



January 1999

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

Cesar Valverde

Illinois Wesleyan University, cvalverd@iwu.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu_scholarship



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Latin American History Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Literature in English](#), [North America Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Valverde, Cesar, "Del relato a la pantalla: La alteridad en Cabeza de Vaca" (1999).

Scholarship. 10.

https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu_scholarship/10

This Article is protected by copyright and/or related rights. It has been brought to you by Digital Commons @ IWU with permission from the rights-holder(s). You are free to use this material in any way that is permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your use. For other uses you need to obtain permission from the rights-holder(s) directly, unless additional rights are indicated by a Creative Commons license in the record and/ or on the work itself. This material has been accepted for inclusion by faculty at Illinois Wesleyan University. For more information, please contact digitalcommons@iwu.edu.

©Copyright is owned by the author of this document.

ena. *La casa de*
Nicaragua: Edi-
M-LEÓN. 1998.

erótica de las In-
lección Memoria

Madrid: Ediciones

lías de una casa.
Corremozas S. L.

aterna. Literatu-
a. San José: Edi-
ta Rica. 1993.

ues. Ensayos de
lectura del neo-
Cultura. 1996.

érica. Tradicio-
ristiana. Madrid.

2.

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

César Valverde
University of Redlands

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

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

Un conquistador conquistado, un portador
de la civilización reducido a la barbarie, un cris-
tiano haciendo de hechicero y un esclavizador es-
clavizado atrae a críticos y defensores de la con-
quista y colonización española de América por-
que presenta al español fuera de su tradicional

papel hegemónico y en una posición marginal.
La narrativa de Cabeza de Vaca crea por momen-
tos espacios donde el sujeto típicamente victimi-
zado, el indígena, asume más bien el papel des-
pótico y reduce al conquistador al nivel de vícti-
ma. Para un público latinoamericano hoy día es-
to presenta la oportunidad de formalizar un tipo
de "venganza" vicaria hacia el conquistador,
mientras que para España es posible argüir que la
conquista y colonización no fueron sólo Cortés o
Pizarro, sino que también España "sufrió".

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

Para enmarcar la transformación del prota-
gonista, la película abre y cierra con imágenes que
buscan asombrar al público por la yuxtaposición

de elementos que serían normales por sí solos o en otro contexto. La primera escena muestra una gran edificación que construyen los españoles, una catedral en medio del gran vacío del desierto. El darle tal primacía al proyecto edificador y catequizante del español tiene un efecto mixto en el público: muestra por un lado lo difícil de esta empresa evangelizadora, a la vez que recalca lo absurdo de llevarla a cabo en medio del desierto (que cabe bien dentro de las expectativas del público norteamericano, que pensará en la codicia, superstición y futilidad asociadas con El Dorado y la fuente de la juventud). También pone en primer plano el papel protagónico del esclavo indígena y el africano en la realización de estos proyectos descabellados.

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

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

Cabeza de Vaca se representa de manera que el público simpatice con él. Aunque es español, progresivamente se identifica con los indígenas, sufre con ellos por la esclavización a la que son sometidos y se aliena más y más de lo español. La película traza esta fragmentación psicoló-

gica y el asombro funciona como proceso mediatizador entre Cabeza de Vaca y el Otro. La jerarquía de la expedición se esfuma. El capitán de la expedición, Pánfilo de Narváez, se lleva a los hombres jóvenes y fuertes en su balsa y deja a Cabeza de Vaca con los viejos y los enfermos, obligándolo a convertirse en líder y representante de lo abyecto, de aquello que ha sido literal y metafóricamente lanzado a la deriva. La vestimenta, símbolo de la civilización que traen los europeos, se convierte en instrumento de supervivencia: la utilizan como velas para las balsas que están a la deriva.

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

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

como representa
alterado dentro c
tonces un person
El hechicero y el
rán que Cabeza
gena para despu

Cabeza de
vo del hechicero
hostiga, pero Cal
ner su integridad
sar de su brutalid
white man's burd
y lo bañen. Preci
es capaz de acept
rar lo brutal y gr
ción en indígena

Lo que le
indígenas es su
los une al españ
Cabeza de Vaca
se frustra su inte
hago yo aquí? . .
más humano qu
tengo un Dios y
días. Y soy de S
te instante se sie
peradamente rec
eurocéntrica par
Pero al darse c
ideológicos, cult
validez, se desat
chiceros se apia
lo. En este esque
pañol ante la m
lástima por el na
tonces como un
Cabeza de Vaca

Ya en la p
te pintado y carg
cero/curandero.
zaje, donde estu
curandero puede
arena, clavar un
producir así una
dea cercana. De
ran trabajo para
después entran a
para curar al je

como representativos de su carácter fronterizo o alterado dentro de su sociedad; vendría a ser entonces un personaje paralelo a Cabeza de Vaca). El hechicero y el enano serán los puentes que harán que Cabeza de Vaca pueda *entender* al indígena para después poder *convertirse* en él.

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

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

Ya en la próxima escena aparece totalmente pintado y cargando los implementos de hechicero/curandero. Pasa por un período de aprendizaje, donde estudia fascinado la manera en que el curandero puede dibujar una figura humana en la arena, clavar una estaca en el ojo de la figura, y producir así una lesión grave en el jefe de una aldea cercana. De este modo, los curanderos generan trabajo para sí mismos, pues inmediatamente después entran a la aldea ofreciendo sus servicios para curar al jefe. Antes de hacerlo, Cabeza de

Vaca (con la cabeza pintada de dos colores, blanco y negro, proyección externa de su dualidad interna), el enano y el curandero toman un brebaje en una comunión paródica como preparación para la curación del jefe e iniciación de Cabeza de Vaca.

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

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

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

Su entrada triunfal a la aldea del joven que ha curado nos hace pensar en la entrada de Cristo a Jerusalén, y poco después indios y españoles comparten una ceremonia donde son salpicados con agua ("bendita"). Este es el momento de la

integración ideal. Por un breve período, indios y españoles viven juntos en armonía, y es aquí que lleva a cabo su último milagro. Cuando están enterrando a una joven india él les dice que aún está viva. Estebanico, el esclavo africano que traían los españoles, es el único de los foráneos que lo ayuda en el rito de resucitación, pues el otro español no quiere involucrarse (claro, la negritud del esclavo lo enlaza con la marginalidad del indígena). Cabeza de Vaca extrae algo del cuerpo de la muchacha y le escupe, y ella resucita.

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

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

En esta versión de Cabeza de Vaca hay un cambio interno en el protagonista que deja de ser una cosa para convertirse en el Otro. De hecho se pone mucho hincapié en ese cambio para dejar

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

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

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

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

Pero este Cabeza de Vaca histórico, de la máscara imperial, no es el de la película. Más bien se le hace pasar por un cambio, una alteración, que queda muy marcada y lo convierte en un sujeto fronterizo, ya no español y aún no indígena.

¿El Cabeza de Vaca histórico? Su identidad sincera o la construcción de beneficios económicos? Pero sí podemos ver en la iconografía de 1992 la clara intención del Otro, al fundir la coincidencia con la de Colón a A.

Notas

- 1 Beatriz Pastor, *La construcción del Otro*, 1988.

ente al arquetípico
e la película el fi-
para el español al-
e lo que *pudo ser*
agios humaniza al
quista como algo
Pero éste no es el
deja ver en su re-
stor ve en *Naufra-*
ganar el favor de
fectos de explora-
pone el retorno a
andono de las tie-

más evidente que
eliminar la con-
tender que su pro-
rio, justificable y

todos los de aquella
los cristianos, nos vi-
entas y plumas, y no-
sen iglesias,, y pusie-
ta entonces no las ha-
bautizados los niños,
nt Miguel, donde, co-
ndios, que nos dijeron
as sierras y poblaban
cruces y todo lo que

endo representan-
al. A pesar de sus
ción, se reencuen-
ra y no queda du-
de privilegio. De
nte en el Río de la
de su relato. Co-
dad del etnógrafo
agios no se reve-
no la autoridad de
n un diálogo real
historia, sino co-
perial".⁵

a histórico, de la
película. Más bien
, una alteración,
nvierte en un su-
aún no indígena.

¿El Cabeza de Vaca histórico, se alteró o no se alteró? Su identificación con los indígenas, ¿fue sincera o la construyó de manera que le brindara beneficios económicos? Sólo él podría decirlo. Pero sí podemos decir que en la versión cinematográfica de 1992 se le proyecta una alteridad con la clara intención de crear en él una síntesis con el Otro, al fundir lo español con lo indígena, en coincidencia con el quinto centenario de la llegada de Colón a América.

Notas

1 Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988) 191. También incluidos en este discurs-

so del fracaso están los escritos más tardíos de Cristóbal Colón y Hernán Cortés.

2 Juan Bruce Novoa arguye en *Naufragios en los mares de la significación* que esta hibridez de Cabeza de Vaca, su papel de mediatizador y su presencia en lo que sería territorio de los Estados Unidos de América, hacen de él el primer Chicano.

3 Ibid. 144-145.

4 Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Relación de la jornada que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo de Narváez* (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1957) 103-104.

5 Beatriz Pastor, "Silence and Writing: The History of the Conquest", *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) 146. La traducción es mía.