

Mesa Temática nro. 118: “Cultura audiovisual y relatos históricos: política, emociones y discursos”

Historiografía y cine: problematizando la memoria sobre la Conquista de América

Tatiana S. Pintos (UBA)

[Para publicar en actas]

Introducción

La conquista de América constituye uno de los hitos de mayor envergadura de la historia moderna. Si bien la Historia ha sido considerada en general como principal agente en la producción de interpretaciones sobre el periodo colonial americano, en los últimos años han proliferado investigaciones que incorporaron el análisis de la literatura y el cine en tanto campos productores de narrativas de enorme incidencia en la memoria social sobre dicho periodo en general y acerca de los acontecimientos de 1492 en particular (De España, 2002; Rings, 2010; Schlickers, 2015). En línea con las investigaciones mencionadas el presente trabajo se propone establecer un diálogo entre los principales paradigmas que han dominado el campo historiográfico sobre la conquista de América y una selección de obras fílmicas sobre la misma temática: *Aguirre, la ira de Dios*, de W. Herzog (1972), *1492: la conquista del paraíso* de R. Scott (1992) y *Zama* de L. Martel (2017). En este sentido, nos interesa explorar el contacto entre unos y otras en tanto relaciones intertextuales, es decir, a través del análisis de la trascendencia de los discursos historiográficos sobre las representaciones fílmicas elegidas. Dicho punto de partida creemos que nos permitirá reflexionar acerca de las implicancias de la producción académica sobre la fílmica, explorando los modos en que los distintos textos conviven y se expresan a través del dispositivo cinematográfico.

Comenzaremos por explorar la relación entre la historiografía, el cine y producción de la memoria social. Con este fin, esbozaremos algunas consideraciones en torno a los debates

que en las últimas décadas se suscitaron a partir de la incorporación de la memoria como objeto de la investigación social. Dicha novedad habilitó la problematización del rol de la historiografía en las maneras colectivas de recordar y estimuló en su lugar el análisis de los textos ficcionales entre los que el dispositivo cinematográfico ocupó un lugar central. En segundo lugar presentaremos los principales paradigmas interpretativos que desde el campo historiográfico se han elaborado sobre la conquista de América. Más adelante, realizaremos el análisis de los films seleccionados a través de las decisiones estéticas y narrativas de sus autores. En cuarto lugar, en atención a los exámenes efectuados, recuperaremos ciertos aspectos de las películas a la luz de los paradigmas historiográficos. Finalmente, a modo de conclusión, esbozaremos algunas reflexiones en torno al ejercicio realizado.

La historia que recordamos: historiografía, cine y memoria social.

Desde la década de 1970, una multiplicidad de autores/as inscriptos/as genéricamente bajo el ala del denominado "giro lingüístico", aportaron desde diversas disciplinas elementos para un debate en torno a la importancia de integrar al estudio de las Ciencias Sociales el análisis de las estructuras del lenguaje. En el campo de la disciplina histórica los debates más intensos fueron inspirados por el enfoque "constructivista radical" a través del cual comenzó a cuestionarse la neutralidad del lenguaje a la hora de elaborar y comunicar el conocimiento histórico, llegando en algunos casos a plantearse la identidad de los relatos historiográficos y de los ficcionales, fundamentalmente al nivel de las estructuras narrativas (Lecapra, 2001). El desafío que implicaron tales cuestionamientos contribuyó a un rico intercambio académico en numerosas direcciones entre las cuales podríamos destacar al menos dos. En primer lugar, instó a los/as investigadores/as a redefinir la especificidad del campo disciplinar, particularmente en lo que respecta a las formas de producción del conocimiento histórico, las características de los relatos a través de los cuales se vehiculizan hipótesis verificables y las relación de ambos con las reivindicaciones de verdad que las mismas entrañan. En segundo lugar, la equiparación estructural entre discursos historiográficos y relatos ficcionales contribuyó a que muchos estudios orientasen su atención hacia estos últimos, cuestionando el rol tradicionalmente asignado a la disciplina histórica en la performatividad de la memoria social y destacando en su lugar, la función de las narrativas de ficción.

Si bien la memoria en tanto objeto abordado desde la investigación social no era nueva, dos coyunturas en las últimas décadas del siglo XX impulsaron la producción de trabajos en torno a este problema. En primer lugar, podríamos ubicar la serie de conmemoraciones que a lo largo de la década de 1980 se desarrollaron en Alemania en alusión a distintos episodios vinculados a la historia del nazismo. Dicha oportunidad resultó particularmente fértil para el desarrollo de movimientos memorialistas que situaron en el centro de su reflexión la historización de las formas de recordar (Velasco Mesa, 2017). Como afirma Huyssen, explorar la memoria sobre el Holocausto comenzó rápidamente a operar “como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, 2000: 15; citado en Jelin, 2001). En este sentido, a lo largo de la década de 1990 en el marco de las conmemoraciones por el V centenario de la llegada de C. Colon a América, se desarrollaron discusiones que pusieron en tensión la idea misma de colonización en tanto hecho del pasado. La centralidad que en aquella circunstancia tuvieron las denuncias que destacaban la situación de las mayorías étnicas, aún sometidas a regímenes racistas de fuerte exclusión, logró visibilizar no sólo la existencia de memorias enfrentadas acerca de la conquista y la colonización de América, sino también la determinación recíproca entre los modos de recordar el pasado y la configuración del presente (Rodríguez, 2011).

En el marco de aquellas discusiones, algunos autores comenzaron a advertir acerca del modo en que la hiper-especialización de la disciplina histórica había afectado la función tradicional de la producción historiográfica como agente divulgador de conocimiento, explorando el modo en que aquella tarea había sido progresivamente reemplazada por la información transmitida a través de otros dispositivos (Ferro, 1991, 2008; Nigra, 2017). En este sentido, ya desde los tempranos 80’, Marc Ferro (1991) planteaba la mayor perdurabilidad que la obra estética suele tener sobre la histórica en la configuración de la memoria social. Es factible suponer que actualmente, en la era de la “massmediatización” de la vida, esta tendencia no haya hecho más que profundizarse (Vattimo, 1989).

En términos generales podría afirmarse que todas las representaciones artísticas, y en particular aquellas que abordan explícitamente cuestiones históricas, ofrecen “intuiciones historiográficas” aunque esta no sea su finalidad. En el caso de la producción cinematográfica, la potencia de sus imágenes reside muchas veces en las hipótesis

representadas a través de los filmes que orientan la interpretación de acontecimientos presentes o pasados (Soletic, 2018). Desde esta perspectiva el cine puede considerarse un dispositivo que desborda los márgenes estéticos operando de manera efectiva en la popularización de saberes que no necesariamente se condicen con aquellos producidos desde ámbitos académicos.

A las investigaciones que destacan las potencialidades del cine en tanto agente de divulgación histórica se han añadido en los últimos años algunos trabajos que señalan la eficacia del dispositivo cinematográfico en estimular lo que Aimaretti (2018) ha denominado como “memorias insolentes”, es decir, miradas hacia el pasado que por su contenido o estructura resultan fuertemente disruptivas respecto de los discursos hegemónicos sobre un hecho histórico determinado. A diferencia de lo que acontece con las obras historiográficas la correspondencia empírica suele ser una opción pocas veces adoptada por quienes producen en el campo ficcional. En este sentido, la verosimilitud que dichos discursos pueden reivindicar para sí no resulta necesariamente de su referenciabilidad documental. En el caso de los films que han abordado eventos traumáticos, dicha característica posibilitó en algunos casos la integración de enfoques novedosos desde los cuales visitar aquel pasado, y en otros, la incorporación de procedimientos poco convencionales y fuertemente rupturistas como la parodia y el humor.

1

Recuperaremos algunas de estas consideraciones sobre el final del trabajo para reflexionar acerca del rol del cine histórico en relación a la divulgación de miradas sobre la conquista de América.

La conquista y sus paradigmas. Una mirada a la historiografía.

La llegada del V centenario de la conquista de América terminó por constituir a ambos lados del Atlántico, la tribuna de discusión política y cultural hispanoamericana tal vez más destacada de la segunda mitad del siglo XX. Desde los primeros años de la década de 1990

¹ Referimos en particular a dos películas que creemos ilustran lo mencionado. Por una parte “Infancia clandestina” (2012) el drama dirigido por Benjamín Ávila, un relato de la última dictadura militar Argentina a través de la mirada de un niño (Tal, T. (2011). En segundo lugar, al film “Bastardos sin gloria” (2006) dirigida por el norteamericano Quentin Tarantino.

académicos, intelectuales y referentes de diversas especialidades consideraron propicia la ocasión para reflexionar en torno a la trayectoria y la realidad contemporánea de las naciones herederas del extinto imperio español.

En el campo de la disciplina histórica, los debates suscitados incitaron la revisión de los paradigmas a través de los cuales los historiadores habían analizado la conquista de América hasta el momento. En este sentido, tomando en consideración algunos de sus aportes y sin pretender conclusividad al respecto, podríamos dar cuenta de al menos tres grandes paradigmas historiográficos.²

En primer lugar podríamos mencionar al paradigma de la conquista como invasión, fuertemente influenciado por la denominada “Leyenda negra”.³ Las interpretaciones en las que ha primado dicho esquema presentaron al proceso iniciado en 1492 como determinado por la violencia y el despojo brutal llevado adelante por los españoles en América. Asimismo, suele plantearse que dicho proceso fue protagonizado de un lado, por conquistadores avaros y expoliadores junto a una minoría de españoles de nobleza paternalista dispuestos a sacrificar la vida en pos de la protección de las indefensas mayorías étnicas. Del otro lado, sociedades indígenas sometidas al poder español que actúan excepcionalmente y siempre de modo reactivo frente a la violencia de los invasores. Se ha señalado que uno de los problemas que enfrenta esta mirada es la exclusiva atención a la explotación y la brutalidad con la que estos establecieron su dominio en América, otorgando a las sociedades indígenas un lugar marginal en el desenvolvimiento del proceso. En este sentido, si bien dicho esquema ha sido, y aún es, particularmente apropiado para el estudio de la conquista de las sociedades que habitaban las islas del Mar Caribe, su aplicación irrestricta sobre otras áreas conquistadas contribuyó a generalizar miradas

² Como observa Stern (1992) los paradigmas sobre la conquista de América no conforman compartimentos estancos. En este sentido, constituyen esquemas generales por fuera de los cuales existen interesantes cruces que recuperan cuestiones destacables de cada uno de ellos.

³ Se denomina “Leyenda negra” a la campaña anti-española promovida fundamentalmente por Inglaterra a finales del siglo XVI, a raíz de la fuerte rivalidad comercial entre los reinos. Dichos relatos fueron reforzados tiempo después por las obras de escritores españoles fuertemente críticos del desenvolvimiento del imperio español en América. Entre ellos destacan la obra de fray Bartolomé de las Casas “Brevisima relación de la destrucción de las indias” y de los grabados de Theodor de Bry que acompañaron dicha edición.

fuertemente victimizantes sobre los indígenas, homogeneizando su accionar frente a la irrupción española y favoreciendo una mirada que buscó reducirlos a sujetos pre-políticos.⁴

En segundo lugar, podríamos ubicar el paradigma del “encuentro entre dos mundos” popularizado por el historiador Miguel León Portilla y que terminó por hegemonizar el tono de las conmemoraciones oficiales sobre el V centenario de la llegada de C. Colon a América.⁵ Varios aspectos caracterizan dicho posicionamiento: por un lado, los planteos dominados por este esquema suelen relegar los aspectos económicos, políticos y militares, priorizando en su lugar un abordaje cultural de los eventos de 1492.⁶ Un segundo aspecto es el carácter armonioso que implícitamente supuso la utilización de nociones tales como “encuentro” o “contacto”, en reemplazo de las tradicionales “descubrimiento” o “conquista”. En este sentido, relegar las consecuencias del impacto violento de la conquista posibilitó la aparición de trabajos que buscaron reflexionar sobre aspectos poco estudiados hasta el momento tales como las experiencias signadas por el extrañamiento a uno y otro lado, así como las problemáticas asociadas a la incomprensión mutua (Todorov, 1992; Clendinnen, 1993).

Numerosos autores, sin embargo, señalaron también las falencias de este enfoque al suponer que la hibridez cultural de las actuales naciones iberoamericanas era el resultado de un proceso voluntario de convivencia e intercambio entre iguales. De este modo, aunque dicho paradigma pueda considerarse un intento lícito por diversificar las miradas sobre la conquista y propiciar un esquema interpretativo capaz de dar cuenta del rol de las comunidades indígenas en el desenvolvimiento del orden colonial, tal como fue planteado, terminó por extremar dicha consideración relegando las relaciones de dominación a un lugar accesorio (Dussel, 1994). En el mismo sentido, el paradigma del “encuentro entre dos mundos” fue señalado como el intento más audaz por afirmar a la raza mestiza como el

⁴ Más allá de sus innegables aportes, la obra de Nathan Wachtel editada por primera vez en 1976, puede considerarse uno de sus exponentes más paradigmáticos.

⁵ Como señala Rodríguez (2018) dicha denominación fue adoptada por los 163 estados miembro de la UNESCO así como por las comisiones oficiales que para la ocasión se organizaron en América Latina, Francia, Rusia, Polonia y Japón.

⁶ Como advierte E. Dussel (1994) en este esquema la denominación *mundo* es incorporada en tanto *cultura*. Asimismo, es necesario advertir que los estudios culturales ya estaban presentes en la historiografía colonial al menos desde la década de 1970. En este sentido, la divulgación de dicho paradigma a comienzos de los 90, reforzó una tendencia preexistente.

sujeto privilegiado de la nueva cultura latinoamericana. En el marco de las agitadas discusiones que signaron toda la década, algunos autores advirtieron que dicho paradigma era propiciado por las élites americanas, herederas del mestizaje colonial, que mediante la promoción de dicha mirada propendían a silenciar las propias responsabilidades en la exclusión a la que los grupos indígenas siguieron sometidos también en el orden republicano. Asimismo, se añadía la funcionalidad que tal enfoque tenía para el reino de España que por los mismos años disputaba su integración al Mercado Común Europeo. En el concierto de las naciones europeas, reemplazar la “conquista” por el “encuentro” podía significar para España la revalorización de los eventos de 1492 cuestionando al mismo tiempo el estigma que había implicado la divulgación de la “Leyenda Negra” (Caspa, 2017).

El último paradigma que presentaremos es aquel que ha intentado comprender a la conquista de América como un proceso signado por el desarrollo de relaciones de poder desiguales. La divulgación de trabajos con dicho enfoque fue posibilitada por la proliferación que en los últimos años tuvieron los estudios regionales. La exploración a menor escala del desenvolvimiento de los actores sociales permitió dar cuenta de la imposibilidad de establecer esquemas interpretativos comunes a la hora de analizar la diversidad de las experiencias acaecidas en los territorios coloniales a lo largo de los trescientos años de la dominación castellana (Stern, 1986; Harris, Larson, Tandeter, 1987).

Entre muchas consecuencias que podrían mencionarse, una podríamos considerar de mayor relevancia. El abordaje de las experiencias particulares implicó la reconsideración de las múltiples dimensiones que caracterizaron en cada caso a las relaciones de poder locales entre las cuales la política ocupó un lugar central. En este sentido, la integración de dicha perspectiva para analizar el accionar de diversos actores, tanto españoles pero fundamentalmente de las comunidades indígenas, habilitó el cuestionamiento de su carácter pre-político. De esta manera, surgieron estudios que privilegiaron el análisis de la agencia de estos y de su rol en el desenvolvimiento del orden colonial (Stern, 1990).

El cine histórico sobre la conquista de América: algunos casos que observar.

A diferencia de lo sucedido con otras épocas, podríamos afirmar que el mundo colonial americano no ha ocupado un sitio destacado dentro del repertorio del cine histórico en general. Tomando en cuenta dicha consideración, seleccionamos tres producciones que han desarrollado miradas distintas sobre la conquista de América.

Aguirre y la conquista de las márgenes

El primero de los films seleccionados es *Aguirre, la ira de Dios*, el sexto largometraje de W. Herzog estrenado en el año 1972. La película recupera la hazaña de Lope de Aguirre, un hidalgo de identidad vasca que arriba a territorio americano entre 1536 y 1537. Movido por la búsqueda de riquezas, en 1559 emprende junto a cientos de correligionarios una expedición hacia “El Dorado”, la mítica ciudad que atrajo la atención de otras tantas expediciones. La empresa es narrada originalmente por Fernando Vázquez, uno de sus miembros, en la crónica que titula *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre* fechada en 1562. A pesar de que la ficción de Herzog tiene por base dicho documento, no sigue con rigurosidad histórica la presentación de los hechos allí narrados. En este sentido, el film comienza ubicando la expedición temporal y espacialmente del mismo modo que en la crónica, aunque modificando a quien fuera su líder – Gonzalo Pizarro ocupa el lugar de Pedro de Ursúa – y al mismo documento de referencia – el diario del fraile Gaspar de Carvajal se presenta en reemplazo de la crónica de Fernando Vázquez – (Schlickers, 2015: 95-114).

A lo largo de la película la magnificencia del paisaje cumple un rol protagonista. Desde las primeras imágenes, los hombres y mujeres que componen la expedición se muestran sometidos a la exuberante naturaleza que hegemoniza el escenario. En este marco, la tenacidad de los miembros que transitan las regiones altiplánicas hacia las fuentes del Amazonas se expresa en lo infinitesimal que parece la existencia humana en aquel contexto salvaje, profundo e insondable. De este modo, el film retrata el periplo de aquellos en el camino a lo que podríamos denominar “la conquista de las márgenes”. El escenario no son los grandes centros imperiales de los Incas. No es la disputa contra el poderío de otros poderes políticos lo que caracteriza a la empresa: es la lucha contra el paisaje indomesticable. La conquista de las márgenes es, en este sentido, la conquista del paisaje.

En la crónica de Vázquez se advierte que la misión hacia “El Dorado” nace con el propósito de contener la violencia de un nutrido conjunto de soldados de las primeras guerras de conquista en el Perú, que luego del triunfo español fueron excluidos del reparto de tierras y encomiendas de indios. Esta circunstancia desencadenó cruentas luchas intestinas que instaron al entonces virrey Andrés Hurtado de Mendoza, a organizar una enorme comitiva con destino a “El Dorado”, una expedición que prometía la recompensa antes negada. En el caso de la obra de Herzog, el film se inicia con un letrado que añade el rol de los indígenas en la divulgación de la fábula sobre aquella ciudad utópica. En este sentido, como expresa Schlickers (2015: 96), con dicha decisión el autor da cuenta del uso que los indígenas hacían de estas historias inventadas como estrategias defensivas frente a la invasión española. La cuestión creemos, puede vincularse con otras opciones adoptadas por el director respecto del rol de los nativos en el orden colonial temprano. Estos son, a lo largo del film, representados como sujetos pasivos frente a la dominación: se observan encadenados, trasladando bienes o alimentos, espacialmente ubicados en planos inferiores respecto de los soldados y en silencio, incluso en escenas en las cuales se los insta a hablar. Sin embargo, a las crecientes dificultades nacidas del tránsito agobiante por el paisaje selvático, las acompaña un clima de sospecha respecto de aquellos: sonidos de la selva que parecieran ser silbidos humanos, trampas que acechan a los soldados que recorren los caminos, expedicionarios que amanecen muertos con flechas en sus cuerpos, indígenas que sobreviven llamativamente a dichos ataques y se los supone libres, acechando en la selva, junto a la selva. En este sentido, el lenguaje cinematográfico pareciera mostrar el sometimiento de los indígenas pero también su confabulación secreta.

La trama de Herzog, al igual que la crónica de Vázquez, versa en torno a las luchas que se desarrollan entre los expedicionarios cuando pasados algunos meses comienza a cundir entre sus miembros la sospecha de que el paraíso prometido no existe. En este contexto destaca la figura de Lope de Aguirre, interpretado por K. Kinski, quien añade una cuota de perturbación a la descripción traicionera y violenta que la crónica ya le otorga. Aguirre comete una serie de asesinatos y se hace con el mando de la menguada expedición. Finalmente, termina por declarar en nombre propio y de los supervivientes que lo acompañan, la independencia del reino Español. A medida que transcurre el film, las impiedades del paisaje profundizan la disputa al interior de la expedición. La civilidad,

determinada por el cuidado inicial de la conducta, el aspecto y los hábitos ceden paulatinamente a un comportamiento vulgar inspirado por la sed de rapiña de los supervivientes. Lejos de constituir una proeza triunfal la conquista frustrada ficcionalizada por Herzog es tramada por hombres crueles y brutales.

El final de la obra refuerza dicho carácter y da cuenta de la identidad megalómana de Aguirre quien termina por aniquilar a los pocos hombres que lo siguen. Solo él consigue seguir con vida, a bordo de una precaria embarcación que poco a poco es invadida por cientos de pequeños monos, únicos testigos de sus alocuciones delirantes.

1492: el encuentro y la conquista

Veinte años después del estreno en Alemania de *Aguirre, la ira de Dios* se daba a conocer *1492: la conquista del paraíso*, la producción que R. Scott realizara a instancias de la conmemoración del V centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América.

El hilo conductor que recorre la totalidad del film es la biografía de C. Colón a través de una narración que recorre desde sus primeras acciones en la Península Ibérica en busca de financiamiento para su empresa ultramarina, hasta el ocaso de sus días en un monasterio junto a su hijo Hernando, quien fuera el autor de su primera biografía titulada *Historia del Almirante*.

Sobre un fondo rojo vibrante, una sucesión de grabados de Theodore De Bry acompañan los créditos iniciales de la película. Se trata del conjunto de imágenes que junto a la obra de Bartolomé de las Casas, *Brevísima historia de la destrucción de las indias* (1522), dieron primera difusión a la violencia que los españoles ejercían sobre los indígenas americanos en el reciente territorio conquistado. El letrero que se descubre al final de la sucesión de De Bry refuerza lo que creemos, es la inscripción del film en la denominada “Leyenda negra”: “Hace 500 años España era dominada por el miedo y la superstición” [...] “impulsado por la conciencia de su destino, un hombre desafió este poder”: aquel hombre sería C. Colón.

A lo largo del film, los repetidos infortunios del Almirante se asocian a aspectos oscurantistas y anquilosados de la política española. En este sentido Colón es presentado como un hombre abnegado en la prosecución de propósitos moralmente nobles,

intelectualmente avanzado, portador de una enorme claridad respecto de su destino y decidido a desafiar por ello a los grandes poderes de su tiempo. En contrapartida, la Junta de Salamanca se muestra vacilante frente los argumentos novedosos que Colon despliega y por lo tanto, reticente a avalar el apoyo económico de la Real Corona. La circunstancia termina por resolverse gracias a la intervención de la reina Isabel de Castilla, una mujer que pareciera compartir parte de la sensibilidad y el espíritu visionario del Almirante.

Finalmente, el viaje se emprende. Colon, acompañado por M. A. Pinzón y otros cientos de marineros parten del Puerto de Palos e inician a bordo de tres carabelas, la empresa de atravesar el océano con rumbo a Asia. Del mismo modo en que se registra en el *Diario del primer viaje*, la travesía se demora más de lo esperado despertando la cólera de los navegantes. Tanto en la ficción como en aquella fuente que documenta el episodio, Colon, carente de certezas acerca de su rumbo, tergiversa información, falsificando medidas y distancias. En la ficción, Scott resuelve la euforia desatada en la tripulación cuando el engaño de Colon se descubre, con una carismática alocución que termina por convencerlos de la necesidad de proseguir con el viaje.

El avistamiento de tierra firme poco después pareciera reforzar el carácter mesiánico del protagonista, intuido desde los inicios del film cuando disertando frente a la Junta de Salamanca establece un paralelo entre su destino y el de Jesucristo: dos hombres comunes elegidos por la providencia para sacrificarlo todo en pos de una empresa trascendente para la humanidad. En este sentido, el arribo de los primeros españoles a lo que luego sería revelado como un “Nuevo mundo” posee el carácter de una hazaña triunfal: la cámara lenta acompaña la marcha exultante de Colon desde la proa de uno de los barcos hacia las orillas tropicales, la banda sonora armoniza con los pasos firmes que culminan con una escena en la que se lo observa postrado de rodillas con la mirada en alto en señal de agradecimiento.

Luego de bautizar las tierras encontradas con el nombre de “San Salvador”, los expedicionarios se adentran en el paisaje selvático. La marcha se suspende poco después cuando se produce el encuentro con las primeras tribus indígenas. En efecto, el contacto inicial es representado como un encuentro pacífico gracias a la intervención de Colon quien detiene un impulsivo ataque de los españoles frente a la aparición de aquellos nativos a los que se observa avanzando alertas, con palos y flechas en las manos. La escena esta signada

por el profundo extrañamiento de las partes, los rostros asombrados ceden lugar a los primeros contactos corporales que culminan con la invitación a los españoles a los asentamientos nativos. Una vez allí, estos rodean a los expedicionarios, los tocan y ríen. La desnudez, la inocencia y la hospitalidad indígena escenificada dan sentido a las palabras que Colon enuncia emulando la redacción del diario de aquel primer viaje “Creo que hemos regresado al Edén. Seguramente es así como fue el mundo en el inicio de los tiempos [...] esta es la oportunidad para un nuevo comienzo”.

En este primer contexto, si bien la búsqueda de oro comienza rápidamente, la misma no es representada en tanto saqueo. Los intereses de Colon parecieran repartirse equitativamente entre la sed de riquezas y el intercambio cultural que el contacto con las sociedades descubiertas propone. Los conflictos comienzan cuando, luego de la fundación de un pequeño fuerte en Cuba, Colon y algunos de sus hombres regresan a España para dar cuenta del resultado de la travesía ultramarina. Los hombres que componen la Corte que allí los espera repelen de sus consideraciones humanitarias. Se inicia entonces una etapa signada por disputas facciosas en torno a la forma de llevar adelante el gobierno en los territorios descubiertos. En este sentido, la composición de la tripulación del segundo viaje expresa las disidencias entorno de aquella cuestión. A bordo se encuentra Colon junto a otros hombres de carácter mezquino que rápidamente se revelan dispuestos a agilizar la búsqueda de oro por cualquier medio. El desarrollo de personajes como Moxica, uno de los nobles que acompañan la nueva expedición, o de quien fuera futuro gobernador, Fernando de Bobadilla, irán delineando los contornos de una nueva experiencia, signada por la avaricia y la violencia de los hidalgos españoles. Con el transcurso de las escenas la nobleza del proyecto inicial va cediendo frente a la brutalidad de un régimen de explotación, pronto institucionalizado, al que serían sometidos hasta su exterminio, los indígenas de la región del Caribe. En este sentido, las escenas finales de la obra revelan a un C. Colon derrotado, envejecido y olvidado por sus coetáneos. Las imágenes finales son junto a su hijo Hernando, con quien comparte los últimos años de vida, circunstancia aprovechada por este para la redacción de la biografía ya mencionada.

La sucesión de episodios que presenta el film pareciera expresar que la “Leyenda negra” no es un efecto necesario del primer contacto. En este sentido, la ficción de Scott delimita con

precisión dos momentos: un primer contacto escenificado como un encuentro pacífico protagonizado por C. Colon, augurio de un porvenir de convivencia armoniosa, y un segundo momento, signado por el despojo y la violencia en el que aquel destino providencial queda obturado a causa de la intervención de los nuevos expedicionarios.

Zama y “la conquista de la permanencia”⁷

En el año 2017 se estrenó en Argentina *Zama* el largometraje dirigido por Lucrecia Martel basado en la novela homónima escrita por Antonio Di Benedetto en 1956. Ambas ficciones narran la historia de Don Diego de Zama, un hombre atormentado por la espera, que desempeña funciones en una inhóspita región del Paraguay hacia finales del siglo XVIII.

Al igual que sucede con la obra Herzog ya analizada, *Zama* transcurre en un escenario marginal dentro del conjunto de los territorios virreinales aunque en un periodo tardío. En este sentido, la obra de Martel no discurre entre problemáticas asociadas a la conquista de lo que permanece “salvaje”, aún por descubrir o domesticar; se trata en este caso, de conquistar la permanencia en un mundo que ya ha sido sometido a la dominación colonial. Sin embargo, aquel orden, aunque consolidado, se revela profundamente hostil para Diego de Zama, un funcionario de rango medio que alterna entre diversos cargos.

A lo largo de la trama, Don Diego de Zama, quien fuera primero Corregidor y más tarde Asistente Letrado de la Corona, pasa los días aguardando ansiosamente su traslado a la ciudad de Lerma. Entre tanto, enredado en las formalidades y mediaciones que le impone la burocracia colonial, Zama no hace más que esperar. Detenido junto al río, en el marco de cierto evento social o en alguna oficina capitular de aquel remoto pueblo, aguarda la llegada del pase solicitado pero también, novedades familiares e incluso los pagos en compensación por sus funciones, adeudados por largos meses. En este sentido, pese a las enormes dificultades pecuniarias, se observa al protagonista – y no solo a él – dedicado a mantener las apariencias propias de su status social y de conservar gracias a ellas, los pocos privilegios que aquella pertenencia le garantizan. De este modo, abundan las demostraciones de valía y caballerosidad, los adornados trajes, las pelucas: una batería de

⁷ La descripción es tomada de la novela homónima escrita por Antonio Di Benedetto (2000: 15).

recursos que escenificados expresan la inadecuación de aquellas formas en el paisaje marginal, denso, agobiantemente caluroso.

A lo largo del film los requerimientos se vuelven recurrentes y aunque el cambio de residencia es reiteradamente prometido, la respuesta de la Real Corona demora en llegar y la pasividad que caracteriza hasta entonces sus expectativas, cede poco a poco frente a la idea de conquistar por la fuerza el reconocimiento anhelado. La oportunidad se presenta en ocasión de la búsqueda del bandido Vicuña Porto, acusado de numerosas violencias y ataques a vecinos/as respetables del poblado. Zama, envejecido y posiblemente resignado de aguardar, se une a una partida de hombres decididos a prender al renombrado malhechor. La captura supone para los miembros de la misión, la posibilidad de devolver seguridad a los caminos, dinamizar nuevamente el intercambio en la zona y acceder con ello al favor de la Real Corona. Sin embargo, la empresa justiciera termina por fracasar a causa de los desafíos planteados por las sociedades indígenas a las que deben enfrentar en el camino y además porque el mismo bandido se descubre como uno de los miembros de la partida. La misión culmina con la muerte de casi todos sus integrantes a excepción de Diego de Zama a quien puede observarse en la última escena, mutilado sobre una pequeña barca junto un niño indígena que lo interpela preguntando: “¿Quieres vivir?”.

La ficción de Martel no pareciera inscribirse en el repertorio de la filmografía histórica entorno a la vida de “grandes hombres” o eventos paradigmáticos del periodo colonial. En su lugar, *Zama* gira entorno a la experiencia cotidiana de hombres y mujeres americanos/as, vecinos/as respetables que conviven junto a las dificultades intrínsecas de una cultura política y administrativa que fue sostén de la dominación imperial por más de trescientos años. En este sentido, la obra de Martel constituye una suerte de radiografía a pequeña escala del gobierno colonial, una estructura que, en palabras de la directora expresa: “cosas incomprensibles pero que funcionan”.⁸

Historiografía y cine: dos miradas sobre el pasado colonial americano.

⁸ La referida declaración disponible en <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/164824456850/el-desaf%C3%ADo-de-filmar-la-angustia>

En atención a las cuestiones expuestas en los apartados anteriores, intentaremos analizar la filmografía seleccionada a la luz de algunos aspectos de los paradigmas historiográficos mencionados.

Tanto en el caso de *Aguirre: la ira de Dios* (en adelante *AID*) como en *1492: la conquista del paraíso* (en adelante *1492*) la “Leyenda negra” ocupa un lugar central en el desarrollo de ambas tramas. Como hemos analizado, la obra de Herzog, escenifica una conquista que podríamos denominar “de las márgenes” en la que el objeto de domesticación no son las sociedades que habitan el continente descubierto sino el mismo escenario natural. Asimismo, lejos de constituir una hazaña triunfal, la empresa fracasa. En este sentido, la obra pareciera desnudar el carácter bestial de aquellos conquistadores y a la vez su enorme ineptitud asociada a una ambición desmedida. La “Leyenda negra” pareciera ser una acusación cierta pero obturada en última instancia, por la incapacidad de sus protagonistas. En el caso de *1492* la conquista de América es escenificada de un modo más clásico. El protagonista a lo largo del film es C. Colon y en su caso, la empresa ultramarina realizada sí es representada de modo triunfal. Sin embargo, la ficción de Scott añade a la “Leyenda negra” un aspecto que podríamos considerar disruptivo: no es C. Colon - un Almirante italiano, intelectualmente moderno y de propósitos nobles- quien personifica la crueldad de la conquista en el territorio americano, son los españoles que han aguardado en la península ibérica y que habiendo constatado el éxito de la empresa, se aventuran al “Nuevo mundo” pervirtiendo el proyecto inicial de C. Colon. De este modo, aquel primer “encuentro entre dos mundos” deviene “conquista” cuando España, hasta el momento solo financista del proyecto ultramarino, toma en sus manos el gobierno y la administración de las tierras descubiertas.⁹

Asimismo, *1492* se inscribe en lo que podríamos denominar una tradición filmográfica de “grandes hombres o eventos”. Como hemos mencionado, el hilo conductor que organiza la película es la biografía de Cristóbal Colon signada por los viajes y el descubrimiento del “Nuevo mundo”, acontecimiento privilegiado en la ficción de Scott. Por el contrario, la

⁹ Como señala Schlickers (2015) la obra de R. Scott, fue producida con el aval de la “Sociedad Estatal Quinto Centenario” la cual, al advertir la mirada que sobre la conquista de América se presentaba en el film, retiró el apoyo inicial. La película demoró un tiempo en ser estrenada en España y cuando finalmente sucedió fue modificando el letrero que acompaña el inicio: “Hace 500 años, España estaba dominada por el miedo y la superstición”. En las proyecciones españolas el nombre “España” fue reemplazado “Viejo Mundo”.

mirada de Martel es radicalmente opuesta. Los personajes no son retratados con grandilocuencia y la trama no versa en torno a eventos paradigmáticos. Es la problemática experiencia de Don Diego de Zama, un funcionario de rango medio en alguna zona distante de los principales centros virreinales, lo que ocupa la trama del film. En este sentido, el enfoque regional permite a la directora habilitar una mirada alternativa sobre el mundo colonial americano capaz de dar cuenta, entre otras cuestiones, del carácter de las estructuras políticas y administrativas así como de las formas que adoptan las relaciones de poder a nivel local. De este modo, *Zama* constituye una novedad en campo del cine histórico sobre el pasado colonial americano escenificando un enfoque centrado en las elites, explorado con más intensidad en las últimas décadas por la historiografía colonial (Gelman, 2000).

Si bien a través de enfoques diferentes, podríamos afirmar que las tres obras analizadas centran su atención en el polo dominante de la relación colonial. Es este sentido, y a diferencia de otras ficciones que no hemos examinado aquí (Gibson, 2006), el lugar de los indígenas aunque no ausente, permanece subsumido a la experiencia de aquellos. En el caso de *AID* los nativos son esclavizados por los expedicionarios que llevan adelante la empresa hacia “El Dorado”. Sin embargo, la relación de fuerzas pareciera tornarse favorable a aquellos cuando con el correr de los meses las expectativas sobre el hallazgo de la mítica ciudad se frustran y se desate el sanguinario enfrentamiento entre los miembros. La brutalidad e impericia de la hueste convierte al exuberante paisaje en un obstáculo infranqueable, circunstancia que pareciera ser aprovechada por los indígenas que desaparecen de forma misteriosa, arrojan flechas desde sitios indetectables o se mantienen con vida, incluso en los momentos más críticos de la expedición. De este modo, si bien la obra escenifica la explotación indígena, pareciera revelar la existencia de intersticios en aquel sometimiento que aparenta ser absoluto. La leyenda que sobre el inicio del film advierte que la existencia de “El Dorado” no es más que una invención indígena podría interpretarse como una estrategia de aquellos, en línea con el desenvolvimiento posterior de la trama. En este sentido, aunque las escenas privilegian el transcurrir de la experiencia de Aguirre y sus seguidores en el camino a la utópica ciudad, la agencia indígena pareciera ocupar un lugar central, que condiciona el desenvolvimiento de los hechos subsiguientes. La mirada sobre los indígenas que dicha interpretación expresa constituye una novedad al

intentar trasladar las mismas ideas hacia el campo historiográfico. Como hemos mencionado, no será sino algunos años más tarde que los/as investigadores/as comenzarán a dirigir la atención hacia los múltiples modos de resistencia que, sin implicar la rebelión abierta, dieron cuenta de la agencia indígena a lo largo del periodo colonial.

En la obra de Martel, los indígenas son parte del contexto desconcertante que rodea al protagonista. Don Diego de Zama, víctima de las complejas estructuras burocráticas del mundo colonial, pasa los días en un escenario que también les es adverso y en ocasiones, parece conspirar en su contra. El color, la luminosidad descollante y la sonoridad que acompañan las imágenes refuerzan el carácter perturbador de aquel lugar.

En cada uno de aquellos escenarios, la presencia indígena aunque no es protagonista, es permanente: en el pequeño centro administrativo son sirvientes del escueto conjunto funcional; en las periferias, habitan en pequeñas casillas precarias, se les observa cuidando niños/as, preparando el alimento. En la ficción de Martel, este mundo de la vida cotidiana es esencialmente femenino.

Finalmente, a través de la mirada sobre los sectores indígenas creemos que es posible dar cuenta del aspecto cultural que la obra de Martel aborda en su obra. Referimos con ello la sensación de extrañeza frente al universo cultural indígena que consideramos constante a lo largo de todo el film. Al respecto, un momento destacado lo constituyen las escenas en ocasión de la búsqueda de Vicuña Porto. En aquella circunstancia, el avance por tierras no sometidas al dominio español resulta en el encuentro de la partida de criollos con distintas tribus indígenas: comunidades enteras que comparten la misma ceguera y que a causa de ello, circulan sólo por las noches; indígenas que se aparecen portando disfraces de distinto tipo; grupos que circulan a caballo y atacan a los miembros de la partida con la piel teñida de rojo carmín. Al asombro frente a cada experiencia se añade la imposibilidad casi total de comunicación entre las partes. Si bien algunos aspectos rayanos al género fantástico se expresan desde los primeros momentos del film, estos se exacerbaban cuando el escenario del encuentro deja de ser el espacio colonizado. Entonces, aquellos mundos que por vía de sometimiento conviven, se revelan en el nuevo contexto, profundamente ajenos.

En el caso de *1492* la etnicidad pareciera ser idealizada. En consecuencia, priman las imágenes que refuerzan el estereotipo del “buen salvaje”, una caracterización que acompañó tradicionalmente los esquemas interpretativos asociados a la “Leyenda negra”. A lo ya señalado nos interesa añadir un aspecto que creemos vale destacar. Como hemos mencionado, la película ficcionaliza aquel primer encuentro entre C. Colon y las tribus indígenas como un contacto armonioso caracterizado por el asombro, la incomunicación y el extrañamiento entre las partes. A lo largo de las siguientes escenas y hasta la realización del segundo viaje, que determina en el film el fin de aquella experiencia pacífica, la convivencia entre indígenas y españoles resulta en la delimitación de una nueva cultura sincrética. Se observa a los indígenas utilizando vestimentas propias de los europeos así como españoles adoptando accesorios y estilos estéticos de las comunidades nativas. En este sentido, el mestizaje producto de un intercambio entre culturas consideradas igualmente valiosas pareciera también haber formado parte del proyecto inicial de Colon, finalmente frustrado. Volviendo la mirada hacia los esquemas historiográficos analizados, podríamos interpretar este aspecto como una mirada crítica hacia el paradigma del V centenario: mientras allí se celebra la hibridez como el aspecto destacado y constitutivo de las sociedades americanas contemporáneas, Scott propone que aquel mestizaje idealizado, lejos de haber enriquecido la cultura de los pueblos latinoamericanos, forma parte del proyecto original de C. Colon frustrado a causa de la implantación de un régimen de explotación colonial garantizado por el mismo reino que quinientos años más tarde, organiza las conmemoraciones mencionadas.

A modo de cierre.

Como afirma E. Jelin, historizar la memoria comporta un ejercicio impostergable en sociedades que han emergido de procesos de violencia y trauma. En dichos casos, aquella constituye un objeto de disputa que se re-significa a lo largo del tiempo, muchas veces, al calor de los cambios operados en las sociedades que recuerdan. El caso latinoamericano, creemos, se presenta como un ejemplo paradigmático en este sentido.

Tal como expusimos a lo largo del trabajo, el V centenario de la llegada de C. Colon a América constituyó un hito en el reconocimiento de la existencia de una diversidad de maneras de dar sentido al pasado y de las implicancias que la adopción de unos u otros

esquemas interpretativos tenían para las sociedades contemporáneas. Posiblemente ello explique por qué el enorme movimiento indigenista andino de las últimas décadas del siglo XX haya hecho de la memoria sobre la conquista de América una de sus banderas más importantes (Chihuaila, 2018)

Las formas colectivas de recordar eventos del pasado han sido en los últimos años exploradas a través de fuentes de información alternativas a las producidas desde la disciplina histórica entre las que el cine ha ocupado un lugar destacado. En el caso particular de la conquista de América, si bien consideramos que no ha sido una temática privilegiada por aquella industria, muchos de los films presentan enfoques diversos que creemos, vale la pena observar.

La mirada que en nuestro caso proponemos, toma como punto de referencia ciertos aspectos relevantes de los principales paradigmas historiográficos sobre el tema. El análisis que de allí resulta, creemos, da cuenta de la transferencia de ciertas miradas desde dicho campo hacia la producción cinematográfica pero también de la construcción fílmica de relatos alternativos, muchas veces críticos e incluso novedosos que han anticipado en ocasiones enfoques más tarde generalizados por la disciplina histórica.

Quedan por analizar los efectos que las miradas expresadas a través del dispositivo cinematográfico hayan podido o pudiesen tener en la configuración de la memoria social sobre los acontecimientos analizados. Algunas observaciones breves en torno al rol de las imágenes en las formas de recordar el pasado colonial podrían constituir un punto de partida para la reflexión al respecto. La época colonial americana, en tanto antecedente inmediato a la conformación de los Estados Nacionales ocupó un lugar central en las narrativas escolares que buscaron legitimar los nacientes órdenes republicanos, relatos en los que si bien prevaleció una condena a la dominación hispánica la misma no implicó la reconsideración de la fuerte explotación a la que continuaron sometidas las sociedades indígenas. En este sentido, numerosos especialistas en el campo de la historia y la educación han afirmado el rol destacado de las imágenes escolarizadas en la reproducción de una memoria sobre aquel pasado que buscaba legitimar el orden republicano naciente (García Canclini, 1992; Mignolo, 2006). En este sentido, ¿es posible afirmar que el cine a diferencia de lo sucedido con las imágenes, constituya un dispositivo de comunicación no

institucionalizado ni domesticado con fines pedagógicos? En caso de que así fuera ¿Qué rol ocupó y ocupa el cine en la producción y reproducción de miradas sobre aquel pasado?

Esperamos que la exploración y los interrogantes hasta aquí planteados sirvan como puntapié para la elaboración de futuros trabajos que reflexionen acerca de las múltiples dimensiones de la relación entre el cine, la historia y la memoria sobre el pasado colonial americano.

BIBLIOGRAFÍA

Aimaretti M. G (2018). “Memorias insolentes o el V centenario bajo la lupa de la risa: *Colon* (Teatro Los Andes, 1992)”. *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas*. Nro. 6. Pp. 33-51.

Caspa N. (2017) “La conmemoración del quinto centenario del encuentro entre dos mundos y el reencuentro con España (Bolivia 1992 – 2000)” En *El 12 de octubre revisado y revisitado*. Universidad Mayor de San Andrés. Instituto de Estudios Bolivianos. La Paz

Chihuailaf A. (2018) “Los indígenas en el escenario político de finales del siglo XX”. *Les Cahiers ALHIM [en ligne]*. Nro. 36. Disponible en <https://journals.openedition.org/alhim/7255#quotation>

Clendinnen, I. (1993) “‘Fierce and Unnatural Cruelty’: Cortés and the Conquest of Mexico”, en Greenblatt, Stephen (comp.), *New World Encounters*, Berkeley, University of California Press. Pp.12-47

De España R. (2002) *Las sombras del encuentro: España y America, cuatro siglos de historia a través del cine*. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial. Badajoz.

Dussel E. (1994) *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*. Plural Editores. La Paz

Ferro, Marc (1991). “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”. *Filmhistoria* 1, Pp.3–12.

Ferro, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Ediciones Akal. Madrid

García Canclini (1992) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.

Gelman, J. (2000) “La lucha por el control del Estado: administración y elites coloniales en Hispanoamérica”, en *Historia General de América Latina, vol. IV: Procesos americanos hacia la redefinición colonial*. Ediciones UNESCO/Editorial TROTTA. Paris. Pag. 251-264.

Harris O., Larson y Tandeter E. (comps.),(1987) *La participación indígena en los mercados surandinos. Estrategias y reproducción social, siglos XVI-XX* .CERES. La Paz.

Jelin E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Ed. Siglo XXI. Madrid

LaCapra D. (2001). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.

Mignolo W. (2006) *La idea de América Latina*. Gedisa. Barcelona.

Nigra F. (2017) “Cultura, canon y narración en Cine-Historia”. En *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Rings, G. (2010) *La conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Ed. Nuevos Hispanismos. Madrid.

Rodríguez S. P. (2011) “Conmemoraciones del IV y V centenario del “12 de octubre de 1492”: debates sobre la identidad americana”. *Revista de Estudios Sociales, Nro. 38*. Pp. 64-75.

Schlickers S. (2015). *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Ed. Peter Lang. Frankfurt.

Soletic A. (2018) “Las fuentes de información como recurso para analizar la realidad social”. Clase 12. Módulo 3. *Diploma Superior en Enseñanza de las Ciencias Sociales y la Historia con opción a especialización en constructivismo y educación*. FLACSO. Argentina.

Stern, S. (1986) *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*. Ed. Alianza. Madrid.

Stern, S (1990). *Resistencia rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglos XVIII al XX*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima

STERN, S. (1992) “Paradigmas de la conquista: historia, historiografía y política”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana*. N° 6. Pp. 7-39.

Todorov, T. (1992), *La Conquista de América. El problema del otro*. Ed. Siglo XXI. México.

Tal T. (2011) “La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en Infancia Clandestina”. *Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce. Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir*. Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Vattimo, G. (1989) *La sociedad transparente*. Ed. Paidós. Milán

Velasco Mesa C. (2017) “Historia y memoria: un mismo combate. Aportaciones epistemológicas de Historia al debate de las controversias acerca de la memoria histórica”. *Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*, nro. 33. Universidad del Norte.

Wachtel N. (1976) *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Ed. Alianza Universidad. Madrid

CRÓNICAS

Colon, C. (1451-1506). *Diario del primer viaje de Colon*

Las Casas, Fray Bartolomé de (1552) *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

NOVELAS

Di Benedetto A. (1956). *Zama*. Ed. Doble P. Buenos Aires

FILMOGRAFIA

Gibson (2006) *Apocalypto*. EEUU. Icon Entertainment

Herzog W. (1972). *Aguirre, la ira de Dios*. Alemania/Perú/México. Werner Herzog Filmproduktion.

Scott R. (1992). *1492: la conquista del paraíso*. EEUU/Francia/España/Reino Unido. Paramount Pictures.

Martel L. (2017). *Zama*. Argentina. Bananeira Filmes.