidad conquistadora, es propiamente el cuerpo tomista. Su combate es la extirpación de la idolatría. Al principio de la película, cuando los sobrevivientes del naufragio descubren espantados los cadáveres de otros miembros de la tripulación, muertos y encerrados en baúles de madera que venían en una de las naves, el cura no atina a hacer otra cosa que alzar la cruz, proferir conjuros y exigir que se quemen los cuerpos en lugar de enterrarlos como cristianos. De hecho, los indígenas emboscados no se equivocan al lanzar el ataque: le disparan nada menos que ocho flechas en la espalda, conocen el poder de aquellos hombres. Saben que tienen otro tipo de poder, distinto al de las armas. Por cierto, Topiltzin al intentar huir de los españoles tira una piedra al cura y no al soldado que lo vigila. El sacerdote fray Diego de la Coruña en *La otra conquista* es un intermediario. Se presenta y actúa como defensor, intercede ante la autoridad para proteger a Tomás. La sotana simboliza esa facultad, y también la hibridez de Topiltzin-Tomás quien, al vestirla, pasa a ser converso, híbrido, depositario de una doble cultura.

La vestimenta, así como su ausencia, cumple una función denotativa y contribuye a la construcción de significados. Es la materialización de la pertenencia a una comunidad étnica, social y religiosa u otra, así como de exclusión. A Alvar le tocará despojarse de sus atributos para adaptarse al mundo indígena y sobrevivir. A Topiltzin y a su hermana Tecuichpo les tocará vestirse para sobrevivir, en un acto de sumisión que coincide con la adopción, también forzada, de un nombre español. Al convertirse en española y en acreedora del reino de Tacuba, Tecuichpo-Isabel, concubina de

⁹ En sus *Confesiones* y en *La Ciudad de Dios*, San Agustín (354-430) estableció la necesidad de una armonía entre fe y razón para poder crear la Ciudad de Dios, de hacer compatibles lo espiritual y lo temporal. La filosofía tomista (Santo Tomás, 1225-1274), que establece la analogía entre fe y razón, sustenta la conciliación entre el cristianismo y el movimiento franciscano.

Cortés, recibe el título de Doña, troca su nombre náhuatl por el de Isabel, y el huipil por un suntuoso y ostentatorio vestido de noble española, el mismo que lucirá la esposa oficial de Cortés, recién desembarcada de la península, una vez destituida Tecuichpo-Isabel. Tras su repudio y encarcelamiento por orden de Cortés, la concubina indígena destituida pierde sus privilegios y vuelve a vestir como indígena. En otras secuencias, despojarse de la vestimenta española impuesta cobra otro significado, el del desafío o el de un acto liberador. Al final de la película, en una larga secuencia que analizaremos en breve, Topiltzin vuelve a trocar la sotana por el taparrabo para poder superar la tensión insostenible de la conversión, y buscar su propio camino, su propia modalidad de inculturación y sobrevivencia.

Al inicio de *Cabeza de Vaca*, cuando los sobrevivientes se recuperan del naufragio, Alvar recobra humanidad, estatus y compostura al volver a vestirse, al calzar las botas, y al recuperar su espada. Espada y cruz funcionan juntas, simbolizan el acuerdo entre fe y razón. Cuando lo capturan, le quitan las vestiduras y la espalda, le sacan la cruz para devolvérsela a partir del momento en que, convertido en chamán y ganado por las fuerzas mágicas, se hace merecedor del objeto sagrado. Los indígenas sí ven la cruz como objeto sagrado, por eso se la quitan y por eso se la vuelven a entregar. Hasta su captura y su conversión en esclavo, el Alvar funcionario real llevaba vestimenta, espada y cruz. Al ser privado de ellos, pierde los tres artefactos que garantizaban su integración en el mundo, según su concepto euro-centrado; garantizaban su estatus, su poder, la razón de su existencia. Volver a existir tras varios años de convivencia con los indígenas exige una aceptación y hasta una incorporación de la alteridad. Al lograrlo, vuelve a recibir el crucifijo, un crucifijo indianizado, con cordones y plumas, y desvinculado de la espada. Se ha convertido en objeto sagrado. El chamán no se lo devuelve sino a partir del momento en que lo juzga digno de volver a llevarlo desde su sacralidad (T.C.: 00:47:40-00:48:30).

El cuerpo faustiano dispone de útiles/artefactos que son el prolongamiento y el instrumento de la razón: el casco, el cañón, el mosquete, la espada, la armadura, la bandera que es un símbolo del poder temporal del monarca, mientras que los indígenas disponen de objetos mágicos, que son mucho más que objetos, ya que sirven para entrar en contacto con lo sagrado: los dibujos pintados en el cuerpo de la joven sacrificada, el maquillaje de los hechiceros antes de cumplir con su rol de curanderos, los collares, los tocados, la arcilla, los ungüentos, las sustancias alucinógenas... Los objetos mágicos son objetos vivos o que remiten a lo vivo, plumas, huesos, madera, cuero. Un ejemplo concreto: el lagarto utilizado por el hechicero para embrujar a Alvar y forzarlo a volver al punto desde el cual se fugó, es un ser vivo y como ser vivo es el instrumento que permite llegar a la magia. Los objetos utilizados por los indígenas o sirven para la sobrevivencia, armas de caza, recipientes, etc. o sirven para la relación con lo sagrado, prendas de vestir de cuero o de fibra vegetal, pipas, collares, calabazas, etc. Ante ellos, los objetos faustianos, aparecen como objetos muertos, inertes, destinados a la destrucción.

La estatua de la Madona es el arma espiritual de la conquista. Si bien puede considerarse como un artefacto¹⁰ de carácter mágico, su utilización como argumento legitimador y como finalidad la imbrica dentro de la cultura faustiana. Es pesada, es maciza. Es un objeto que sintetiza la asociación tomista entre fe y razón. En ella, madre de Dios, Topiltzin ve a Tonantzín, la madre de los dioses, ve el artefacto sagrado a través del cual la síntesis entre ambas divinidades resulta posible y hace soportable la conversión. Al ser madre de Dios y mujer, la Madona se convierte en el punto de contacto entre ambas culturas. En ese sentido, una mujer cumple un rol simbólico esclarecedor en el proceso de fusión entre las dos divinidades, y esto queda plasmado en dos secuencias en particular. Dos secuencias que se complementan. En una noche de insomnio, fray Diego distingue pasos en un pasillo del convento y sale de su celda (TC: 01:01:45). Una toma con cámara subjetiva lo muestra dirigiéndose hacia los ruidos a través de un pasillo oscuro que termina en un nicho en el que se encuentra un crucifijo. Ese breve desplazamiento hacia Dios, que es el destino de todo religioso, bifurca hacia la izquierda por otro pasillo, los sonidos lo desvían por un rato del camino hacia Dios, lo cual anticipa el que va a encontrarse con algo prohibido o fuera de la ley de Dios. Los sonidos lo desvían hacia una puerta cerrada, con tragaluz en lo alto, abierto, a través del cual se escuchan los cuchicheos en náhuatl de un hombre y una mujer (TC: 01:02:50), Topiltzin y su media hermana Tecuichpo. Los sonidos son lo suficientemente sugestivos como para que fray Diego se figure lo que está sucediendo detrás de aquella puerta. Hija de Moctezuma y viuda de Cuauhtémoc, Tecuichpo pertenece a la casta de la nobleza azteca. Como tal, es la continuadora del linaje. Topiltzin también es hijo de Moctezuma. De la unión carnal entre los hermanos depende el que perdure la casta de Moctezuma: “*la supervivencia de nuestra sangre depende de nosotros*” (T.C.: 01:04:21). Ese acto, que fray Diego no puede entender sino como incesto y pecado, se abre al contrario hacia la materialización de un acto sagrado en el que se vuelven a juntar el principio masculino y el principio femenino — “*estamos hechos de una sola pieza*”, le dice Topiltzin a Tecuichpo—. La segunda secuencia corresponde a unas visiones de Topiltzin-Tomás, entre alucinación y pesadilla, producidas por las fiebres tras el supuesto suicidio de su hermana Tecuichpo en su celda. En esas visiones Carrasco intercala una toma panorámica circular de la princesa azteca desnuda, de espaldas, inmóvil; la cámara gira lentamente mostrándola de perfil, quieta, con la palma de las dos manos abiertas, posadas en su regazo, en una postura estática de recogimiento, de entrega u ofrenda. Una actitud religiosa en la que la mujer se asemeja a una estatua que recuerda de inmediato la estatua de Tonantzín, en una de las primeras secuencias de la película y que remite sobretudo a la escena en la que se unen carnalmente Topiltzin y Tecuichpo. Notemos de paso que esa escena

¹⁰ Entiéndase la palabra *artefacto* como producto y consecuencia de la intervención humana, de su trabajo, de un artífice elaborado por él.

erótica, sublimada por la dulzura de los gestos, la calibración de la luz en un rojo luminoso y por la tensión del impulso por la supervivencia, se opone de manera radical a la escena en la que Cortés, al no poder intimar con Tecuichpo, la viola. El ciclo se cierra con el rapto de la estatua de la Virgen por Topiltzin, al final de la película. La delicadeza con la que Topiltzin la quita la corona a la Virgen es la misma que la dulzura con la que despide a la joven sacrificada a Tonantzin, con la que acaricia a Tecuichpo, y con la que abraza a la estatua, antes de echarse con al vacío.

Son dos momentos claves de *La otra conquista*. Gracias a la composición filmica, esa mujer-estatua-diosa pasa a representar una síntesis en que lo humano se sacraliza en el acto erótico, un erotismo carnal que permite alcanzar la sacralidad. En ese momento, el personaje de Tecuichpo encarna el eterno femenino. Es un aspecto clave porque es parte del proceso psicológico en el que Topiltzin va a operar la fusión sincrética entre Tonantzin y la Madona. Carrasco utiliza varias técnicas cinematográficas para convertir el proceso en plasmación visual: el fundido encadenado en que la estatua Tonantzin resurge a través de la estatua de la Virgen; el *travelling* circular, que permite centrarse en la subjetividad del personaje; las tomas en cámara subjetiva, con o sin escorzo, y el uso de primerísimo primer plano, o plano psicológico, con alternancia de campo contra-campo que permite crear, según las situaciones, la oposición, el encuentro, la connivencia entre personajes. Al centrarse en los detalles faciales, en particular en los ojos, al recalcar las emociones, las expresiones y al generar proximidad y adhesión de parte del espectador, Carrasco logra cautivar la atención y propiciar emoción y empatía, a través de una experiencia visual, estética. La puesta en escena del proceso de inculturación como revelación es objeto de un tratamiento esmerado de la gramática cinematográfica. Esto se verifica en ambas películas.

Echevarría parte de su experiencia de documentalista especializado en el mundo religioso y ritual de los *huicholes*, *coras* y *mazatecas* y en particular en la figura del chamán. Su trabajo de campo terreno sobre indígenas contemporáneos lo llevó a interesarse obviamente en el indígena de la conquista y en el giro radical que ésta provocó en el mundo indígena. El personaje histórico del tesorero, alguacil mayor y buscador de oro, involucrado en una expedición de conquista territorial, se prestaba para una ficción sobre una experiencia de conversión espiritual. Era un personaje histórico idóneo para explorar el encuentro entre el hombre de occidente y el hombre de América. El *tlacuilo*, como miembro de la élite azteca y conservador de la memoria por su manejo del arte del códice, también resultaba ser un personaje idóneo para explorar el proceso de inculturación.

Al convertirse, el conquistador pasa del cuerpo faustiano al cuerpo mágico. Vive el progresivo despojo de la vestimenta y accesorios. Tras el naufragio, al volver a usar las vestiduras, recobra la compostura del conquistador. Está sucio, agotado, pero todavía lleva los atributos de su estatuto y de su condición de europeo. Cuando lo reencontramos, tras una elipsis temporal y un salto en el espacio, convertido en juguete y esclavo del

dúo formado por Mala-cosa y el hechicero, es un hombre flaco, vulnerable, dominado. Perdió la espada, la ropa, y hasta la cruz que lo vinculaba con su mundo. Tras su conversión en chamán, su cuerpo adquiere nuevas facultades, el de captar flujos y transmitirlos en ritos de sanación. Su cuerpo se ha transformado en cuerpo mágico. El cuerpo de Topiltzin oculto debajo de la sotana azul es un cuerpo inculturado, tapado. El azul podría ser una referencia al color de la piedad mariana (Pastoureau, “Du bleu au noir”, 10), y la elección de este color constituiría en este caso un elemento de cohesión más en la construcción del personaje de ficción.

La incorporación de la élite azteca en la casta dirigente conquistadora pasa por un adiestramiento del cuerpo del indígena. Evocamos la sustitución de la vestimenta, podemos añadir el cambio de tocado para la mujer, la tonsura par Tomás. El cuerpo se cubre y domestica a la fuerza —violación de la mujer, azotes y quemaduras para el hombre— para neutralizarlo. Se intenta neutralizar la mente a través una enseñanza que se impone eliminando a la otra. Ese adiestramiento del cuerpo y del espíritu del otro surge de la voluntad o necesidad de hacer doblegar el caos del mundo indígena en el orden occidental y cristiano. A la inversa, el mundo occidental se percibe como la pérdida del orden indígena ante la imposición de un caos. El enfrentamiento entre orden y caos sustenta la narración de ambas películas y la gramática filmica contribuye a componer esa dicotomía y expresarla a través de una plasmación visual. La calibración de la luz permite materializar visualmente la separación, el contrapunto. En las primeras secuencias, indígenas y españoles no aparecen en los mismos planos sino en montaje paralelo y en campo contra campo. Carrasco utiliza esas técnicas en todo el primer tercio de la película, hasta el encuentro en el templo en el momento del sacrificio, y las reitera en las secuencias de enfrentamiento entre ambas entidades.

Un aspecto que nos ha llamado la atención en la gramática visual de las películas es que ambos cineastas manejan un arte de la cita. El argumento de cada una consiste en relecturas de historias que se conocen por otros canales, por otros medios, sea a través de las crónicas mismas, sea a través de la producción académica, literaria y artística que los hechos y los testimonios, raras veces neutrales, inspiraron a lo largo de cinco siglos de colonización y descolonización. Ambas utilizan el metalenguaje del libro. La primera obra parte de un libro: Echevarría parte de un material escrito completo, existente, conocido y publicado. La segunda se presenta como un códice, que también es un libro. La primera imagen visible, justo al introducirse la presentación de los rótulos, muestra una calavera de perfil, roja, que reproduce el grafismo de un códice, superpuesta en una cruz, roja también. Justo después la calavera aparece en blanco y rojo, en un fondo que reproduce la textura del *amatl*, que era el papel de fibra vegetal utilizado por los mesoamericanos. El último plano de la película es la repetición de esa primera imagen, con la calavera superpuesta a la cruz, ambas trazadas con tinta roja. El códice aparece en la segunda secuencia, situada en el año 1548, a la muerte de fray Diego en La Coruña. Aparece bajo forma de un

pedacito de papel amate mostrando a un personaje violentamente asesinado, de bruces en un pedestal con una bandera clavada en la espalda. Mediante un fundido encadenado, la narración opera una analepsis o *flashback* con salto espacial y temporal hacia la Nueva España de 1526, en contexto de guerra de conquista: la cámara muestra sucesivamente el códice del que proviene el destrozado de papel, la mano que lo está pintando, el rostro del *tlacuilo*, y luego la escena de masacre en un templo azteca cercano a Tenochtitlán. La película arranca a partir de un pedazo de códice que lleva la huella de la historia que se va a contar, y termina como dándole vuelta a la tapa de un libro. La película es metáfora del códice. Códice, libro y película son tentativas negantrópicas contra la pérdida, contra la dispersión. La película reactualiza el libro, lo revive.

En *Cabeza de Vaca*, después de la escena de exposición, situada en el año 1536, que también corresponde a la escena final, la diégesis empieza con una cita visual de la *Balsa de la Medusa* de Théodore Géricault (1818-1819) y una cita histórica, el naufragio de Gonzalo Guerrero en las costas de Yucatán en 1511. Ambas constituyen la fuente de inspiración del inicio de la película —por no decir de la película en sí, puesto que éste había sido el previo proyecto de Echevarría en 1984 (Moreno Aldana, *Una propuesta cinematográfica diferente*, 136)—. Las historias son similares: encalladura de la balsa de Guerrero en la orilla, encuentro con alteridades totalmente desconocidas, captura y esclavitud con inversión de los papeles —el esclavo es el español—, adaptación e inculturación.¹¹ La cita de la *Balsa de la Medusa* cumple una función en la estructura y el significado de la obra: le permite a Echevarría partir del tópico universal para trasladarnos a otra realidad que es la de la confrontación de Alvar con un nuevo mundo. La crítica acota otras fuentes de inspiración como la *Pietà* de Miguel Ángel, o el manejo tenebrista de la luz y el pathos de la crucifixión de El Caravaggio y Zurbarán (Mariani, *Un conquistador à la découverte de l'autre*, 106). La representación de Alvar como figura crística se reitera en otras oportunidades: su delgadez, su desnudez y el pathos que expresan tanto su cuerpo como su mirada y sus gemidos le dan una dimensión crística, así como su errancia por el desierto, apoyado en su bastón, el árbol en llamas. Todos esos aspectos reactivan en el imaginario del espectador la iconografía de Moisés.

Esas manifestaciones místicas que forman parte del trasfondo metafórico católico pasan a ser manifestaciones de una mística y una espiritualidad sincréticas: la andanza de Cristo por el desierto previa a las visiones y a la revelación divina, se convierte para Alvar en una errancia similar, con ayunas, apariciones y una revelación tras la cual se convierte íntimamente al chamanismo. Si bien la zarza ardiente de la Biblia es una manifestación de Dios, quien enciende el árbol ante Alvar, clara reminiscencia de la zarza ardiente de la Biblia, no es Dios sino el chaman,

¹¹ Gonzalo Guerrero se convierte en maya, en jefe, y fallece combatiendo a su lado contra los conquistadores españoles en 1536.

compañero de Malacosa. El montaje paralelo establece la causalidad entre el acto chamánico y la presencia del árbol en llamas. En otro episodio, Alvar, convertido ya y habitado por la convicción de tener facultades chamánicas, entra en una cripta e inicia una curación en una joven difunta —“más muerta que una piedra”, le advierte uno de sus compañeros. Saca una piedra de las manos de la difunta, se la pasa por el cuerpo y la cara, mezclando palabras indígenas, latinas y soplidos hasta resucitarla, como Cristo a Lázaro en su tumba. La piedra blanca es a la vez el instrumento del ritual animista que recurre a las propiedades y los efectos del mineral; Alvar susurra “está viva” al tocarla, y al mismo tiempo es el huevo, símbolo de resurrección y vida eterna para el cristiano, inanimado por fuera y vivo por dentro. De esta manera, Echevarría convierte la curación por Alvar en un ritual sincrético, que sintetiza conceptos y cosmogonías de ambos sistemas religiosos.

Volviendo a *La otra conquista*, observamos ahí también citas y alusiones intertextuales e intericónicas. Carrasco cita elementos de ambas culturas y los integra en la composición narrativa y estética. El paso de la vida a la muerte para fray Diego se hace bajo forma de visión, en tonos ocres y rojizos, gracias a tomas de fragmentos de un mural que podemos identificar como aquellos que adornan las paredes de conventos novohispanos, en muchos casos obras sincréticas hechas por indígenas. Aparece primero una alegoría anunciadora de la muerte bajo la forma de un esqueleto blandiendo el mango de lo que lógicamente sería la hoz, luego una María Magdalena prostrada a los pies de Cristo en la cruz, y luego un difunto en su lecho. La cámara filma en travelling ascendente desde la Magdalena arrodillada en el suelo hasta la Madona en majestad. Con fundido encadenado se pasa a una toma mostrando un sol poniente, luego un plano blanco deslumbrador acompañado por un aleteo de paloma, al tiempo que culmina el crescendo de “Herr, unser Herrscher”, primer coro de la Pasión según San Juan de Johann Sebastián Bach (1724). Esta secuencia es propiamente la representación plástica de la concepción católica de la muerte. Por otro lado, los relatos indígenas de la destrucción de Tenochtitlán, en boca de Topiltzin ante el horrendo espectáculo de la masacre en el templo, reproduce aquella misma sintaxis iterativas de frases cortas, expresando la consciencia y el dolor de una comunidad que se expresa a través del *nosotros*: “Todo esto nos sucedió. Lo vimos. Nos tocó. Éste fue nuestro destino”. Es ésta una clara alusión a los testimonios y a los *cantos tristes* de informantes indígenas como los que Miguel León-Portilla sacó a la luz en su tesis doctoral (*La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 1959) y en su *Visión de los vencidos* (1959).¹² La secuencia es inmediatamente

¹² Se trata de los relatos sacados del silencio por Miguel León Portilla en 1959, y posteriormente difundidos por diversas publicaciones de vulgarización académica, entre los cuales destacan la obra *Relatos aztecas de la conquista*, de George Baudot y Tzvetan Todorov (1990).

posterior a la de la muerte de fray Diego, y la introduce una toma en primerísimo plano del fragmento de códice, conservado por el fraile, el fundido encadenado hacia la escena original, acompañada por una melodía en flauta indígena de greda en *split audio*, que permite enlazar semánticamente las secuencias. Si bien Carrasco no hace mención explícita de la Virgen de Guadalupe, no la nombra como tal, utiliza numerosas citas visuales que la instalan silenciosamente en la composición, como por ejemplo el episodio de las rosas (01:07:09 – 01:07:35 y 01:08:09), sembradas por un indígena del convento precisamente enfrente de las dos celdas en que se hallan presos Tecuichpo, encerrada en un sótano, y Topiltzin en una buhardilla de la misma edificación.

Las películas de Echevarría y Carrasco convocan el imaginario del espectador, apelan a su cultura, plasmando en lenguaje visual y sonoro símbolos, objetos, fragmentos identificables procedentes de la cultura hispana y de la cultura indígena, que los personajes enfrentan y hacen dialogar. Pensemos en la cruz de Alvar, confiscada y transformada en objeto sagrado híbrido, y devuelta a un Alvar convertido en un ser híbrido también. Pensemos en Topiltzin quitándole la corona a la Virgen, o quitándole el niño de los brazos. El proceso de inculturación es el meollo de ambas propuestas filmicas. Y las obras mismas son objetos sincréticos que manejan un eclecticismo cultural. Las citas de episodios bíblicos a través de la iconografía europea ven actualizado su significado al ser utilizadas para construir la representación filmica del proceso de inculturación. Quedarían por analizar otras ocurrencias simbólicas como la inclusión del Gigante de Cerne Abbas, geoglifo medieval hallado en Inglaterra, que Echevarría utiliza como modelo para el diseño del gigante trazado en la arena por el chaman (T.C.:37:20) – como queriendo apuntar a la universalidad del pensamiento mágico, al pensamiento mágico como la base de la espiritualidad que une a todos los hombres, y a la que el hombre de occidente da la espalda endosando el cuerpo faustiano, volviendo a Spengler, advocándose a la materialidad. Es algo que encontramos en ambas películas. En la imagen de la Virgen, y su fusión con Tonantzin, Topiltzin-Tomás halla la manera de soportar la inculturación, y en la espiritualidad halla la modalidad del encuentro con fray Diego. Fray Diego le pide a Tomás que renuncie a su religión: “Tenéis que decidir por un lado o por el otro, hijo mío, que para desventura de vuestra gente poco se mezcla el uno con el otro. Y tratando de ponerme a mí mismo en vuestro lugar, no creo que tengáis demasiada opción” (T.C.: 01:00:49-01:01:10). A lo cual Tomás responde tiempo después: “Vos y yo, compartimos la misma creencia, fray Diego, aunque provengamos de mundos tan distintos. Vivimos en todos los siglos y todas partes [...] Nuestro encuentro es inevitable” (T.C.: 01:17:38-01:18:22).

Las películas de la tradición guadalupana obedecen a una función apologética y cristianizadora. Los personajes viven una experiencia mística en que reciben la gracia de la Virgen, que los convence o los afianza en sus creencias y esa experiencia corrobora el poder de la Virgen. La conversión del escéptico o el fervor renovado del parroquiano son una manifestación del

milagro. La relectura propuesta por Salvador Carrasco transforma la conversión feliz, habitual en las representaciones cinematográficas tradicionales, en una conversión extremadamente dolorosa. Topiltzin-Tomás fallece en el intento: el conflicto interior de su conversión forzada, por insostenible, no logra resolverse sino a través de un suicidio. Nicolás Echeverría, tras recomponer un proceso de inculturación, cierra su película con dos escenas dolorosas: la toma de conciencia por Alvar de la incompatibilidad entre el mundo indígena con el que ha logrado compenetrarse y el mundo hispano al que le tocará volver a integrarse (escena de exposición, T.C. : 00:02:53-00:03:26 y penúltima escena, 01:35:14-01:38:29); y la secuencia final en la que vemos a esclavos indígenas cargando la inmensa cruz de metal y encaminándola hacia un horizonte oscuro y cerrado, en el que estallan los truenos anunciadores de la era de la colonización (T.C.: 01:42:50 hasta los créditos).

Salvador Carrasco y Nicolás Echeverría eligieron filmar dos experiencias de bifurcación vividas por dos duplas de personajes —monje español/tlacuilo azteca y tesorero español/chamán indígena— cuyo encuentro se hizo posible porque todos participan del pensamiento mágico. De aquel doble proceso de inculturación, los cuatro personajes salen cambiados. Sin embargo, el encuentro y el mutuo entendimiento, hecho posible mediante la facultad de cada uno de acceder a lo espiritual, fracasa en el mundo faustiano de la conquista militar.

CONCLUSIONES

Intentar descifrar las intenciones de Carrasco y Echeverría lleva a reflexionar acerca de lo que Serge Gruzinski analiza como *pensamiento mestizo* (*La pensée métisse*, 1999). Las dos películas elegidas para este estudio ponen en escena a través de dos ficciones ancladas en la historia de la conquista el “esfuerzo de recomposición de un universo pulverizado y, a la vez, una adecuación local a los nuevos marcos impuestos por los conquistadores” (*Ibid.*, 110). El doble proceso de inculturación se basa en una relación dramáticamente desigual. Ambas procuran mostrar una verdad sobre la génesis del mundo americano y procuran rescatar aspectos de su cultura. Ver esas películas constituye una experiencia, produce un impacto, lleva a cuestionar la versión oficial hegemónica de los manuales escolares, de la cultura oficial vehiculada por los medios de comunicación. El cuestionamiento desemboca en la producción de un discurso que surge de la confrontación entre creador y espectador, en la producción de una nueva mirada, en la construcción de un nuevo imaginario. El acto “sacrílego” del indígena rechazando la conversión en un gesto de retroceso desafiante, constituye un punto de bifurcación que rompe los esquemas, que sacude los códigos, esos mismos que pudimos observar y que siguen imperando en el cine de conquista y el cine guadalupano tradicionales. Por lo tanto, esas películas constituyen una gramatización de la realidad. No

estamos ante la realidad histórica, sino ante obras que proponen una visión política de la realidad. El cine, como toda producción artística, puede entenderse como un síntoma que traduce cuestionamientos que vienen formulándose desde las tres o cuatro décadas anteriores, como lo señalan trabajos como *La invención de América* de O’Gorman en 1958, las recolecciones de cuentos y testimonios de *La visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla en 1959, *La conquista de América o El problema del otro*, de Tzvetan Todorov en 1987, que fueron trabajos pioneros determinantes al proponer un cambio de los lugares de enunciación y la integración de paradigmas de la alteridad en la comprensión del mundo indígena y de las aporías que imposibilitaron el tan mal llamado “encuentro” entre ambos mundos.

FILMOGRAFÍA

- BRACHO, JULIO, *La virgen que forjó una patria*, México: Films Mundiales, 1942, 110mn.
- CARRASCO, SALVADOR, *La otra conquista*, Prod. Carrasco & Domingo Films y Enrique González, 1998, 105mn.
- CATLETT, JUAN MORA, *Eréndira Ikikunari*, Eréndira Producciones, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, FOPROCINE, IMCINE, 2006, 117mn.
- ECHEVARRÍA, ESTEBAN, *Cabeza de Vaca*, Producciones Iguana e Instituto mexicano de cinematografía, Televisión Española S.A., Sociedad Estatal Quinto Centenario 1442-1992, Channel Four Television, The American Playhouse Theatrical Films, Gobierno del Estado de Nayarit, Gobierno de Coahuila, 1990, 106 minutos.
- RAMOS, JOSÉ MANUEL, GONZÁLEZ, CARLOS, *Tepeyac*, México: Films Colonial, 1917, 64mn.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, ROLENA, PAUTZ PATRICK CHARLES, *Alvar Cabeza de Vaca. His Account, his life and the Expedition of Pánfilo de Narváez*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- BAUDOT, GEORGE Y TZVETAN TODOROV, *Relatos aztecas de la conquista*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: Grijalbo, 1990.
- BRUCE-NOVOA, JUAN, “Shipwrecked in the Seas of Signification: Cabeza de Vaca’s *Relación* and Chicano Literature”, in Maria Herrera-Sobek (ed.), *Reconstructing a Chicano Literary Heritage: Hispanic Colonial Literature of the Southwest*, Tucson: University of Arizona Press, 1993.
- GARCÍA TSAO, LEONARDO, "Entrevista con Nicolás Echevarría", *Dicine*, 38, México, marzo 1991, 8-12.
- GLANTZ, MARGO (coord.), *Notas y comentarios sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, Madrid: Grijalbo, 1993.
- GÓMEZ CARRO, CARLOS, “México y la decadencia de occidente”, *Tema y variaciones II*, Azcapotzalco: Universidad Autónoma Metropolitana, 11-25.
- GRUZINSKI, SERGE, *El pensamiento mestizo*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

- LAFAYE, JACQUES, “Les miracles d’Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, in *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français*, Bordeaux: Férêt et Fils, 1963, 136-153.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL, *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, México: UNAM, 1959.
- MARIANI, CATHERINE, *Un conquistador à la découverte de l’autre. Les Naufragios d’Alvar Nuñez Cabeza de Vaca*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle–Paris III, 2012.
- MAURA, JUAN FRANCISCO, *El gran burlador de América: Alvar Nuñez Cabeza de Vaca*, Valencia: Parnaseo, Lemir, 2008.
- _____, *Los Naufragios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca: o el arte de la automitificación*, México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, 1987.
- MORENO ALDANA, LIZBETH, *Una propuesta cinematográfica diferente: el cine directo de Nicolás Echevarría*, México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2001.
- PASTOR, BEATRIZ, *El segundo descubrimiento: la conquista de América narrada por sus coetáneos (1492-1589)*, Barcelona: Edhasa, 2008.
- PASTOUREAU, MICHEL, “Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge”, *La culture sur le marché, Médiévales* 14, Vincennes: PUV, 1988, 9-21.
- REFF, DANIEL T., “Text and Context: Cures, Miracles, and Fear in the Relación of Alvar Núñez Cabeza de Vaca”, *Journal of the Southwest*, Vol. 38, 2 (Summer, 1996), 115-138.
- RESTREPO, LUIS FERNANDO, “Primitive Bodies in Latin American Cinema: Nicolás Echevarría’s *Cabeza de Vaca*”, in Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González (eds.), *Primitivism and Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*, Tucson: University of Arizona Press, 2000.
- RICHARDS, KEITH JOHN, *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey*, Jefferson: McFarland & Company, 2020.
- SHERIDAN, GUILLERMO, *Cabeza de Vaca: inspirada libremente en el libro Naufragios, de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca*, prólogo de Álvaro Mutis, introducción de Nicolás Echevarría, México D.F.: Ediciones del Milagro, 1994.
- SON, CARLOS VON, “Hibridez de imágenes en la narrativa cinematográfica de *Cabeza de Vaca*”, in Mario Martin Flores y Carlos Von Son, *Double crossing – EntreCruzamientos*, New Jersey: Ediciones Nuevo Espacio, 2001.
- SPENGLER, OSWALD, *Le Déclin de l’Occident*, trad. Mohand Tazerout, Paris: Gallimard, 1948.
- WOOD, DAVID, “Cine mudo, ¿cine nacional?”, in Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler, *México imaginado: nuevos enfoques sobre cine (trans)nacional*, México: UNAM, 2011, 19-37.