

LO EXÓTICO EN EL CINE SOBRE LA CONQUISTA DE AMÉRICA*



Carlos Alfonso López Lizarazo**

Recibido: 21 de abril de 2010. Aceptado: 14 de mayo de 2010

RESUMEN

Este artículo de investigación analiza el cine como un instrumento para la recuperación de la memoria histórica. Analiza los filmes "Lope de Aguirre lara de Dios" (1972); "Guaz: la conquista del paraíso" (1992).

Palabras clave: cine, conquista de América, exótico, historia, memoria.

* Artículo de investigación científica y tecnológica desarrollado por el autor dentro de sus investigaciones en la Universidad de Medellín.

** Comunicador social. Periodista. Especialista en Dramaturgia. Magíster en Educación. Candidato a doctor en Estudios Sociales Latinoamericanos. Profesor de tiempo completo de la Universidad de Medellín.

WHAT IS EXOTIC IN THE CINEMA ABOUT THE CONQUEST OF AMERICA

ABSTRACT

This research article analyzes cinema as an instrument for recovering historical memory. It also analyzes the following movies: "Lope de Aguirre larra de Dios" (1972) and "Guaz: la conquista del paraíso" (1992).

Key words: Cinema, Conquest of America, exotic, history, memory.

INTRODUCCIÓN

Es claro señalar al cine como el arte de nuestro tiempo, y hoy no cabe duda de que es una industria cultural importante en la formación política e ideológica, y un instrumento valioso en la disputa por la memoria y la reelaboración de una conciencia histórica de nuestra época. De acuerdo con lo anterior, nos ocuparemos en este trabajo de un par de filmes que abordan el período de la Conquista de América, pues, inquieta saber, ¿Cómo se puede encargar el cine del pasado remoto? ¿Qué aspectos narrativos despliega para hacer tangible al espectador los acontecimientos sucedidos en períodos que implican la inexistencia del cine como soporte para el registro? Y miraremos en ellos, finalmente, ¿qué matriz ideológica subyace allí?, pues estas películas son artefactos portadoras de una idea del mundo. La reflexión se preocupa por el cine histórico, principalmente de ficción, como género y como texto, que permite, por la recuperación de la memoria, la comprensión del pasado y la reflexión sobre el devenir, especialmente el de nuestros pueblos, que de alguna manera tienen un pasado común que estas películas representan.

Puntualmente se analizarán los filmes "Lope de Aguirre la ira de Dios" (1972), de Werner Herzog, y "1492: La conquista del Paraíso" (1992), dirigida por Ridley Scott (tabla 1). Ellos han sido seleccionados porque cronológicamente están ubicados en el período propiamente dicho de la Conquista. Adicionalmente porque son películas dirigidas y producidas por europeos y son expresión de disímiles concepciones sobre el arte cinematográfico. De igual manera, y metodológicamente hablando, la mirada se focaliza en el *espacio* como la categoría que permitirá un acercamiento a la vida que estos filmes sobre conquista quieren expresar. Del mismo modo, y en un esfuerzo por segmentar más el vasto universo que puede significar el estudio del espacio, éste lo he problematizado como *espacio exótico*. Ciertamente, para diferenciarlo, para complejizarlo y por supuesto, para extraer de allí elementos y conclusiones más provechosas para el estudio de las películas y el relacionamiento de estas, en tanto que industria cultural, con nuestras sociedades y fenómenos sociales y culturales de amplio significado histórico y humano.

Tabla 1. Lo exótico en el cine sobre la conquista de América películas de ficción sobre conquista y colonia en América

Nro.	Película	Año	País	Director
1	La guerra gaucha (95 minutos)	1942	Argentina	Lucas Demare
2	Queimada (Burn! (queimada) (112 minutos)	1969	Italia-Francia	Gillo Pontecorvo
3	La Araucana (La conquista de Chile) (81 minutos) (100 minutos)	1971	España, Italia, Chile, Checoslovaquia	Julio Coll
4	Aguirre, the Wrath of God / Lope de Aguirre y la ira de Dios (100 minutos)	1972	Alemania	Werner Herzog
5	La última cena (109 minutos)	1976	Cuba	Tomás Gutiérrez Alea
6	Orinoko, Nuevo Mundo (100 minutos)	1984	Venezuela	Diego Rísquez
7	La Misión (95 minutos)	1986	Gran Bretaña	Roland Joffé
8	La Monja Alférez (113 minutos)	1986	España	Javier Aguirre
9	El Dorado (159 minutos)	1988	España	Carlos Saura
10	Río Negro (116 minutos)	1990	Venezuela	Atahualpa Lichy
11	Cabeza de Vaca (108 minutos)	1990	México	Nicolás Echeverría
12	Jericó (95 minutos)	1991	Venezuela	Luis Alberto Lamata
13	1492: la conquista del paraíso (155 minutos)	1992	Gran Bretaña, España, Francia	Ridley Scott

(Continuación tabla 1.)

Nro.	Película	Año	País	Director
14	Aire Libre (96 minutos)	1996	Venezuela	Luis Armando Roche
15	Mambí (1 hora 43 minutos)	1996	España-Cuba	Teodoro Ríos Santiago Ríos
16	Roble de Olor (140 minutos)	2003	Cuba	Rigoberto López
17	Apocalypto (139 minutos)	2006	USA	Mel Gibson
18	La otra conquista (110 minutos)	2007	México	Salvador Carrasco

Fuente: elaboración propia.

Aquí vale la pena hacer una distinción antes de continuar y ésta cumple para ambos filmes. Es que estoy instalado en la teoría del *autor* cinematográfico donde el director es *quien dice* de forma análoga a la literatura o la pintura. El director no es simple reproductor de un texto escrito o guión, sino quien genera todo un proceso creativo donde, más allá de las soluciones formales y su habilidad para imbricar los diferentes lenguajes que constituyen la puesta en escena, él es el responsable por la perspectiva que adopta la película para tratar el tema del que se ocupa, es decir, el estilo¹.

EL CINE HISTÓRICO Y LA HISTORIA

Ciertamente, una película es un esfuerzo artístico e intelectual que permite la *estilización* de la vida por la vía tecnológica². Louis Delluc, hacia 1919, planteaba que el cine es el arte verdaderamente moderno, y proclamó al movimiento y el ritmo como asuntos esenciales de la expresión de este nuevo arte. Asimismo, Walter Benjamin expresa en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que el cine no sólo imbrica aparato y sensibilidad humana para la creación, sino que, con la ayuda de este aparato, representa al mundo. La reproductibilidad técnica

de la obra, igualmente, permite al espectador, no individual, sino en masa, el contacto con la obra. Es la posibilidad sin distinciones de acceder a la obra. No obstante este reconocimiento benjaminiano, posteriormente, la Escuela de Francfort³, estudiará al cine como emblema de la cultura de masas allí, en las tensiones entre economía, política y estética, la dicotomía entre el papel emancipatorio de la obra de arte y la homogeneización de los espectadores por la cultura dominante. En este sentido, el papel asignado al arte cinematográfico en tanto que *industria cultural* estará ligado al proyecto social de quien lo impulsa, produce y distribuye.

Lo anterior es un rasgo sustantivo que pone en tensión lo que se puede esperar del cine histórico como género. Este nace sin proponérselo en 1894, cuando Tomas Edisson en su *cinetoscopio* muestra una serie de imágenes de *La ejecución de María Estuardo, reina de Escocia*. Esto es antes del nacimiento oficial del *cinematógrafo* Lumière, en París. Luego, en 1897, George Hatot filma para la casa Lumière pequeñas reconstrucciones históricas tales como: *Robespierre*, *Marat*, *Duc de Guise*, *Charles XII*, entre otras. Pronto el cine histórico se vería definido a partir de dos vías: una, la reconstrucción histórica, y la segunda, el registro de imágenes reales de personajes y acontecimientos clave, que en el tiempo tendrían un valor histórico-documental incuestionable⁴.

1 Andrew Sarris (1962), propone tres criterios para reconocer al autor cinematográfico: a) el dominio de la técnica, b) una personalidad reconocible, y c) un significado interno surgido de la tensión entre personalidad y el material. Criterios que podrán ser discutibles, pero que para efectos de este trabajo permiten legitimar la idea de que estamos ante dos autores con un camino importante y un estilo reconocible. Op. Cit, STAM, p. 112.

2 Cfr. STAM, R., (2001), *Teorías del Cine. Una introducción*, Paidós, Barcelona, pp. 49-55.

3 *Ibíd*, p. 86.

4 Cfr. OLIVAR, A., (1978), *Cine histórico*, en: *El Cine, Enciclopedia Salvat del 7º arte*, Salvat Editores, Barcelona, 1978, p. 151.

No obstante esta distinción del género, Ferro (2000) señala que la labor del cine tiene un compromiso complejo porque va más allá de la "simple" representación o documentación de los hechos históricos⁵. Él sirve para explicar nuestro tiempo y nuestra sociedad. En esa dirección, el cine puede ser *agente de la historia*, porque anima y orienta discursos que explican, proclaman y denuncian idearios de progreso, ciencia, religión, política. O también, puede ser un *instrumento para leer la historia*, en una doble relación: una lectura histórica del film o una lectura fílmica de la historia⁶.

Las dos películas que nos interesan las encuadramos en el ámbito de una lectura fílmica de la historia. Esto por cuanto el tiempo que dista entre los acontecimientos representados en ambas películas es abismal: en el caso de "1492..." de Scott, el acontecimiento surge a fines del siglo XV, y la realización cinematográfica en 1992; por el otro lado, Herzog y su historia de "Lope de Aguirre..." representa un drama de finales del siglo XVI, y la producción cinematográfica aparece en 1972. Más allá de una intención por conocer los fenómenos del pasado, no cabe duda de que hay en estas dos películas un propósito por establecer vínculos con el presente a través del reconocimiento de continuidades y rupturas. Y en esta problemática de sentido se encuentra el cómo logran estos filmes hacer *inteligible* para el espectador de hoy los problemas sustanciales de una época que, por lo general, son abordados con mayor frecuencia y eficacia por la ensayística literaria y los científicos.

El cine histórico entonces se verá abocado a una nueva dualidad. La primera referida a qué rigor histórico tiene el filme; y la segunda relacionada con cómo se distancia de la transcripción histórica y con qué medios puramente cinematográficos propone una interpretación de la historia. En ambos casos lo esperado es, ¿qué aporte logran las películas a la comprensión de los fenómenos del pasado y su relación con el presente?

5 Cfr. FERRO, M., (2000), *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, Barcelona, pp. 21-31.

6 *Ibíd.*, p. 22.

EL ESPACIO EXÓTICO

En las dos películas se aborda el ESPACIO, el espacio de la América conquistada. Un concepto que interesa no sólo desde lo físico-simbólico, sino porque allí habita el tiempo y es la evidencia de la acción y existencia de un ser humano que se expresa. La definición se refiere a la "*Extensión que contiene toda la materia existente*". Y, a la "*Parte que ocupa cada objeto sensible*"⁷. Entonces al referirnos al espacio debemos señalar asuntos que lo caracterizan en tanto que *extensión* y *lugar*, es decir, una mirada física, matemática, geográfica, pero donde se presentan condicionamientos y relacionamientos desde ese *ocupar* con los objetos o materia que allí se establecen, es decir, el lugar donde se dan y establecen vínculos geopolíticos e históricos.

En este concepto me interesa, principalmente, problematizar la noción de EXOTISMO que históricamente ha caracterizado el espacio americano como corolario de una tradición europea por explicar la diferencia desde la relación civilización-barbarie, gestada en la Edad Media y materializada en nuestras tierras donde se esperaba encontrar la fuente de la eterna juventud, las espléndidas amazonas, las calles pavimentadas en oro, los antropófagos y otras fantasías y realidades desbordantes del Nuevo Mundo, que registró profusamente la literatura de los cronistas de Indias y posteriormente fue replicada por los expertos radicados en Europa dados a explicar la existencia de América⁸. Su definición como "*Extranjero, peregrino, especialmente si procede de país lejano*" y en la acepción como "*Extraño, chocante, extravagante*"⁹ me llaman la atención, y es el deseo de establecer estas características en los filmes, pero puestas en contexto desde la perspectiva de Said (2002), en cuanto a la idea de *alteridad* que tiene Occidente frente a aquello que no es lo propio y que cataloga

7 Real Academia Española, (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, p. 971.

8 Cfr. PAGDEN, A., (1988), *La caída del hombre natural*, Alianza Editorial, Madrid, p. 22.

9 *Op. Cit.*, DRAE, p. 1019.

como *exótico*¹⁰, idea que se constituye en visión y práctica política al desplegarse como *exotismo*, especialmente desde los europeos, quienes se instalan en una matriz epistémica de centro, que busca nombrar todo aquello que está por fuera de su influencia como *lo extraño*. Por cuanto el exotismo es la manera de los europeos de comprender los territorios y las culturas ajenas. Es decir, lo exótico está en los otros, y en el caso de nuestras películas y el período que relatan, de los espacios primitivos, salvajes y marginales.

En los filmes mencionados, el espacio se revela en representaciones duales: playa-sol / montaña-frío; selva-humedad / mar-río; asentamiento-campamento / palacio *castellano*-palacio *guanahani*. Y por supuesto usos y símbolos que lo visibilizan también como construcción humana: adentro-afuera, arriba-abajo, grande-pequeño. Al establecer cómo se caracteriza el espacio exótico americano, en la conquista, en estas dos películas, se busca un *relacionamiento* con la matriz de pensamiento a que responden y establecer qué IDEA DE AMÉRICA proponen, ya no para los siglos XV y XVI, sino en las puertas del siglo XXI.

Ahora bien, como estamos hablando de filmes que promedian los 120 minutos de duración, focalizaremos la mirada solo en aquellas secuencias donde es claro un *punto de contacto*¹¹ entre ese "extranjero" y el lugar que ocupa, pues permite mirar por igual a todos los componentes y en esa conjunción, la posición que ocupa la mirada/cámara del director/autor de la película, de forma que se puedan establecer características, relaciones y sentidos. De igual forma hablaremos de "zona de contacto", como reveladoras de un estar aquí y ahora de razas y culturas que chocan y se enfrentan, donde hay relaciones de dominación y subordinación; la propuesta permite identificar en el diario vivir de la vida cultural cómo se expresa ese encuentro/desencuentro de las culturas.¹²

10 Cfr. SAID, E., (2002), *Orientalismo*, Ed. Debate, Madrid, pp. 19-80.

11 Cfr. LOCKHART, J., (2000), La formación de la sociedad hispanoamericana". En: F. Pease G-Y. (dir.). *Historia general de América Latina* (vol. II), UNESCO/Editorial Trotta, Madrid, pp. 343-371.

12 Cfr. PRATT, M., (2000) *Capítulo 1 y Capítulo 2*". En: *Ojos imperiales*. Universidad Nacional de Quilmes, pp. 18-33.

LAS PELÍCULAS Y EL PRINCIPAL HALLAZGO

Lope de Aguirre, la cólera de Dios (1972)¹³

Por orden cronológico empezaré por la película de Herzog. Ahora sí, digamos de forma escueta, que para esta película, la sinopsis proyecta objetivos, caracteres y relaciones espacio-tiempo insinuantes. Vale la pena precisar que esta sinopsis no es de carácter comercial-promocional sino que hace parte de las operaciones del autor:

Gonzalo de Pizarro lidera un grupo de conquistadores españoles que cruza las intransitables selvas peruanas. Debido a la imposibilidad de continuar adelante en función de la escasez de provisiones y fuerzas, decide enviar una reducida expedición comandada por el incompetente Pedro de Urzúa y secundada por el lunático Lope de Aguirre, obsesionado con el poder, con el objetivo de conquistar El Dorado, la tierra prometida del oro según las creencias indias. A lo largo del camino, la expedición se adentrará lentamente en una pesadilla infernal como consecuencia de la demencia de Lope de Aguirre, los ataques de los indios y las brutales condiciones del hábitat.¹⁴

El relato que contiene la sinopsis, fuera del filme en sí mismo, promueve una conexión específica con los acontecimientos que protagonizan los personajes y el espacio que ocupan. Aquí, en la sinopsis, no importa el rigor histórico, se asume como auténtico el relato pues involucra los nombres reales de personas que la historiografía ha reportado; adicionalmente, no precisa en características cronológicas y menos en aspectos geográficos concretos; estos, cuando los menciona, hablan de una generalidad espacial, de un código más que de una realidad. Lo que están en juego para el futuro espectador son las

13 Herzog, W.,(1972), *Lope de Aguirre, la cólera de Dios*, Producción Alemania / Perú / México / Duración 100 min, Color. Ficha Técnica, tomada de: <http://www.pasadizo.com/peliculas2.jhtml?cod=429&sec=6>

14 Op. Cit. Ficha técnica.

condiciones particulares de los personajes y su caracterización, y cómo sus relaciones están sometidas a las condiciones topográficas y culturales del territorio, pues, es por el *espacio* que se propone el objetivo de la expedición, que los personajes toman decisiones, y es en el contacto con él que se dirime la suerte de todos.

A continuación la secuencia de apertura tiene un prólogo que reza:

Los indios inventaron la leyenda de la tierra del oro, El Dorado... Que estaría situada en los barrizales intransitables de las fuentes del Amazonas. A finales de 1560 partió por primera vez, desde la altiplanicie peruana, una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro. El único testimonio que poseemos de esta expedición, desaparecida sin dejar huella, es el diario de Fray Gaspar de Carvajal.

Este texto liga inmediatamente con una vista panorámica de picos de montañas acompañadas de profusas nubes. Acto seguido, a través de la espesa niebla, se aprecia el descenso, por la empinada y exuberante montaña, de un grupo pequeño de seres humanos desplazándose con dificultad. Luego, entra una voz que dice: *"En el año de 1560, alcanzamos el último puerto de la cordillera de los Andes, y contemplamos por primera vez a nuestros pies, la selva prometida. Por la mañana dije la misa y después fuimos descendiendo a través de las nubes"*. El descenso se percibe agreste y evidentemente peligroso y se acentúa con la rodada por la pendiente de una caja con pollos. La fila de diminutos seres se mueve por un sendero del filo de la escarpada montaña. Van cobrando sentido sus figuras, en la medida en que empieza a aparecer con mayor precisión la imagen de los arcabuces, los cascos plateados, las ropas de quienes podríamos llamar los españoles que la sinopsis y el prólogo ya establecieron. Luego en la fila también aparecen los indios. Ellos viajan con su atuendo de tierra fría: la cabeza cubierta con gorros, los ponchos que cubren sus cuerpos y por supuesto sendos morrales o cajas de madera que llevan sobre sus espaldas. No viajan mujeres

indias. Algunos indios están encargados de los víveres, otros halan cerdos, llevan bueyes, cargan partes de la artillería pesada. Algunos indios que no tienen tareas, viajan en pequeños grupos y encadenados. Pasa el que porta una efigie de la Virgen María. Otros dramáticamente cargan un "anda" vacía. A continuación una mujer española, joven, cabellos dorados, baja con dificultad por sus ropajes y es protegida por quien, más adelante sabremos, es Lope de Aguirre; luego, otra mujer camina lentamente, acompañada también por un oficial de alto rango (posteriormente sabemos que es su esposo Pedro de Urzúa). Al fondo de este grupo de peregrinos, las montañas inmensas. La secuencia termina con la caída y destrucción violenta de uno de los cañones que transportan.

Esta secuencia de apertura tiene un apoyo concreto y especial sobre el espacio para desarrollar todo el contenido dramático y temático que el filme quiere abordar. Debido a él, se caracteriza el filme de forma fehaciente: se trata de un espacio recién ocupado que se resiste a serlo. Las conexiones con un período histórico concreto se establecen desde la presentación de algunos datos vía texto literario y voz en *off*, de un narrador omnisciente, donde los antecedentes de mayor relevancia son el cronológico, el geográfico y de la raza. Por supuesto, a partir de la caracterización de los personajes también comprobamos una filiación cultural y social; por el estilo del vestir se establecen los oficios: los soldados, los religiosos, los aristócratas, los esclavos. No obstante desde la intención de problematizar el espacio con la noción de lo exótico, ciertamente nos enfrentamos a una lectura dual en sus resultados. Lectura que se robustece a lo largo de la película y tiene diversos matices, en cuanto el espacio ocupado cambia de forma en su extensión y carácter, por ejemplo: el río caudaloso y la ribera montañosa y hostil; el río y las riberas selváticas, habitadas por seres "extravagantes" y peligrosos; las inmensas ciénagas que materializan la dura relación entre río y selva.

Esta lectura pues, tiene que ver, por un lado, con el conquistador que avanza sobre el espacio

inhóspito, imponderable aún. La dificultad del territorio como rasgo sustantivo y como norte, pues debe ser sometido en tanto que ha sido "*la selva prometida*", sin importar si los obstáculos son físicos o culturales; es decir, la precariedad de la ruta fluvial, el clima mal sano, la fauna y la flora nociva y sin control, los habitantes naturales de estos lugares, en tanto seres primitivos dotados de una capacidad inusual para hacer daño al conquistador.

Por el otro lado, un espacio que, por su calidad geográfica, objetivamente, riñe con la presencia de estos seres que visten extrañamente e inadecuadamente para la faena, donde lo especial que tienen es comprometerse con objetos –por ejemplo los cañones– que ponen en peligro la vida de todos por el volumen de los mismos y la precariedad del terreno; con animales ajenos al paisaje local como equinos, cerdos y bueyes; en fin, con prácticas de transporte, religiosas y sociales que distan de lo que es habitual por estos lares. Objetos y personajes que portan indicios de su propio espacio, que al final serán sometidos por el nuevo/otro espacio, imponiéndose entonces la fuerza del lugar ante el deseo del extranjero que llega. Como la reveladora secuencia final con un Lope de Aguirre destruido, no sólo por su ambición personal, que yace sobre el único espacio que le fue propio: una balsa, que no tiene señales de vida humana, que es el único vestigio de 40 personas desaparecidas, la cual es abordada por una bandada de monos tití, para imponer el rigor de la selva que demuestra la crudeza de un Nuevo Mundo inferior e inmaduro¹⁵.

Aquí empieza a aparecer, sólo por la fuerza de la imagen cinematográfica, un contra-discurso que vulnera la idea de exotismo que puede tener el europeo sobre el espacio que desconoce, no sólo en los siglos XV y XVI sino en el tiempo presente. Esto es, que el autor cinematográfico apuntala lo extraño y extravagante de este espacio americano,

15 GERBI, A., (1993), "Prólogo", "I. Buffon: la inferioridad de las especies animales en América". En: La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 3-31.

pero en el avance de la columna de conquistadores, ellos se configuran en el elemento fuera de sitio, en el extraño. En esta "zona de contacto", transitoria por demás, porque no hay oportunidad para el asentarse y el colonizar, se revelan, como lo hemos dicho, un estar aquí y ahora de razas y culturas en confrontación y evidencias de relaciones caracterizadas por la dominación y subordinación¹⁶. Y, desde la tensión que produce la imagen en movimiento, que opera como espejo de la realidad, esta realidad histórica se re-significa para la imagen social de lo que es el americano.

Aquí lo que está en evidencia es que la literatura que los europeos han empleado para dar cuenta de regiones no europeas, la cual sirve de apoyo para el mismo filme, no sólo pretendía promover una idea de *alteridad* para establecer el sí mismo europeo desde la marginación, sino, también, para promover el proyecto expansionista de este reconocimiento¹⁷. De alguna manera lo que el filme proyecta es que hay una *simultaneidad de lo extraño*, y en esa medida, no es posible desde el centro cerrar los ojos a las maneras como la periferia determina a la metrópoli, en este caso, al europeo contemporáneo.

1492: la conquista del paraíso (1992)¹⁸

La película que realiza Ridley Scott tiene un origen que es importante conocer porque allí hay gran parte del sentido que expresa la película. Ella nace como encargo para la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América¹⁹.

16 Op. Cit. PRATT, M.

17 Ibíd, PRATT, p. 25.

18 SCOTT, R., (1992), 1492: *La conquista del paraíso*, Producción Francia /Reino Unido /España, Duración 154 minutos, Color, En: <http://cine.estamosrodando.com/filmoteca/1492-la-conquista-del-paraíso/>

19 Op. Cit. SCOTT, La sinopsis: "Es la historia de un navegante descubrirá un continente que nadie había sospechado que existiera, y ensanchará de pronto los límites de nuestros conocimientos y de nuestro universo. Con abrir una nueva ruta hacia Asia, ha solicitado en vano el apoyo de Francia, de Inglaterra y de Portugal, ha sido juzgado como poco factible por todos, y los expertos españoles, después de estudiarlo en profundidad, lo rechazan también, a pesar de la intervención del tesorero de Aragón, Gabriel Sánchez (Armand Assante). Cristobal Colón

En la *Isla de Guanahani*, el 12 de octubre de 1492, tiene lugar el primer contacto con el suelo americano. Alrededor del minuto 58 de película, se representa este primer encuentro. La secuencia inicia con el arribo de las carabelas a una bahía que se caracteriza por una playa inmensa, blanca y pulida, acorralada por una alta y exuberante vegetación verde esplendoroso. Por la presencia de algunos bancos de niebla, pues la mañana de un nuevo día recién asoma, el nuevo espacio es poco a poco revelado y colmado de misterio. Colón se desplaza en barcas impulsadas por remos, donde hondean libres y fuertes diversos estandartes que representan los escudos de Castilla y Aragón. La música creada por el griego Vangelis va transitando de una idea de misterio y ensoñación hacia la materialización de un momento épico sin antecedentes. La barca de Colón arriba a la playa. Este momento de contacto con tierra firme es remarcado, plásticamente, por una cámara lenta que inicia desde el salto del genovés, y dilata en el tiempo los cerca de 15 pasos que da para caer de rodillas en la arena y llevar sus brazos en alto. Ciertamente sublime. Aquí aprovecho a Godard²⁰ para establecer un par de asuntos clave en esta llegada, que algunos críticos de cine han querido leer como una metáfora de la llegada del hombre a la Luna, la cual yo no veo por ningún lado, porque por supuesto se apela al sentido de la imagen en sí y no a la reflexión del contexto socio-histórico donde ciertamente "bebe" la metáfora para ser construida.

Godard señala que *relantizar* equivale a ver los momentos decisivos y sobre todo ver el conjunto del proceso y es esencialmente una *intervención en el acontecimiento* para liberar su sentido. Sin embargo, el adecuado empleo de este recurso está liga-

(Gérard Depardieu) a pesar de estos inconvenientes fue apoyado por el padre Marchena (Fernando Rey) y por el armador Martín Alonso Pinzón (Tchéky Karyo). Isabel de Castilla (Sigourney Weaver) da su aprobación al proyecto, zarpan y sabiendo Cristóbal Colón que el viaje es mucho más largo de lo que decía, el 12 de Octubre de 1492, "La Pinta", "La Niña" y "La Santa María", atracan en una pequeña Isla del Caribe: la llamarán San Salvador. A partir de aquí comenzará una de las grandes historias que cambiará el futuro del mundo".

20 AUMONT, J., (2004), *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, pp. 59-104.

do con lo que el cineasta es capaz de reconocer del sentido dictado por el propio acontecimiento, se trata de guiar la percepción del espectador sobre lo que sucede. Ciertamente, el planteamiento narrativo podría sonar a un huero efecto visual aplicado por un cineasta que le encanta la imagen en sí misma. Pero no, Scott, ha venido construyendo un *encuentro con lo exótico* desde una idea de ciencia aplicada para la revelación de la verdad. Colón, en las imágenes de Scott, ha confirmado que la tierra es redonda, que el océano es finito y no es de "sombras", que al Asia se llega por otra ruta, que el final de la travesía marítima es la constatación de un hipótesis científica formulada por Colón debido a sus amplios conocimientos científicos, su erudición, capacidad de observación, y que ahora sigue la materialización de los relatos de Marco Polo²¹.

Esta idea del descubrimientos se viene construyendo desde el inicio del filme, cuando el prólogo introduce unas coordenadas para establecer el contexto histórico: "Hace 500 años España era una nación asida por el miedo y la superstición, gobernada por la Corona y la despiadada Inquisición, que perseguía al hombre por atreverse a soñar. Un hombre desafió ese poder. Impulsado por su sentido del destino, cruzó el mar de la oscuridad, en busca de honor, oro y la mayor gloria de Dios". Establece un derrotero para entrar en la historia de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América. Es la idea de un europeo cultivado en la ciencia la que es perentorio proyectar. Así por ejemplo la voz de Fernando Colón, quien sirve de narrador en esta historia, señala que: "De todo lo que mi padre escribió, que fue mucho... recuerdo más estas palabras... 'Ningún resultado del progreso humano, se logra con el consenso de todos. Aquellos que están iluminados, están condenados a seguir la luz, a pesar de los demás' Hubo un tiempo en el que el nuevo mundo no existía. El ocaso era al oeste, en el mar donde nadie se internaba. Y más allá de ello, el infinito".

Ahora bien, el contacto con el espacio americano no es sólo desde el paisaje. Colón, luego de nombrar "San Salvador" a la isla *Guanahani*²²,

21 Op. Cit., O'GORMAN. p. 25.

22 Título sobreimpreso en la película: *Isla de Guanahani*, el 12 de

el nuevo lugar descubierto por él, se interna en la selva. Y allí, abriéndose camino con machete en mano, entre el espeso y misterioso follaje, que ofrece a la serpiente en variadas especies como dueña del lugar, con diversos tipos de pájaros que animan y matizan la inmensidad de los árboles tan altos que aún estos pájaros pueden volar libremente y sin salir de su radio de protección, tiene lugar en medio de un riachuelo el contacto con el *otro*.

Ellos son seres de tez cobriza, que visten taparrabo, portan arco, flechas y llevan la cabeza semi-rapada, que lo primero que provocan en los españoles es estupor y preparar los mosquetes, a lo que Colón se niega. Todos, propios y españoles, se miran entre sí absortos, con inquietud, y alertas. Los aborígenes hablan en su lengua y Utapán, que será el primer ladino de América, por lo que se infiere del filme de Scott, le ordena a uno de su grupo que se acerque y éste se atreve a tocar a uno de los expedicionarios. Informa sobre su experiencia y los demás se animan a acercarse más. Ellos son los curiosos, los españoles son el objeto de esa curiosidad. Palpan sus trajes, armaduras, barbas, etc. Utapán habla en su lengua a todos e incluye al grupo de españoles, y termina la escena. Luego, por corte directo, vemos a Colón y su tropa ingresar al pueblo nativo. Allí todos los tocan curiosos y alertas hasta que llega el jefe de la tribu que los ve y suelta la risa. Entonces todos ríen, inclusive los españoles. A continuación comparten con los españoles la diversidad de la vida cotidiana, lo que Colón llamará el "Edén".

Un contacto cálido, sereno, a pesar de la contingencia que produce el desconocimiento del espacio y de quienes lo ocupan. Sin idea de la extensión y límites que este presenta. En este contacto lo exótico florece en todo su esplendor, pues no hay nada en que se parezca a Castilla, Aragón, Génova, Palos... tampoco a lo que Marco Polo dijo en sus relatos de viaje. Este contacto con el otro, para Scott, tiene la marca del científico: el que lo sabe y lo puede explicar todo, el que se deja

"tocar" por aquel que es diferente, el que registra todo en un "diario de campo". Él es el capacitado para mimetizarse entre el otro, sin perder su mis- midad y propósito, que es del de "investigar". El otro, a su vez, es el inquieto, quizá la encarnación primigenia del ser del científico: el curioso. Pero también puede asomar una idea de primitivismo ingenuo. Pero no son ingenuos, pues frente al ex- tranjero tienen una posición de poder clara, ya que controlan los elementos de su entorno, se lo han demostrado al español, en espacio abierto, entre el uso del arcabuz y el arco con flecha, al momento de la caza. Ocupa y domina el espacio que habita. Hay aquí una expresión de exotismo que presenta una condición inquebrantable durante el desarrollo del filme: el extraño-no europeo domina el espacio.

Tiene que ver, entonces, con la ocupación del espacio que es habitado²³. Está singularmen- te ocupado por una tipología de viviendas; tiene una demarcación de zonas comunitarias; ofrece un trazado que establece direccionalidades; no cuenta con niveles, y la imbricación con el bosque selvático es evidente y natural. En esta dirección, llama la atención que estos aborígenes tengan contacto con el extranjero y no en la playa, es decir, rompen con la idea de ir al encuentro que mucha iconografía de conquista propagó; que el entorno físico donde tiene lugar este encuentro es el que presenta todas las desventajas para el visitante; y que finalmente, el extranjero no es capturado, ni vencido, es invitado "a pasar" a "entrar" a la casa y ser acogido. Es decir, es in- vitado a ocupar, también, el espacio que ya está habitado, que está marcado por la cotidianidad de un colectivo, de unos individuos. Entonces, es posible considerar que Colón es el extraño aquí, ciertamente el extranjero, lo exótico.

Pero no en un sentido factual únicamente, sino en una perspectiva epistémica de reconoci- miento del otro, que puede aprovechar la noción

23 Paul Ricoeur apuntala el concepto de *espacio habitado* para establecer en él la existencia de "seres de carne que ocupan, abandonan, pierden, reencuentran..." lo que permite establecer para la historia la memoria viva tanto colectiva como privada. En: RICOEUR, P., (2008), *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 190-215.

octubre de 1492.

de exotismo no como política de exclusión, sino como oportunidad para reconocer su alteridad. Ciertamente los gestos de los habitantes de habla taína lo demuestran, ¿quiénes son los que acaban de llegar? Obviamente no son ellos mismos, porque ellos están aquí y ahora. Los que llegan efectivamente son de otro espacio y, por qué no, otro tiempo. No un futuro, un pasado o presente paralelo, sino un otro tiempo, que es natural a este, y que es posible en la cosmovisión de los pueblos prehispánicos. Adicionalmente no son *otros parecidos a mí* los que llegan, porque si así fuera, no habría por qué reír, porque la risa surge del vértigo del desconcierto y de lo bellamente gracioso. Con O'Gorman, entonces, puedo establecer que esto que conocemos como América "... en realidad no lo ha sido sino a partir del momento en que se le concedió esa significación, y dejará de serlo el día en que, por algún cambio en la actual concepción del mundo, ya no se le conceda"²⁴. En otras palabras, América es una invención europea.

El cine sobre la conquista americana y la matriz ideológica que subyace

Cuando hablo de matriz ideológica, parto del hecho de que los autores de las películas tienen un origen común: Europa. Werner Herzog es alemán y Ridley Scott, británico. Asimismo, es claro que son directores con estilos disímiles, y ambos comparten el rol de ser productores de sus propias películas. De igual manera, ambos están inmersos en el debate de lo que Sorlin (1996) dice vive el cine europeo contemporáneo²⁵, y es el hecho de crear e imaginar a través de los lentes de Hollywood debido al impacto en el mercado de la región que tienen los estudios estadounidenses y la batalla que libran los estudios nacionales europeos para surtir su mercado local. De igual forma, están inmersos en un proceso de experiencia común como región desatado a partir de la Segunda Guerra Mundial. Con todo esto, las películas ob-

jeto de este de análisis, están ligadas al hecho de nacer en Europa, ser pensadas para europeos en primera instancia y articularse, por su condición de industria cultural, al mercado mundial de la distribución y exhibición cinematográfica.

Lo llamativo es la preocupación de estos dos europeos por el tema americano. ¿Pero cuál es el aliento de su preocupación? Claramente Herzog está promoviendo una reflexión sobre el ser alemán en un período de la historia, los años 70, en que la cultura del capital lo corroe todo y la hegemonía de los Estados Unidos se proyecta a través de las redes de consumo y la constitución de nuevos escenarios geopolíticos de dominación donde el Atlántico es el factor común para vincular a los países europeos con Norteamérica. Herzog hace parte del joven movimiento *nuevo cine alemán* que busca con Fassbinder a la cabeza, un cine realista que descomponga la realidad social en función de los problemas importantes que ella misma contiene²⁶. Por su parte Scott, es un autor que proviene del mundo de la publicidad, y asume con fascinación la creación de la imagen porque para él ella en sí misma es portadora de sentido y se preocupa desde un cine épico abordar lo que para él son los problemas fundamentales del ser humano en la intención de comprender el mundo que habita. Ciertamente, también, está instalado en la grandilocuencia del cine épico clásico de Hollywood, ese que busca diferenciarse en términos de pantalla y contenido de la televisión, recuperando para el cine el concepto de espectáculo.

Con lo dicho anteriormente, para ambos autores, entonces, América y la conquista es un pretexto para una reflexión personal que tienen puesta en otro horizonte: su región, la europea. Aunque ambos, para enfrentar la representación histórica adoptan el mismo modelo de abordaje, pues prefieren una forma *from within*²⁷, es decir, la de emplear un narrador que, desde adentro, se acerca o se aleja al objeto de estudio, si se diferencian, por lo menos en estas dos películas, en

24 Op. Cit. O'GORMAN, p. 49.

25 Cfr. SORLIN, P. (1996), *Cines europeos, sociedades europeas*, Ediciones Paidós, Barcelona, pp. 11-29.

26 Op. Cit., AUMONT, p. 84.

27 Op. Cit., FERRO, p. 196.

cuanto al enfoque socio-histórico, pues Herzog se propone la elaboración de una contrahistoria o contraanálisis de lo que las ideologías dominantes proponen, y Scott busca instalarse en una interpretación independiente al efectuar su propio análisis sobre el descubrimiento de América, pero termina enredado en el juego de las instituciones e ideologías dominantes que imponen una visión del mundo.

Herzog con Lope de Aguirre, evidentemente manipula la historia real; la historiografía da cuenta de ello al documentar las vidas de Lope de Aguirre y de Fray Gaspar de Carvajal²⁸. Lo que busca con ello es formular interrogantes que superan lo dicho por los acontecimientos dados en la realidad histórica que está enraizada en el siglo XVI. Su pretensión es promover una reflexión existencial a partir de una realidad ficcional instalada en el límite, en la frontera, que puede generar algunos réditos al pensamiento de la humanidad sobre las implicancias del proceder humano. Lamentablemente hay algo más profundo que lo que muchos espectadores han pretendido establecer con este filme: donde quieren leer una mirada a la crueldad y la ambición del conquistador español, observo más bien, siguiendo a Said (2002), que usa el espacio americano que está cargado de paisajes inolvidables, de experiencias extraordinarias y, por supuesto, de seres exóticos, para re-visitar su mismidad de alemán y europeo, que está en jaque por lo nuevos desplazamientos geopolíticos e ideológicos que está imponiendo Estados Unidos.

Scott, a su vez, amparado en una visión científica del descubrimiento de América y como siempre en su estilo épico, busca re-significar la figura de Cristóbal Colón, como un hombre especial en tanto estuvo cercano y fue consecuente con el desarrollo de la ciencia de su época. Pero pierde de vista y, por lo mismo, cae en la visión ideológica eurocentrista, de que la historia de América pasa por la vida heroica de un solo individuo, que además aparece como un destinado

por la Providencia para tal misión, y deja a mitad de camino esa misma intención científica que lo anima al inicio. Si efectivamente Scott fuera coherente hasta el final con esta concepción científica, debió atreverse a deconstruir esa visión que presenta a *América descubierta* y no que ella es una *invención europea*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J., (2004), *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona.
- Ferro, M., (2000), *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Gerbi, A., (1993), "Prólogo", "I. Buffon: la inferioridad de las especies animales en América". En: *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Herzog, W., (1972), Lope de Aguirre, *la cólera de Dios*, Producción Alemania / Perú / México / Duración 100 min, Color. Ficha Técnica, tomada de: <http://www.pasadizo.com/peliculas2.jhtml?cod=429&sec=6>
- Lockhart, J., (2000), *La formación de la sociedad hispanoamericana*. En: F. Pease G-Y. (dir.). *Historia general de América Latina* (vol. II), UNESCO/Editorial Trotta, Madrid.
- Olivar, A., (1978), *Cine histórico*, en: *El Cine*, Enciclopedia Salvat del 7º arte, Salvat Editores, Barcelona.
- Pagden, A., (1988), *La caída del hombre natural*, Alianza Editorial, Madrid.
- Prat, M., (2000) *Capítulo 1 y Capítulo 2*. En: *Ojos imperiales*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Real Academia Española, (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa, Madrid.
- Ricoeur, P. (2008), *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- SAID, E., (2002), *Orientalismo*, Ed. Debate, Madrid.
- Scott, R., (1992), *1492: La conquista del paraíso*, Producción Francia /Reino Unido /España, Duración 154 minutos, Color, En: <http://cine.estamosrodando.com/filmoteca/1492-la-conquista-del-paraíso/>
- Sorlin, P. (1996), *Cines europeos, sociedades europeas*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- STAM, R., (2001), *Teorías del cine. Una introducción*, Paidós, Barcelona.

28 Por ejemplo la vida de Lope de Aguirre está referenciada por Francisco Vásquez en su libro *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*.