

# HISPANO-AMERICANA

Geschichte, Sprache, Literatur



Herausgegeben von

Walther L. Bernecker, Javier Gómez-Montero, José María Navarro,  
Dieter Reichardt, Friedhelm Schmidt-Welle und Jan-Henrik Witthaus

48

Sabine Schlickers

## La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine



PETER LANG  
EDITION

El estudio se dedica a representaciones historiográficas, literarias y filmicas del Descubrimiento y de la Conquista de América. A través de apropiaciones variadas de los mismos acontecimientos históricos, los respectivos representantes artísticos se vinculan intertextual o intermedialmente. Las imágenes de ficción crean una realidad, de ahí el título *La Conquista imaginaria*, que alude a la concepción de la nación como *imagined community* de Benedict Anderson (1983). Las narraciones ficcionales crean a la vez historia, puesto que influyen en el imaginario colectivo y operan como un dispositivo ideológico y memorístico. El objetivo es desenredar estas relaciones transtextuales y reconstruir las visiones singulares de la Conquista y su función.

Sabine Schlickers es catedrática de Literatura Iberorrománica en la Universidad de Bremen y autora de estudios sobre adaptaciones cinematográficas, literatura gauchesca, novela picaresca y naturalista. Actualmente trabaja sobre la narración perturbadora en literatura y filme.

La conquista imaginaria de América : crónicas, literatura y cine

HISPANO-AMERICANA  
GESCHICHTE, SPRACHE, LITERATUR

Herausgegeben von  
Walther L. Bernecker, Javier Gómez-Montero,  
José María Navarro, Dieter Reichardt,  
Friedhelm Schmidt-Welle und  
Jan-Henrik Witthaus

BAND 48



PETER LANG  
EDITION

Sabine Schlickers

La conquista imaginaria  
de América:  
crónicas, literatura y cine



PETER LANG  
EDITION

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

### **Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

Schlickers, Sabine.

La conquista imaginaria de América : crónicas, literatura y cine / Sabine Schlickers. pages cm. -- (Hispano-Americana ; Band 48)

Includes bibliographical references.

ISBN 978-3-631-66844-3

1. America--In literature. 2. America--In motion pictures. 3. America--Discovery and exploration. 4. Anderson, Benedict R. O'G. (Benedict Richard O'Gorman), 1936--Imagined communities. I. Title.

PN56.3.A45S34 2015

809'.93327--dc23

2015026497

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung aus Mitteln des Zukunftskonzepts der Universität Bremen im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder.

ISSN 0943-6022

ISBN 978-3-631-66844-3 (Print)

E-ISBN 978-3-653-06075-1 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-06075-1

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2015

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang - Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles ·

New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# Índice

1. Introducción.....	9
1.1 La apropiación del pasado en historiografía y ficción.....	10
1.2 Novela y película histórica vs. nueva novela histórica y película neohistórica.....	14
1.3 Textualidad y ficcionalidad.....	19
1.4 La crónica como hipotexto.....	22
1.5 Corpus y enfoque transnacional.....	25
2. Cristóbal Colón y el Descubrimiento de Las Indias.....	29
2.1 <i>El Diario de a bordo</i> y las <i>Cartas</i> del descubrimiento.....	29
2.2 Lope de Vega: <i>El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal         Colón</i> (1614).....	30
2.3 <i>1492: The Conquest of Paradise</i> (1992) de Ridley Scott.....	34
2.4 <i>Christopher Columbus – The Discovery</i> (1992) de John Glen.....	45
2.5 <i>El arpa y la sombra</i> (1979) de Alejo Carpentier.....	47
2.6 <i>Los perros del paraíso</i> (1987) de Abel Posse.....	54
3. La tierra de los caníbales o el Descubrimiento del Brasil.....	59
3.1 <i>O Descobrimento do Brasil</i> (1937) de Humberto Mauro.....	59
3.2 <i>Caramuru – A invenção do Brasil</i> (2001) de Guel Arraes.....	63
3.3 Hans Staden y la <i>Historia von den nackten,         wilden Menschenfressern</i> (1548–1555) en Brasil.....	65
3.4 <i>Meu querido Canibal</i> (2000) de Antônio Torres.....	69
3.5 <i>Como era gostoso o meu francês</i> (1971) de Nelson Pereira dos Santos.....	70
3.6 <i>Hans Staden</i> (1999) de Luiz Alberto Pereira.....	74

4. Naufragios y otras empresas fracasadas.....	77
4.1 Naufragios (1542/1555) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca.....	77
4.2 La película <i>Cabeza de Vaca</i> (1990) de Nicolás Echevarría.....	81
4.3 <i>El largo atardecer del caminante</i> (1992) de Abel Posse .....	86
4.4 <i>Comentarios</i> (1555) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca .....	89
4.5 <i>El capitán Vergara</i> (1925) de Roberto Payró.....	91
5. El minotauro en su laberinto:	
Lope de Aguirre en literatura y cine .....	95
5.1 Francisco Vázquez: <i>El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre</i> (1562).....	95
5.2 <i>El camino de El Dorado</i> (1947) de Arturo Uslar Pietri .....	98
5.3 <i>Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad</i> (1979) de Miguel Otero Silva .....	103
5.4 <i>Aguirre, der Zorn Gottes/Aguirre, la ira de Dios</i> (1972) de Werner Herzog .....	111
5.5 <i>El Dorado</i> (1988) de Carlos Saura .....	114
6. Poética del (des)montaje y juego de espejos: apropiaciones recientes de la Historia .....	117
6.1 <i>También la lluvia</i> (2010) de Iciar Bollain .....	117
6.2 <i>La otra conquista</i> (1999) de Salvador Carrasco .....	119
6.3 <i>La esposa del Dr. Thorne</i> (1998) de Denzil Romero y <i>Manuela</i> (1991) de Luis Zúñiga.....	123
6.4 <i>Bolívar soy yo</i> (2002) de Jorge Alí Triana .....	125
7. Conclusiones .....	131

8. Bibliografía.....	135
8.1 Crónicas.....	135
8.2 Textos literarios.....	136
8.3 Textos filmicos.....	137
8.4 Estudios .....	138
8.5 Repertorios.....	148
9. Índice de imágenes.....	149



# 1. Introducción

“Historians are people who spend their lives answering questions that nobody has asked.”  
(Robert Rosenstone)

El presente estudio se dedica a representaciones historiográficas, literarias y filmicas de momentos claves de la historia colonial de Latinoamérica. A través de puestas en escena o apropiaciones variadas de los mismos acontecimientos históricos –en este caso el Descubrimiento y la Conquista de América–, los respectivos representantes artísticos se vinculan intertextual o intermedialmente. Las imágenes de ficción crean una realidad, de ahí el título *La Conquista imaginaria*, que alude a la concepción de la nación como “imagined community” de Benedict Anderson (1983). Las narraciones ficcionales crean a la vez historia, puesto que influyen en el imaginario colectivo y operan como un dispositivo ideológico y memorístico. Desenredar estas relaciones transtextuales, reconstruir las visiones singulares de la Conquista y la función que se pretende cumplir con estas imágenes literarias y cinematográficas, son objetivos importantes de esta investigación.

El tratamiento literario de acontecimientos históricos es tan viejo como la literatura misma –piénsese en las epopeyas, en el romancero etc.–, pero el *mnemonic turn* destaca sobre todo en la actualidad, como lo demuestra la cantidad de (nuevas) novelas históricas, películas, series televisivas y biografías que contribuyen a una renovación epistemológica. La novela histórica nació simultáneamente con el desarrollo de la historiografía en el siglo XIX, cuando criterios como objetividad y verdad eran todavía principios sólidos de la historiografía positivista. El escepticismo del reconocimiento y el *linguistic turn* llevaron en el siglo XX a la comprensión de las limitaciones del lenguaje en la apropiación y representación de la realidad. La nueva novela histórica (ver 1.2) se basa en este escepticismo del reconocimiento y transmite una imagen particularizada, fragmentada y subjetiva de la historia, y rompe con las reglas de la verosimilitud y con el principio de la inmersión estética.

A pesar de su vinculación dialéctica productiva, el problema del deslinde entre historiografía y poesía ocupa a los filósofos e historiadores desde la antigüedad. El *dictum* más famoso es el de Aristóteles en su *Poética* (1992: 9):

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más

filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular.

A pesar de la alta estimación de la poesía/literatura, el principio de verosimilitud lleva a una concepción restrictiva de la misma ya que excluye, por ejemplo, elementos fantásticos y maravillosos. Pero lo que hay que subrayar aquí es que Aristóteles sitúa ya la diferencia fundamental entre textos factuales y ficcionales a nivel del contenido y de la referencia, pero no a nivel del discurso. La diferenciación de los discursos artísticos y no artísticos se produjo además mucho más tarde, a finales del siglo XVIII; antes, la historiografía formaba parte de la retórica. Hayden White (1981: 147) se equivoca, no obstante, postulando que los teóricos del siglo XVIII hubieran reconocido que es inevitable recurrir a procedimientos de la ficción para representar hechos reales en el discurso historiográfico. Porque los procedimientos estéticos que menciona pertenecen en primera línea al área de la narración y de la literariedad y no genuinamente a la ficción (ver infra). Así se explica asimismo que las crónicas<sup>1</sup> de los siglos XVI y XVII sobre el Descubrimiento y la Conquista de América ofrecen –a pesar de su pretensión de veracidad– la posibilidad de una lectura estética.

## 1.1 La apropiación del pasado en historiografía y ficción

“Los triunfos tienen muchas madres, la derrota ninguna.” (Aristóteles)

“cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones” (Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*)

La apropiación artística del pasado, noción clave de este proyecto, sustituye la concepción de la literatura como reflejo de las condiciones sociales de la realidad extraliteraria que proviene de la estética clasicista de Lukács y que se convirtió en la ideología restrictiva del realismo socialista<sup>2</sup> (cfr. Zima 1991: 69–82). La apropiación, en cambio, subraya el lado productivo de la mimesis en el sentido

---

1 “Bajo el marbete de «crónicas de Indias» se agrupan, así, los escritos más diversos: *historia, relación, diario, memorial, comentario*” (Serna 2003: 51ss. y cfr. Simson 2003: 55) – no se trata, entonces, de una mera representación cronológica de los hechos del pasado en prosa.

2 El famoso estudio *Die Theorie des Romans* (1916/1920; Luchterhand 1965) de Georg Lukács se concibió sobre el estallido de la guerra en 1914 y fue influido por la filosofía de Hegel y la armonía de la literatura clásica griega. Lukács se adhirió a la teoría del reflejo literario, que se convirtió posteriormente en la doctrina del realismo socialista,

de *poiesis*<sup>3</sup>: El modelo del mundo subyacente al mundo ficcional estructura como sistema modelizador secundario la apropiación de la realidad en la novela (ver Lotman 1972: 22s.). Los modelos de mundo se vinculan con los pensamientos vigentes de la época en cuestión; la relación entre ellos puede concretizarse de tres modos:

- a) como intencionada relación de correspondencia. En este caso el mundo ficcional reproduce el mundo real, como por ejemplo en la novela testimonio en la que el testigo le cuenta su destino a alguien capaz de escribir quien se limita a editar la presunta transcripción.
- b) como relación de semejanza (ficción mimética) que presenta intraficcionalmente cosas que hubieran podido suceder tal cual en el mundo real. La ficción mimética es el modo de apropiación predominante en literatura y cine; su primera conceptualización se encuentra ya en la *Poética* de Aristóteles. No obstante, la noción de verdad o de verosimilitud es históricamente variable, lo que tiene que ver con la dinámica de normas y formas de pensamientos y el cambio de función de la literatura que prescribe las normas estéticas.
- c) como relación sin semejanza (ficción amimética) sin reivindicación de verdad o verosimilitud, ya que los mundos ficcionales se sitúan en ámbitos fantásticos, utópicos etc. como en los cuentos de hadas o en la ciencia ficción.

Las narraciones históricas literarias y fílmicas constituyen incluso una doble apropiación de la historia, puesto que recurren a obras historiográficas que se apropian a su vez de los momentos históricos singulares del pasado. El análisis detenido de estos hipotextos historiográficos y la consiguiente comparación con los hipertextos literarios y fílmicos constituye, si no me equivoco, una perspectiva todavía no tomada en cuenta por parte de los estudios literarios y fílmicos.

Los modos de apropiación del pasado pueden correlacionarse con las pautas metahistoriográficas de Hayden White, quien reunió nuevamente la historiografía y la poesía y subrayó el carácter retórico o narrativo del discurso historiográfico<sup>4</sup>. El historiador selecciona acontecimientos singulares del pasado y los representa en un orden específico en el discurso. En este proceso de la donación

---

según la cual la novela se considera como reflejo del mundo extratextual, en este caso del mundo revuelto por la Primera Guerra Mundial.

3 Según Karl Marx, la apropiación intelectual presupone “la transformación –y no el reflejo– de la realidad ajena o enajenada en una realidad intelectualmente asimilable” (Dill et al. 1994: 15).

4 La narratividad de obras historiográficas destaca muchas veces ya en el título de las mismas: *The Conquest of Paradise* (1990, Kirkpatrick Sale) podría fungir sin problema

de sentido a través de una modelización narrativa (*emplotment*), el historiador se decide por cierta estructuración de la trama que White divide, adhiriéndose a Northrop Frye, en tragedia, romance, comedia y sátira (White 1991: 20–25). Cada una de estas estructuraciones de la trama se modela según un tropo determinado y tiene cierta afinidad ideológica (White 1981: 154): Tragedia–metonimia, radical; romance–metáfora, anárquica; comedia–sinécdoque, conservativa; sátira–ironía, liberal. Estas correlaciones no pueden probarse, empero, empíricamente y tampoco corresponden a la realidad de los textos, como lo demuestran los siguientes dos ejemplos fílmicos: el holocausto pudo representarse por mucho tiempo solo como tragedia, hasta que *La vita é bella* de Benini apareció como comedia que ha sido superada últimamente por *Inglorious basterds* [sic] de Tarantino. Ninguna de estas dos películas cómicas es ideológicamente conservativa. Esto no le quita relevancia al reconocimiento de White de que el sentido y la significación del pasado representado cambian según la estructuración de la trama, puesto que las “situaciones históricas no son por sí mismas trágicas, cómicas o románticas” (White 1994: 129s. y 151, mi traducción). Por otro lado, los textos artísticos gozan de mayor libertad que los textos historiográficos monológicos, que deben cumplir con una dimensión funcional y pragmática y otorgarle cierta orientación al lector (cfr. Rösen 1997: 35). White (1994: 134s.) advierte que la historiografía trata sobre todo acontecimientos con carácter traumático, como revoluciones y guerras (civiles), que juegan todavía un papel importante en la vida social actual. Una diferencia elemental de las apropiaciones artísticas de estos acontecimientos traumáticos reside en el hecho de que no deban transmitir coherencia (cfr. Conrad/Kessel 1994: 21), sino que tienen la libertad de producir diferencia, conflicto o caos, por lo que tienen un alto potencial subversivo.

La crítica decisiva de investigadores tanto de letras como de historiografía<sup>5</sup> concierne la conclusión de White de que el texto historiográfico es, debido a sus procedimientos estéticos, una “obra de arte literaria” y con ello una “construcción poética”. Podría objetarse que White no introduce con esta concepción ningún cambio de paradigma, sino que continúa un pensamiento de Johann Gottfried Herder, quien concibió ya en el siglo XVIII la historia y la historiografía según el modelo del texto literario (cfr. Fulda 1999: 37). Lo mismo vale para la historiografía del siglo XIX, que imitó la narración objetivizada de la novela histórica (cfr. Jauss 1970: 220s.). Pero White sabe que

---

como título de una novela, al igual que *Naufragios* (1542/1555), la crónica de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca.

5 Cfr. por ejemplo Jaeger (2002a: 243) y Beckjord (2007: 9).

la insistencia del elemento ficcional enfurecerá a aquellos historiadores que opinan que hacen una cosa completamente distinta de la que hace un autor de novelas, porque ellos tratan acontecimientos “reales”, mientras que el autor de novelas tiene que ver con acontecimientos “imaginados”. [Pero: ] No juega ningún papel si el mundo se entiende como real o solamente como imaginado; el modo de donarlo de sentido [making sense] es el mismo (White 1994: 154, mi traducción).

Esto no significa que deberíamos seguir la crítica de ciertos historiadores norteamericanos, según los cuales la *Metahistory* de White se convirtiera irónicamente en una defensa del *New Historicism*, de una historiografía sin pretensión científica, pero que agota sus posibilidades como juego lingüístico (Süssmann 2000: 29, n. 27, mi traducción). No obstante, hay que apuntar que el uso del término “ficción” de White no es preciso, ya que lo concibe como modo especial del orden, de la selección, narrativización, configuración y con ello como donación de sentido –pero desviándose de la acepción latina de “*ingere*” en el sentido de construir, inventar, fingir. En este proceso de construcción textual, el historiador llena los vacíos semánticos y combina los acontecimientos del pasado de tal modo que adquieren un sentido del que carecen posiblemente:

Naturalmente se trata de una ficción del historiador de que los distintos eventos que constituye como comienzo, mitad y final son todos “verdaderos” o “reales” y que informa solamente lo que pasó en la transición de la situación del principio hasta el final. Pues tanto la situación del principio como la del final son inevitablemente construcciones poéticas y con ello dependientes de la modalidad del lenguaje figurativo que se utiliza para darles un aire de coherencia (White 1994: 153s., mi traducción).

Simson (2003: 34) critica la noción restrictiva de literatura de White, según el cual el historiador y el poeta tienen el mismo objetivo de transmitir sentido y una explicación del mundo, de transferir una experiencia. Con ello, empero, White excluye tanto obras vanguardistas y fantásticas como textos literarios que solo sirven para la diversión o que ejercen otras funciones no instructivas. La misma crítica vale para su noción restrictiva de la historiografía.

Después de este breve recorrido por el giro metahistoriográfico iniciado por White se presentan en el siguiente apartado las características de la (nueva) novela histórica y de la película (neo)histórica.

## 1.2 Novela y película histórica vs. nueva novela histórica y película neohistórica

“La historia se escribe por parte de quienes triunfan; los que pierden escriben novelas.”  
(Gustavo Álvarez Gardeazábal)

“Cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido.”  
(Theodor W. Adorno)

La novela histórica se formó en el siglo XIX según el modelo de Walter Scott. Como texto ficcional tiene la libertad de tratar de personajes ficticios o personas históricas que vivieron en una época que suele ser histórica para el autor que se empeña de ponerla en escena siguiendo los principios de verosimilitud de la ficción mimética. Los historiadores y lectores del siglo XIX admiraron el nuevo modo dramático de las novelas de Scott, que le otorga una posición muy marginal al narrador y produce con ello la ilusión de asistir directamente al drama de los personajes envueltos (cfr. Jauss 1982: 426). A pesar de que la novela romántica fue sustituida en Europa en los años 40 y en Latinoamérica alrededor de 1860 por la novela realista (Balzac, Dickens), la novela histórica-romántica sobrevivió hasta la primera década del siglo XX (cfr. Menton 1993: 36).

La “nueva” novela histórica, también apodada *nueva crónica*, *novela metahistórica* y *metaficción historiográfica*, se formó en los años 60/70 del siglo XX y se caracteriza por el uso de procedimientos metaficcionales<sup>6</sup>. Dentro de la novela se tematizan, muchas veces de un modo irónico, los problemas de fuentes, de la selección de hechos, de la representación del pasado, etc. La primera nueva novela histórica hispanoamericana es *El arpa y la sombra* de 1979, la biografía ficcional de Colón de Alejo Carpentier, que Abel Posse reescribió y carnavalizó en *Los perros del paraíso* en 1987 (ver capítulo 2). Antes y después se escribieron cantidad de otras novelas y dramas históricos nuevos por parte de autores latinoamericanos y españoles que no se dedican solamente a los protagonistas de la Conquista, sino que focalizan asimismo otras épocas y aspectos de la historia de Latinoamérica y del Caribe. El Quinto Centenario del “Descubrimiento” de América le dio, no obstante, otro empuje al impulso de reflexionar sobre ello: ¿en qué medida se distancian las nuevas novelas históricas de las imágenes tradicionales? ¿qué recursos

---

6 No debe ser casual que en 1973 salió asimismo la *Metahistory* de Hayden White. Según Thies (2000: 15), Seymour Menton y Fernando Aínsa concibieron la noción “nueva novela histórica” para designar las innovaciones poetológicas en la narrativa histórica.

estilísticos se utilizan para deconstruir los viejos constructos identitarios? (Rings 2005: 17ss.). La reflexión produjo asimismo una onda de novelas históricas nuevas y tradicionales que todavía no ha llegado a su fin.

La autobiografía ficcional de Inés de Suárez, la compañera de Pedro de Valdivia en la Conquista de Chile, que apareció bajo el título *Inés del alma mía* (2006, Isabel Allende), sirve en adelante para ilustrar las mayores diferencias entre los dos tipos de novelas históricas cuyos rasgos se presentan después en un esquema. La novela de Allende constituye en todos los niveles –del discurso, del contenido y del sentido– un paso atrás hacia la novela histórica tradicional: en vez de una historia transferida de un modo acronológico, fragmentario y pobre en acontecimientos con un fuerte vínculo hacia el presente, la autora implícita presenta una historia cronológica, coherente, fecunda de acontecimientos con una alta pretensión de veracidad: “en estas páginas narro los hechos tal como fueron documentados. Me limité a hilarlos con un ejercicio mínimo de imaginación”, escribe Allende en la “advertencia necesaria”, seguidas por unas ilustraciones sacadas de la epopeya *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. La autora implícita reniega de anacronismos, referencias contrafactuales, reflexiones metahistóricas, polifonía, contradicciones, rupturas de la ilusión ficcional y de la fusión de niveles temporales y persigue en vez de ello intenciones tradicionales cognitivas y hedonistas.

La nueva novela histórica presenta la historia ‘desde abajo’, o sea desde el punto de vista de aquellos que no se mencionan ni siquiera en la historiografía tradicional. En *Maluco. La novela de los descubridores* de Napoleón Baccino Ponce de León, por ejemplo, cuenta el bufón de la flota, uno de los 19 sobrevivientes de la expedición fracasada de Magellán. La novela neohistórica cuestiona de un modo paródico los discursos historiográficos tradicionales y resalta aquello que la historiografía oficial reniega o silencia; trata de revisionar, de deconstruir los discursos identitarios, de romper con la ilusión, de ofrecer múltiples perspectivas y, sobre todo, de reconocer que la historia misma carece de sentido y de coherencia. Jorge Luis Borges formuló este reconocimiento de un modo mucho más poético: “Schopenhauer pensaba que la historia no evoluciona de manera precisa y que los hechos que refiere no son menos casuales que las nubes, en las que nuestra fantasía cree percibir configuraciones de bahías o de leones” (Borges 2002: 205). El pasado no puede apropiarse de un modo objetivo e imparcial, de ahí la introducción de los nuevos recursos narrativos.

Isabel Allende no parece estar afectada en absoluto por estas dudas. Su personaje Inés de Suárez lee *La Araucana* de su coetáneo Alonso de Ercilla, y comenta:

Me asombra el poder de esos versos de Alonso, que inventan la Historia, desafían y vencen al olvido. Las palabras sin rima, como las mías, no tienen la autoridad de la poesía, pero de todos modos debo relatar mi versión de lo acontecido para dejar memoria de

los trabajos que las mujeres hemos pasado en Chile y que suelen escapar a los cronistas, por diestros que sean (84).

La perspectiva masculina del conquistador domina efectivamente en el discurso colonial que expresa la conciencia mesiánica de los Reyes Católicos, mientras que el discurso ficcional del siglo XX pone en duda el monologismo, o sea la voz única con la consiguiente perspectiva limitada con respecto a los héroes de la Conquista<sup>7</sup>. Reconstruyendo el papel de las mujeres en la Conquista de Chile, que los cronistas no mencionan, Allende se inscribe hábilmente en los objetivos de la historiografía moderna. Acierta en cuanto que la dominancia social de los hombres estaba –y todavía está, en parte– vinculada a una mirada decididamente “masculina” hacia el estado, la sociedad y la cultura.

Concebido como personaje romántico, Inés no sobrevive solo todos los actos de violencia, hambre, sed y otros horrores de la Conquista, sino que experimenta “un amor de leyenda” (106) con Pedro de Valdivia. En vez de una historia sobre la Conquista escribe una historia de amor. Y no señala en el relato de su vida únicamente el papel silenciado de la mujer, sino que rellena a la vez otro vacío de la historiografía: “Ésta es mi historia y la de un hombre, don Pedro de Valdivia, cuyas heroicas proezas han sido anotadas con rigor por cronistas y perdurarán en sus páginas hasta el fin de los tiempos; sin embargo, yo sé de él lo que la Historia jamás podrá averiguar: qué temía y cómo amó” (120). Como testigo privilegiado, tan solo ella tiene, entonces, acceso al interior de este protagonista de la Conquista de Chile –sin que esta introspección ficticia en la pasión amorosa de Valdivia añadiera al acontecimiento de la Conquista algún aspecto relevante. Para ello hubiera sido necesario presentar en vez de la perspectiva de los vencedores, aunque sea aquí femenina, otra perspectiva: la de los vencidos.

El escritor argentino Juan José Saer adoptó esta perspectiva del ‘otro’ en *El entenado* (1983), recurriendo al personaje de un chico de 15 años que sobrevivió el naufragio de una expedición española delante de la costa argentina. Aunque se trata todavía de la mirada de un europeo (ficticio), éste relata sus experiencias con una tribu indígena desde dentro. Esto solo es posible porque los indígenas lo adoptaron, en vez de comérselo como a sus compatriotas. En sus memorias redactadas según el modelo de la novela picaresca recuerda sesenta años después de su vuelta a España los ritos y costumbres abominables de los indígenas: “No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco. Un padre podía penetrar a su propia hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo” (66). Pero al contrario de las relaciones de los conquistadores y cronistas, no condena estas

---

7 Ver por ejemplo la monografía de Seydel (2007).

costumbres: “Yo crecí con ellos, y puedo decir que, con los años, al horror y a la repugnancia que me inspiraron al principio los fue reemplazando la compasión” (93). Cuando lo expulsan diez años más tarde, nota en el encuentro con un español que se ha olvidado de su lengua materna (101). La recuperará, y volverá a España, pero la experiencia cultural que ha hecho en Argentina no lo abandonará nunca, por el contrario, la vuelve a experimentar de otro modo.

En la nueva novela histórica se borran conscientemente las fronteras entre historia y ficción: los escritores recurren a crónicas y otras fuentes históricas, pero marcan a la vez claramente la ficcionalidad. Las novelas *El entenado* de Saer y *El largo atardecer del caminante* de Abel Posse se basan en los *Naufragios* y *Comentarios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca (ver capítulo 4). A la larga, empero, ciertas novelas neohistóricas como, por ejemplo, las otras dos novelas de la trilogía de Posse (*Daimón* sobre Lope de Aguirre y *Los perros del paraíso* sobre Colón) cansan debido a sus constantes exageraciones y torsiones y su vertiginoso ritmo narrativo. Ello explica tal vez por qué la nueva novela histórica es asimismo histórica, es decir, por qué no se practica más hoy día. En el otro extremo se encuentran nuevamente *grands récits*, voluminosas novelas históricas de índole tradicional que presentan la historia muchas veces desde una protagonista y su perspectiva femenil. Entre estos dos polos se encuentra una gran cantidad de novelas históricas y de nuevas novelas históricas que han sido objeto de estudio de varias monografías recientemente publicadas, sin que hayan sido analizadas todavía satisfactoriamente como género o como vertiente literaria latinoamericana<sup>8</sup>.

En la siguiente tabla se presentan los rasgos genéricos más importantes de la novela histórica tradicional y de la (nueva) novela histórica<sup>9</sup>.

- 
- 8 La monografía de Perkowska (2008) promete en el subtítulo un estudio sobre la “nueva novela histórica latinoamericana”, pero no incluye ningún representante literario brasileño.
  - 9 Me he basado en los parámetros propuestos por Nünning (1995), pero reduzco su tipología mucho más abarcadora a dos tipos, puesto que los rasgos distintivos entre sus distintos tipos de novelas históricas no son siempre pertinentes y porque una tipología binaria –que siempre es una simplificación extrema– me parece mucho más ilustrativa y más fácilmente aplicable.

Novela histórica	Nueva novela histórica
<p><b>1) heterorreferencialidad</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- dominan referencias a hechos factuales</li> <li>- inter e hipertextos factuales</li> </ul> <p><b>2) niveles narrativos y su presentación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- nivel intradieгético</li> <li>- historia cronológica, teleológica, coherente, fecunda en acontecimientos</li> <li>- adhesión al pasado</li> <li>- presentación narrativa-ficcionalizada (discurso del personaje)</li> </ul> <p><b>3) modelo histórico ficcional</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- concordancia</li> <li>- congruencia</li> <li>- plausibilidad</li> <li>- grado menor de ficcionalización del espacio, del tiempo, de los personajes, de la trama</li> </ul> <p><b>4) tipos de ilusión y potencial funcional</b></p> <p>predomina la ilusión primaria o referencial (nivel de los personajes y de la trama)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- función cognitiva/didáctica</li> <li>- función hedonista/emotiva</li> </ul>	<p><b>1) autorreferencialidad</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- predominan los recursos narrativos de la configuración de la historia sobre la historia misma</li> <li>- inter e hipertextos ficcionales y factuales</li> </ul> <p><b>2) niveles narrativos y su presentación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- nivel extradieгético</li> <li>- historia acronológica, fragmentaria, pobre en acontecimientos</li> <li>- adhesión al presente ficticio</li> <li>- presentación discursiva-expositoria (discurso del narrador)</li> <li>- carácter de montaje</li> </ul> <p><b>3) modelo histórico ficcional</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- discordancia</li> <li>- presentación autorreflexiva/meta-historiográfica</li> <li>- anacronismos</li> <li>- referencias contrafactuales</li> <li>- alto grado de ficcionalización del espacio, del tiempo, de los personajes, de la trama</li> </ul> <p><b>4) tipos de ilusión y potencial funcional</b></p> <p>predomina la ilusión secundaria o narrativa → se rompe la ilusión ficcional</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- función orientadora/innovativa</li> <li>- función reflexiva-cognitiva (problemas de reconocimiento)</li> </ul>

Recurriendo a Rosenstone (1995: 11s.), Fendler/Wertheim (2007: xiii-xiv) distinguen asimismo entre dos formas fílmicas de la apropiación de la historia: la continuación de imágenes tradicionales en “dramatic films” y “documentaries” y, diametralmente opuesto, el “filming back” como nuevo modo de lectura de la historia en textos experimentales<sup>10</sup>. Según Koch (1997: 551), aquellas

10 Para Rosenstone (1995: 12), se trata de “postmodern history films”, refiriéndose a unas películas que reinventan el pasado y hacen surgir preguntas en vez de reproducir hechos conocidos. Para Gilles Deleuze, se trata de “un cine ‘reflexivo’ que ha tomado ‘conciencia’ de la cámara (‘revolución copernicana’ según Deleuze), que puede produ-

películas que tratan sinceramente de descubrir o enunciar algo sobre la historia, recurren al modelo del filme-ensayo intelectual, como las de Alexander Kluge o de Jean-Marie Straub, que rompen con la impresión ilusionista del historicismo y su funcionalización actualizadora por su rechazo de una narración continua y por su distancia hacia la historia que logran adoptar a través de rupturas formales (mi traducción).

Puede objetarse que existen categorías intermedias entre estos dos polos extremos del historicismo estético-hedonista y el ensayo intelectual exigente, o sea entre una representación afirmativa/entretenida y otra contestataria, como por ejemplo una representación intelectualmente seria y estéticamente atractiva de la historia. Además, Koch no toma en cuenta películas paródicas o caricaturescas, que formarían otras categorías intermedias. De ahí que fuera más adecuado recurrir a categorías menos maniqueístas para representar las apropiaciones fílmicas y literarias de la historia. Pero por razones analíticas y heurísticas prefiero diferenciar asimismo en el cine tan solo entre dos tipos: entre a) una representación afirmativa, tradicional, y b) una representación contestataria, paródica o experimental.

### 1.3 Textualidad y ficcionalidad

El que cualquier tratamiento del pasado y de la historia constituye un acto de interpretación es un reconocimiento hoy en día fuertemente arraigado en la teoría de la historia. En la antropología cultural, Clifford Geertz caracteriza la “thick description” como “fictio”, como algo hecho, para destacar que los procesos de explicación e interpretación arrancan ya a nivel de la observación factual. La teoría constructivista radicaliza esta concepción al postular que la historia es siempre el resultado de unas construcciones. El presente estudio no adopta estas pautas radical-constructivistas, sino que sigue a Chartier (1994: 92), que traza una diferencia categórica entre ficción e historiografía, aunque la última es asimismo una narración.

La noción de “textualidad” ha entrado en la discusión histórico-teórica moderna, donde fue valorada como expresión de una actitud posmoderna (Conrad/Kessel 1994: 13 y 21); lo mismo vale para la antropología cultural, que equipara la

---

cir enunciados desde el estilo indirecto libre, y que no pretende un ‘efecto de verdad’ a través de la continuidad, sino que utiliza el falso *raccord* o la falta de continuidad en el relato, dejando abierta la construcción del sentido y desmontando sus propios mecanismos” (Ciancio Blanc 2007: 64).

textualiad con la narración (Jaeger 2002a: 257). Según Gabrielle M. Spiegel (1994: 171), que critica que la antropología cultural recurre a una noción textual poses-structuralista, eso llevó a una estetización de la cultura, que ha sido tragada por la categoría “textualidad” que se volvió más y más insaciable. Esta noción de textualidad tiene connotaciones sumamente negativas, puesto que “la teoría literaria se ha perdido en un laberinto de la ‘textualidad’ sin salida. Edward Said ha constatado que la textualidad constituye hoy para la mayoría de las escuelas literarias ‘la antítesis y la supresión de aquello que podría llamarse historia’”<sup>11</sup> (Spiegel 1994: 173, mis traducciones). Parece que esto se debe a la equiparación de textualidad y construcción lingüística: “Incluso los representantes de la historia cultural más reciente y del *New Historicism* [...] consideran los actos sociales y el poder político [como] una construcción cultural constituida con y por el lenguaje” (ibid.). A estas alturas falta muy poco para expandirse en una polémica contra los críticos literarios (id., 174s.) que degradan a los historiadores como ayudantes para dedicarse a la “investigación de los misterios productivos de la textualidad” (id., 175). No obstante, en el fondo Spiegel trata solamente de transferir los métodos de los críticos literarios a la historiografía y de acercar (nuevamente) ambas disciplinas textuales. El que Spiegel trata de mantener ciertos límites y de no caer en los excesos de la deconstrucción es razonable. Lo que es problemático es su equiparación de textualidad y posmodernidad arbitraria<sup>12</sup>: “Si rechazamos con razón la reducción de la literatura a un simple reflejo de la realidad, debemos renegar asimismo que la historia sea absorbida en la mera textualidad” (id., 180). No deben negarse los hechos históricos, pero hay que tener en cuenta que solo pueden ser presentados, recibidos y memorizados a través de procesos textuales, o sea por una narrativización. Sin volver otra vez a la categoría de la ficción de White, hay que concordar con él que el historiador les otorga a los acontecimientos contingentes del pasado un sentido específico por su selección y su encadenamiento. Con ello la historiografía obtiene asimismo cierto *surplus* simbólico y subjetivo.

El discurso tradicional de la historiografía se distingue del discurso literario por una serie de rasgos: monosemia y falta de vacíos y lugares semánticos indeterminados, falta de recursos narrativos paradójicos como metalepsis, falta de

---

11 Edward Said: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge (Mass.), 1983, p. 4, citado por Spiegel.

12 El Instituto de Textualidad transmedial de la Universidad de Bremen (BitT) está desarrollando un nuevo concepto de la textualidad que se concibe como un conjunto que dirige la interpretación a través de indicios textuales explícitos, que hace posible describir por métodos variados cómo los artefactos textuales funcionan por medio de los mecanismos específicos discursivos culturalmente variables (ver Bateman/Kepser/Kuhn 2013: 10–15).

narradores poco fiables, literariedad mucho menos marcada, monoperspectivización<sup>13</sup>, no uso del libre fluir de la conciencia, ni del discurso indirecto libre ni del discurso directo libre. No obstante no es posible definir los criterios para la ficcionalidad estrictamente –incluso la representación de procesos mentales, psíquicos que Käte Hamburger limita a los relatos literarios se encuentran en relatos históricos<sup>14</sup>. El uso de formas escénicas tampoco sirve como rasgo peculiar de textos literarios, como lo demuestra el uso de diálogos (fingidos) desde Tucídides, que aparecen también frecuentemente en las crónicas de los siglos XVI y XVII<sup>15</sup>. Podemos concluir que la ficcionalidad no se vincula necesariamente a la literariedad, pero que tanto la ficcionalidad como la literariedad se vinculan a la textualidad. La noción de literatura es una convención histórica y culturalmente variable, como lo demuestra el ejemplo de las crónicas sobre el Descubrimiento y la Conquista de América, que pertenecen, debido a su pretensión de verdad, a la historiografía, pero que ofrecen, debido a su textualidad específica, la posibilidad de una lectura estética. Este ejemplo demuestra además, tal como asimismo la existencia de textos jurídicos, periodísticos, ensayísticos y cantidad de otros textos factuales, que la textualidad no depende ni de la ficcionalidad ni de la literariedad. El discurso ficcional puede ser verdadero, pero no puede reivindicar ninguna referencialidad. A la inversa, la literatura y el cine ficcional crean una realidad en el sentido de la ficción, que puede ser verosímil, como lo son la mayoría de las narraciones históricas, pero no deben ser verosímiles, como lo constatamos en el caso de la nueva novela histórica.

La diferencia más fundamental entre textos factuales y ficcionales reside en la doble situación comunicativa de los últimos, que se constituye por la no-identidad entre autor (implícito) y narrador en el lado de la producción, y entre lector (implícito) y narratorio en el lado de la recepción. Esto significa que los textos factuales “hablan” con una sola voz, y los textos ficcionales con una voz doble. Puesto que el

---

13 La “zero focalisation” postulada por Jaeger (2002a: 247, en base a Carrard: *Poetics of the New History...*1992: 104s.) como modo fundamental de la historiografía reside posiblemente en una confusión: La definición de Carrard de una representación ‘from behind the characters’ corresponde a la focalización externa.

14 Se suele citar en este contexto *The Return of Martin Guerre*, pero de hecho la perspectiva interna destaca ya en las crónicas en las que los conquistadores y soldados relatan los hechos desde su perspectiva autodiegética-testimonial.

15 Cfr. el largo diálogo entre Cortés y Moctezuma en la *Segunda carta* de Cortés, o la reproducción de la conversación entre el Inca Garcilaso de la Vega con su tío incaico en los *Comentarios reales*, o el diálogo ficticio del cronista indígena Poma de Ayala con el rey español en su *Primer nueva crónica y buen gobierno*.

autor implícito dispone de todas las voces del texto, pero que no tiene una voz propia para articularse, recurre a uno o varios narradores con los que puede concordar ideológicamente o no<sup>16</sup>. El historiador, en cambio, dispone de una sola voz, así que no puede distanciarse de sí mismo –a no ser que recurra a la ironía que contradice, por otro lado, el pacto de sinceridad y objetividad que reina en los textos historiográficos. Puesto que el autor implícito es un constructo, carece asimismo de sexo, razón por la cual me refiero también en el caso de que una película sea dirigida por una mujer al autor implícito, y no a la autora implícita. El presente estudio parte además de la hipótesis central de que los discursos historiográficos pueden ser analizados con las mismas categorías narratológicas, a pesar de la identidad entre autor (implícito) y narrador que caracteriza cualquier texto factual. Rüh (2005) advierte que no todos los narradores historiográficos refieren los hechos del pasado de modo impasible e imparcial en tercera persona, sino que los historiadores de los *Annales* recurren a narradores que relatan en primera persona y que marcan su *hic et nunc*. Sobre todo dos de los tipos de narradores introducidos por Rüh, el mistagogo y el detective, ilustran la hibrididad del discurso historiográfico de la *Nouvelle Histoire*, que oscila entre pretensión de verdad y ficcionalización, pero donde la ficcionalización resulta ser una ilusión estética. En resumidas cuentas, no obstante, la narración historiográfica se considera generalmente como un texto con el menor grado de ficcionalidad, poeticidad y narratividad (Jaeger 2002a: 238).

#### 1.4 La crónica como hipotexto

Los hipotextos historiográficos forman en el presente estudio la base del análisis para los hipertextos artísticos. En el caso del Descubrimiento de América, los hipotextos son el diario de a bordo, las cartas de Colón dirigidas a la Corona y la biografía de su hijo; en el caso de la Conquista son las crónicas, las relaciones y cartas de los vencedores (conquistadores y soldados) y si existen y son accesibles los testimonios de los vencidos. En ambos casos hay que considerar asimismo los textos historiográficos de los siglos posteriores (hasta la concepción/publicación de los hipertextos artísticos) como hipotextos. El análisis de las crónicas como hipotextos y de las huellas inter y transtextuales que han dejado en los hipertextos

---

16 Lo mismo vale para la película, donde la “cámara” como instancia extra-heterodiegética audiovisual ejerce la función del narrador extradiegético de textos literarios. En mi estudio *Verfilmtes Erzählen* (Schlickers 1997) he demostrado cómo el instrumento narratológico de Genette puede ser utilizado con algunas modificaciones y ampliaciones para el análisis de textos fílmicos.

ficcionales no se ha llevado todavía a cabo, que yo sepa; Holthuis (1993: 30) constata un descuido general de la intertextualidad no estética<sup>17</sup>.

Los hipotextos historiográficos mismos se vinculan entre sí por relaciones hipertextuales en un proceso continuo de reescrituras: “se basan en otras crónicas para refutarlas, parodiarlas, imitarlas, comentarlas, completarlas” (Serna 2003: 55), y el plagio era una praxis común en un tiempo que careció todavía de la idea de originalidad. Antonio de Herrera copió por ejemplo en la primera parte de su *Historia general de los hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra firme del mar Océano* (4 vols., Madrid 1601–1615) la (en aquel entonces no publicada) *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas<sup>18</sup>. La estrecha relación hipertextual lleva a cierta recurrencia de temas y tópicos y hace dudar de la veracidad del relato que se subraya continuamente. De hecho, ya los primeros textos de Colón transforman una expedición que de hecho había sido un fracaso por medio de revaloraciones literarias y religiosas en un éxito (cfr. capítulo 2.1)<sup>19</sup>.

Los textos historiográficos no se analizan detalladamente, sino que sirven como base para la comparación con las representaciones ficcionales de la historia. Simson (2003: 430) distingue entre *historia general/particular* y literatura historiográfica con una perspectiva autobiográfica (*relaciones geográficas, cartas relatorias, historias y relaciones*). La mayoría de los textos historiográficos del presente estudio corresponden a este segundo tipo que suele rubricarse bajo el martelete “crónica” (cfr. supra). Debido a la perspectiva autobiográfica, estas crónicas carecen de la distancia típica hacia el objeto que caracteriza los textos de historia. Recurren, por el contrario, a narradores homo o autodiegéticos que relatan desde su punto de vista testimonial y que comprueban la veracidad de su relato por “lo

---

17 Greenblatt y el *New Historicism* fundado por él tratan la intertextualidad de un modo peculiar, acercando la literatura a las fuentes históricas, pero quitándole su estatuto excepcional: la literatura representa una suerte de nudo de energía social y debe ser integrada en el proceso histórico. Puesto que el *New Historicism* carece de una metodología diferenciada (ver Simson 2003: 38s. y Köppe/Winko 2008: 228ss.) y no pudo refutar el reproche de Jauss, según el cual “vertió tan sólo vino viejo en botas nuevas”, no jugará un papel en este estudio.

18 Cfr. Wawor (1995: 166), compárense asimismo los ejemplos en Serna (2003: 55s.).

19 Puesto que Colón se topó solamente con regiones pobres, “incivilizadas”, en vez de encontrar las riquezas legendarias y altas culturas de Asia, presentó su viaje como si fuera una prueba de la providencia divina: los lugares descubiertos se prestaban sobre todo como campo ancho para la evangelización, ya que con excepción de los caribes todas las tribus descubiertas estaban dispuestas a recibir el cristianismo y el gobierno español. Niemeyer (2005: 97) detecta aquí un encuentro perfecto entre una mirada desde *imperial eyes* (Pratt 1992) y *wishful thinking*.

visto y oído”. Pero hay asimismo obras por parte de autores que jamás pisaron “las Indias”, como Pedro Mártir, quien trató de transferir los mitos del viejo mundo, difundidos por Plinio, al Nuevo Mundo.

Los humanistas contemporáneos empezaron tan solo a partir de mediados del siglo XVI de integrar el Descubrimiento de América en sus obras<sup>20</sup> y reivindicaban un estilo elaborado, adecuado al objeto. Por esto escaseaban las teorías humanistas sobre la historiografía. Solo la obra de Juan Luis Vives y la aplicación de sus ideas en las *Cartas* de Pedro de Rhúa forman una excepción, pero hay que tener en mente que Vives escribió en latín para un círculo de humanistas cultos, del que tan solo el cronista López de Gómara formaba parte. Los cronistas, en cambio, solían estar “más duchos en el uso del arcabuz que en la lengua latina” (citado en Kohut 2007: 17).

La gran mayoría de los cronistas eran españoles, pero sus obras suelen mencionarse en la historia de la literatura española solo *en passant*, mientras que constituyen una parte integral de la historia de la literatura latinoamericana (Simson 2003: 53s.). Si los motivos que los llevaron a la participación en la Conquista se limitan al oro, el honor y la evangelización, destacan para el relato de la misma razones más variadas: financiar otras expediciones (Colón), legitimar la propia conducta (Cortés) o el botín de guerra, escribir historia o corregir otras obras de historia ya publicadas (*Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega); motivos nacionalistas, personales, anticoloniales etc. (Serna 2003: 54). A pesar de su textura estética especial, estas obras fueron recibidas posteriormente como obras historiográfico-literarias<sup>21</sup>. Simson (2003: 61 y 88) advierte que los textos historiográficos sobre temas americanos fueron sustituidos a mediados del siglo XVI por epopeyas, porque bajo el régimen de Felipe II se introdujo una censura estricta que servía para silenciar el controvertido tema “América”. Según Arellano (2004: 245), Felipe II prohibió la noción “Conquista” y la dejó sustituir por el término “pacificación”. Parece que esta constatación de Simson contradice lo

---

20 Kohut (2007: 10) señala en este contexto la teoría elaborada por Juan Páez de Castro en su *Memorial* y las metarreflexiones de López de Gómara en su *Historia general de las Indias y Conquista de México* (1552).

21 Desde el punto de vista del siglo XVII y del temprano XVIII, las *crónicas* eran manifestaciones de las “ciencias, artes y erudición” y con ello de las “letras” (cfr. la décima acepción en el *Diccionario de Autoridades*). Se distinguía entre “letras” y “poesía” (el arte poético y sus productos en forma de verso, como por ejemplo la epopeya *La Araucana* de Ercilla), pero la “poesía” formaba parte integral de las “letras”.

expuesto por Kohut, según el cual se inició a mediados del siglo XVI una nueva fase de la historiografía, como lo demuestran las crónicas de Bartolomé de Las Casas, López de Gómara, Cieza de León y Bernal Díaz del Castillo (cfr. Kohut 2007: 28). Esta contradicción se disuelve si tenemos en cuenta el hecho de que muchos de estos textos escritos a mediados del siglo XVI se publicaron bastante más tarde (cfr. Niemeyer 2005: 99s.). Rössner (1995: 32) señala también crónicas redactadas en la segunda mitad del siglo XVI: pertenecen a la segunda fase, que empieza después de la Conquista del imperio incáico y llega hasta el comienzo del reino de Francisco de Toledo (1569) y tienen –al contrario de los textos de la primera fase– una actitud amable con respecto a los indígenas. Después surgieron tratados enciclopédicos que sirvieron para legitimar la Conquista y unificar el imperio incáico (ibid., 34). Muchos de estos textos, empero, ya no salieron de la pluma de los protagonistas de la Conquista. Niemeyer (2005: 105s.) distingue entre varios tipos de autores: los descubridores y conquistadores, que juegan un papel primordial en el presente estudio; historiadores casi-oficiales, que hicieron experiencias en los países respectivos como Fernández de Oviedo, y sabios de gabinete como López de Gómara; misionarios, autores anónimos e informantes, que forman parte del grupo de los vencidos; autores biculturales como el Inca Garcilaso de la Vega, criollos y monjas.

## 1.5 Corpus y enfoque transnacional

El corpus de fuentes españolas, novelas latinoamericanas y películas internacionales forma una amplia base textual transnacional. Por esto deberá tomarse en cuenta el nuevo giro transnacional en la historia que se dio en los años noventa del siglo XX en la *Transfergeschichte* y en conceptos análogos como *entangled history* e *histoire croisée*. Metódicamente se abre aquí la posibilidad de complicar y cuestionar los relatos teleológicos de la modernidad y modernización (cfr. Conrad/Randeria 2002: 14). Hay que subrayar que la perspectiva transnacional no se concentra únicamente en los rasgos comunes, sino que concibe además las particularidades y tomas de distancia nacionales como producto del *entanglement* (ibid., 42).

Otro desiderátum de la investigación concierne la comparación pormenorizada de los singulares representantes de la historia que provienen de distintos medios. Esta comparación entre textos factuales y ficcionales abarca varios parámetros: a nivel del contenido hay que destacar qué elementos han sido adoptados y qué elementos han sido concretizados de manera distinta y qué desplazamientos semánticos resultan de ello. A nivel del discurso se analizan las estrategias y funciones de la puesta en escena misma, así como los efectos producidos. Sobre

esta base se reconstruyen los distintos modos de apropiación del pasado y las imágenes de memoria que los distintos representantes construyen. Para interpretar acertadamente la función de estos modos e imágenes hay que tener en cuenta el contexto de su producción y el campo literario-fílmico. Las crónicas, novelas y películas se conciben como historias transculturales en las que se vinculan de un modo complejo los distintos elementos e influjos étnicos, culturales, sociales y políticos, que forman, junto con las relaciones de poder, dinámicas específicas. La Conquista y la época colonial formaron estructuras híbridas que se perpetúan hasta hoy y de las que las narraciones históricas literarias y fílmicas se apropian de modos distintos.

Es un tópico considerar las narraciones literarias aparecidas desde el último tercio del siglo XX hasta hoy como distanciadas del *grand récit*. Con ello se alude a la crisis de los grandes relatos de la modernidad que Lyotard destacó en *La condition postmoderne* (1979): surgieron dudas tanto con respecto al relato de la ilustración y su optimismo progresivo, como con respecto a la concepción histórica teleológica de Hegel y Marx. A nivel de los textos literarios mismos, esta crisis se tradujo por la escasez de interpretaciones históricas cerradas y por héroes pasivos. El mundo histórico cerrado, detallado, con héroes activos y triunfantes se había realizado antes en la novela histórica tradicional (de Balzac en Francia, de Pérez Galdós en España) y en la película histórica clásica (tipo *Napoléon* de Sacha Guitry). Hoy en día constituyen solo una de varias posibilidades para contar historias, como lo demuestran las narraciones llamadas posmodernas o posestructuralistas, historias mínimas, microrrelatos, novelas de SMS o de *e-mail* etc., en textos literarios que abandonan los principios de armonía, totalidad y sentido para presentar una historia particularizada y fragmentada que carece de un sentido superior.

El “héroe mediano” de Lukács remite a otro aspecto con el que Gertrud Koch (1997: 550) explica por qué las imágenes históricas de índole tradicional determinan tan eficazmente la memoria colectiva: su tema verdadero no es la historia, sino el destino de un individuo que se desarrolla delante de un bastidor histórico. Esto puede comprobarse sobre todo en aquellas narraciones históricas en las que el narrador es asimismo testigo. Ettinghausen (1982: 15) constata con respecto a la literatura de memoria del Siglo de oro<sup>22</sup>:

Las memorias de soldados, conquistadores, viajeros, diplomáticos y pícaros comparten el deseo común de admirar y asombrar a toda costa a fuerza de relaciones peregrinas y extravagantes. En aquella época, lo mismo que en otras anteriores y posteriores, los

---

22 Con excepción de los pícaros, los anti-héroes de la novela picaresca, los demás ejemplos de su enumeración pertenecen al territorio de la narración factual.

militares parecen haber sido especialmente aficionados a dejar constancia a la posteridad de su participación y proezas (reales o imaginadas) en hechos de armas.

En la novela y película neohistórica, la historia pobre de acontecimientos, altamente ficcionalizada y con un fuerte vínculo al presente no se presta para una identificación con su anti-héroe.



## 2. Cristóbal Colón y el Descubrimiento de Las Indias

### 2.1 El *Diario de a bordo* y las *Cartas* del descubrimiento

Hay tantas versiones históricas con distintos enfoques ideológicos sobre Colón y el Descubrimiento de América que una reconstrucción y comparación de todas ellas daría materia más que suficiente para una investigación propia que destacara su interpretación como genio, usurpador, pícaro, aventurero, excéntrico, iluminado, santo, mártir, perseguido etc. Puesto que no soy historiadora y que persigo otros objetivos, me limito en lo siguiente básicamente a aquellas fuentes históricas que son pertinentes para el análisis de los textos literarios y filmicos: El *Diario* de Colón, las dos *Cartas* del Descubrimiento (Carta a Luis de Santángel, 15 de febrero 1493 y Carta a los Reyes, 4 de marzo 1493), las biografías de Hernando Colón (1537–39)<sup>23</sup> y de Roselly de Lorgues (1856) y el texto historiográfico de Kirkpatrick Sale (1990/1993) al que Ridley Scott recurrió en su película. Sobre esta base se analizan una comedia de Lope de Vega del temprano siglo XVII (2.2), dos largometrajes que salieron en el marco del Quinto Centenario (2.3 y 2.4) y dos nuevas novelas históricas (2.5 y 2.6).

El *Diario* de Colón tiene una historia editorial peculiar porque el original se ha perdido. Se conoce solamente la transcripción de Bartolomé de las Casas, que éste ha hecho sobre una copia del manuscrito original que tenía Hernando, pero que también ha desaparecido<sup>24</sup>. No se trata, pues, de una transcripción literal, sino de una reescritura que contiene intervenciones textuales e implicaciones ideológicas de Las Casas, quien se introduce de vez en cuando en tercera persona por medio de enunciaciones al estilo de “conviene a saber” y que no distingue entre los discursos directos de Colón y sus propios pasajes narrativos (ver Zamora 1993).

---

23 El manuscrito original del hijo natural de Colón y Beatriz de Arana, libro hagiográfico de “protesta personal y solitaria”, se ha perdido; la biografía de Hernando se publicó por primera vez en 1571 en una edición italiana, la primera edición castellana salió en 1749 (ver Arranz 1984: 25–29).

24 Según Zamora (1993: 6), Las Casas transcribió solamente el primer y el tercer viaje, la relación del segundo ha desaparecido, y del cuarto viaje se conserva el dictado que hizo Colón a su hijo Hernando. El artículo correspondiente en el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (vol. I, s.V. “Diario”) confirma menos exactamente que el *Diario* fue parcialmente recobrado en la *Historia de las Indias* de Las Casas.

## 2.2 Lope de Vega: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614)

Lope de Vega presenta en su comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) a un Colón heroico, que implanta la religión cristiana en su primer viaje, pero critica a la vez los excesos de la Conquista –la lujuria y codicia de los españoles– hasta tal grado que Azorín lo consideró como uno de los responsables de la leyenda negra (cfr. Lemartinel/Minguet 1980: ii). Hayer (1983: 68) explica que la representación de los indios como seres dominados por el diablo correspondió todavía a la concepción jurídica del medioevo. Reconoce que Lope formula implícitamente el reproche de que la cristianización sirve como pretexto para la explotación, pero que no cuestiona ni la Conquista ni la cristianización, sino solo el modo de su realización. No obstante, los excesos no atañen en lo más mínimo al protagonista principal<sup>25</sup>, ya que Colón está representado como ser superior, inteligente, valiente y mesurado. El tiempo representado abarca los años 1485–1493, o sea la trama comienza con los vanos intentos de conseguir una financiación en Portugal y termina en Barcelona después del regreso del primer viaje. La rivalidad con Arana se muestra en la segunda jornada que comienza con una escena a bordo, donde Arana desconfía de Colón y quiere arrojarlo al mar. Solo la intervención de fray Buil logra calmar los ánimos – primer señal del significado positivo de la religión cristiana que no jugaba ningún papel en la realidad extratextual, puesto que Colón no fue acompañado por ningún clérigo en su primer viaje.

La siguiente escena enfoca a los indígenas que cantan en español<sup>26</sup>. Resulta que el cacique Dulcanquellín ha raptado a una india de Haití y que el esposo la busca y desafía al raptor como un perfecto caballero. Esta proyección de una conducta que obedece a las pautas del honor de la España del siglo XVII corresponde a la “hispanización” típica de los personajes indianos en las comedias (ver Simson 2003) y sirve aquí como *mise en abyme*: la lujuria del cacique anticipa la conducta de los españoles hacia las nativas. Además, este rasgo no encaja con la imagen del

---

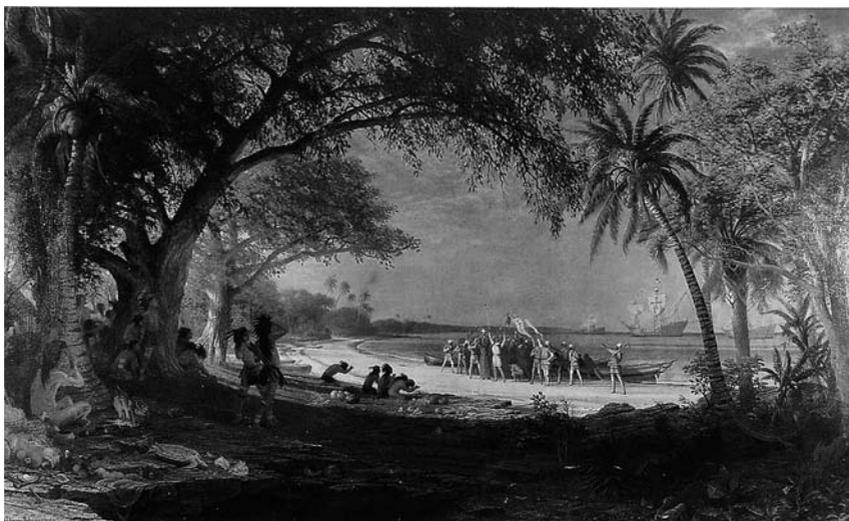
25 Floeck (2009: 13) reconoce asimismo que Lope “logra mantener a la vez un discurso crítico y la idealización de la empresa en sí relacionando la crítica solo con algunos soldados individuales y dejando perseguir a los grandes conquistadores únicamente los objetivos sublimes de su misión religiosa y civilizadora”.

26 Menéndez y Pelayo defiende este hecho inverosímil de que los nativos hablan incluso antes de la llegada de los conquistadores español, arguyendo que se trata de una convención del teatro: “chez Racine, Athalie ne parle pas hébreu, Bajazet ne s’exprime pas en turc, ni Mithridat en grec!” (Lemartinel/Minguet 1980: iii).

buen salvaje que Simson (2003: 304) detecta en esta comedia, como tampoco su presunto canibalismo (cfr. infra).

En el momento crucial del duelo inminente suenan los arcabuces de los españoles. Cuando los indios ven las naves creen que son casas; a través del relato de Auté, el cacique se entera del primer encuentro feliz de las dos culturas –“unos a otros se abrazan/y quieren salir a tierra” (vv. 1496s.)– y del aspecto físico de “los otros”: “traen sobre las caras [...] espeso cabello y barba” (vv. 1488ss.). Pero él cree que son peces que han comido estos hombres y “los vomitan en la playa”, mientras que su rival cree que son gigantes. Todos huyen cuando los españoles se acercan. El cambio de perspectiva hacia el punto de vista de los indígenas, que Wawor (1995: 144) sitúa en el tardío siglo XIX, refiriéndose al cuadro de Albert Bierstadt<sup>27</sup>, puede reconstruirse, pues, ¡ya a principios del siglo XVII!<sup>28</sup>

Figura 1: Albert Bierstadt: Die Landung von Kolumbus (1892)



Es interesante observar que la primera acción de Colón en el *Nuevo Mundo* corresponde igualmente a la iconografía de los siglos posteriores (ver infra), pero no a sus propios escritos: Después de bautizar esta tierra, toma la “cruz,/que aquí la quiero poner;/que éste el farol ha de ser/que dé al mundo nueva luz” (vv. 1570–4),

---

27 Albert Bierstadt: *Die Landung von Kolumbus* (1892).

28 En *El Discovery* de John Glen destacan asimismo unas tomas en plano subjetivo u ocularización interna desde atrás de unos arbustos (minutos 1.22s.).

luego todos se hincan de rodillas y rezan emocionados, conscientes de su papel mesiánico: “convertid a vuestro cielo/todo este bárbaro polo” (vv. 1627s.). Desde un punto de vista de *gender*, son llamativas las reacciones distintas de hombres y mujeres nativos en el primer contacto con los europeos: la primera mujer con la que se topan queda encantada –“Hombres son, y hombres hermosos; [...] ¡Qué humanos y qué amorosos!”<sup>29</sup>–, mientras que los hombres creen ver unos monstruos, otra inversión de las perspectivas: “Uno vi entre ellos, Dulcán,/tan alto, que juraría/que de este monte excedía/los pinos que en él están;/él traía dos cabezas” y cuatro piernas (vv. 1802–1826). Pero la india logra calmar los nervios y les trae unos cascabeles y espejos como regalo. Colón abraza al cacique y le pregunta si “hay tierra más adelante”, suponiendo que la respuesta “Barucoa”<sup>30</sup> significa “gran tierra” y decide volver inmediatamente con unos indios a España sin haber visto nada. Los indios traen, no obstante, oro, y Colón ordena a sus hombres de tomarlo “con menos codicia”. Aparentemente, él mismo no tiene ningún interés en ello<sup>31</sup>, y pregunta por comida, a lo que el cacique manda matar a “cuatro criados de los más gordos”, una cómica concretización del supuesto canibalismo que no se representa en escena ya que el acto termina con las palabras gloriosas de Colón “¡Cielos! Hoy fundo/la fe en otro mundo nuevo”.

Colón deja a sus hombres en la isla, donde brota pronto la lujuria: Pinzón despacha a un indio a Haití para quedarse con dos muchachas a la vez. Según varios cronistas, los españoles cometieron efectivamente raptos y violaciones, pero en la comedia muestran también más finura: cuando la cautiva Tacuana quiere volver a Haití, Terrazas pretende actuar caballerosamente y propone acompañarla, pero planea violarla en el camino. Cuando ella desconfía, él le da su mano – falso juramento que se retoma en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina:

---

29 Simson (2003: 305) menciona una reacción parecida en la comedia *La conquista de México* de Zárata.

30 Se trata posiblemente de Baracoa, pequeña ciudad situada en el sudeste de Cuba, fundada en 1512.

31 Simson (2003: 333) señala que en casi todas las comedias con esta temática los conquistadores idealizados no se interesan por las riquezas, lo que los distingue de sus soldados codiciosos – versión literaria que no tiene nada que ver con la realidad histórica, como se sabe, ya que la codicia fue un motor fuerte de la conquista.

<p><i>Tacuana</i>: ¿Engañárame acaso?  <i>Terraza</i>: No hay por qué sospechas tomes:  Terrazas es mi apellido. De mi linaje...'  [...]  <i>Tacuana</i>: ¿Harásme fuerza?  <i>Terraza</i>: Ninguna.  <i>Tacuana</i>: Dame la mano.  <i>Terrazas</i>: Perdone  esta vez el juramento,  que el amor todos los rompe.  (vv. 2270–2278)</p>	<p><i>Tisbea</i>: Ya a ti me allano  bajo la palabra y mano  de esposo.  <i>Don Juan</i>: Juro, ojos bellos  que mirando me matáis,  de ser vuestro esposo.  (vv. 939–943)</p>
--	--

Arana, en cambio, se sorprende de la conducta libre de las indias: “No vi tal facilidad./Por deshonra tienen éstas/el negar la voluntad” (vv. 2304–2306). Según Salas (citado en Lemartinel/Minguet 1980: 65), “crónicas y documentos aseguran que las indias se apegaron al español y que llegaron a traicionar a sus propios pueblos”<sup>32</sup>. Intratextualmente destaca entonces una leve contradicción, porque si fuera así, la violencia y el rapto hubieran sido superfluos, a no ser que Lope quiso entretener al vulgo<sup>33</sup>.

La siguiente farsa con un indio que sirve de mensajero y cree que el papel sabe hablar porque denuncia su pequeño robo de naranjas y aceitunas, se basa en un episodio relatado en la *Historia de las Indias* de López de Gómara<sup>34</sup>. Simson interpreta este episodio como prueba de la inferioridad de los indígenas, que carecían de la escritura. De hecho, el Inca Garcilaso de la Vega calificó Cuzco como “otra Roma” (Proemio de los *Comentarios reales*), solo inferior a la cultura romana por la falta de una escritura (ver libro I, capítulo XV). Pero en la comedia de Lope, este episodio tiene una función cómica: “¡[...] el papel habla!/[...] ¡Sol divino!/¡Que calló todo el camino/y que hable aquí tan aprisa!” (vv. 2322–2330). El indio promete no repetirlo, pero en la próxima ocasión tapa picarescamente el papel para que no pueda testimoniar su delito y se come tranquilamente unas aceitunas, lo

32 Simson (2003: 315) confirma este punto de vista y hace referencia a varios textos historiográficos que tratan del tema.

33 De ahí que sea curioso que las dos grandes producciones cinematográficas, que se dirigen a un público masivo, tratan este aspecto solo muy marginalmente: en la película de Ridley Scott tan solo el amigo del noble malvado Moxica lanza una mirada lujuriosa a una indígena, y en la película de John Glen, un español tiene un romance romántico con una india. El único raptor es Álvaro (Benicio del Toro), quien mata a este español enamorado y luego a su propio padre (ver infra).

34 BAE, t. XXII, p. 176, col.b, ver Lemartinel/Minguet (1980: 64).

que el fraile detecta al leer la nueva carta. Diría que en vez de la inferioridad de los indios, el autor implícito señala aquí más bien la tacañería de los españoles.

Un pequeño salto temporal y diegético muestra al cacique Dulcanquellín ya evangelizado, quien quiere convertir a su gente sin derrumbar sus ídolos, lo que los cristianos no aceptan. El cacique decide confiar en Dios porque cree que lo ha salvado de la venganza mortal de Ongol, su ídolo, que aparece poco después como un “diablo ex machina” y le advierte que los españoles se llevan todo el tesoro y que uno de ellos se robó a Tacuana. Escandalizado, el cacique acude con su gente a las armas e irrumpen en la misa donde matan a Terrazas y otros españoles, lo que es una concretización de las razones misteriosas de la masacre de los hombres de Colón que corresponde a las fuentes históricas (ver infra). Luego derrumban la cruz y quieren echarla al mar. Pero en este momento sucede un milagro: “Salga una cruz, con música, de donde la otra estaba”. El símbolo de la fe ofusca la miseria que los conquistadores han llevado a las Indias (Hayer 1983: 78) – el cacique se arrepiente y ordena a su pueblo de reconocer “la verdadera religión” (v. 2809).

La última escena se desarrolla en Barcelona, donde los Reyes Católicos celebran la vuelta de Colón. El rey resume la gran hazaña de Colón y destaca su significación sagrada y nacional: “a España habéis dado un mundo<sup>35</sup>/y a Dios infinitas almas” (v. 2865s.). Colón termina la pieza con las palabras típicas de clausura en las que se menciona el título de la obra y se concretiza el género de la misma: “Y aquí, senado, se acaba/la historia del Nuevo Mundo.” Pero mientras que en *El castigo sin venganza* Batín califica el texto de “tragedia”, y el rey en *El caballero de Olmedo* pone “fin de la trágica historia”, y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* acaba como “tragicomedia”, aquí “historia” debe entenderse en el sentido de “relación hecha con arte: descripción de las cosas como ellas fueron por una narración continuada y verdadera de los sucesos [sic] más memorables [...]” (*Aut.*).

### 2.3 1492: *The Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott

La película *1492: The Conquest of Paradise* (1992) de Ridley Scott<sup>36</sup>, director conocido por *Blade Runner* (1982) y *Thelma and Louise* (1991), pone de manifiesto

---

35 Según Lemartinel y Minguet (1980: 54), el título de la comedia no alude al “Mundus Novus” de Vespucci, sino a “otro mundo” en el sentido de los antiguos que habían supuesto la existencia de un “alter orbis”.

36 El guión inglés de Roselyne Bosch está en: [http://www.dailyscript.com/scripts/1492\\_conquest.html](http://www.dailyscript.com/scripts/1492_conquest.html) (03.05.2014). No obstante, no se rodaron todas las escenas previstas, falta, por ejemplo, la siguiente justo después del Descubrimiento que prelude un encuentro armónico con ‘el otro’: “An apparition: a beautiful young INDIAN GIRL, totally

la resistencia de los mitos coloniales poniendo en escena a un Colón heroizado e idealizado (Gérard Depardieu) que anhela siempre hacer algo bueno aunque deriva invariablemente en algo malo, ya que fracasa debido a los poderes siniestros que lo rodean<sup>37</sup>. Esta lectura se impone desde el letrero, donde la cámara acerca con un *zoom* detalles de este grabado de Théodore de Bry, puesto en un rojo encarnado<sup>38</sup>:

Figura 2: Théodore de Bry, Grabado Pl.IX



Sobre tomas distintas de esta imagen aparece en blanco el letrero, mientras que la música de Vangelis acompaña de un modo crecientemente rápido, alto y denunciatorio vo la acción representada pictoralmente<sup>39</sup>. Los grabados cambian casi imperceptiblemente: justo después del primer encuentro pacífico, en el que unos indios semidesnudos y muy bien proporcionados les ofrecen valiosos objetos de orfebrería a los españoles completamente armados, la cámara cambia paulatinamente hacia detalles que embarcan finalmente en escenas de gran violencia y crueldad:

---

naked, walks out of the jungle. She is pregnant and holds a child. We begin to hear Indian music, played on a flute”

37 Cfr. el estudio de Wehrheim en Fendler/Wehrheim (2007: 3–23); el análisis que sigue ha sido publicado parcialmente en Schlickers (2012: 77–85).

38 Grabado Pl.IX en vol. IV, en: M. Duchet et al. (1987: 197).

39 Scott imita aquí un recurso utilizado ya en 1971 por Nelson Pereira dos Santos en *Como era gostoso o meu francês* (ver capítulo 3.5).

Figura 3: De Bry, Ilustración de la Brevísima relación de la destrucción de las Indias de De las Casas



Este grabado archiconocido de De Bry<sup>40</sup> ha sido integrado en la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* (1522) de Bartolomé de las Casas, distribuyendo la leyenda negra en toda Europa<sup>41</sup>. A través de estas imágenes, la película se inscribe pues, en esta tradición. Wehrheim (2007: 8s.) reconoce que el “padre de

---

40 Hay que subrayar que los grabados de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de De las Casas son parecidos, pero no idénticos con los grabados de la serie *América* (ver Greve 2004 y Nolde 2005: 319). Greve (2004: 224) supone que los grabados más acusadores de la *Brevísima relación*, que se imprimieron por primera vez en 1598 en la edición latina, no fueron integrados en los *Grandes Viajes* de De Bry para no ahuyentar a potenciales compradores católicos. Nolde (2005) demuestra la heterogeneidad de la colección de De Bry, contradiciendo su difundida clasificación como obra protestante antihispánica. Efectivamente, con excepción de la *Historia del Mondo Nuovo* (1565) de Benzoni, los demás textos allí reunidos o no se enuncian negativamente sobre los españoles (por ejemplo el de Ulrich Schmidl), o no los tematizan ni siquiera, como los de Hans Staden y de Jean de Léry. Nolde saca la cuenta de que de los 14 volúmenes editados entre 1590 y 1630 en alemán y latín (13 vols.), solo el segundo contiene textos que pertenecen a la leyenda negra, y el séptimo contiene algunas alusiones antiespañolas. – Simson (2003: 131) advierte que el arte español del siglo XVI carecía de cuadros que tematizan el descubrimiento y la conquista, concentrándose en la presentación de la Corte, temas clásicos y bíblicos. Además, Felipe II ordenó un silencio estatal sobre América para impedir voces críticas y por otros motivos de poder (ibid., 114 y 134).

41 S.v. “Leyenda Negra” en: *Gran Enciclopedia Rialp*, t. XIV, Madrid: Rialp (1981: 273–276). En vista de que el cine extranjero sigue en general esa interpretación distanciada y convencional que algunas mentes susceptibles asimilan a la tradicional ‘Leyenda Negra’ (de España 2002: 535), Payán (2007: 4) opina que “lo único que hemos de hacer es sacudirnos de una vez por todas la puñetera leyenda negra que los palanganeros propagandistas de la competencia angloholanda nos echaron encima en aquellos tiempos en

la esclavitud de los indígenas<sup>42</sup> se vuelve en la película paradójicamente testigo principal en contra de la misma<sup>43</sup>. Refiriéndose a la *Historia del Almirante* de Hernando (ver supra), señala que esta representación ambigua remonta al siglo XVI.

La interpretación cinematográfica positiva de un Colón cordial, liberal y tolerante se inscribe en el discurso de la “Hispanidad”, pero forma un fuerte contraste con la imagen que destaca en sus propios textos. Tzvetan Todorov ha demostrado en *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre* (1982) que Colón era un hombre arraigado mentalmente en la Edad Media, que quiso financiar con las ganancias de la India una nueva Guerra Santa para “conquistar” Jerusalén, tal como ya lo había señalado el mismo Colón en su “Carta a los Reyes”, que se descubrió solo a fines del siglo XX (Zamora 1993: 186) – Colón, podría concluirse, era un hombre que marcó *malgré lui* la transgresión hacia el Renacimiento.

La primera escena de la película muestra la vieja Europa, o sea España<sup>44</sup>, por medio de un auto de fe como represiva e intolerante. El historiador Rafael de España (2002: 117) señala, basándose en Henry Kamen, dos errores garrafales en esta puesta en escena: los autos de fe no se celebraron nunca en plena noche y los herejes tampoco se quemaron en pleno centro de la ciudad. No obstante, la película logra transmitir cierto espíritu de la época en vez de una verdad histórica. De ahí que tampoco represente correctamente el número de viajes de Colón al Nuevo Mundo – logrando por medio de esta falta de precisión histórica construir justamente aquella ilusión referencial que Maupassant había destacado ya a fines del XIX: “Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...]. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des

---

los que en el Imperio español nunca se ponía el sol, y que nosotros mismos parecemos empeñados en adoptar *ad aeternum*”.

- 42 Habría que matizar que la esclavitud de africanos se practicaba ya en el siglo XV en España y en Portugal.
- 43 En la novela *El arpa y la sombra* (130s.), por el contrario, Colón admite abiertamente haber concebido conscientemente la idea de esclavizar a los indígenas.
- 44 1492 no tuvo su estreno en la Expo de Sevilla, como estaba previsto, porque “los representantes de la Sociedad Estatal Quinto Centenario” criticaron la representación de Colón y de su hazaña. Además hubo cambios en el letrero, en el que leía originalmente: “Hace 500 años, España estaba dominada por el miedo y la superstición”. En las copias españolas, “España” fue sustituida por “el Viejo Mundo”. No obstante, R. de España señala razones que demuestran que los tiros no iban solo a “defensas de la Hispanidad”, sino que “quizá la raíz del conflicto deba buscarse en el apoyo” de la empresa a otra película sobre Colón: *Christopher Columbus - The Discovery* de John Glen, “un fracaso mayúsculo [que] pesó inevitablemente a la hora de juzgar el film de la «competencia»” (de España 2002: 120, ver infra).

Illusionistes” (Maupassant 1887/1984: 23). A la vez, esta escena muestra unos principios elementales de la narración filmica: el auto de fe sirve a la vez como metáfora y metonimia de la España represiva y de la leyenda negra. Se comprimen y condensan hechos factuales que no se han desarrollado de esta manera, pero que transmiten un efecto de autenticidad, ilustrando la paradoja que Rosenstone (1995: 70) resume en la frase feliz: “On the screen, history must be fictional in order to be true!”

Colón lucha en este ambiente hostil por la financiación de su expedición y llega a la universidad de Salamanca, donde los eruditos ponen su proyecto en duda. Santángel interviene en vano en su favor, pero gracias a la ayuda de Martín Alonso Pinzón logra juntar los barcos y partir en el momento final de la reconquista<sup>45</sup>. El viaje tarda, no hay viento en alta mar, pero cuando el descontento aumenta peligrosamente entre la marinería, Colón logra levantar los ánimos con un discurso persuasivo y lleno de fe – y como si Dios lo hubiera escuchado, lo salva con una gran ráfaga de viento.

Mientras Colón enumera en su diario varias señales que anuncian la cercanía de tierra (“un pedazo de caña y otra hierba que nace en tierra”, “un palillo cargado de escaramujos”, 11 de octubre), finalmente detectada por Rodrigo de Triana desde la carabela Pinta, la película le concede este honor al mismo Colón quien se despierta en plena noche por unos mosquitos. Pero como la noche es oscura no logra ver nada, y cuando amanece, una densa niebla sigue impidiendo la vista. La niebla es un añadido que no aparece en el diario, pero sí en la *Historia del Almirante* de Hernando, donde adquiere una dimensión simbólica, iluminadora<sup>46</sup>, mientras que en el cine cumple una función dramática: sirve como elemento retardador, y gracias a este artificio el narratario experimenta en piel propia la curiosidad tensa de los hombres a bordo. De repente, la cortina de niebla se esfuma, abriendo la vista hacia la costa verde:

A las dos horas después de media noche pareció [sic] la tierra de la cual estarían dos leguas. Amañaron todas las velas [...]. Luego vieron gente desnuda, y el Almirante salió a tierra en la barca armada, [junto con] Martín Alonso Pinzón y Vicente Yáñez [...]. Sacó el Almirante la bandera real [...] y dijo que le diesen por fe y testimonio cómo él por ante todos tomaba, como de hecho tomó, posesión de la dicha isla por el Rey y por la Reina, sus señores (*Diario*, 11 de octubre).

---

45 Aquí destaca otra imprecisión histórica: Boabdil había entregado las llaves de la Alhambra el 2 de enero, por eso la reconquista de España ya estaba terminada cuando Colón partió el 3 de agosto desde Palos.

46 “[el] Almirante, que había visto la luz en medio de las tinieblas, denotando la luz espiritual que por él era introducida en aquellas obscuridades” (capítulo XXII, p. 111).

Esta descripción neutra, en focalización externa, de la toma de posesión está representada en la película de un modo estilizado y patético: La cámara lenta, acompañada por una música grandilocuente, enfoca únicamente a Colón saltando de un barquito al agua. En planos paulatinamente más grandes se muestran al final solo sus grandes botas (estilo Jack Wolfskin) que pisan fuertemente el agua, y luego, otra vez en un plano de conjunto en picado, cómo Colón se hinca en la tierra y cae de bruces en la playa. Este gesto de humildad y alivio se deconstruye en la próxima escena, en la que firma un documento, bautiza la tierra con el nombre San Salvador y, acto seguido, sus hombres se dirigen a él titulándolo “Don Cristóbal”. Comparando esta toma de Colón hincado en la tierra con el cuadro monumental de Dióscoro Puebla Tolín, se reconocen ciertos paralelismos:

*Figura 4: Dióscoro Teófilo Puebla Tolín: Primer desembarco de Colón en América (1862)*



*Figura 5: Ridley Scott: The Conquest of Paradise*



Es interesante comparar el gesto del almirante hincado en tierra con la espada y el estandarte de Castilla en alto, los ojos elevados al cielo, en su doble misión divina y conquistadora (cfr. Wawor 1995: 178), con el gesto comparable de Colón en la película donde falta, no obstante, el fraile franciscano que es una invención del pintor. Supongo que el cuadro fue inspirado en la biografía hagiográfica de Roselly de Lorgues, escrita por encargo del Papa Pío IX en 1856<sup>47</sup> (ver infra), porque allí se subraya mucho el papel de la Cruz y de Dios, elementos que no se mencionan en absoluto en el *Diario*:

A peine touchait-il cette terre nouvelle qu'il y planta significativement l'étendard de la Croix. Ne pouvant contenir sa reconnaissance, il se prosterna avec adoration devant l'Auteur suprême de la Découverte. Par trois fois inclinant son front, il baisa, en l'arrosant de douces larmes, ce sol inconnu [...]. Après quoi, il tira son épée; soudain tous les officiers firent ainsi à son exemple; alors il déclara prendre possession de cette terre, au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, pour la couronne de Castille (Roselly de Lorgues 1856/1859: 278s.).

En la película no se ven al principio los indígenas que Colón menciona sin extrañeza (“luego vieron gente desnuda”) y que constituyen un elemento esencial en la iconografía del Descubrimiento (ver las reproducciones en Wawor 1995). Podría ser que Scott se inspirara también en Roselly, según el cual « les naturels épouvantés à l'apparition des caravelles, [...] s'étaient blottis tout tremblants aux plus épais fourrés des bois » (1859: 280). Efectivamente, en el texto fílmico los españoles entran en la selva y se topan allí con los indios desnudos pero armados con flechas. No obstante, el primer encuentro es asimismo pacífico, tal vez inspirado en la *Historia von den nackten, wilden Menschenfressern* de Hans Staden, donde el cronista, preso de los caníbales en el Brasil, recibe primero golpes de las mujeres que le tiran luego de la barba (Staden, capítulo 21). Aquí, los nativos les tiran igualmente de la barba a los españoles, porque la cara barbuda es algo que desconocen. Pero falta el aspecto del trueque engañoso, símbolo de la explotación que prelude ya las relaciones futuras: “les di a algunos de ellos unos bonetes

---

47 Según Heydenreich (1995: 40ss.), la reevaluación positiva de Colón que se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XIX se debe tanto al descubrimiento romántico del yo, el movimiento “renouveau catholique”, el historicismo, la búsqueda de modelos históricos para el presente y la búsqueda de héroes en una edad de movimientos independentistas. Las celebraciones del Cuarto Centenario le otorgaron a España la posibilidad de autorrepresentarse triunfalmente – un siglo después, con dos guerras mundiales, una guerra civil, la dictadura de Franco y la transición por medio, las cosas habían cambiado, pero la perspectiva eurocentrista seguía siendo vigente en el Quinto Centenario (ver Dölker 2004).

colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor, con que hubieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla” (*Diario*, 11 de octubre)<sup>48</sup>. En cambio, Colón recibe oro y perlas.

Por lo demás, la imagen del buen salvaje destaca tanto en el *Diario* como en la película: la desnudez de los nativos simboliza inocencia y falta de cultura y de civilización, al igual que la falta de hierro, acero, armas y religión. Son “temerosos”, “sin engaño” y muy “liberales” “y creían muy firme que yo con estos navíos y gente venía del cielo”, creencia que Colón repite casi textualmente desde el *off* de la banda sonora. Allí las tomas de los niños que juegan con los hombres de Colón visualizan la información acústica desde el *off* de que Colón está convencido de haber llegado al jardín Edén. Pero mientras Colón piensa, como lo muestra su *Diario*, en la cristianización de los “salvajes” desde el primer encuentro, este aspecto no se trata explícitamente en la versión fílmica. La comunicación se logra allí fácilmente, ya que uno de los indios, Utapan<sup>49</sup>, aprende voluntariamente el lenguaje de los blancos y actúa de intérprete. En el *Diario*, en cambio, la cuestión de la lengua implica el primer acto de violencia: “en la primera isla que hallé, tomé por fuerza algunos de ellos [indios] para que aprendiesen y me diesen noticia de lo que había en aquellas partes, y así fue que luego entendieron y nos a ellos cuándo por lengua o señas”. La versión de esta escena en el libro de Hernando carece, en cambio, también de cualquier violencia: “tomó siete indios de aquellos, para que le sirviesen de intérpretes” (capítulo XXV, 115), sin aclarar cómo aprendieron el idioma español.

Viendo un pendiente de oro en la nariz de Utapan, Colón pregunta por su origen y éste lo manda a Cuba. Al contrario de lo descrito en el *Diario*, Cuba no está representada como paraíso por Scott: Pinzón cae allí enfermo<sup>50</sup>, hay sierpes venenosas, muy poco oro y a todos, salvo a los indios y a Juanito, les molesta la lluvia que cae sin parar. Juanito, un chico con un tambor y un labio leporino, es

---

48 Esta versión contradice lo enunciado con respecto a la Carta a Santángel, donde Colón escribe: “les he dado de todo lo que tenía, así paño como otras cosas muchas, sin recibir por ello cosa alguna [...]. Yo defendí que no se les diesen cosas tan viles como pedazos de escudillas rotas y pedazos de vidrio roto”. Pero la versión del diario corresponde a la de Hernando: los indios “llevaban muchos objetos de oro, y los daban por agujetas y cosas análogas de poco valor” (*Historia del Almirante*, capítulo XXXIV, p. 134).

49 Este personaje es seguramente inspirado en el indio Diego, que le sirvió de intérprete a Colón (cfr. Mira Caballos 2004).

50 En la *Historia del almirante* se explica la enemistad entre Colón y Pinzón a causa del descubrimiento de mucho oro por parte de Pinzón, quien quiso ocultárselo a Colón (capítulo XXXV, p. 137).

el único que se adapta al nuevo ambiente, en un proceso de aculturación que se traduce por la imitación del corte de pelo medio rapado de los indios. Al igual que en el *Diario*, Colón deja a algunos hombres allí para regresar a España y volver con más hombres, “la palabra de Dios”, con medicina y el propósito de fundar una colonia llamada La Navidad.

En España, los Reyes lo reciben en un gran banquete al que asisten los nobles que fuman por primera vez el tabaco que Colón trajo consigo, miran críticamente las miserables hebillas de oro y se extrañan ante la aparición de Colón con unos indios y papagayos –espectáculo carnavalizado en *El Arpa y la sombra* (ver infra)– que no logra disminuir la insistencia de Santángel en preguntar por más oro. La reina salva a Colón, diciendo que está muy contenta y le abre así las puertas para la segunda expedición. Con ello cierra la primera parte de la película, que podría intitularse “El Descubrimiento de América o el triunfo de Colón”, cediendo lugar a la segunda parte antitética: “Decadencia y fracaso”.

La relación del segundo viaje ha desaparecido (ver supra), pero parece que Hernando la utilizó para su biografía. Además, se conservaron tres cartas de testigos: de un médico, de un noble aventurero llamado Cuneo y de Guillermo Coma de Aragón que relatan el viaje a La Española, los primeros intentos de colonización y las expediciones a Jamaica y a la costa sur de Cuba (Sale 1993: 157s.). A causa de las pocas fuentes, la segunda parte de la película contiene más elementos libremente inventados.

Antes de zarpar, el juez Bobadilla le pide a Colón el puesto de gobernador, pero, como Colón quiere ocuparlo con sus dos hermanos, se lo niega. Con esta invención, la película anticipa una enemistad que tendrá más adelante graves consecuencias para el almirante. Cuando Colón y sus hombres desembarcan nuevamente en La Española, nadie acude a los disparos que lanzan para señalar su llegada. La razón es obvia: Los españoles fueron masacrados, los indios huyeron. Uno de los nobles viajeros, de nombre Moxica, que será el antagonista de Colón, quiere tomar venganza, pero Colón arguye de modo racional que no quiere arriesgar una guerra, sino vivir en paz allí.

Aprenden de los tainos que los caribes, una tribu feroz de caníbales, eran los autores de la masacre. En la historiografía existen también otras hipótesis: según Hernando, los tainos respondieron que “algunos de ellos habían muerto de enfermedad; otros se habían apartado de la compañía; otros se habían ido a distintos países, y que todos tenían cuatro o cinco mujeres” (capítulo XLIX, p. 171). Coma menciona también el estilo de vida lujurioso de los españoles (ver supra la comedia de Lope), lo que pudo haber sido un motivo de los tainos de deshacerse de ellos (cfr. Sale 1993: 169). Todorov (1985: 55) supone asimismo que los tainos detectaron el lado humano de los supuestos dioses, su codicia de oro y de mujeres. Estos

dos aspectos no se concretizan mucho en la película de Scott –solo un amigo noble de Moxica tiene una relación amorosa con una indígena–, mientras que Carpentier ahonda mucho en ello: “hube de amenazarlos de castigo si, con las braguetas hinchadas como las tenían, se dejaban llevar por algún impulso de lascivia, ¡Si me contenía yo, que también se contuviesen ellos! Aquí no se venía a joder, sino a buscar oro” (*El Arpa y la sombra*, 103). No obstante, llama la atención que en esta segunda expedición, que se emprendió con el objetivo de fundar una colonia, como lo demuestra también la película, no hubo mujeres a bordo.

Colón confía en los indígenas y les pide ayuda en la construcción de una iglesia. Cuando le exige el caballo a Moxica, se hace otro enemigo mortal. Curiosamente es el hermano de Colón quien tiene la idea de importar esclavos negros, pero Colón decide que los hidalgos tienen que trabajar también, ignorando deliberadamente que el trabajo manual les es prohibido y que ofende su honor. Moxica se venga y le corta la mano a un indio bajo el pretexto de que calla donde se encuentran las minas de oro<sup>51</sup>. En consecuencia, Colón lo pone bajo arresto. Moxica le echa en cara haber fracasado: “hace cuatro años que estamos aquí sin haber encontrado ni oro ni el paraíso terrenal”. Por medio de esta indicación temporal, situada dentro del mundo diegético en 1497, se acorta el tiempo representado y se fusionan el segundo (1493–1496) y el tercer viaje (1498–1500) de Colón.

En la siguiente secuencia se concretiza la expectativa de Colón de toparse con caníbales, que aparece varias veces en sus textos: “una isla que es Caribe [...] es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana” (Carta a Luis de Santángel); “todas estas islas viven con gran miedo de los Caniba [...], Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que debe ser aquí muy vecino, y tendrán navíos y vendrán a cautivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido” (*Diario*, 11 de diciembre). Sale (1993: 163) advierte que los caníbales pertenecían al repertorio de relaciones de viajeros como John Mandeville y que cada hombre medianamente culto esperaba encontrarse con ellos en un lugar como la India. Pero a pesar de que nunca ha habido caníbales en el Caribe, aparecen en la película de Scott, incluso como diablos – otra encarnación de la fuerza del mal que impide el triunfo del proyecto civilizador de Colón. La lucha feroz contra estos entes demonizados termina con la victoria de los españoles, pero simultáneamente Moxica, liberado por su amigo, pone fuego a

---

51 Según Sale (1993: 188), los españoles les cortaron efectivamente las manos a aquellos indios que no podían pagar los “impuestos”. El narrador de la novela *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa cuenta atrocidades parecidas con respecto a caucheros mutilados en la Amazonia y en el Congo en los siglos XIX y XX por no extraer suficiente látex.

la colonia y huye a la selva. Allí, Colón debe enfrentarse con él y sus colaboradores, entre los que hay incluso unos indios. A pesar de su nueva victoria, Moxica, antes de lanzarse al abismo, acierta al anunciar que su muerte tendrá graves consecuencias. A partir de este momento, todo se derrumba con un ritmo acelerado: llega un huracán, Utopan abandona a Colón, echándole en cara que nunca ha aprendido su lengua, y un rayo parte la cruz. Desde el *off* una voz resume los fracasos y denuncias, llegando a la conclusión de que Colón debe ser sustituido como gobernador. El texto fílmico se acerca otra vez a los hechos referencializables, mostrando que la Corona manda al juez Bobadilla a la Española, quien arresta a Colón y lo manda de vuelta a España<sup>52</sup>. Lo que la película calla, al igual que la gran mayoría de los historiadores, es el hecho sorprendente de que a finales de 1499 se detectaron en La Española grandes minas de oro (Sale 1993: 218). Hernando Colón menciona este hallazgo sin ahondar mucho en ello y situándolo en 1494 en Cibao (capítulo LI).

De vuelta a España, Colón se entera con mucha amargura de que Vespucci ha descubierto el continente – de hecho, Colón había llegado en su tercer viaje en 1498 al delta del Orinoco. Pero fue Vespucci el que se dio cuenta de que este continente no podía ser Asia, sino que debía tratarse de un “Mundus Novus”, como notifica en su famosa carta de 1502<sup>53</sup>. Colón se retira a un monasterio donde sus hijos lo vienen a ver. Al final, Hernando le pide que cuente todos sus recuerdos, y se ve una breve analepsis del Descubrimiento, focalizada como memoria de su padre. ¡Con este final, la película se presenta claramente como concretización de la *Historia del Almirante*, la biografía de Hernando Colón!<sup>54</sup> Que yo sepa, no se ha estudiado esta situación narrativa ni la relación hipertextual que explica,

---

52 Hernando retrata a Bobadilla como hombre codicioso, egoísta y cruel, pretendiendo que él, apenas llegado a La Española, se apoderó de todo sin haber investigado nada (capítulo LXXXV) y “recibiendo por testigos a los enemigos rebeldes” cuando les hace el proceso a Colón y a sus hermanos (capítulo LXXXVI). El caso de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, llegando como nuevo gobernador a Paraguay, será inverso en cuanto que Álvar fracasa como gobernador (ver el análisis correspondiente en capítulo 4.3).

53 Ver Arciniegas (1990), quien reconstruye la descarga de improperios que llovían sobre Vespucci, hombre culto y humanista ilustrado, que había sido en realidad “amigo constante” de Colón. Según Abellán (2009: 32), fue “Pedro Mártir de Anglería, que en sus *Decadas* [escritas entre 1493 y 1526 en latín] habla de «un Nuevo Mundo», siendo el primero que lo hace cuando le llama a Colón «novi orbis repertor»”. En el *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas* (1994, vol. 1, p. 275), Alain Milhou precisa, no obstante, que Mártir de Anglería no había reconocido nunca que este *Orbis* o *Mundus Novus* era un continente propio.

54 Ya al principio de la película se encuentra un primer indicio de esta situación narrativa, puesto que se escucha una joven voz masculina desde el *off* que pertenece al adulto

no obstante, la visión hagiográfica de Colón que se transmite en esta película: el héroe fracasa debido a fuerzas nefastas, superiores, encarnadas por españoles aristocráticos malvados, indígenas traidores, una naturaleza cruel etc. La crítica del *Lexikon des internationalen Films* refleja el descontento que produjo esta versión de los hechos:

Naive Verfilmung der beiden Entdeckungsreisen von Christoph Columbus, die keinen Anspruch auf geschichtliche Wirklichkeit erhebt, sondern ihre Hauptfigur als tragisch scheiternden Helden stilisiert. Trotz überwältigender Bilder ein enttäuschendes Historiengemälde; weder bewegend noch spannend, sondern langatmig inszeniert<sup>55</sup>.

Adaptación ingenua de los dos viajes de Descubrimiento de Cristóbal Colón, sin pretensión de veracidad histórica, que estiliza por el contrario a su protagonista como héroe que fracasa trágicamente. A pesar de imágenes imponentes es un cuadro histórico decepcionante: no está puesto en escena de un modo conmovedor o excitante, sino de un modo aburrido (mi traducción).

## 2.4 *Christopher Columbus – The Discovery* (1992) de John Glen

En 1992 se estrenó simultáneamente una segunda película sobre el Descubrimiento de América bajo el título *Christopher Columbus – The Discovery* (1992) de John Glen, el director exitoso de *Superman* (1978). La superproducción *The Discovery*, en cambio, fue un fracaso artístico absoluto; la película figura como una de las peores del año 1992 (cfr. de España 2002: 110–128). Parecido al caso de la película *El Dorado* (1988, cfr. capítulo 5.5) de Carlos Saura en comparación con *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, cfr. capítulo 5.4) de Werner Herzog, la película de John Glen es históricamente más precisa que la de Scott, pero no convence con su héroe joven, hermoso y petulante, una reina infantil y tomas aburridamente largas de las travesías. Ni siquiera la presencia del actor-estrella Marlon Brando como gran inquisidor Torquemada en las primeras escenas<sup>56</sup>

---

Hernando (yo narrando), que se acuerda de las palabras escritas de Colón. La cámara enfoca al joven Colón y a su hijo pequeño (yo narrado) sentados frente al mar.

55 *Lexikon des internationalen Films*: <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=48607&sucheNach=titel> (07.9.2009).

56 Su actuación es tan mala que fue nominado para el “Razzie Award”, premio que ganó finalmente Tom Selleck para su actuación como rey en esta película; además, la película misma, sus autores, el director y el protagonista principal George Corraface fueron nominados para el “Razzie”, ver [http://de.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Columbus\\_%E2%80%93\\_Der\\_Entdecker](http://de.wikipedia.org/wiki/Christopher_Columbus_%E2%80%93_Der_Entdecker) (13.05.2015).

logró salvar la película que se concentra en los años previos del Descubrimiento, empezando en 1448 y terminando al final del primer viaje. La crítica de Rafael de España es mordaz: “el viaje dura una eternidad en pantalla, [...] el gesto de Colón desplegando el pendón real tirando de un cordelito hay que verlo para creerlo; los nativos (y sobre todo las nativas) lucen bellos cuerpos de moderna playa ibicenca” (114).

Al igual que en *1492: The Conquest of Paradise*, el Descubrimiento de tierra está puesto en escena de un modo dramático: después de una tormenta y luchas de a bordo, uno de los hombres de la tripulación está a punto de ser sancionado al día siguiente. Pero cuando está por recibir el golpe mortal en la nuca, sobreviene de repente una gran ráfaga de viento y poco después ven una isla, todo ello acompañado por una música de fondo que entremezcla motivos que se parecen al “Glory, Glory, Hallelujah”.

El primer contacto con los indígenas es pacífico, pero actuado de un modo muy artificial: los españoles acuden asustados a sus armas cuando ven aparecer de repente a unos indígenas semidesnudos. Una india toca la barba de uno de los españoles y se ríe, y todos se arrodillan en la playa, lo que uno de los hombres españoles interpreta como signo de que creen que son dioses. Pero este mismo intérprete no logra comunicarse con los indígenas, lo que se muestra en varias escenas de un modo cómico. Después de haber tomado oficialmente posesión de la tierra en nombre de los Reyes, buscan oro y lo detectan primero en forma de un anillo en la nariz de un nativo que Pinzón abraza después amistosamente. Al contrario de la película de Scott, donde Colón entra en amistad con un indígena, aquí Colón los trata más bien como subalternos o niños. Puesto que no encuentran las riquezas anheladas, coleccionan los adornos de oro de los indios y Colón ordena llevar a seis de ellos a España. A bordo trata de cristianizarlos, pero cuando ellos no cantan deja traer cadenas para esclavizarlos. En vista de ello, uno de los indios salta al agua, prefiriendo su muerte a la falta de libertad. Paralelamente irrumpe la violencia en el paraíso que Colón ha dejado atrás: Álvaro quiere apoderarse violentamente de la amiga india de uno de los españoles y lo mata impasiblemente cuando el otro protesta. Luego entra en duelo con su propio padre, pero pierde. Álvaro implora perdón, el padre se lo concede, y Álvaro lo mata vilmente cuando su padre le ayuda levantarse. Lo llamativo de estas escenas es la concretización de la culpa de los españoles, que traen la violencia a una población inocente. Una india bonita reaccionará finalmente cuando la tiranía de Álvaro ya no es sufrible, y lo ataca mortalmente. Una breve escena nocturna muestra los cadáveres de los españoles crucificados, explicando así solo visualmente el masacre enigmático como venganza de los nativos que Colón descubrirá en su segundo viaje. La llegada triunfal de Colón, que obtiene

los títulos de Almirante y Virrey de las Indias por parte de los Reyes, cierra de un modo extrañamente corto esta larga película<sup>57</sup>.

## 2.5 *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier

Es interesante contrastar estas representaciones filmicas con *El arpa y la sombra* (1979), la última novela de Alejo Carpentier, que es a la vez la primera nueva novela histórica. Esta novela compleja de Carpentier consta de tres partes: la primera y la tercera están ubicadas en el siglo XIX y tratan del proyecto del papa Pío IX de canonizar a Colón. Puesto que la primera parte termina con una cita del discurso de Don Quijote sobre la dichosa Edad de Oro, el proyecto de canonización se caracteriza de antemano de quijotesco. En la tercera parte se representa el juicio sobre la canonización en el que participan personajes históricos de distintas épocas y el fantasma del propio Colón. Hay participantes que apoyan el intento del papa –el primero entre ellos es Roselly de Lorgues, miembro del movimiento “renouveau catholique” y autor de la mencionada biografía hagiográfica de Colón<sup>58</sup>– y adversarios como Victor Hugo y Jules Verne, quienes lo acusan de haber institucionalizado la esclavitud y de haberse inventado a los caníbales. Pero el delito más grave que impide la canonización en la realidad diegética y extratextual (Heydenreich 1995: 39) resulta ser el concubinato con Beatriz<sup>59</sup> (*El arpa y la sombra*, 171). A pesar de anacronismos, exageraciones y una buena dosis de ironía, hay que subrayar que la nueva novela histórica de Carpentier se adhiere bastante estrictamente a los hechos comprobados del pasado.

Más significativo para este análisis es la segunda parte, en la que habla el propio Colón moribundo que espera la última confesión en “una habitación de putas” (58). Pensando en su trayectoria se denomina a sí mismo “conquistador conquistado” (146) por el mundo descubierto por él, por los indígenas que le han engañado, por sus enemigos que le quitaron el puesto de virrey y gobernador, por la crítica de coetáneos celosos que dudaron de sus facultades náuticas (cfr. Graf 1992: 35s.). Por otro lado, Carpentier presenta a Colón como un gran embustero y pícaro: cuenta cómo se enteró a través de un amigo judío, el Maestre Jacobo, de los viajes al oeste de los vikingos 200 años atrás, pero que calló este descubrimiento

---

57 Mi análisis de ella quedó asimismo corto, pero creo que sirve para completar el cuadro de las apropiaciones del Descubrimiento acerca de la fecha clave del Quinto Centenario.

58 Para más información sobre Roselly y el proceso de canonización, véanse los estudios de Bernabeu Albert y de Heydenreich en Wawor/Heydenreich (1995).

59 Representada en la película de Scott como mujer paciente, eternamente sonriente, siempre aguardando sin reproche alguno la vuelta de su hombre y padre de su hijo.

para cubrirse de fama (63–70). Se casa con una viuda de pocos recursos pero de buena alcurnia, obteniendo así acceso a la corte de Portugal (74), y se revela como egoísta y ambicioso. Como tiene mala suerte en Portugal, y se le muere la primera esposa, vuelve a España donde se emparenta con una guapa vizcaína que le dará otro hijo. Puesto que ella no es noble, da por supuesto que no le propone el matrimonio – “además, que cuando yo me la llevé al río por vez primera, creyendo que era mozuela”, se dio cuenta que “había tenido marido” (76). Esta cita famosa no marcada proveniente del *Romancero gitano* de García Lorca (“La casada infiel”) constituye un anacronismo muy típico de la nueva novela histórica.

El carácter picaresco resalta por los embustes de Colón, que calla su origen de clase baja y se saca, en cambio, “de las mangas un tío almirante” y se hace “estudiante graduado de la Universidad de Pavía” (79) para conseguir una audiencia con los Reyes. Está dispuesto de hacer todos los sacrificios necesarios, pasando sus noches con la cuarentona reina Isabel que le procura finalmente el millón de maravedís que requiere. Así se aprovecha de la situación difícil del banquero converso Santángel después de la expulsión de los judíos. Isabel le manda conseguir mucho oro para llevar la guerra a África, a lo que Colón contesta: “Y hasta reconquistar la ciudad de Jerusalem [sic]”, idea más que extraña porque a finales del siglo XV el proyecto de la Guerra Santa ya no existía (cfr. Todorov 1985: 21). A pesar de ello, Colón mencionó este proyecto textualmente en su *Carta a los Reyes* (4 de marzo 1493), que fue publicada por primera vez por Antonio Rumeau de Armas en 1989 (cfr. Zamora 1993: 11), o sea: diez años después de la publicación de la novela de Carpentier – un bello ejemplo para el hecho de que la ficción sobrepasa o anticipa a veces la realidad.

En su lecho de muerte, Colón repasa sus escritos y cita fragmentos de ellos para despertar su memoria y confesar sus embustes. Comentando y reflexionando sobre estos textos, la segunda parte se vuelve eminentemente metanarrativa y metaficcional, y Colón se presenta como un sujeto moderno que reflexiona sobre sí mismo. El título de la segunda parte, “La mano”, se introduce con el epígrafe “Extendió su mano sobre el mar para trastornar los reinos... (Isaías, 23, 11)” como mano de Dios, pero es a la vez metonimia de la parte del cuerpo que produce la escritura.

Siguiendo la versión del *Diario*, la primera señal de tierra proviene de un paillo cubierto de escaramujos y a las dos de la madrugada del 12 de octubre 1492 Rodrigo de Triana lanzará su grito de “¡Tierra! ¡Tierra!” (93). Tal como en el grabado de De Bry (ver supra), Colón y sus hombres bajan armados a tierra y se encuentran allí con nativos casi desnudos e ingenuos que “todo lo cambian por unas cuentecillas de vidrio” (100). No obstante, repite varias veces que hizo respetar la propiedad ajena (ver pp. 133, 135, 137). Sus hombres se ríen de los

indígenas desnudos, considerándolos como carentes de cultura, aunque ellos mismos actúan de un modo poco civilizado: “una moza cuyas tetas al desgairé miran mis hombres, ansiosos de tocarlas”. Comparando esta frase con la *Historia del Almirante*, se aclara el proceso de concretización llevado a cabo por el autor implícito Carpentier. Hernando menciona también la desnudez de la “gente llena de simplicidad”, pero añade solamente: “y también una mujer que allí estaba no vestía de otra manera” (capítulo XXIV, p. 112). En la novela, Colón ahonda solo una vez más en la lujuria de los españoles, impidiendo cualquier acto sexual (103), pero el hecho de que los indígenas oculten a sus mujeres cuando los españoles se acercan a sus pueblos (130) muestra que deben haber existido acosos sexuales violentos<sup>60</sup>. Abel Posse (1995: 217) comenta la creación de esta nueva raza con desdén:

Al descubrimiento de la tierra siguió el de los cuerpos. El grupo ibérico actuó como un verdadero banco reproductivo que reparó –por vía erótica– el genocidio imperial. Casi de todos los imperios e imperialismos europeos, hay que reconocer que sólo el español tuvo esta cualidad. Ni los británicos en África y la India, ni los holandeses y franceses en Asia y África, crearon una nueva etnia.

En el arte del siglo XVII se impuso pronto la convención de representar al nuevo continente como mujer, como se ve en la reproducción del famoso grabado *América* de Jan van der Straet (1638):

Figura 6: Jan van der Straet: América (1638)



---

60 Ver para más detalles *La conquista erótica de las Indias* (1991) de Ricardo Herren. Desde 1526 existían “sendos lenocinios en Santo Domingo y en San Juan de Puerto Rico”.

El descubridor –en este caso Vespucci– lleva la cruz/la religión y el astrolabio/la ciencia a América, una mujer desnuda que se inclina amorosamente hacia él – símbolo del “descubrimiento europeo hacia una América pasiva, mero objeto” (Posse 1995: 215)<sup>61</sup>.

Posse advierte además que “Colón en su Diario queda fascinado por la belleza de los indios tainos” (217), y los cuadros del mismo artista reproducen efectivamente los cuerpos desnudos bien modelados de las nativas:

Figura 7: Jan van der Straet: *Christophorus Columbus Ligur terroribus Oceani superatis alterius pêne orbis regiones a se inventas Hispanis regibus addixit. An. salutis (MVIII D)*



Según Schütz (2003: 262), el retrato de Colón corresponde al reconocimiento de la teoría poscolonial, según la cual la confrontación de los colonizadores con “los otros” sometidos produjo una irritación e influencia mutuas: enfrentado a la naturaleza del Caribe, el real maravilloso americano, el descubridor se siente desamparado, no logra apoderarse de ella ni material ni verbalmente. Mirando más detenidamente el texto, resulta, en cambio, que Colón menciona apenas las palabras claves de la *Carta del Descubrimiento* y del *Diario*, donde las repite muchas veces para transmitir la impresión avasalladora que ejerce la naturaleza grandiosa en su ánimo: “y hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla”, “montañas

61 Ver también el detalle del trasfondo, donde unos indios (reconocibles como tales por su desnudez) hacen un asado de carne humana.

altísimas, sin comparación”, “árboles de mil maneras y alas, y parece que llegan al cielo”, “La Española es maravilla” etc. Podría pensarse que la concepción de lo “real maravilloso”, ideado por Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* en 1949, tiene su origen en estas descripciones de Colón. De ahí que parezca raro que no repita su asombro maravillado en *El arpa y la sombra*. Admite de haber sido “sincero cuando escribí que aquella tierra me pareció la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto” (104), pero no ahonda mucho en ello, sino tematiza sus dificultades para apropiarse lingüísticamente de las cosas nuevas, lo que soluciona de un modo pragmático: “digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia” (106). Reconoce asimismo haberse esmerado en describir las maravillas del paisaje pensando en su narrataria (107s.). De ahí que Colón califique sus borradores de “repertorio de embustes” y subraye la repetición obsesiva de la palabra “oro” y la “codicia que le germinaba en las entrañas” (102)<sup>62</sup> que lo llevó muy pronto a tomar prisioneros para que sirviesen de guías hacia las minas de oro. Acordándose de sus deudas con los genoveses, interpreta todas las maravillas descritas en el *Diario* como inventadas: “No he visto árboles de especias, y auguro aquí debe haber especias. Hablo de minas de oro donde no sé de ninguna. Hablo de perlas [...]. Yo digo que esto es continente” (106). Por otro lado, Colón parece conocer el *dictum* de Kant según el cual las percepciones sensibles o intuiciones sin categorías son ciegas y los pensamientos sin contenido vacíos: “Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola *no muestra la cosa*, si la cosa no es de antes conocida. Para ver una mesa, cuando alguien dice *mesa*, menester es que haya, en quien escucha, una *idea-mesa*, con sus consiguientes atributos de *mesidad*” (104). De ahí que recurra tanto en el *Diario* como en la ficción de Carpentier a analogías y oposiciones para apropiarse verbalmente del Nuevo Mundo y hacerlo comprensible en el Viejo Mundo.

Cuando llega a la corte monta un espectáculo con muestras de la poca cantidad de oro que logró juntar y aquellos indios que sobrevivieron en la travesía, a los que disfraza de un modo exótico, acompañados por unos loros. Pero cuando pierde casi el control –los loros cagan, los indiecitos lloran– empieza a hablar, a fabular, y la isla Española se transforma gradualmente en el prodigioso reino de Cipango (122). No obstante, la reina no se deja engañar tan fácilmente, está

---

62 Curiosamente, el biógrafo católico Roselly de Lorgues menciona asimismo este pecado capital, sin criticarlo: « La vue de l’or excitait en lui une brûlante convoitise et presque un amoureux désespoir. Jamais peut-être chrétien ne souhaita l’or d’un désir pareil » (1859: 288).

furiosa por las mezquindades que le ha traído, y lo sigue apoyando tan solo “por joder a Portugal” (125).

Antes de pasar revista al segundo viaje, Colón enfoca brevemente el punto de vista de los indígenas hacia los españoles, imagen del otro que no se menciona en los textos del histórico Colón: el único sobreviviente le cuenta que “ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por pérfidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes” (126s.). La imagen del indígena como buen salvaje se transforma en la del caníbal, en la novela con más tardanza que en el *Diario*. Puesto que Colón no logra comunicarse con ellos, descarta pronto la idea de evangelizarlos. Ya que no logra explorar oro en gran cantidad, quiere esclavizar a los indígenas y llevárselos a Europa, además de colonizar las islas y crear dependencias económicas (que se instalaron posteriormente en las minas de cobre en Chile). Puesto que los Reyes prohibieron la esclavitud, Colón sustituyó el oro y la carne humana por la idea de haber encontrado el Paraíso terrenal –idea que Abel Possé concretizará en *Los perros del paraíso* (ver infra).

La segunda parte de la novela termina con el reconocimiento desilusionado de Colón de que ha sido el “Descubridor descubierto”, “pues *en descubierto* me pusieron mis relaciones y cartas ante mis regios amos; *en descubierto* ante Dios [y] ante mis hombres que me fueron perdiendo el respeto” (145). Cuando llega el confesor, decide de repente decir solo lo que “*pueda quedar escrito en piedra mármol*” (150). La verdadera confesión ha terminado, en la hora de la muerte “sale la voz de *otro* que a menudo me habita” –solo su narratario ha podido gozar, pues, la “verdadera” confesión de Colón. Y este Colón auténtico (ficcionalizado) resulta ser un personaje mucho más humano que el Colón idealizado y glorificado de la historiografía desde la biografía hagiográfica de Hernando hasta el discurso de la Hispanidad, que lo califica de “Visionario Supremo”, “Gran Navegante” y “Adelantado de los mares”<sup>63</sup>. En resumidas cuentas, *El arpa y la sombra* puede leerse como contradiscurso del discurso de la Hispanidad: la misión evangelizadora se transforma en codicia de oro –“Ganar almas no es mi tarea. Y no se pida vocación de apóstol a quien tiene agallas de banquero” (128)–, y el descubridor se presenta como judío que tiene incluso una relación sexual con la reina Isabel.

---

63 Ver la “Apología de la Hispanidad” de Isidro Gomá Tomás (1934), reproducido en: <http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e64193.htm> (03.05.2014) y el artículo de Mercedes Carbayo Abengoza (1998) para este discurso que caracteriza de “mezcla explosiva de patriotismo, raza y religión, la que va a dominar la intelectualidad conservadora de principios de siglo y la que definitivamente se elegirá para regentar la España franquista”.

Mientras que el discurso de la Hispanidad equipara España y Colón<sup>64</sup>, la novela destaca el origen genovés de un judío errante de bajo origen social, desleal hacia la Corona española que sustituye las características de los hidalgos –religiosidad, caballerosidad, sentimiento de justicia, honor etc.– por la falta de escrúpulos, el egoísmo, la lujuria y la codicia. No obstante, el Colón de Carpentier es un personaje ambivalente que no corresponde ni a la imagen heroizada del discurso de la Hispanidad que Ridley Scott adoptó en cierta manera en su película, ni a la imagen demonizada de Colón como primer conquistador cruel y sin escrúpulos.

Mientras que el cine fracasó en sus intentos de parodiar el Descubrimiento de América<sup>65</sup>, la literatura presenta parodias inteligentes y entretenidas. En su novela *Las islas* (1998), Carlos Gamerro transfiere el Descubrimiento a las Islas Malvinas y se burla de la arrogancia e ignorancia de los conquistadores: parodia la famosa Carta de Colón a Santángel en el capítulo “El Diario del mayor X”. Este mayor X es uno de los esbirros del último régimen militar en Argentina y relata allí sus experiencias en la guerra de Malvinas. Describe a los nativos de las islas, los kelpers, como “buenos salvajes” que no hablan las “lenguas principales” como lo son el castellano, el portugués, el latín, el italiano y el hebreo. Gracias a un lenguaraz, el mayor argentino logra comunicarse con ellos, lo que le permite hacer observaciones sobre su modo de vida y sus creencias: “¡Hasta nuestra llegada, pensaban que eran los únicos sobre la tierra!”; “no conocen estas gentes el dinero”, “los esposos se son fieles la vida entera y participan ambos del cuidado de los niños; no se conocen el adulterio ni las aberraciones sociales, así como tampoco el robo y forma alguna de engaño”. En vez de cristianizarlos, el mayor trata de “inculcarles el amor a la madre patria”. En esta parodia se incluyen también referencias a la historia de la Conquista de México, aparte de la famosa faraute Malinche y alusiones al mito del regreso de Quetzalcóatl, el Dios azteca que los nativos creyeron reconocer en los hombres blancos, y al propio héroe de la independencia argentina: “los nativos [...] creen que San Martín es uno de los santos del cielo. Lo

---

64 “Y esta gloria de Colón es la gloria de España, porque España y Colón están como consustanciados en el momento inicial del hallazgo de las Américas, y porque, cuando el genio del gran navegante terminó su misión de descubridor, España siguió, un siglo tras otro, la obra de la conquista material y moral del Nuevo Mundo” (Isidro Gomá Tomás 1934).

65 Ver los análisis respectivos de Rafael de España (2002: 104–110 y 123–128), quien estudia la sátira española *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1982), el acercamiento humorístico en la producción italiana *Non ci resta che piangere* (1984), la película española *La marrana* (1992) y la torpe parodia inglesa *Carry on Columbus* (1992).

que es más, creen que yo mismo soy Martín, y que vengo del cielo –en este caso, claramente, el helicóptero que nos trajo” (374).

En el contexto de la parodia del Descubrimiento no faltan, por supuesto, la codicia y la búsqueda obsesiva de oro: “En mi ronda, descubrí en la boca de un anciano de gruesos bigotes blancos el brillo del oro, y también en el arete de una jovencita”, y al igual que los tainos, los nativos los mandan lejos para encontrar más –en este caso incluso al otro Hemisferio: Interrogados por el lenguaraz acerca de la procedencia del precioso metal, algunos de ellos señalaron al Norte, repitiendo una palabra que sonaba como “ingoland, ingoland”. Después de mucho insistir y amenazar, saca la información de que hacen trueque con un lejano país que llaman “England”. El mayor deduce perspicazmente: La palabra que repiten, “England”, parece ser una corrupción del original “in gold land”!

## **2.6 *Los perros del paraíso* (1987) de Abel Posse**

Otra “nueva novela histórica” que se dedica exclusivamente al Descubrimiento es *Los perros del paraíso* (1987/2003) de Abel Posse, que recibió en 1987 el prestigioso Premio Internacional Rómulo Gallegos. A pesar del tema común, las novelas de Carpentier y de Posse son muy diferentes. La de Posse contiene cuatro capítulos encabezados por los cuatro elementos básicos: el aire (I), el fuego (II), el agua (III) y la tierra (IV). Dentro de los cuatro capítulos se encuentran tres hilos narrativos que se entrelazan continuamente: en el viejo mundo se trata de la vida de los Reyes Católicos y de la juventud de Colón, en el Nuevo Mundo de los incas y aztecas (culturas con las que el Colón histórico no tuvo ningún contacto). Los cuatro viajes de Colón fusionan en uno solo que dura diez años. El tiempo narrado alcanza la actualidad del presente narrativo situado en el tardío siglo XX y el mundo diegético está referido desde la perspectiva olímpica de un narrador extra-heterodiegético personal anónimo con focalización cero que transmite las perspectivas singulares de los tres hilos narrativos: la castellana, la colombina y la indígena. Parecida a la novela de Carpentier, el héroe Colón experimenta en el texto de Posse una desmitificación, pero no se convierte solamente en “un personaje inculto e incluso torpe”, como opina Pulgarín (1995: 62). Sino el representante del occidente trata de retornar al paraíso. Su flota llega a “la región espacio-temporal no visitada antes por el humano”, en una “zona intermedia entre la nada y el ser, entre lo conocido y lo misterioso” en la que aparecen a veces los muertos (198). Cuando se levanta una tormenta, Colón impide la huida de sus hombres y trata, por el contrario, de llegar al “núcleo del ciclón”, al centro del Mal –y cuando la proa de la Santa María quiebra el horizonte espacial-histórico, llega al centro de la historia, que se repite eternamente. Las cosas carecen de temporalidad, todo sucede a la vez: como en “El

Aleph” de Borges, Colón ve desfilar barcos de esclavos, de piratas, de fugitivos, de inmigrantes, la Mayflower, cruceros... Cuando cree haber llegado al Paraíso terrenal, el hombre de acción se convierte en un ente flemático, que no logra entender que los demás no experimenten la misma salvación, el mismo alivio.

Lo más interesante de esta novela altamente carnalesca, polifónica, grotesca y fragmentaria, que se desprende del *grand récit*, es la deconstrucción de la histori(ografi)a. Extratextualmente, Abel Posse enuncia sus dudas acerca de la objetividad de la historiografía como sigue:

En general, si tengo que hablar objetivamente te diría que [el historiador y el novelista] son dos mentirosos en pugna. El historiador es el hombre que elabora un texto donde su subjetividad está oculta, en cambio el novelista tiene la insolencia de cambiar la historiografía y completarla con otra subjetividad. Así como el historiador serio se permite novelar (lo que hay documentado es el dos por ciento de la realidad, y en base a ese dos por ciento el historiador crea un friso que nos presenta como la verdad de las cosas), el novelista se adueña del mismo procedimiento, pero desde el punto de vista de la imaginación<sup>66</sup>.

*Los Perros del Paraíso* puede leerse como ilustración perfecta de este procedimiento del novelista que recurre constantemente a la *poesis*, no solo en el sentido aristotélico, sino asimismo en el de Heidegger, cuya obra *Ser y tiempo* juega un papel importante en las experiencias del Colón novelesco en el Paraíso. Dentro de la novela hay una frase que puede entenderse como *mise en abyme* de la poética: “El mundo en que creemos vivir es una escritura que hay que leer de revés, frente a un espejo” (194). Para deconstruir esta presunta realidad o pasado, para presentar una inversión de lo supuestamente conocido, el narrador recurre explícitamente a múltiples fuentes históricas, desde el *Diario de a bordo*, a través de crónicas de Pietro Martire d’Anghiera y Fernández de Oviedo, el *Chilam Balam*, hasta textos históricos del siglo XX (ver la lista en Spiller 242, n. 41). Pulgarín (1995: 99) advierte que el autor implícito utiliza las mismas estrategias que el transcriptor del *Diario* de Colón, *Las Casas* (ver Zamora 1989 y supra): el comentario editorial evaluativo o no, el resumen, la aumentación, la alternancia entre discursos directos e indirectos. Además, destacan inversiones y distorsiones de hechos factuales: cuando el narrador pretende, por ejemplo, que los incas habían llegado ya en el siglo XIV a Düsseldorf (11 y 39). Los europeos se comportan en el Nuevo Mundo como demonios, mientras que los nativos les agradecen cortésmente la tortura.

---

66 Abel Posse en una entrevista de Daniel Freidemberg publicada en el diario *Clarín*, en mayo de 1993, reproducida en [http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/literatura/posse\\_bio2\\_es.php](http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/posse_bio2_es.php). (03.05.2014).

La “entangled history” destaca paralelismos asombrosos a través de continentes y de tiempos, otra demostración del eterno retorno de lo mismo: así, la política de expansión, represión y expulsión del imperio español fundado por los Reyes Católicos se asemeja mucho al fascismo alemán, paralelismo subrayado explícitamente por el hecho de que la Santa Hermandad está clasificada de SS. A la vez, los valores cristiano-occidentales de los Reyes Católicos remiten a la dictadura militar argentina, personificada al final por el coronel Roldán.

Aparte de fuentes historiográficas destacan referencias a textos ficcionales, por ejemplo una inofensiva a una novela de Fuentes: “había llegado en brisa desde Teotihuacán, *la región más transparente*” (142, mis cursivas); referencias paródicas: “se escuchó al calmo susurro de su orín (¡orín, sí, más orín enamorado!)” (186), una transformación cómica del último verso “polvo serán, mas polvo enamorado” del famoso soneto “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo; hasta correctivas: el narrador de Posse rechaza la relación sexual de Colón e Isabel tal como está referida en *El arpa y la sombra* por ser “absolutamente irreal [por] la intimidación del plebeyo” (141) y la sustituye por un orgasmo “extragenital” de Colón (139). El sexo tiene un papel protagónico en esta novela que parodia tanto a los europeos como a los indígenas. En una discusión teológica entre el padre Buil<sup>67</sup> y el lansquenete Swedenborg sobre los nativos, Swedenborg –representante de la teología de la liberación– rechaza la visión de Las Casas que ellos son ángeles, objetando que “fornican y comen” y que sus hombres han visto “sodomitas acoplados sin vergüenza” (248). No obstante, Colón sigue creyendo de haberse topado con el Jardín de Jehová y ordena a todos sus hombres desnudarse. La codicia de Colón se transforma en la expectativa ingenua de encontrar “piedras de oro fino –signo indiscutible del Paraíso” (254). Acto seguido, Colón ordena el ocio absoluto, por lo que hace destruir todo instrumento de trabajo (258) –pero dos semanas más tarde, la armonía se ha transformado en tedio insoportable. Los hombres tienen el anhelo de violencia, distracción y variedad: “el amor sin resentimientos ni voracidad [...] se había degradado a obscena bacanal [...]. Padedieron el castigo del saciamiento” (263). Entonces acuden a la violación, a la prostitución, a golpes y a torturas atroces que terminan con la muerte de las nativas. Poco después el coronel Roldán realiza un “golpe” que instala el sistema de encomiendas, de indias concubinas y criadas y esclavos para España. Los galpones de los trabajadores se controlan con alanos alemanes, y se cita del tomo X de la *Historia General* de Fernández de Oviedo que uno de estos “perros del paraíso”,

---

67 El fraile había formado parte de la segunda expedición de Colón y aparece asimismo en la comedia de Lope (ver supra).

“defensor de la fe católica y de la moral sexual, descuartizó más de doscientos indios por idólatras, sodomitas y por otros delitos abominables” (282). Al final, las desgracias se acumulan: con la sífilis llega la muerte a Europa, Isabel cae enferma, su hijo Juan se muere, Fernando le echa la culpa a Colón y envía al juez Bobadilla cuando se entera del golpe de Roldán. Bobadilla arresta a toda la estirpe de Colón y éste despierta de su locura y comprende “que América quedaba en manos de milicos y corregidores” (301s.). Posse concretizará esta idea del eterno retorno de milicos y dictadores en *Daimón*, una novela sobre Lope de Aguirre que forma parte de su trilogía de la Conquista<sup>68</sup>. Spiller (1993: 237) ahonda en la crítica de la expansión imperial de España que se esconde detrás de la fachada de la parodia en *Los perros del paraíso*, subrayando el “cubrimiento” de las culturas indígenas.

---

68 La tercera novela, *El largo atardecer del caminante*, se analiza en el capítulo 3.3.



### 3. La tierra de los caníbales o el Descubrimiento del Brasil

#### 3.1 *O Descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro

Figura 8: Anuncio de la película *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro



Esta primera película sobre el descubrimiento del Brasil de Humberto Mauro<sup>69</sup> es un filme en blanco y negro casi mudo, dividido en dos partes, con algunos letreros y unos pocos diálogos en el *on*. Muestra la expedición de Pedro Alvares Cabral, saliendo de Lisboa y pasando por Cabo Verde, donde perdió una nave, en 1500; a bordo hay unos sacerdotes. Cuando los portugueses descubren la tierra brasileña, los nativos suben a bordo<sup>70</sup> y empiezan a negociar con ellos. Los hombres de a bordo se convierten en objetos de admiración de parte de los indígenas que se presentan aquí, tal como en el hipotexto, como “buenos salvajes”. Les dan de comer y de beber y una cruz que éstos, no obstante, devuelven inmediatamente, luego se acuestan en el suelo y Cabral mismo les pone una manta<sup>71</sup>. La primera parte termina con este gesto paternalista, lleno de supuesta bondad, del descubridor de Brasil.

La segunda parte presenta a los mismos indígenas en traje de marineros<sup>72</sup> –lo que significa que se asimilaron (o fueron asimilados) muy rápidamente a la nueva cultura. El trueque atrae a otros indígenas, que llegan con barriles (¿sacados de las naves?) y bailan luego en círculos. El hecho de que un portugués que da saltos se junta con ellos demuestra el contacto cultural armónico y alegre. La evangelización se concreta igualmente sin problemas: los indígenas observan cómo los portugueses talan un árbol gigantesco; en el plano siguiente ya llevan la cruz, hecha de su madera. En la escena de la primera misa, Mauro reproduce el famoso cuadro *A primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Mireilles<sup>73</sup>.

---

69 Agradezco al Ministerio da cultura la autorización de la reproducción de este cartel.

70 En la Carta de Pêro Vaz de Caminha, el escribidor de Cabral que participó en la expedición, en cambio, relata que los portugueses encuentran a los nativos en la playa: “acudiram pela praia homens [...] pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”. Más tarde, empero, Alfonso Lopes trajo dos indios –“mancebos e de bons corpos” – a la nave de Cabral, así que tenemos que ver aquí con una condensación fílmica.

71 En la Carta no se especifica quién les pone la manta encima, pero debido a la persona impersonal elegida es de suponer que no fue el mismo Cabral.

72 Vaz de Caminha, en cambio, repite varias veces que los indígenas carecen de vergüenza (porque no cubren sus partes púdicas), lo que admira mucho. En la película no se transmite este punto de vista, aparte de que los indígenas no están desnudos.

73 <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg> (03.05.2014).

Figura 9: Victor Mireilles: A primeira missa no Brasil (1861)



Figura 10: Humberto Mauro: O descobrimento do Brasil

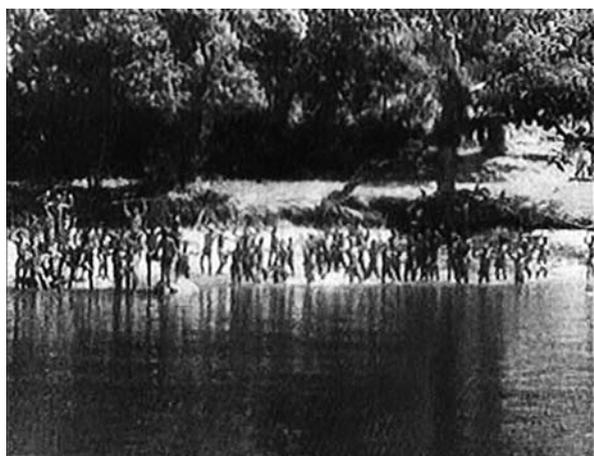


Las mujeres solo se ven esporádicamente al margen como observadoras curiosas, pero por lo demás no juegan ningún papel. La Carta tampoco les concede ningún protagonismo; su falta de pudismo forma una isotopía que se basa, al contrario que en el filme, en una observación pertinaz:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.

En la misa los indígenas hacen cola para besar una pequeña cruz con la figurita de Jesús, señal de su conversión a la fe católica. Gaspar de Lemos, el comandante de una de las naves de la flota, vuelve a Portugal para transmitir la noticia del descubrimiento, y los indígenas se acercan todos a la playa para despedirlo. Con esta última imagen de los indígenas semidesnudos, alegres y confiados, la película, filmada durante la dictadura de Getúlio Vargas, subraya la visión torcida de un descubrimiento armónico, carente de cualquier acto de violencia o imposición por parte de los descubridores, e igualmente carente de cualquier aspecto feroz, canibalesco de los nativos tupinambas que aparecerá, en cambio, en los filmes que se presentan a continuación.

*Figura 11: Humberto Mauro: O descobrimento do Brasil*



Surge entonces la pregunta de por qué Mauro presenta en 1937 esta visión del Descubrimiento. Ubicando la película en su contexto político, el historiador Morrettin (1999: 175) señala el propósito del director de legitimar simbólicamente al gobierno coetáneo de Getúlio Vargas: “a obra de Mauro, em função do próprio tema, encaixava-se perfeitamente na idéia de formação de um corpo coeso em torno de objetivos comuns e comandado por um líder que se punha acima das possíveis divergências sociais”. Habría que añadir que faltaba poco para las elecciones presidenciales que terminaron con el Estado de Sitio primero, y el Estado Novo después. Además, Morrettin subraya la fidelidad histórica del filme que se basa en la Carta de Vaz de Caminha, cuya redacción se presenta en el plano diegético; y en el plano extradiegético, los letreros reproducen literalmente fragmentos del relato del escritor, cuya presencia como testigo debe

asegurar la autenticidad de lo mostrado. Es de suponer, empero, que la Carta de Caminha tampoco sea un documento absolutamente fiel, ya que le sirve al propio cronista para pedir favores personales al rey portugués: “por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de São Tomé a Jorge de Osório, meu genro”.

### 3.2 *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001) de Guel Arraes

*Caramuru – A invenção do Brasil* (2001)<sup>74</sup> ofrece un ejemplo extremo de una parodia de la historia del Descubrimiento, mejor dicho de la invención del Brasil, como el subtítulo parece indicar, haciendo alusión a la famosa tesis de Edmundo O’Gorman (1958)<sup>75</sup>. Según O’Gorman, América era ya antes de su Descubrimiento una prefiguración fabulosa de la cultura europea, cuyo *imaginaire* se había fomentado por la lectura de los clásicos de la filosofía natural y la firme creencia de Colón de descubrir la India. No obstante, la película no concretiza esta dimensión de sentido, sino que el subtítulo alude a aquella otra invención de los “modernistas brasileiros”, o sea de los vanguardistas, que habían proclamado en los años veinte la ruptura con Europa y la dedicación a la cultura propia, sobre todo la indígena de los tupí, contraponiendo a la importación de modelos culturales europeos la “sorpresa” y la “invención”. “Tupi or not tupi, that is the question”, la famosa cita travestida de Oswald de Andrade<sup>76</sup>, es solo un ejemplo de ello, al lado de la novela *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade, cuyo héroe increíblemente perezoso y eróticamente insaciable es el personaje de identificación para el movimiento antropófago<sup>77</sup>.

Caramuru es Diogo Álvares, quien naufragó en 1510 en Bahía y se salvó solamente de la olla de los tupinambas por el flechazo de amor de la hija del

---

74 He enmendado el análisis de esta película publicado en Schlickers (2010).

75 Es llamativo que Théodore de Bry haya subtulado ya uno de sus grabados “Colombus Primus Inventor Indiae Occidentalis” (mi cursiva, reproducido en: Duchet et al. 1987: 196).

76 En: “Manifiesto antropófago” (1928), publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia* (1928–29).

77 Cfr. Wentzlaff-Eggebert (1995: 227ss.). Existe también una adaptación cinematográfica bastante graciosa de la novela de Andrade, que se llama asimismo *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, cfr. el estudio de Peter W. Schulze sobre representaciones poscoloniales desde el modernismo brasileiro hasta el Cinema Novo que se editará en 2015 en la editorial Transcript bajo el título *Strategien >kultureller Kannibalisierung<* (en prensa).

cacique<sup>78</sup>, Paraguaçu, y porque encontró entre los escombros del naufragio unas armas y pólvora con las que Diogo produjo una detonación – de ahí que los indígenas lo apoderaran “Caramuru”, lo que significa “hijo del trueno”. Diogo se casó con Paraguaçu y con la hermana de ella, Moema, y los tres llevaron una vida muy feliz. La película adapta esta leyenda y presenta la *ménage à trois* de un modo exagerado, estilizado, pero muy cómico.

Figura 12: *Guel Arraes: Caramuru*



El padre de las chicas, el cacique Itaparica, encarna a Macunaíma: es perezoso, tiene mucha chispa y es muy astuto. Recurre a muchos juegos de palabras y a giros modernos que se intercalan anacronísticamente en los diálogos. Destacan asimismo anacronismos a nivel del mundo mostrado, como por ejemplo el hilo dental que utiliza Paraguaçu. Itaparica es un *malandro* brasileño y con ello una variante del pícaro español. Hablando con un caballero portugués le presenta su país, haciéndose pasar por agente inmobiliario, como un terreno en venta con vista a la bahía, playa para los niños, aparcamientos, minas etc. Finalmente le hace creer que hay mucho oro por detectar, logrando “conquistar” incluso el grueso anillo de oro del portugués<sup>79</sup>.

La parodia de la búsqueda de El Dorado se repite varias veces a lo largo de la película. Diogo vuelve a Europa, acompañado por Paraguaçu. En su primer contacto

---

78 Con ello, *Caramuru* invierte la trama de *Como era gostoso o meu francês* (ver infra), pero reanuda de cierto modo la trayectoria de Hans Staden (ver infra), que sobrevivió asimismo el cautiverio.

79 Ver el capítulo 24 en el DVD (00.45–46).

con “la civilización”, la “buena salvaje” no se muestra impresionada, sino que se divierte mucho en los jardines barrocos, subiendo por primera vez en su vida una escalera. Y a modo de una *mise en abyme* logra despertar la codicia por el oro en la prometida de Diogo, repitiendo la puesta en escena de su padre. La prometida viaja a Brasil, y Diogo alfabetiza a Paraguaçu, quien escribe durante la larga travesía de vuelta a Brasil en alta mar la historia que acabamos de ver y que Diogo ilustra con dibujos suyos. El tópico del mundo al revés se traduce en esta escena final con la mujer indígena como cronista y el hombre blanco como mero ilustrador de la historia. A la vez destaca aquí una *mise en abyme aporistique*<sup>80</sup>, ya que la redacción por escrito de algo que acabamos de ver constituye una auto-inclusión paradójica cuyo efecto extraño se difuma, no obstante, debido a la comicidad exagerada que vincula esta película intermedialmente con el cine de los Monty Python.

*Caramuru*, que apareció en 2001, demuestra que una parodia requiere cierta distancia temporal y mental. Tal vez sea ésta una de las razones por las cuales no existen todavía parodias sobre otros hechos históricos más recientes como la guerra de Algeria, cuyas heridas todavía no se han cerrado y cuyos conflictos no se han resuelto. La historia de la colonización del Brasil y de otros países latino-americanos, en cambio, pertenece a un pasado remoto cuya apropiación literaria y fílmica recurre frecuentemente al modo paródico.

### 3.3 Hans Staden y la *Historia von den nackten, wilden Menschenfressern* (1548–1555) en Brasil

En su segundo viaje a Brasil, Hans Staden, un lansquenete alemán, naufragó en 1549 en la costa sureña de São Vicente, región poblada por europeos que sufrían continuamente asaltos por parte de los tupinambás. Staden protegía allí el Forte de São Felipe, y era amigo de los colonos portugueses y de sus aliados, los tupiniquim. Pero en 1553 fue cautivado por los tupinambás, cuyo jefe era Cunhambebe. Staden sobrevivió durante un año el cautiverio entre estos caníbales porque se hizo amigo del chamán y se ganó así el respeto de la tribu; además logró curar a algunos enfermos, explicando el hecho con la ayuda de Dios. Staden relata esta aventura detalladamente en la primera parte de su crónica, y Wolf Lustig (2007) subraya la visión desde abajo del cautivo, que contrasta fuertemente con la perspectiva de los conquistadores, incluida la de su compatriota Ulrich Schmidl<sup>81</sup>,

---

80 Cfr. Meyer-Minnemann/Schlickers (2010).

81 Ulrich Schmidl, un soldado lansquenete y primer cronista del Río de la Plata, había partido en 1534 con la flota de Pedro de Mendoza a las Indias, donde luchó hasta 1552.

con el que Staden parece no haberse cruzado nunca, a pesar de haber estado en los mismos sitios.

Según Lustig (2007), la primera parte de la crónica de Staden revela muchos rasgos típicos de la novela picaresca, lo que podría pensarse también de otras crónicas autobiográficas, como por ejemplo *Naufragios* de Álgar Núñez Cabeza de Vaca (ver capítulo 4). Ambos protagonistas relatan su trayectoria en forma de episodios en primera persona, y ambos sobrevivieron como chamanes. Lo que habla en contra de la supuesta influencia hipertextual de la novela picaresca, que solo en el siglo XVII llegó a florecer copiosamente (ver Meyer-Minnemann y Schlickers 2008), es el hecho de que su primer representante, el *Lazarillo de Tormes*, salió en 1554, es decir doce años después de la primera edición de *Naufragios*. Durante su segundo viaje y cautiverio, Staden no pudo tener acceso a la literatura española, y su *Historia* se imprimió por vez primera en 1557, dos años después de su regreso. De ahí que haya que invertir la influencia hipertextual reconstruida por Lustig y suponer que, al contrario, la novela picaresca se ha dejado inspirar por las crónicas del descubrimiento.

En la segunda parte, más generalizada, Staden explica la flora, la fauna y los costumbres de los tupís<sup>82</sup>. Logró huir en 1554 en un barco francés, pocos meses antes de la llegada de Villegagnon (ver infra). La crónica contiene 52 xilografías que demuestran cantidad de detalles etnográficos, lo que hace suponer que el xilógrafo trabajó bajo la directiva de Staden (cfr. Greve 2004: 144). Muchas imágenes demuestran escenas de canibalismo; junto con los calificativos del título de la crónica –“canibales”, “desnudos”, “salvajes”–, estos tropos del salvajismo reforzaron el imaginario europeo nutrido ya por las imágenes de hombres con cabeza de perro etc. de Herodoto y de Plinio, concretizándolo ahora, empero, en los indígenas.

Mientras que la *Historia* de Staden tuvo un enorme éxito coetáneo en Europa, donde fue asimismo integrada en Los *Grandes Viajes* de De Bry, en Brasil ganó según Lustig (2007: 83) tan solo en el siglo XX mayor popularidad, gracias a nuevas traducciones<sup>83</sup>. En el último tercio del siglo XX salieron en Brasil dos adaptaciones filmicas de la famosa crónica de Staden que se presentan a continuación.

---

Su relato apareció en alemán en 1567, en 1599 en latín y en 1597 en la séptima parte de los *Grandes Viajes* de Théodore de Bry (Plischke 1962: xviii).

82 Compárese asimismo el relato de su compatriota Ulrich Schmidl (1567/1985, capítulo LII: 216s.).

83 A pesar de su minuciosa reconstrucción de las distintas ediciones (2007: 84. n. 6), Lustig pasa curiosamente por alto la muy atendida edición conmemorativa del cuarto aniversario del Descubrimiento, traducida por Alberto Löfgren y Teodoro Sampaio bajo el título

El análisis de *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) ya demostró que el cine brasileño se apropia paródicamente del descubrimiento, de la Conquista y de la colonización, y los representantes del llamado cine tupí, en primer lugar *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, va a reforzar esta hipótesis. Gordon (2009: 158ss.) ha reconstruido los vínculos intertextuales entre *Caramuru* y el filme de Pereira dos Santos<sup>84</sup>.

Figura 13: Guel Arraes: Caramuru



Figura 14: Nelson Pereira dos Santos: Como era gostoso o meu francês



---

*Hans Staden, suas viagens e captivo entre os selvagens do Brazil* (Tradução da primeira edição original com anotações explicativas), São Paulo: Typ. da Casa Eclectica, 1900.

84 La primera toma presenta la última imagen de Seboipep de la película de Pereira dos Santos, luego de haber devorado la nuca de Jean (aunque el hueso que chupa en el filme se parece más bien a una pierna de pollo). Una de las primeras imágenes de Paraguaçu de *Caramuru* retoma esta mirada de Seboipep, y también su maquillaje de guerra.

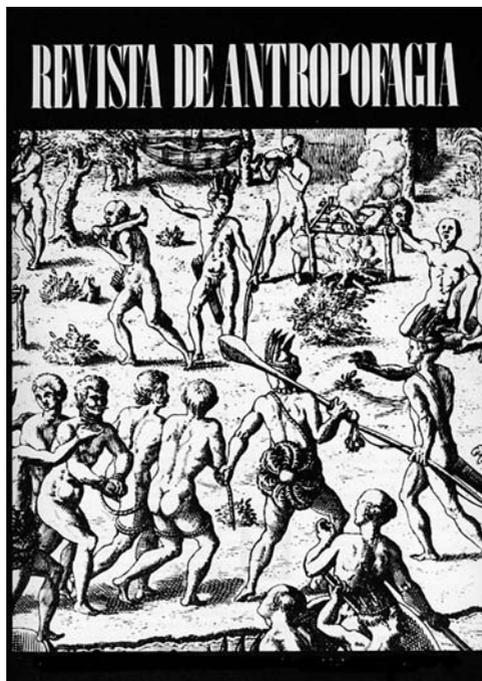
El cine tupí es una vertiente del Cinema Novo y forma parte del movimiento *Tropicália*, que se había formado en los primeros años de la dictadura militar (1964–1985)<sup>85</sup>. Tanto la izquierda como la derecha cultivaron un fuerte nacionalismo (Jáuregui 2008: 544). En medio de la internacionalización cultural, de la dependencia económica y del “consumo cultural”, *Tropicália* anhelaba un redescubrimiento no xenófobo de lo nacional. Por eso sus representantes recurrieron a los “modernistas” brasileños (ver supra) de los años veinte, que habían redescubierto y celebrado el canibalismo: Según su representante más importante, Oswald de Andrade, la cultura europea se define por la disociación de todo lo que no pertenece genuinamente a ella, mientras que la cultura autóctona, la “poesía pau - brasil”, se apropia de todo lo que necesita, creando algo nuevo: “O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas” (“Manifesto da poesia pau - brasil”, 1924). En el “Manifesto antropófago” (1928), Andrade contrapone igualmente la cultura nativa, antropófaga, y la extranjera, supuestamente superior, que se devora sin miramientos: “Só me interessa o que não é meu. [...] Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. [...] Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra el a que estamos agindo. Antropófagos.”<sup>86</sup>

---

85 El *Tropicalismo* o *Tropicália* se formó en la segunda fase del Cinema Novo, que empezó con *Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha, en el que se criticó el nacionalismo de la izquierda (ver la tesis de Peter W. Schulze 2014). *Tropicália* reanimó las ideas modernistas después de 1968 (Lustig 2007: 86), sobre todo en la música y en el arte plástico: se trataba de producir algo autóctono sin impedir otras influencias.

86 Para más información sobre el concepto polisémico de la antropofagia cultural, que afirma el tropo colonial del canibalismo como señal de identidad brasileña, ver cap. V del excelente estudio *Canibalia* de Carlos A. Jáuregui (2008).

Figura 15: Revista de Antropofagia, ano 2, n. 01, mar. 1929



El increíblemente perezoso, eróticamente insaciable héroe *Macunaíma* de Mário de Andrade (ver supra) se convirtió en el emblema del movimiento canibalista (ver H. Wentzlaff-Eggebert 1995: 227ss.); en 1969, Joaquim Pedro de Andrade lo adaptó congenialmente para la gran pantalla<sup>87</sup>.

### 3.4 *Meu querido Canibal* (2000) de Antônio Torres

Un representante literario tardío de la tradición tupí es la muy exitosa novela *Meu querido Canibal* (2000) de Antônio Torres, que relata la historia de la resistencia heroica, militarmente inteligente del cacique Cunhambebe, que tuvo lugar en el año 1500. Cunhambebe fue aliado de los franceses, razón por la cual Hans Staden, cuando fue capturado a mediados del siglo por él, fingió ser francés – intento

---

87 En *Macunaíma*, “los mitos nacionales de identidad (una obsesión retórica del gobierno militar) son satirizados, y el progreso (el dogma político del régimen) se convierte en una ilusión” (Jáuregui 2008: 547).

que Torres ironiza por medio de la argumentación lógica del cacique: “[Staden: ] –Não sou português. Sou parente de francês. [Cunhambebe: ] –Todo português diz que é francês ao saber que vai morrer. Todo português é covarde. Portanto, você é português” (p. 45). Los tupinambás son fuertes y valientes y se solidarizan entre sí, organizando la resistencia común. Devoran a sus enemigos para recuperar la energía perdida en la batalla (Torres, 42) y para apoderarse de su valentía<sup>88</sup>. La expedición francesa de Villegagnon<sup>89</sup> y de Thevet<sup>90</sup> se integra, como la crónica de Staden, al uso de la novela histórica, indicando incluso la fuente traducida –Jean de Léry: *Viagem à Terra do Brasil* (1578)<sup>91</sup>–, de la que se cita literalmente. Solo en unos apóstrofes metalépticos como “Calma, grande chefe, fique frio aí na sua cova” (p. 106) e intercalaciones anacrónicas del presente narrativo<sup>92</sup> en la segunda parte se alude a la tercera parte, en la que el autor ficcionalizado relata en tercera persona su viaje deprimente hacia las tribus indígenas en el Brasil actual.

### 3.5 *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos

La película *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos salió en el mismo año que el famoso volumen de ensayos *Calibán* de Fernández Retamar. La película es una adaptación carnavalesca de la *Historia von den nackten, wilden Menschenfressern* de Hans Staden (ver 3.3); además, integra algunos

---

88 Clarice Lispector alude a esta creencia, transformándola en “Uma história de tanto amor”, donde una chica come a su gallina preferida Petronilia “porque sabia que assim Petronilia se incorporaria em ela e se tornaria mas sua que do [que em] vida”.

89 Villegagnon llegó en 1555 con unos 600 hombres a la bahía de Río de Janeiro, donde hizo construir el Fort Coligny. La empresa fracasó debido a la personalidad autoritaria y a la fe cristiana obsesiva de Villegagnon, quien buscaba un refugio para calvinistas perseguidos.

90 El relato *Les Singularités de la France antarctique* del fraile franciscano André Thevet, que estuvo tan solo tres meses en Brasil, es un hipotexto (criticado, pero a la vez plagiado) de la *Histoire* de Léry (ver Gewecke 1986: 180).

91 En este estudio etnográfico se encuentra un elogio del buen salvaje y un manifiesto contra el colonialismo y la evangelización de los indígenas. Jáuregui (2008: 179) señala que Léry se distingue de Staden y de Thevet en cuanto que su paso por la alteridad está marcada por su refugio en “el otro” americano, pero que después “el otro”, el salvaje, va a ser el europeo (id., 182). De ahí que el estudio de Léry influyera también en el ensayo “Des cannibales” de Montaigne.

92 “Em termos de hoje [2000], diríamos que a religião sempre fez da Europa uma Bósnia” (107).

motivos de la crónica de Jean de Léry, sobre todo en los títulos de enlace. Comienza con “as últimas notícias da Francia Antártica de Villegagnon” (ver supra, 0.26–4.08) dirigidas a Calvino en 1557, que una voz masculina –presumiblemente de Villegagnon– lee desde el *off* en versión portuguesa, pero lo que la “cámara” muestra simultáneamente contradice lo enunciado: en vez de indígenas feroces, incultos e inhóspitos, el espectador los ve en relación de gran amistad con los europeos. Esta escena del encuentro cultural idílico es tan exagerada como la representación exótica y sexual de las indígenas. Villegagnon termina relatando el destino de un presunto rebelde dentro de su tropa que, capturado y liberado, se lanzó al mar, donde se ahogó. Otra vez la información acústica del *voice-over* no corresponde a la visual, puesto que se ve una escena de ejecución de este hombre inocente, a quien los hombres de Villegagnon lanzan al mar, cargado con un perdigón, con la bendición del sacerdote (3.30–3.50). Aquí empieza la ficción de Pereira: el naufrago sobrevive. Peter W. Schulze (2014) advierte que esta divergencia entre banda visual y sonora no debe malentenderse como enfrentamiento entre una representación correcta y falsa de la historia. La constante exageración y estilización a nivel de lo visual señala, en cambio, que el espectador implícito debe dudar también de lo que ve. No se reclama ninguna autenticidad etnológica, sino que el filme se apropia de dos discursos míticos opuestos, el del “buen salvaje” y el del “bárbaro”, que se yuxtaponen.

Antes de que se relate la historia del naufrago, se presentan los créditos que alternan con grabados de Théodore de Bry (cfr. 2.3)<sup>93</sup>. Simultáneamente, la banda sonora presenta una música indígena ritual con tambores y gritos que subraya cierto ambiente festivo y cruel, tal como se presenta en los grabados de escenas canibalísticas. Gomes (2013: s.p.) advierte que los grabados “accentuent l’effet fantaisiste de la pratique du cannibalisme et ce caractère fantastique est directement lié à un imaginaire médiéval peuplé de démons et de sorcières”. Pero subraya también que destaca cierta armonía entre las madres nativas y sus hijos, lo que interpreta como “l’intention de promouvoir le rétablissement d’une culture primitive”. El hecho de que Humberto Maura colaboró en los diálogos en lengua tupí habla a favor de esta interpretación; el alto grado paródico, en cambio, apunta hacia otra intención de sentido (ver infra).

---

93 Puesto que se adapta parte de la crónica de Hans Staden, hubiera sido asimismo posible usar las xilografías que aparecen en la crónica del alemán, pero los de De Bry son estética y artísticamente más logrados y dramáticos. Ridley Scott usó después este mismo recurso de presentar los grabados de De Bry, alternarlos con los créditos y acompañarlos por música extradiegética en el comienzo de su película “1492” (ver 2.3).

La situación conflictiva entre europeos e indígenas, la lucha algo confusa de todos contra todos, se resume después en el epígrafe de Thevet: “Em São Vicente, habitam os portugüêses, inimigos dos francêsês, os selvagens dêsse lugar são inimigos dos que habitam o Rio de Janeiro”.

Después de estos paratextos comienza la historia del sobreviviente del naufragio. Dentro de la lógica de la película es francés<sup>94</sup> y se llama Jean, lo que es a la vez una traducción del nombre alemán Hans y una alusión al calvinista riguroso Jean de Léry, que, siendo joven, había encontrado refugio en Brasil donde estudió la población nativa. La película añade una historia de amor, puesto que Jean se enamora de una bonita tupí –Seboipep–, con la que pasa horas muy felices.

Figura 16: Nelson Pereira dos Santos: Como era gostoso o meu francês



Por otro lado, la invención de la historia de amor no es en absoluto original, sino que se encuentra ya en el hipotexto de Staden, donde se lee en el capítulo XVIII, que trata de su cautiverio:

<p>„Ich sollte lebend in ihr Dorf gebracht werden, damit auch ihre Frauen mich sehen könnten und ihren Spaß mit mir hätten“ (Staden, p. 115).</p>	<p>“Debía llegar vivo a su pueblo, para que sus mujeres pudieran verme y divertirse conmigo” (mi traducción).</p>
---	---

En otros lugares de la película, ciertos verbos como “devorar” y “comer” pueden entenderse en un doble sentido como “gozar”, y el lexema “gostoso” del título lleva asimismo esa connotación sexual. Ulrich Schmidl, el soldado alemán que trabajaba

94 En el filme, Jean llegó a Brasil con la expedición de Villegagnon, pero en la realidad factual, Staden ya había vuelto unos meses antes de la llegada de Villegagnon a Alemania.

para la corona española (ver supra), confirma en el relato de su viaje al Río de la Plata: “Mientras ese enemigo está prisionero [de los tupís], se le da todo lo que pida, ya sea una mujer ípara para que se junte con ella o la comida que su corazón desee” (Schmidl 1567/1985: 217). Puesto que Jean se enamora de la tupí, no trata de huir, sino que deja “devorarse” heroicamente por la cultura tupí. Y la mujer bella de Pereira no lo salvará, sino que lo instruirá con mucha paciencia y detalle en el ritual canabalístico con el que Jean terminará sus días y Pereira su película.

Surge, entonces, la pregunta si el filme confirma, al fin y al cabo y a pesar de su comicidad, la ambivalencia de Staden, Léry, Thevet, Montaigne y otros autores del renacimiento, según los cuales el admirado “salvaje” es, no obstante, siempre un “primitivo” (Duviols 1994: 813). En este contexto llama la atención el final de la película: después de haber matado a Jean con un golpe fuerte, se lee en los títulos finales que el gobernador general del Brasil hizo matar a todos los tupiniquim. Con ello, las últimas palabras ritualizadas de venganza que Seboipep le había enseñado a Jean y que éste enuncia obedientemente, parecen haberse realizado: —“Depois de minha morte, meus amigos virão para me vingar. Não sobrará nenhum de vocês sobre esta terra”<sup>95</sup>. Los tupiniquim eran aliados de los portugueses y tenían una relación de enemistad con los tupinambás, que habían cautivado a Jean. La información del titular final concretiza entonces la actuación arbitraria, muy cruel del poder colonial, que se revela ser mucho peor que los canibales que celebran la antropofagia en un ritual minucioso<sup>96</sup>.

Gordon (2000) interpreta la película de Pereira dos Santos a pesar de los aspectos exóticos del canibalismo y de escenas grotescas y absurdas como intento serio de llevar al público brasileño a una identificación con los indígenas. Esta concretización se debe primordialmente al hecho de que Gordon contextualiza la película en la dictadura militar, en la que muchos cineastas trataron de luchar

---

95 Con el nerviosismo de la situación, Jean enuncia estas palabras en francés en vez de en tupí. El motivo de la noble venganza, que debe realizarse por la destrucción absoluta, también corpórea, del enemigo, aparece en los textos de Thevet, Léry y Staden. Jáuregui (2008) contrasta este ritual antropófago con la tortura cruel que se practicaba simultáneamente en Europa —de hecho, para Las Casas, Léry y Montaigne, los “verdaderos salvajes” eran los europeos.

96 Sadlier (2000: 201) reconoce incluso una alusión política contemporánea: puesto que Brasil planeaba en este tiempo construir una autopista por medio de la región del Amazonas, el final podría interpretarse también como alusión al exterminio de las tribus indígenas de esta región que la tala llevaría consigo. De ahí que Sadlier detecte una sátira política del capitalismo global y del milagro económico brasileño de los tardíos años sesenta.

contra los mitos “oficiales” a través de la exactitud histórica. Yo situaría la presentación de Brasil como país exótico, en cambio, sobre el trasfondo del tropicalismo (ver supra).

Jáuregui presenta en su estudio monumental sobre el Canibalismo una interpretación poscolonial:

La película es una reflexión sobre la colonización y hasta cierto punto, la devoración erotizada de la mirada etnográfica. Staden, el etnógrafo del canibalismo tupí, se convierte en víctima ritual en el filme; no puede narrar al otro e inaugurar su mirada epistemológicamente privilegiada, no porque el *Otro* se lo coma invirtiendo la historia de vencedores y vencidos, sino porque antes, ya se ha entregado felizmente. El canibalismo no es sino la dramatización ritual de lo que ya ha ocurrido en la cultura (2008: 547).

Habría que añadir que este metanivel reflexivo del filme se debe también al cambio de la situación narrativa fílmica, que sustituye la autodiegética de la crónica de Staden por una heterodiegética.

Darlene Sadlier (2000) analiza la película acertadamente como reescritura subversiva de la crónica de Staden y de otras crónicas, pero asimismo como variante moderna de *Iracema*, la novela romántica de Alencar de 1865 en la que la hija del cacique, Iracema, anagrama de América, se junta con el colono portugués Martim, con el que huye para vivir con una tribu enemiga de la suya. Gomes (2013) traza, en cambio, un paralelo con la novela *O Guarani* de Alencar, para resaltar que el autor brasileiro exalta las virtudes de los indígenas y su coraje guerrero, aspectos satirizados luego en el modernismo brasileiro.

### 3.6 *Hans Staden* (1999) de Luiz Alberto Pereira

La segunda adaptación cinematográfica de la crónica de Staden, titulada *A Jense been ermi uramme* (“Ich euer Essenspeise komme”/“Yo, vuestra comida, llevo”) o simplemente *Hans Staden*, de Luiz Alberto Pereira, salió en 1999. Es una adaptación hiperrrealista fiel tanto a nivel del contenido como del discurso. Los indígenas hablan tupí –origen de identidad reivindicado por los modernistas brasileños– y Staden mismo según la situación tupí, portugués o como narrador autodiegético en el *voice-over* alemán. La representación de Staden es muy positiva; los indígenas, en cambio, temen a los esclavos negros.

Jáuregui (2008: 548) critica que esta adaptación es coherente con respecto al quinto centenario, pero que traiciona la falsedad de la primera adaptación, aunque justamente esta “perfidia es lo que hace que la película de Pereira dos Santos sea una imaginación *alternativa* de la historia colonial.”

En cuanto a la construcción identitaria, en ambos filmes queda abierto quiénes son “los otros” para el público brasileiro: ¿los morenitos, bien equiparados

tupinambas o su cautivo pálido, blanquito, representante de la cultura francesa, a quien matan de un modo bárbaro? Según Sadlier (2000: n. 15, 205), Pereira dos Santos perseguía una identificación con los indígenas, pero el público se vio más cerca del colonizador francés. Con su reescritura subversiva de las crónicas, Pereira dos Santos logró producir una película “cult” que puede compararse con el éxito de la película de Werner Herzog sobre Aguirre, mientras que las adaptaciones históricamente más serias de Luiz Alberto Pereira y de Carlos Saura no pueden competir con sus hipotextos filmicos.



## 4. Naufragios y otras empresas fracasadas

### 4.1 Naufragios (1542/1555) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca

La película mexicana *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría fue patrocinado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario y es un interesante objeto de análisis en cuanto que representa el tercer modo de apropiación artístico-textual de la historia mencionado en la introducción: la reivindicación de un conquistador conquistado que actúa como defensor de los indígenas. Puesto que la película se basa bastante fielmente en la crónica *Naufragios* (1542/1555) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca<sup>97</sup>, presento primero esta crónica singular en la que Álvaro cuenta cómo formaba parte como alguacil mayor y tesorero en la expedición de Pánfilo de Narváez que salió en 1527 con cinco armadas para conquistar Florida, que había sido descubierta en 1512 por Ponce de León. Esta expedición ganó fama como mayor desastre de la Conquista española: de más de 600 participantes sobrevivieron tan solo Álvaro y tres compañeros suyos. Después de una odisea por Florida, Texas, New Mexico, Arizona y California, andando durante ocho años miles de kilómetros<sup>98</sup> a pie, se toparon con sus compatriotas que los llevaron de vuelta a España.

Figura 17: Itinerario de Cabeza de Vaca



97 La primera edición, Zamora 1542, “no fue responsabilidad suya” y llevó otro título (Barrera 1985/2007: 20); solo la edición *Naufragios y comentarios* que salió en 1555 en Valladolid parece ser una edición autorizada (ver Zepeda 2007: 123); no obstante, son versiones “muy parecidas” (Barrera 1985/2007: 22). La edición de Valladolid contiene los *Comentarios* de su segundo viaje a Brasil, Argentina y Paraguay, ver infra.

98 Maura (2008: 15) calcula unos 8.000 km.

Álvar dirige su crónica en el “prohemio” al emperador Carlos V, arguyendo que es el único servicio que puede prestarle después del fracaso de la expedición. Le cuenta condensadamente, con el fin pragmático de instruir a posibles seguidores, “que en su nombre fueren a conquistar aquellas tierras”. No menciona su objetivo de reivindicar con esta crónica sus derechos y títulos, una estrategia común de muchos conquistadores y exitosa en el caso de Álvar, que recibirá el título de Segundo Adelantado del Río de la Plata –aunque esta empresa terminará también mal (cfr. infra).

La relación reconstruye los naufragios y pesares de los sobrevivientes en La Florida que deben sufrir primero como náufragos, luego como presos de los indios, esclavos suyos y finalmente como chamanes. Serna (2000: 92) destaca la importancia de la inversión de los papeles culturales: “se constata el proceso de asimilación y aculturación que llega a borrar las identidades originales y el desplazamiento que se produce cuando un hombre abandona los parámetros de su civilización e ingresa en los del mundo bárbaro”. Podría añadirse que este proceso de asimilación produce conductas muy variadas: mientras que Álvar se adapta perfectamente a la cultura indígena, adoptando sus lenguas, sus vestidos, sus rituales etc., otros españoles caen en un estado de barbarie, olvidándose de sus deberes y de su honor (ver infra la conducta del capitán de la expedición) o cometiendo actos salvajes que llegan hasta el canibalismo entre sí mismos (capítulo XIV y XVII). Lagmanovich (1993: 43) arguye de modo parecido, subrayando las dificultades de Álvar de acostumbrarse otra vez a los objetos de la civilización, tales como vestidos, botas, una cama etc. En cambio, Maura (2008: 20) duda de la metamorfosis experimentada por Álvar, llamando la atención a que se menciona tan solo un nombre propio indígena en los *Naufragios*. Y Todorov (1982: 294) compara la experiencia básica de Álvar de vivir en y entre dos culturas con la de un exiliado moderno que ha perdido su patria sin haber encontrado una nueva. El hecho de que Álvar salga, tres años después de su regreso a España, otra vez para encargarse de un puesto de gobernador en el Río de la Plata, demuestra efectivamente una flexibilidad asombrosa para adoptar papeles sociales y culturales diametralmente opuestos.

Lagmanovich (1993: 44) subraya que la crónica de Álvar se basa en el modelo del viaje, tanto en el espacio como en el tiempo: de este a oeste siguiendo el “camino del maíz” (cap. XXXI), de la civilización del siglo XVI a la edad de piedra. La perspectiva autobiográfica del cronista Álvar Núñez Cabeza de Vaca, un hidalgo de abolengo venido a menos, puede compararse con la autobiografía ficcional de la novela picaresca, cuyo primer representante, el *Lazarillo de Tormes*, apareció un año antes de la segunda edición de los *Naufragios*. Álvar se inscribe en el “discurso histórico del siglo XVI hispanoamericano: decir lo visto y lo oído,

decir verdad”<sup>99</sup>. Aparte de símiles conocidos por Colón –“es un río tan ancho como el de Sevilla” (capítulo XXVII)– y de descripciones tópicas de la flora y fauna desconocidas –“por tierra muy trabajosa de andar y maravillosa de ver” (capítulo V), “ay aves de muchas maneras” (capítulo VII)– destacan asimismo vocablos indígenas de las Antillas (maíz, cacique, bohío, canoa). La editora admite, no obstante, que “decir verdad” incluye cierta “interpretación imaginativa del pasado”, que es, en otras palabras, una verdad subjetiva. Además hay que tomar en cuenta que Álvar relata posteriormente, dando referencias muy exactas sin haber tomado nota de nada durante su larga peregrinación. Desde la llegada a La Florida se enfrenta dramáticamente con el gobernador y capitán Pánfilo de Narváez, que actúa de un modo irresponsable y desorientado, porque quiere abandonar los barcos en vez de buscar un puerto seguro, como Álvar se lo aconseja en vano<sup>100</sup>. Pero Álvar tampoco acepta quedarse solo a cuidar los navíos, para no correr el riesgo de ser tildado de temeroso y manchar así su honor (capítulo IV). Maura (2008: 13, n. 14) duda de la veracidad de este episodio que termina con el abandono del capitán, que salva su propia vida (versión adaptada por Echevarría, ver infra), y trata de demostrar que “el acoso y derribo a sus competidores, en este caso al gobernador Pánfilo de Narváez, es una constante en la obra de Álvar Núñez<sup>101</sup>. En este momento Narváez es su inmediato superior y un estorbo para sus planes de volver como gobernador a la Florida”. Aunque la conducta de Narváez, tal como está referida por Álvar, resulta inverosímil, la hipótesis de Maura (2008: 80) de que el propio Álvar estuvo “implicado en la supuesta desaparición de su superior Pánfilo de Narváez” resulta peligrosamente especulativa, y Maura mismo lamenta que “no nos ha llegado ningún testimonio sobre esta suposición”.

Álvar adopta en el “prohemio” una postura ofensiva, escribiendo que se van a leer algunas cosas “muy nuevas y para algunos muy difíciles de creer”. De ahí que

---

99 Barrera (1985: 23); Maura (2008: 29s. y 32) cita como modelos casi textuales el proemio de Marco Polo y la segunda carta de relación de Cortés.

100 Hasta hoy en día existe en España el dicho “no seas pánfilo”, que quiere decir “no seas tonto”.

101 Maura (2008: 25) señala el mismo procedimiento con respecto a sus *Comentarios*, donde desacredita constantemente “a aquél que estaba en control del grupo de españoles de la Asunción: el lugarteniente de Juan de Ayolas, Domingo Martínez de Irala”. En los posteriores juicios, la Corona volverá a restituir los bienes y privilegios que Irala tenía, pero “no ocurrirá lo mismo con Álvar” (27). El testimonio de Ulrich Schmidl (1576/1985: 171, 177, 185, 187) apunta en la misma dirección: según este soldado alemán, Álvar era un hombre soberbio que actuó tiránicamente y provocó en breve tiempo la enemistad con sus capitanes y soldados (cfr. infra).

muchos críticos ahondaren en lo “real maravilloso” de los *Naufragios*. Lagmanovich (1993: 45) se pregunta por ejemplo con respecto a la música ritual que los españoles escuchan en medio de una horrible tempestad (primer capítulo): “¿cómo se puede siquiera aceptar su existencia?” El mundo fantástico de las novelas de caballerías y el imaginario nutrido por las historias naturales de Plinio y otras autoridades destaca también en ciertas descripciones de Álvar. Además resaltan muchas hipérbolos y estilizaciones: la constante hambre de los sobrevivientes<sup>102</sup> en Florida no puede entenderse al comparar otros documentos contemporáneos<sup>103</sup> que demuestran una imagen bien distinta de la región: ni el paisaje era tan seco, ni las tribus eran tan miserables y pobres – la representación de Álvar no es entonces realista. Estas descripciones distorsionadas podrían basarse en el afán de autorretrarse como mártir. Otra explicación para el *surplus* ficcional tiene que ver con la textualidad de los *Naufragios*: se trata de los fines literarios de Álvar, que muchos críticos han destacado. Aunque la obra no se caracteriza por un estilo muy pulido –Barrera (1985: 45) critica el predominio del “período largo, la polisíndeton, la parataxis y la casi total ausencia de estilo directo”–, la literariedad trasluce desde el título breve de la segunda edición, *Naufragios*. Los relatos de náufragos y de sus aventuras en el mar remontan hasta la *Odisea* (cfr. Barrera 1985: 37). Los “sucesivos encuentros y desencuentros de los supervivientes” podrían ser préstamos de las truculentas novelas bizantinas (cfr. Id., 35). La literariedad de la relación proviene además de indicios y augurios novelescos, hasta llegar a una *mise en abyme* retro-prospectiva en el capítulo XXXVIII, donde el cronista concluye su relación con la profecía nefasta de una mora que una mujer se le había transmitido al gobernador antes de partir. Esta profecía contiene “todas las palabras con que Álvar Núñez habrá de hilvanar el recuerdo de sus aventuras” (Lagmanovich citado en Zepeda 2007: 124, n. 28).

Los coetáneos leyeron la crónica, no obstante de los hechos inverosímiles y sus marcas literarias, como texto fidedigno – el hecho de que Álvar obtuviera el título de Adelantado y Gobernador del Río de la Plata es una prueba de ello (Zepeda 2007: 125). Maura (2008: 19) comenta este efecto lacónicamente: “Sin haber conquistado nada, ni conseguido nada, pudo con sus ‘novelas’ hacer creer al emperador y a todos los amigos que le ayudaron en su empresa, que su propuesta y su

---

102 Lagmanovich (1993: 41) ha hecho el cómputo: la palabra “hambre” aparece 46 veces, anticipando un tema importante de la novela picaresca. Glantz (2005: 80) destaca asimismo el carácter fantástico de la descripción de la Florida.

103 Maura (1989: 60) menciona textos de Vázquez de Ayllón, René de Laudonniere y *La Florida del Inca* de Garcilaso de la Vega, pero los dos primeros no aparecen en su bibliografía.

persona bien valían todos esos privilegios”<sup>104</sup>. Los estudios en archivos españoles cambiaron su imagen del carismático explotador: para Maura (2008: 10), pasó “a un genial manipulador por medio de sus acciones y su obra”, hipótesis que desarrolla en su trabajo editado solamente *online* que lleva el título elocuente *El gran burlador de América*. Maura resalta tres tendencias que caracterizan la vida y obra del explorador jerezano: una ensalza su persona “hasta las cotas más altas que las virtudes cristianas pueden llevar a un caballero, llegándolo a hacer poseedor de virtudes sobrenaturales. La otra, la que nos muestra a un individuo que quiere hacerse pasar por santo” y logra pasar a la historia como santo varón (77). La tercera sería la del protector de indígenas, que coincide con la aparición de las “Leyes Nuevas” en 1542 (Maura 2008: 85)<sup>105</sup>.

## 4.2 La película *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría

En 1990 salió la exitosa “relectura intelectual” (Floeck 2003: 271) de los *Naufra-gios*, el primer largometraje del director mexicano de documentales Nicolás Echevarría. En la película, falta el comienzo de la enemistad entre Álvar y el capitán Pánfilo de Narváez; el segundo capítulo demuestra directamente cómo Pánfilo abandona a Álvar y a los otros pocos sobrevivientes, entre ellos algunos enfermos, transformando el discurso indirecto regido de la crónica en discurso directo:

<p>“Él me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiziese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida, que el así lo entendía de hazer” (capítulo X).</p>	<p>“a partir de ahora: que cada uno haga lo que le parezca para salvar la propia vida [...] No hay más autoridad. ¡Aquí se acabó España!” (película)</p>
---	--

Lo peculiar de esta escena reside en su ambientación onírica, ya que los naufragos semidesnudos, en sus chalupas precarias, son presentados en cámara lenta, con efectos artificiales de unos reflectores que los iluminan en la oscuridad, y la voz y la mímica de Pánfilo se transmiten de manera retardadora y hueca.

104 En *El largo atardecer del caminante*, se apunta hacia esta crítica: “¡Dos mil leguas! y, ¿qué trajo Vuesamercé a la Corona? Había sido un conquistador inútil. No había tomado posesión ni servilizado súbditos. No había rebautizado las sierras, los ríos, el paisaje. Pensándolo bien, ahora, había algo de cómico en todo lo mío” (157).

105 *El largo atardecer del caminante* tematiza asimismo esta “efervescencia humanitaria en la Corte, en los legados pontificios, hasta en los altos funcionarios del Consejo de Indias, que nada tenía que ver con la brutalidad de quienes yo había visto actuar en Sinaloa y Tenochtitlán” (185). Pero ubica la situación en 1537.

Acto seguido, el número de los sobrevivientes se reduce paulatinamente por enfermedades y ataques mortales por parte de los indígenas, hasta que Álvar queda secuestrado, junto con dos compañeros. Lo llevan a un enano sin brazos, un pequeño monstruo grotesco que encarna a “Mala Cosa” de la crónica, un hombre pequeño y malvado que causa mucho daño (cfr. cap. XXII, Núñez 1985/2007: 129). En la película vive junto a un río en compañía de un mago. Constantemente humillado y mal tratado, Álvar logra huir algún día, pero el mago lo impide con un embrujo. En un breve monólogo, Álvar solloza que es de Sevilla, que es tesorero, canta un romance y llora. Pero después la relación se mejora, y Álvar se convierte en un “tránsfugo cultural”<sup>106</sup>. El mago lo instruye en sus prácticas chamánicas y enciega a un cacique para que Álvar pueda curarlo después. A estas alturas Álvar, semidesnudo y con el cabello pintado con rayas, está experimentando una iniciación: toma primero una infusión –¿una droga?– y se mueve después como en trance, imitando los movimientos de un pájaro y la lengua de los nativos. La cámara acompaña el éxito de su curación milagrosa con una panorámica horizontal que enfoca a los indios subidos al techo de paja del buhío, lugar de la curación, donde tamborean con estacas en el techo. Luego pasa a una toma subjetiva, demostrando la rotación del techo desde el punto de vista de Álvar, “lo que, junto al ruido rítmico de las estacas, provoca en el espectador la impresión de una realidad alucinadora” (Floeck 2003: 278). Después, el mago le devuelve la cruz, una mochila y la libertad; el enano llora incluso en la despedida.

En el capítulo 12 Álvar está solo, vestido con pieles, en una cueva, gritando guturalmente. Delirando bajo la luz de un fuego escucha voces (auricularización interna, transmitida desde el *off*), una alucinación que se visualiza luego, mostrando otra vez al capitán Narváez en la chalupa, desde donde repite las palabras del segundo capítulo: “Álvar... ¡Aquí se acabó España!”. Cuando Álvar vuelve en sí, se encuentra al lado del cura, y poco después llega otro de sus compañeros. Estas apariciones asombrosas son una acertada puesta en escena de los sorprendentes reencuentros que tienen lugar en la crónica.

Después se ve otra cura milagrosa en la que quita a un indio la punta de una flecha del cuerpo; en medio de esta tribu con nativos guapísimos se reencuentra con los demás compañeros, con lo que se altera el orden de la trama de la crónica, donde este reencuentro se produce al final. En otro pueblo se efectúa la cura más milagrosa de todas, ya que hace resurgir a una muerta (en la crónica fue un

---

106 Floeck (2003: 274) basa su análisis asimismo en el guión, que “destaca y verbaliza mucho más explícitamente que la película el tema central del encuentro intercultural y la tesis del protagonista como tránsfuga cultural.”

muerto, cfr. capítulo XXII). Floeck (2003: 279) advierte el sincretismo religioso de estas curas milagrosas, en las que besa la cruz y reza a Dios y a la Virgen y recurre al mismo tiempo a objetos paganos.

La peripecia llega en la siguiente escena, cuando Álvaro, Dorantes y Castillo descubren una masacre cometida por españoles. El historiador Rafael de España (2002: 171) acierta observando de que “Álvar, que a estas alturas se ha integrado perfectamente a la sociedad nativa, se convierte en algo así como el primer español que ve la Conquista desde el ángulo del vencido, y siente vergüenza del comportamiento de sus compatriotas”. Esta vez no logra curar al único sobreviviente, porque después de haberle sacado una bala de arcabuz como un curandero filipino, que abre la carne humana con sus propios dedos, el herido se muere. El compañero le recomienda a Álvaro de no mencionar estas curas delante de cristianos, avisándole de que lo “van a tomar de loco” y transportarlo en cadenas a España. Después de alguna vacilación, se dice a solas a sí mismo: “Cierto, tendremos que contar mentiras”<sup>107</sup>. Se despide dolorosamente de sus compañeros indios y se desprende del único objeto que lo vincula todavía con los cristianos después de haber descubierto la masacre: tira la cruz y su mochila a un barranco, despidiéndose definitivamente de su vieja identidad religiosa y cultural. La cámara lo enfoca en un plano contrapicado – visto así desde abajo parece un gigante. Un indio recoge la cruz y se lo pone a la muñeca. Poco después ocurre el encuentro con los caballeros españoles. Como en la crónica, el encuentro es mudo, pero si los españoles no hablan en el hipotexto por ser “atónitos” (cap. XXXIII, Núñez 1985/2007: 162), en la película su silencio traduce desdén y orgullo: montan en círculos estrechos alrededor de los cuatro hombres con aspecto salvaje<sup>108</sup>. Llegando al cuartel, Álvaro ve con gran tristeza que han tomado preso a los indígenas con los que había convivido antes. Los españoles los quieren esclavizar para construir una catedral y acuden a la ayuda de Álvaro para que procure más manos de obra indígenas. En la crónica, en cambio, es la cosa más natural para Álvaro la de mandar a los indios “que hiziessen iglesias” (capítulo XXXVI) y de buscar con la colaboración de otros indios a aquellos que han huido (capítulo XXXV).

---

107 Esta referencia metaficcional podría concebirse como concretización de la hipótesis de Maura, pero su libro *El gran burlador de América: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, citado supra, apareció posteriormente y no tomó en cuenta la película.

108 Posse representa la escena del reencuentro de un modo muy parecido (cfr. *El largo atardecer del caminante*, p 155), lo que podría tomarse como indicio de su conocimiento de la película que había sido rodada dos años antes de la publicación de esta novela.

En la noche, los españoles escuchan embelesados a Dorantes, uno de los compañeros de Álvar, quien describe una ciudad de oro e indias con tres tetas, la fuente de la eterna juventud, ríos de regaliz y otros milagros que presuntamente han visto. Álvar se ríe de ello desdeñosamente desde el margen. La diferencia entre los dos se nota además por el hecho de que Dorantes está vestido ya como un caballero español, mientras que Álvar y su camarada Estebanico están todavía semidesnudos. Álvar se levanta electrizado cuando ve acercarse un carro que lleva a su amigo indio muerto. Álvar lo saca y le quita la cruz que besa –gesto ambivalente ya que no queda claro si se trata solo de un recuerdo sentimental o si Álvar vuelve simbólicamente al cristianismo y la civilización europea. La última escena muestra cómo los indígenas llevan una inmensa cruz al desierto; esta vez el son del tambor y del paso marcial es diegético y se conecta con el principio, donde se escuchaba ya lo mismo, pero sin transmisión visual, anunciando solo acústicamente el final. Un largo trueno anuncia una tormenta – lo que podría interpretarse como mal augurio para el futuro.

Comparando la película con el hipotexto, destaca primero que Echevarría no adapta la autorrepresentación de Álvar como figura mesiánica. En los *Naufragios*, en cambio, destacan paralelos con el *Evangelio de Lucas*:

<p>“Con esto quedaron todos penetrados de un santo temor, y glorificaban a Dios diciendo: Un gran profeta ha aparecido entre nosotros [...]. Y esparcióse la fama de este milagro por toda Judea [...]” (Lucas 7, 15–24)</p>	<p>“Esto causó muy gran admiración y espanto, y en toda la tierra no se hablaba en otra cosa. Todos aquellos a quien esta fama llegaba nos venían a buscar para que curásemos y santiguásemos sus hijos”. (<i>Naufragios</i>, capítulo XXXI)</p>
--	--

Echevarría presenta a Álvar, en cambio, como “portavoz de la defensa del indígena ante la agresión europea” (de España 2002: 171). Esta intención destaca sobre todo en el último capítulo, cuando trata de impedir en vano la esclavitud de los indígenas<sup>109</sup>, pero es congruente con la crónica, donde “toda la retórica a favor del indígena norteamericano [...] ha hecho que se le comparase al padre Las Casas o al padre Córdoba” (Maura 2008: 9)<sup>110</sup>.

109 Rafael de España no acierta cuando pretende que “todo lo de la edificación de la iglesia es ficción” (2002: 172), ya que Álvar escribe en el capítulo XXXVI: “nosotros les mandamos [a los indios] que hiziessen iglesias y pusiessen cruces en ellas” (Núñez 1985/2007: 169).

110 Esta actitud humanitaria y equitativa con respecto a los indígenas resalta asimismo en los *Comentarios* de Álvar y en la novela histórica argentina *El capitán Vergara* (1925) de Roberto Payró (cfr. 4.5). Por otra parte, hay que tomar en cuenta un episodio que

Por medio del título de la película, Echevarría subraya el protagonismo de Álvar que caracteriza también su crónica, donde la información sobre los demás sobrevivientes es bastante escueta. Por otro lado, títulos como *Bartolomé de las Casas*, *Hans Staden*, *Aguirre, der Zorn Gottes* demuestran que es un procedimiento manejado asimismo por otros directores y guionistas con el fin de facilitar la identificación del espectador con el protagonista e informar lo más escuetamente posible sobre el contenido de la película.

Un cambio significativo concierne la permutación del orden lineal de la crónica, puesto que la película comienza con el episodio final: el encuentro de Álvar y de los demás sobrevivientes con los españoles en 1536 en San Miguel de Culiacán. La cámara se concentra en una toma de Álvar, quien está sentado al lado de un palo y recibe ropa nueva. El muchacho que se la alcanza dice, con un acento mexicano muy marcado: “¡debe haber sido duro haber vivido tantos años entre estos salvajes!”. Álvar comienza a llorar, golpeándose la cabeza contra el palo. La siguiente escena demuestra el conflicto con Pánfilo después del naufragio. Esto significa que la película presenta los ocho años pasados en una gran analepsis cronológicamente ordenada, que se vincula en el último capítulo con el encuentro de los españoles en el presente ficticio. El hecho de que al final los compañeros de Álvar ya llevan los vestidos nuevos demuestra un pequeño salto temporal: la última escena se desarrolla entonces un poco más tarde que la primera, en la noche. El cambio compositivo de la macroestructura filmica es muy importante, porque delega la perspectiva narrativa a Álvar: todo lo que se ve hasta llegar a la última escena está transmitido a través de su focalización interna. Pero: el espectador se olvida de esta situación narrativa, puesto que no recibe ningún otro indicio de esta peculiar perspectiva subjetiva en el transcurso de la película. De ahí que deba constatar el fracaso de la focalización interna como equivalente filmico para la situación narrativa autodiegética de la crónica.

Según Jablonska (2008: 191), Echevarría sitúa el origen de la identidad mexicana en el personaje del conquistador conquistado Álvar Núñez, a quien representa a la vez como víctima y objeto. Esto concuerda con la interpretación del director, según el cual Álvar se convirtió “en el padre del mestizaje en México” (Echevarría citado en Floeck 2003: 282). En la película falta el aspecto de su emancipación, porque mientras sus compañeros, cautivados por los indios, deben sufrir los malos tratos, Álvar, según la crónica, lleva una vida bastante libre como mercader

---

no aparece en la versión de 90 minutos que manejé para este estudio: la escena de la tribu de los hombres azules, que son caníbales (ver Rings 2010: 219 y 229). La eliminación de esta escena es importante en cuanto que traduce una versión maniqueista de indios buenos e inocentes.

(cfr. capítulo XVI). Descarto, no obstante, de la interpretación de Jablonska de que Echevarría reivindica América “como el lugar donde los hombres del viejo continente pueden despojarse de su cultura y renacer como hombres nuevos, carentes de bienes materiales, pero dueños de sí y de una espiritualidad superior” y de que México aparece como “pueblo que ha sabido renunciar a la cultura invasora” (Jablonska 2008: 191). Por el contrario: la película termina con la implantación de una cruz gigantesca, poniendo en escena la “invasión” de la cultura española y de la religión católica de un modo masivo. R. de España (2002: 175) comenta cínicamente que el diseño y el tamaño de la cruz “la harían apropiadísima para el Valle de los Caídos de Franco, pero en la naciente Nueva España de mediados del quinientos resulta totalmente absurda”. Concuero con España que la película es bienintencionada “pero insuficiente” (Ibid.) – se pueden reconocer muchas intenciones críticas favorables, pero la mayoría son fallidas. Aquellos espectadores no familiarizados con la crónica de Álvar no van a poder ni querer seguir las eternamente largas secuencias con pocos diálogos murmurados, bastante ininteligibles. La crítica señaló las fallas y la falta de verosimilitud del largometraje que se convierte en una gran “simulación” aburrida<sup>111</sup>. Los españoles financiaron la película dentro del programa de las celebraciones del Quinto Centenario, pero la mostraron sólo en pantalla chica, al igual que en Alemania. En México, por el contrario, la recepción fue bastante positiva (cfr. de España 2002: 176).

### 4.3 *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse

La tercera novela de Abel Posse sobre el descubrimiento y la Conquista de América apareció puntualmente en 1992. *El largo atardecer del caminante* es una autobiografía ficticia de Álvar Núñez Cabeza de Vaca que noveliza los hechos de los *Naufragios* y abarca también sus *Comentarios*, que relatan la aventura de su partida al Río de la Plata y su fracaso como gobernador en Paraguay (ver 4.4). La novela se abre con una “Noticia del Cabeza de Vaca”, escrita por una instancia narrativa extra-heterodiegética que resume brevemente la trayectoria de Álvar desde su nacimiento hasta su muerte hacia 1558. El texto principal se divide en cuatro partes y en dos hilos narrativos: en el presente narrativo, Álvar está escribiendo

---

111 Según Floeck (2003: 273, n. 2), la película tuvo un éxito enorme no solo nacional, sino también internacional. En 1991 fue presentada en el Festival de Berlín. En España se estrenó en 1992 en TVE. En los últimos años la han puesto varias veces en la televisión alemana.

en Sevilla poco antes de su muerte<sup>112</sup> su autobiografía (primer hilo narrativo), un “libro secreto” (p. 33) al que solo el narratario y el lector tienen acceso parcial, ya que esta reescritura de los *Naufragios* y de los *Comentarios* no se representa integralmente. Puesto que la reproducción de este texto ficcional (segundo hilo narrativo) se interrumpe constantemente por reflexiones de Álvar sobre la misma escritura, la novela es altamente metaficcional<sup>113</sup>. No obstante, es un texto literario muy poco inverosímil, tanto en comparación con las dos otras novelas de la trilogía de Posse como –y esto sí que es curioso– en comparación con los mismos hipotextos factuales de Álvar. El Álvar de Posse termina su libro poco antes de su muerte, obedeciendo a las pautas de la narración verosímil, ya que el autobiógrafo no puede relatar su propia muerte. De ahí que solo hubiera sido posible relatar la muerte del protagonista en un epílogo. La novela termina, en cambio, con los últimos párrafos de la autobiografía, en los que Álvar relata dónde esconderá el manuscrito, esperando que “llegue a buen lector. A fin de cuentas el peor de todos los naufragios sería el olvido” (233). Con ello hace alarde de un afán de gloria del que pecaba el auténtico Álvar (ver Maura 2008). Otra meta de la reescritura reside en la posibilidad de expresarse libremente sin hacer caso de lectores y segundas intenciones como la de reivindicar títulos y puestos, o sea: de poder emitir “la verdad verdadera”. Esta versión de los hechos contradice obviamente la versión oficial, cuyo mayor representante es Fernández de Oviedo, quien “está convencido de que la Conquista y el Descubrimiento existen solo en la medida en que él supo recuperar, organizar y relatar los hechos” (26). Este primer cronista oficial de la Corona aparece como personaje que conversa con Álvar y trata de llenar los vacíos y aclarar las contradicciones de los *Naufragios*: “usted oculta más de lo que cuenta<sup>114</sup>. Ocho años son mucho tiempo para tan pocas páginas” (27). Pone el dedo en la llaga: los primeros 19 capítulos de los *Naufragios* abarcan ocho años, y los 19 capítulos restantes solo dos años. De ahí que la reescritura ofrezca la posibilidad de llenar estos vacíos, y Álvar aprovecha la ocasión para referir su historia de amor con una nativa con la que tuvo varios hijos (ver infra)<sup>115</sup>. La concretización

---

112 “Tengo sesenta y siete años” (p. 16) –si nació hacia 1490 (p. 10), la situación narrativa ficcional debe situarse en 1557, un año antes de su muerte.

113 Este procedimiento se parece mucho al caso de Colón en el *Arpa y la sombra*, donde lee sus propios textos y reflexiona sobre ellos.

114 Hacia el final, otro personaje repite estas palabras casi textualmente (p. 177).

115 José Sanchis Sinisterra introduce también en su drama *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, que apareció en el mismo año 1992 que la novela de Posse, a Shila como compañera india de Álvar.

abarca además la re-perspectivización, como por ejemplo en el caso de Pánfilo de Narváez, quien está retratado ahora como rival y enemigo de Cortés, obsesionado por la idea de superarlo incluso al conquistar “un México propio” que será La Florida (62s.). Pero Álvar no dice que él mismo era el rival de Pánfilo. Los malos augurios en los *Naufragios* se transforman en un hecho concreto, como venganza de Dios contra el pecado del Sacco di Roma (64). Mientras que en la crónica el canibalismo de los españoles hambrientos se menciona impasiblemente, Álvar presenta en la novela la reacción horrorizada de los dakotas en el momento de detectarlo y reconoce que “con ese hecho perdíamos predicamento ante gentes que habían estado dispuestas a creer en la divinidad de todo barbado que llegase por mar desde el Este” (68), además de que “se asombraron de que nuestra justicia no los hubiese condenado a muerte” (69). Otros hechos que parecen inverosímiles, como por ejemplo que las mujeres de cierta tribu tienen que trabajar 18 horas sin descanso (71), o que los indios matan por haber soñado con alguien (92), aparecen casi literalmente en la crónica (capítulo XVII y XVI, respectivamente). Además, la reescritura detecta mentiras: Álvar se ríe de su descaro cuando explica que soportó “seis años de esclavitud porque esperaba que se repudiese Lope de Oviedo” (70), mientras que en realidad convivía feliz con su familia india –pero como se avergonzó de ella, inventó la mentira de este compañero enfermo.

No obstante surge la duda sobre la verosimilitud del relato del Álvar ficcionalizado, ya que resulta ser un narrador poco fiable: relata primero que una hija suya nació muerta (p. 87) para confesar un poco más adelante que la tuvo que matar (91) y que lo hizo incluso impasiblemente: “No sentí nada en el estremecimiento breve de su ahogo en las aguas del río. Ya podía sentir que era devolverle al universo una parte que igual se tomaría” (91), subrayando con ello el efecto aliviador de la escritura que funciona como una confesión. No obstante, el narratorio debe desconfiar, porque Álvar declara que “lo más fascinante de la mentira literaria es la facultad para acumular detalles. La historia termina siendo más interesante que la verdad” (92). Aunque se trata de una *mise en abyme* de la poética acertada, la historia tiene asimismo su lado serio y verdadero, a pesar de aparecer como una realización de los mitos y milagros que los españoles anhelaron encontrar. Así, Álvar reconoce con amargura, comparándose con otros conquistadores: “sólo en ese infinito de América fuimos libres. *Fuimos*. Sólo allí la ramera de Triana se volvió duquesa, Cortés se hacía marqués y el chinchero Pizarro, virrey” (135). Un poco más adelante repite una idea de *Los perros del paraíso*: los brujos tarahumaras le “habían enseñado a *estar*, como estaba allí en la hamaca: echado en el manto de dios, del mundo. Sentí que volvía a una vida de seres profundamente enfermos y que la misa solemne y la corrida de toros eran dos caras de un mismo tronco” (161, *mi cursiva*). Y reconoce asustado: “*En donde nosotros entrábamos*

*el mundo inmediatamente perdía su inocencia*” (161, cursivas del texto). Álvar, la figura mesiánica de la crónica, se transforma de hecho en un viejo verde que hace alarde de sus visitas a prostíbulos (42s.) y quien se enamora con más de sesenta años de una chica joven. En su recuerdo aparecen por consiguiente también mujeres bellas “mostrándonos los pechos y entreabriendo con encanto sus piernas” (142) a los españoles hambrientos en harapos.

Esta última novela de la trilogía carece de la parodia y de la irrisión que caracterizan las dos anteriores, pero tiene, no obstante de ello, rasgos típicos de la nueva novela histórica, por ejemplo sus anacronismos evidentes: el escritor Bradomín, es decir el protagonista de las *sonatas* que representa al escritor Ramón María Valle-Inclán, aparece como amigo y autor de un libro que “trata de aventuras imaginarias también en México, con tiranos terribles y condesas debidamente libidinosas” (46), aludiendo a la primera novela de dictadores, *Tirano Banderas* (1926), de Valle-Inclán. Hay también torsiones temporales menos evidentes: en una conversación con Carlos I, éste le dice a Álvar: “Tú eres uno de los menos claros, un caballero andante caído a Conquistador. Estás en el otro extremo de este demente, el Lope de Aguirre, que parece, me cuentan, se rebeló en medio de la selva marañosa contra mi hijo [...]” (49s.). Efectivamente, Aguirre se rebeló en 1561 en una carta a Felipe II –pero entonces, Carlos I ya estuvo muerto, y además la situación narrativa de Álvar se sitúa en 1557.

#### 4.4 *Comentarios* (1555) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca

En la cuarta parte de *El largo atardecer del caminante* se relatan los fracasos de Álvar en el Río de la Plata, desde donde volvió como antaño Colón en grillos y empobrecido. En esta parte, la novela de Posse se basa en los *Comentarios* (1555/1984) que se presentan a continuación, cotejando episodios centrales con el testimonio de Ulrich Schmidl (1567/1985). Además voy a referirme brevemente a la versión literaria de otro escritor argentino, Roberto Payró, quien publicó en 1925 la novela histórica tradicional *El capitán Vergara*, en la que reconstruye estos acontecimientos, basándose implícitamente tanto en la relación de Schmidl como en los *Comentarios*. Al contrario de los *Naufragios*, los *Comentarios* no provienen de la pluma del mismo Álvar, sino de la del escribano y testigo Pero Hernández, hombre de su confianza. Ferrando (1984: 29) explica esta autoría ajena con el hecho de que Álvar perseguía fines exculpatorios. Ferrando destaca además el valor documental de este “espléndido cuadro de la vida colonial” que relata la “incorporación y colaboración de los guaraníes a la conquista y [la] pacificación de la tierra”. Al contrario de Maura, para Ferrando no hay duda de que “debemos creerle por su veracidad. Porque la Historia le ha juzgado y podemos decir que

también le ha exculpado” (29). A mi no me interesa juzgar, sino tan solo comparar las distintas versiones textuales mencionadas.

Los *Comentarios* refieren la llegada de Álvar a Brasil y la larga travesía a “Ascensión” (en adelante: Asunción), donde debe sustituir al fallecido gobernador Mendoza. Desde el primer momento impone su autoridad para ordenar el caos que lo espera allí bajo el mandato de Irala: Álvar exige la evangelización de los indios y prohíbe un ritual canibalístico de los guaraníes que se describe detalladamente<sup>116</sup>. Álvar se comporta de un modo generoso y protector con respecto a la gente humilde a que provee de ropa y armas y “rogó a los oficiales de Su Majestad que no les hiciesen los agravios y vejaciones que hasta allí les habían hecho [...], así sobre la cobranza de deudas debidas a Su Majestad” (186). La reacción de los oficiales que se menciona es contraria, sin ni siquiera referirse al problema jurídico, ya que el pago de impuestos fue establecido por el rey y por el Consejo de las Indias<sup>117</sup>. A pesar de su actitud humanista e igualitaria con respecto a los indígenas, Álvar les declara la guerra cuando rompen la paz (201). A lo largo de los *Comentarios* no se ejerce la ley del triple perdón de los españoles que Schmidl menciona varias veces, sino que los capitanes y soldados de Álvar luchan sin ninguna piedad contra los indios enemigos o apoyan a los indios amigos. En comparación con la relación de Schmidl, casi no hay descripciones de los indígenas, y nunca de las indígenas en las que Schmidl, en cambio, se fija siempre, pero como solo se interesa por el sexo con ellas, las descripciones son muy estereotipadas: “gentes altas y fuertes, que no tiene más comida que carne y pescado. Las mujeres no son hermosas y llevan las vergüenzas tapadas” (Schmidl 1567/1985: 197); la variante dice, en cambio: “las mujeres son hermosas y no llevan las vergüenzas tapadas”. En ambos casos las mujeres son meros objetos de placer, y no faltan los consabidos alardes machistas: “nuestro capitán perdió a sus tres muchachas; tal vez fuese que no pudo satisfacer a las tres juntas, porque era ya un hombre de

---

116 Cautivan a sus enemigos en tiempos de guerra, los hacen engordar y les ofrecen sus mujeres e hijas. Luego los hacen matar a palos por los niños de los principales, “y luego como es muerto, el que le da el primer golpe toma el nombre del muerto y de allí adelante se nombra del nombre del que así mataron, en señal que es valiente, y luego las viejas lo despedazan y cuecen en sus ollas y reparten entre sí, y lo comen” (p. 183, capítulo XVI). Escenas parecidas se encuentran en la crónica de Hans Staden y las películas sobre la conquista del Brasil (ver capítulo 3).

117 En la novela de Payró, el narrador advierte que los impuestos son legítimos, pero resuelve el problema con una acción ficticia que resalta el noble altruismo de Álvar (vol. I, p. 280s.): promete consultar el sistema de impuestos con el rey y dice que en el peor de los casos pagaría el Quinto de su propio bolsillo.

sesenta años y estaba viejo; si en cambio hubiera dejado a las mocitas entre los soldados, es seguro que no se hubieran escapado” (199)<sup>118</sup>.

La primera traición se lleva a cabo cuando dos frailes salen clandestinamente con cartas dirigidas al rey en la que los oficiales reales denuncian el mal gobierno de Álvar. La falsedad de estos reproches se traduce por la conducta de los mismos frailes que secuestran a 35 indígenas jóvenes. Álvar manda detener a los frailes y oficiales y sale luego a una gran expedición en la que remonta el Río Paraguay, llegando casi hasta su fuente. Pero debido a las inundaciones no puede proseguir el viaje y regresa después de varios meses con fiebre a Asunción. Allí publica una orden que prohíbe sacar a los indios de su tierra (283)<sup>119</sup>, que saca a los oficiales de quicio. Se pronuncian en contra de Álvar y lo emprisionan y maltratan a la gente humilde para imponer la autoridad del nuevo y a la vez viejo gobernador Irala, y se compran el apoyo de los indígenas al permitirles ejercer sus rituales canibalísticos y reconversiones religiosas (284). Los oficiales hacen correr mentiras y coleccionan firmas de colonos supuestamente descontentos con el gobierno de Álvar.

Los *Comentarios* terminan con una escena de matiz bíblica: en una larga tormenta en alta mar, dos oficiales que lo traen preso reconocen su culpa y le besan los pies a Álvar, como antaño la pecadora pública le besó los pies a Jesús (Lucas 7: 38–45) –¡y la tormenta termina! (302s.). En el último párrafo de los *Comentarios* se resumen los ocho años que tardó el proceso del que Álvar salió vencido y arruinado; los dos oficiales arrepentidos se murieron poco después de llegar y sin tener tiempo de declarar en favor de Álvar.

#### 4.5 *El capitán Vergara* (1925) de Roberto Payró

En la novela de Roberto Payró, el personaje de Álvar se retrata algo ambiguamente: Por un lado, se resume con gran acierto la historia previa a su llegada (vol. I, 203ss.) y se demuestra cómo el solo anuncio de su llegada provoca ya reacciones contrarias por parte de los fieles de Irala que experimentan una sorda hostilidad contra el “intruso” y “usurpador”. Se entiende que Álvar está descontento con el

---

118 Schmidl alaba asimismo la generosidad sexual de ciertas tribus: Las Mbayas [sic] “hacen la comida y dan placer a su marido y a los amigos de éste que lo pidan; sobre esto no he de decir nada más por ahora. Quien no lo crea o quiera verlo, que haga el viaje” (198).

119 Llevarse a indígenas a Europa era, al parecer, una costumbre muy generalizada, ya que el simple soldado Schmidl cuenta al pasar que conquistó para sí, “como botín, diecinueve personas, hombres y mujeres jóvenes” (199s.).

abandono de Buenos Aires, cuya importancia estratégica reconoce, y se demuestra su tratamiento humano de los indios. Por otro lado destaca cierta actitud aristocrática de Álvar, quien quiere acabar con la política de igualitarismo de Irala e instalar jerarquías y cierta autoridad gubernativa (257). Esto concuerda con la crítica de Schmidl, quien lo tachó de orgulloso y soberbio (187). Pero a la vez el autor implícito Payró parece tomar el partido de Álvar, quien quiere imponer una disciplina rígida y una reforma moralizadora, por ejemplo terminar con el concubinato de los sacerdotes. Su escribano advierte que los demás españoles hacen lo mismo, y cosas peores como incesto (273), con lo que la imagen de los conquistadores adquiere matices más negativos que en los *Comentarios*<sup>120</sup>. La cólera estalla entre los cristianos cuando Álvar exige que paguen para los servicios de los indígenas y que devuelvan a las indias mozas a sus padres (278). Pero con los indígenas ejerce asimismo una política de mano dura: para castigar un robo, ordena incluso una cruel masacre (304). Los españoles, en cambio, se resisten, por ejemplo cuando quiere estatuar un ejemplo con un capitán desobediente. En vista del motín, Álvar da otra vez un paso hacia atrás<sup>121</sup>. En la historia del levantamiento se acentúa la posición de Álvar como víctima enferma y desamparada.

En la novela de Posse, la imagen de Álvar es mucho más positiva, ya que sufre un proceso de aprendizaje penoso: cuenta cómo partió lleno de optimismo, nombrando “toda una oficialidad de parientes” (192), porque su objetivo no era “sojuzgar indios”, sino “cambiar la realidad” (200) y conquistar sin espada, con el don de la bondad. Vuelve a autorretratarse como gran amigo de los indios, a quienes regala objetos útiles, deja a los médicos curar a sus enfermos –ya no practica él mismo las curaciones milagrosas– y no permite su esclavitud (198). Pero llegado a Asunción debe enfrentarse con la conducta amoral de gobernadores, clérigos y soldados. Se da cuenta de lo irrisorio de su pretensión de cambiar la realidad, aludiendo a los “sumarios y folios procesales” que documentan este vano afán que trató de realizar a través de una política de mano dura. Fracasó

---

120 Llama la atención que el relato del alemán Schmidl carece de cualquier matiz de la leyenda negra. Schmidl, en cambio, se identifica completamente con los españoles a los que obedece ciegamente, como lo demuestra el uso de la primera persona del plural en oraciones como: “nosotros los cristianos” (205).

121 El hecho de que Schmidl se enuncia despectivamente con respecto a Álvar, se debe posiblemente a que él mismo ha sido víctima de su autoridad (cfr. capítulo 38, p. 185). Refiriéndose a una enfermedad de Álvar, comenta: “si en este tiempo hubiera muerto no se hubiera [sic] perdido gran cosa”; luego relata cómo Álvar ordenó sin motivos una matanza de los varones adultos de una tribu que los había recibido bien (p. 187), y se queja de su falta de valentía.

en todos los ámbitos: moral, religiosa y militarmente. Dos años después de su toma de poder se organiza un levantamiento en contra suyo, y Álvar pretende que escondieran en la nave documentos “con firmas certificadas” para prevenir una condena delante de la Corte (207).

Esta versión de los hechos corresponde a lo relatado en los *Comentarios* (300s.)<sup>122</sup>. Pero en la historiografía existen opiniones diametralmente opuestas con respecto a la conducta de Álvar: Para Maura (2008) es una demostración más del gran burlador. Otros historiadores, en cambio, concuerdan con las versiones literarizadas de Payró y de Posse de que los reproches de abusos de poder por parte de los oficiales eran falsos, que se trata más bien de la venganza de unos oficiales resentidos que experimentaron bajo el mando de Álvar restricciones de sus privilegios y que no aceptaron que él quiso proteger a los indígenas y cumplir con las leyes nuevas.

*El largo atardecer del caminante* termina con una historia inventada que demuestra el buen corazón de Álvar, con lo que su versión de los hechos en Paraguay se confirma implícitamente: Álvar se encuentra por casualidad en el puerto y se topa allí con su hijo mestizo esclavizado, junto con otros indígenas, por los hombres de Hernando de Soto, el sucesor de Álvar en Florida. Paga una suma exorbitante para liberarlo, por lo que debe vender su casa, y lo reconoce post mortem como hijo suyo. Con este fin, este otro “conquistador conquistado” ha logrado hacer las paces consigo mismo. Este proceso de tomar conciencia, de hacer memoria, de reevaluar la conducta propia y ajena y de actuar éticamente solo ha sido posible gracias a la reflexión que la escritura autobiográfica inauguró.

---

122 La presentación de Álvar como idealista que sufre mucho en sus largos y distantes viajes puede haberle servido como inspiración a Vargas Llosa, que cuenta en su novela *El sueño del celta* (2010) una historia parecida de un personaje histórico, un irlandés que lucha a finales del siglo XIX/principios del XX contra el maltrato y la explotación de caucheros africanos e indígenas y en favor de la independencia de Irlanda.



## 5. El minotauro en su laberinto: Lope de Aguirre en literatura y cine

Figura 18: Retrato de Lope de Aguirre



### 5.1 Francisco Vázquez: *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre* (1562)

Atraído por los tesoros legendarios que Francisco Pizarro había descubierto, Lope de Aguirre, un hidalgo vasco empobrecido, salió a los 20 años en dirección al Perú. Llegó en 1536 o 1537<sup>123</sup>. El virrey Andrés Hurtado de Mendoza organizó allí en 1559/60 una expedición a El Dorado, para desprenderse de los numerosos soldados descontentos que habían perdido su dinero y juventud en largas batallas en Las Indias y que ya no tenían ni siquiera la esperanza de obtener más bienes, puesto que todas las ganancias se habían repartido ya entre la corona y los familiares del virrey<sup>124</sup>. En el siglo XVI se creía que el legendario El Dorado se

---

123 En adelante me baso primordialmente en la crónica de Francisco Vázquez (¿1562?) y en la monografía de Ingrid Galster (1996), que se tradujo en 2011 al castellano.

124 Cfr. Lefère (2000: 134, n. 3) y Ortiz de la Tabla (1987: 16–18), quien confirma que los participantes de la expedición amazónica pertenecían al “grupo de aventureros y desheredados de la Conquista que deambularon tras las guerras por todo el Perú”. Otero Silva concretiza el descontento de miles de soldados harapientos en la primera parte de su novela (cfr. 5.3).

encontraba entre el Amazonas y el Orinoco<sup>125</sup>. Alexander von Humboldt opinó posteriormente que los indios habían inventado este mito para deshacerse de los españoles, mandándoles cada vez más lejos<sup>126</sup>, lo que hace recordar la estrategia de los indios del Caribe que mandaron a Colón de isla a isla en busca de las minas de oro.

Lope de Aguirre participó como sargento en la expedición que salió en 1561 bajo el mando de Pedro de Ursúa. La crónica coetánea más fiel fue redactada por otro miembro de la expedición, el bachiller Francisco Vásquez, que la terminó posiblemente en 1562, después de haberse escapado en la isla Margarita (Ortiz de la Tabla 1987: 28). Lleva el título *El Dorado: crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre (¿1562?)*<sup>127</sup>. Vásquez cuenta como testigo distanciado cómo la expedición partió navegando por el río Marañón, uno de los principales afluentes del curso alto del río Amazonas en Perú<sup>128</sup>.

Viajaron unos 300 españoles, decenas de esclavos y 500 sirvientes indios en bergantines, balsas y canoas. Entre ellos figuraba Lope de Aguirre, acompañado por Elvira, su joven hija mestiza. Muchos de los participantes habían esperado que Ursúa se levantase en contra del virrey; su descontento creció cuando después de nueve meses se dieron cuenta que El Dorado no existía. Un grupo de conjurados bajo el mando de Aguirre y Salduendo planificó el asesinato de Ursúa y sustituyeron al gobernador por Fernando de Guzmán. Este quiso volver al Perú para luchar contra el virrey. Aguirre formuló una declaración de Independencia del

---

125 Ver Walther L. Bernecker et al. (eds.): *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas*, vol. 1, p. 406.

126 “Les peuples, indigènes [sic] pour se défaire de leurs hôtes incommodes, dépeignoient sans cesse le *Dorado* comme facile à atteindre, et situé à une distance peu considérable” (Humboldt 1802/1970, vol. II, pp. 696s.).

127 Existen dos manuscritos, uno fue encontrado en la Biblioteca de la catedral de Sevilla, el otro en la Biblioteca Nacional de Madrid (cfr. Ortiz de la Tabla 1987: 29s). El segundo manuscrito contiene algunas interpolaciones hechas por Pedrarias de Alместo; la edición de Ortiz de la Tabla se basa en el primer manuscrito de Vásquez y no indica las (frecuentemente incorrectas) modificaciones de Alместo (cfr. Galster 1996: 90).

128 Ver la minuciosa reconstrucción del camino de la expedición en [http://www.eldoradocolombia.com/pedro\\_de\\_ursua.html](http://www.eldoradocolombia.com/pedro_de_ursua.html) (03.05.2014). Alexander von Humboldt (1802/1970: 527) dudaba de la hipótesis del jesuita Acuña, según el cual “qu’au lieu de sortir par une des grandes bouches de l’Amazone, il étoit parvenu à la mer par quelque communication intérieure des rivières”. Humboldt (p. 527, n. 3) sostiene, en cambio: “qu’Acuña a voulu désigner, sous le nom de Rio Felipe, l’embouchure la plus septentrionale de l’Amazone, celle qui se trouve entre le pointe occidentale de l’île Caviana et la cap Nord.”

reino español que fue firmada por casi todos los participantes de la expedición. Después mandó asesinar a Guzmán y se autoproclamó caudillo de los marañones y conquistó en 1561 la isla Margarita. El cronista Vásquez logró escapar del régimen de terror que Aguirre había establecido allí, pero continuó su crónica desde Venezuela (Ortiz de la Tabla 1987: 28). En la isla, Aguirre escribió una carta al rey Felipe II<sup>129</sup>, en la que se quejó amargamente de que ha luchado con sus hombres durante más de veinte años en nombre de la Corona, mientras que el rey ha adquirido sin esfuerzo propio y sin riesgo personal nuevos territorios en ultramar, y criticó los defectos reinantes en las colonias como el nepotismo, la incapacidad y corrupción de los funcionarios, los excesos sexuales de los frailes etc. La firmó con las palabras devenidas históricas: “yo rebelde hasta la muerte por tu ingratitude, Lope de Aguirre, el Peregrino”. Fue en Borburata que quemó sus naves para marchar sobre tierra al Perú. En Barquisimeto el gobernador ya lo esperaba con un fuerte ejército y muchas cédulas de perdón. Casi todos los marañones pasaron a la banda del rey. Para proteger a su hija de acosos violentos, Aguirre la mató de mano propia; luego él mismo fue fusilado por dos de sus marañones. En diez meses, Aguirre había asesinado a más de 70 personas, razón por la cual los españoles y habitantes del virreinato del Perú lo apodaron –al igual que el cronista Vásquez– de “El Loco”. La externamente focalizada crónica es una larga enumeración de los distintos asesinatos que Aguirre ordenó por razones absolutamente arbitrarias, pero la objetividad del cronista disminuye constantemente, llegando a introducirse en primera persona con un juicio personal en el cual lamenta, en vista de la destrucción de Borburata, que los acompañantes de Aguirre no hayan aprovechado “la coyuntura para le matar” (p. 147). Vásquez lo apoda varias veces como “tirano cruel y malo” y condena a todos los marañones que le habían seguido como culpables (p. 172). Curiosamente, Vásquez (1987: 169) retrata a Aguirre sólo al final de su crónica como hombre de unos cincuenta años

pequeño de cuerpo, [...] mal agestado y chupada la cara, los ojos, que si miraban de fijo le bullían [...]; era de agudo y vivo ingenio para ser hombre sin letras [...]; gran sufridor de trabajos, especialmente el sueño [...]; sufría muchas armas a cuestras [...], y finalmente todos los vicios del mundo juntos, y ninguna bondad tenía.

---

129 Se conservan tres cartas y la declaración de independencia de 1561, reproducidas en Galster (1996: 845–852). La carta a Felipe II se encuentra asimismo en la crónica de Vásquez (137–144) y bajo <http://www.lrc.salemstate.edu/asketexts/aguirre.htm> (03.05.2014). Humboldt (1802/1970: 129s.) reprodujo la carta al rey traducida al francés, eliminando la crítica de los funcionarios coloniales y la tirada de odio contra el rey (Galster 1996: 242). Podría añadirse que Humboldt eliminó la enumeración con nombre y apellido de los compañeros de Aguirre.

Pastor (1984: 422, citada en Galster 1996: 100) advierte que este retrato aparece como inversión sistemática del retrato inicial de don Pedro de Ursúa como caballero apuesto y moralmente intachable (cfr. Vásquez, 78). Galster (1996: 101) subraya que el retrato extremadamente negativo e inverosímil de Aguirre, proveniente de la pluma de un cronista que se vuelve más y más subjetivo, ha determinado durante más de 300 años la historia de su recepción. Galster ha reconstruido esta historia a través de los siglos, basándose en una cantidad admirable de textos factuales y ficcionales: en la época colonial predominaba su imagen como encarnación de la crueldad, y después de la Independencia, los nuevos caudillos criollos lo concibieron como representante brutal del poder colonial. Pero la imagen cambió fundamentalmente en el tardío siglo XIX, cuando Aguirre fue concretizado como precursor o mártir de la Independencia<sup>130</sup> y posteriormente incluso como luchador para la igualdad social. En los años setenta del siglo XX la recepción tomó otro giro: Aguirre fue percibido nuevamente como arquetipo del conquistador español y como opresor de indios. Galster explica estas interpretaciones diametralmente opuestas con los rasgos contradictorios del mismo Aguirre, que fue a la vez víctima y victimario, libertador y loco. Era un conquistador atípico que se prestó idóneamente para las proyecciones más distintas, y los textos artísticos analizados a continuación lo retratan de hecho como tirano cruel (Uslar Pietri), príncipe de la libertad (Otero Silva), loco y fascinante ira de Dios (Herzog) y luchador flemático-reconciliatorio (Saura).

## 5.2 *El Camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri

El autor venezolano Arturo Uslar Pietri (1906–2001), amigo de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, era conocido como vanguardista cuando escribió desde su exilio neoyorquino la novela histórica tradicional *El camino de El Dorado*, que fue editada en 1947 en Buenos Aires por Losada. Aunque se basa en la crónica de Vásquez y las modificaciones de Pedrarias de Alместo<sup>131</sup>, que aparece también como personaje, la novela carece de la indicación de sus fuentes. El texto literario está dividido en tres partes que siguen un orden espacial y cronológico: “El río”, “la isla” y “La sabana”. El tiempo narrado abarca casi un año, empezando con los

---

130 Según el escritor cubano César Leante, Simón Bolívar conoció la carta de desafío de Aguirre dirigida al rey español, que circulaba entre las tropas insurrectas, pero Leante pone en duda que Bolívar tuviera conocimiento del carácter criminal de Aguirre, cfr. [http://elpais.com/diario/1987/05/26/cultura/548978402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1987/05/26/cultura/548978402_850215.html) (03.05.2014) y cfr. el análisis de la novela de Miguel Otero Silva (cap. 5.3).

131 Cfr. Gnutzmann (1991).

preparativos del viaje en 1559/1560 y terminando con la muerte de Aguirre el 27 de octubre de 1561, lo que corresponde exactamente al tiempo referido en la crónica. La presentación de Aguirre como caudillo violento y calculador que se asegura la lealtad de sus hombres a través de asesinatos y actos de terror corresponde también a su imagen en la crónica. Lo mismo vale para la variación del ritmo, ya que ambos textos comienzan lentamente, con descripciones largas del paisaje en la novela e información detallada sobre la preparación de la expedición en la crónica. La situación narrativa de la novela es, curiosamente, más “historiográfica” que la de la crónica, en la cual el cronista autodiegético se introduce a veces como testigo. En el texto novelesco, en cambio, el relato está referido por un narrador hetero-extradiegético estrictamente personal en el sentido de que no marca su *hic et nunc* y que concretiza sutilmente las caracterizaciones de Vásquez: el “gran sufridor de trabajos” (Vásquez, p. 169) se transforma, por ejemplo, en un hombre con “energía diabólica” (p. 267). El narrador presenta a Aguirre al principio a través de las evaluaciones y reacciones de los demás personajes; su primera mención como traidor y rebelde se encuentra algo escondida al lado de otros nombres en una carta dirigida a Pedro de Ursúa (p. 31), quien comenta la advertencia de peligro que le manda su amigo con cierto desdén: “A ese Aguirre lo conozco menos. Sé que tiene fama de loco, pero anda con hija y mujer, y me parece demasiado viejo, demasiado cojo y demasiado hablador para que vaya a ponernos en jaque” (p. 32). En contra de lo que ocurre en una novela histórica tradicional, el narrador incluye asimismo un presentimiento de Pedrarias que funciona a modo de una *mise en abyme* anticipativa: “En su imaginación [vio] una figura menuda, esmirriada, con la cara enjuta cubierta por una raída barba cana, que al caminar vacilaba sobre un pie cojo, que con una aguja en la mano le hacía señas de quedarse quieto” (p. 33)<sup>132</sup>. El primer retrato de Aguirre está transmitido en una auricularización interna, seguida por una ocularización y focalización interna de dos hombres, cuyas sensaciones translucen ya todo el siniestro poder que imana este personaje menudo :

Salduendo y la Bandera [...] oyeron una voz penetrante y cascada que los detuvo en seco como una garra fría en el cuello:

—¿Dónde van sus mercedes tan de prisa?

Se volvieron. Desde la puerta iluminada de una casa Lope de Aguirre les hablaba. Conocían al hombre menudo, seco, de apariencia nerviosa, de ojos pequeños sumidos y móviles, la barba canosa y descuidada y muy inquietas las manos. (41)

---

132 Antes de esta visión, Pedrarias presente en otra *mise en abyme* anticipativa cómo Salduendo y la Bandera persiguen a doña Inés por entre los fangales (p. 32s.).

Este pasaje demuestra la alteración de *telling* y *showing*, “con un objetivismo que no excluye la proximidad”, señalada por Lefère (2000: 131), quien indica además que el lenguaje de Aguirre “incorpora rasgos arcaizantes”. Además, Aguirre se dirige siempre muy cortés e incluso cariñosamente a sus “marañones”, muchas veces apodados “hijos míos”, y utiliza frecuentemente el diminutivo “ico”. No obstante, un poco más adelante se generaliza la sensación de malestar que Aguirre produce asimismo en muchos otros (p. 48), manteniendo, empero, cierto don seductor de palabra. Muy pronto expone sus dudas sobre la existencia de El Dorado y propone conquistar el Perú, pero al hacerlo a una hora avanzada de la noche cuando los oyentes están medio dormidos (pp. 50s.), se trata más bien de una información para el narratorio extradiegético.

Avanzando en la expedición, el ánimo de los hombres empeora constantemente: critican a Pedro de Ursúa por dedicarse exclusivamente a su amante doña Inés, están mal organizados y padecen hambre. Fernando de Guzmán ambiciona el poder y deja involucrarse en la conjuración manejada por Aguirre. Aprovechándose del descontento de los soldados, Aguirre proclama nuevamente su plan de conquistar el Perú (p. 109), pero no logra convencer a nadie. Las cosas cambian después del asesinato de Pedro de Ursúa: Don Fernando y la Bandera redactan “un acta para justificar el hecho, dando razones de lealtad para el rey”, pero cuando le llega a Aguirre el turno de firmar, éste estampa “Lope de Aguirre, traidor”, explicando después que todos son traidores y que no hay salvación para nadie (p. 119)<sup>133</sup>.

Nombrado maestre de campo, Aguirre mata a muchos adversarios y se decide formalmente a conquistar el Perú (p. 127). Luego Aguirre incita a los hombres a conquistar no solo el Perú, sino “todas las [...] Indias Occidentales”, a reconocer a Fernando de Guzmán como príncipe y a desnaturalizarse de los Reinos de España. El narrador describe en una focalización cero las reacciones asustadas de los oyentes que se persignan al escuchar estas propuestas tremendas (p. 131), pero que obedecen perplejos y sumisos a Aguirre. Proclaman príncipe a Guzmán, quien se complace pronto en este nuevo papel. El terror de Aguirre aumenta, hasta que ordena matar a Guzmán y a todos los seguidores de éste y se proclama caudillo de los marañones. Cuando se creen en fin cerca de El Dorado, en una escena dramática sutilmente analizada por Gnutzmann (1991: 137), Aguirre da la orden de alejarse de la orilla, destruyendo toda esperanza. Algunos días después expulsa impasiblemente a 100 indios servidores a una isla en la que presuntamente hay

---

133 Esta representación corresponde a la versión de Vásquez (1987: 81) con la única diferencia que en su crónica Aguirre es el segundo en firmar.

caníbales y les da garrote a dos de sus hombres que se quejan de esta crueldad. Cuatro días más tarde llegan al mar y otros diecisiete jornadas después a la isla Margarita.

En la segunda parte, las desertaciones aumentan, y cuando Monguía no vuelve, Aguirre teme, con razón, que la nueva de su rebelión haya corrido y que soldados armados lo esperen en cualquier lado. La focalización externa e interna múltiple de la primera parte cede paulatinamente a una focalización interna de Aguirre, muchas veces reportada en una mezcla de discurso indirecto regido (DIR) –tipo de reproducción del habla al que Vásquez recurre frecuentemente–, discurso indirecto libre (DIL) y discurso narrativizado (DN):

Si tanto costaba caminar aquellas pocas leguas, que separaban a Burburata de Valencia, cuanto no iba a costarle recorrer las inacabables leguas que se extendían sobre cordilleras y páramos y llanuras y ríos hasta Lima, pensaba el Tirano [DIR]. ¿Hasta dónde podría llegar con aquellos hombres? [DIL] Un caballo despeado había caído. [DN] (267)

La violencia aumenta todavía más, y finalmente Aguirre escapa en tres barcos con sus hombres de confianza. Llegan a Burburata, un pueblo venezolano abandonado. Aguirre siente repentinamente miedo de su proyecto megalomaniaco y teme ser abandonado por más soldados (pp. 242s.). Pero pronto se convence a sí mismo que debe mostrarse seguro, y “erguido, cubierto de sus armas”, lanza otro discurso en el que vuelve a “proclamar la verdad y la grandeza de nuestra demanda”. Después de este breve ataque de debilidad logra poco después domar un caballo, pero el triunfo engaña ya que se da cuenta en el camino hacia Valencia que el proyecto de llegar hasta la lejana Lima es utópico (p. 267). Además está enfermo y se desmaya, sufriendo luego un ataque epiléptico después del cual su estado empeora hasta tal punto que acaba delirando y pidiendo enloquecido que lo maten. En su estado de lenta convalecencia dicta su famosa carta al rey Felipe –al contrario de la crónica, que dice que la dicta en estado lúcido (Vásquez, 136)–, y el narrador inserta después de cada párrafo del original una focalización interna con lo que logra cierta identificación con este personaje abatido y triste que había pasado “24 años de luchas, tentativas y esperanzas frustradas en el Perú” (p. 275). Aguirre recuerda que sus compañeros, tan envejecidos y enfermos como él, no habían entendido nunca las leyes nuevas con las que los bachilleres u oidores “pretenían arrebatarle, a ellos, las tierras y los indios que habían sabido ganar a peso de sangre y de sudor” (ibid.). Y el narrador entiende el reproche que dirige al rey: “estando tu padre y tú en los reinos de Castilla sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos, a costa de su sangre y hacienda, tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes” (pp. 275s.). El comentario despectivo del narrador, todavía en focalización interna, traduce cierta simpatía por su personaje: “Nunca había visto

a aquel rey Felipe paliducho y vestido de negro. No era como su padre. No sabía ponerse un arnés de guerra para ir al combate [...]. Era el rey de los Oidores, de los Bachilleres y de los frailes ¿Qué se podía esperar de él?” (p. 276). Aguirre lanza unas diatribas contra el protestantismo e informa sobre la expedición, nombra finalmente a sus hombres y sus hechos para que no se atreviesen a abandonarlo y estampa la carta con las famosas palabras en su propia letra: “Hijo de fieles vasallos en tierra vascongada y rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre, el Peregrino” (p. 279). En cuanto a los hechos ocurridos en Venezuela, el autor implícito sigue fielmente la versión de Vásquez, discrepando tan solo en el detalle de que no despedazan el cuerpo de Aguirre en cuartos<sup>134</sup>, sino que se contentan con cortarle la cabeza después de haberlo fusilado.

Según Lefère (2000: 146), *El camino de El Dorado* constituye dentro de la trayectoria literaria de Uslar Pietri un paso atrás: “quién escribió *Las lanzas coloradas* muestr[a] una regresión estilística al escribir una novela conservadora”. Considerando la fecha de la publicación de *El camino de El Dorado*, Lefère (2000: 134) asocia al tirano asesino y paranoico con “la aventura nazi”. No obstante, el tema del caudillismo, con la consiguiente supresión de las masas y la incitación al crimen colectivo<sup>135</sup>, no es reducible a un fenómeno contemporáneo. De ahí que yo ubicara la novela más bien en la naciente corriente de la novela de dictadores – un año antes había aparecido el primer representante latinoamericano, *El señor Presidente* de Asturias, como la crítica literaria ya señaló en su momento (cfr. Galster 1996: 492, n. 709). En Venezuela, por el contrario, la novela parece haber servido como confirmación de la imagen nefasta del tirano Aguirre y fue celebrada pagnéricamente por la derecha y destrozada por la izquierda que criticó que Uslar Pietri había sido incapaz de presentar los problemas coetáneos de la lucha de la clase popular (id., p. 492). Galster misma, empero, tampoco logra distanciarse de la falacia de esta lectura política reivindicativa, puesto que critica que la novela no demuestra, a pesar de transmitir la perspectiva de los marañones, la historia “desde abajo”, ya que construye sus pensamientos sobre la base de un texto conforme con la política de la corona y redactado para ella. Por consiguiente, la novela reproduce la visión de los fieles a la corona y de los cronistas<sup>136</sup> sin concederles un papel a las verdaderas víctimas, los indios, presentes como meras comparsas (id., p. 494).

---

134 Gnutzmann (1991: 139) se equivoca al decir que “Almesto añade la distribución del decuartizado Aguirre”, puesto que Vásquez (1987: 168) lo refiere asimismo.

135 Reichardt (1972, s.v. “Venezuela: Uslar Pietri”).

136 Gnutzmann (1991: 141) advierte, en cambio, que los cronistas fueron “acusados ellos mismos de rebeldía [y] enemigos del personaje sobre el que versan sus informes”.

### 5.3 *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva

La novela neohistórica de Miguel Otero Silva (1908–1985), el compatriota de Uslar Pietri dos años menor que aquel, presenta una visión diametralmente opuesta, como ya lo indica el título *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*<sup>137</sup>. Está dividida también en tres partes, que focalizan la trayectoria del protagonista: 1º “El soldado” relata la vida desde su infancia hasta la expedición, 2º “El traidor” trata de la expedición y rebelión hasta la llegada a La Margarita y la última parte, “El peregrino”, la toma de La Margarita, la redacción de la carta de desafío al rey y la pérdida de poder y muerte de Aguirre.

La novela de Otero Silva no se distingue solo ideológica, sino también poetológicamente de la de Uslar Pietri, puesto que recurre a muchas instancias narrativas sin que la identidad y responsabilidad de cada una de ellas queden siempre claras. En las primeras cuatro páginas coexisten, por ejemplo, tres voces narrativas: la primera pertenece a Aguirre, narrador auto-extradiegético, quien cuenta un episodio familiar sucedido antes de su nacimiento que anticipa la situación de injusticia que Aguirre padecerá en el Perú, pero asimismo su espíritu rebelde que parece haber heredado de su abuelo (pp. 11–13). La voz de un narrador hetero-extradiegético personal continúa el relato en la p. 13; su descripción de San Miguel Arcángel, patrono de Oñate, pueblo de origen de Lope de Aguirre, constituye otra *mise en abyme* anticipativa del carácter vengativo de su protagonista. De repente, la descripción de una estatua se convierte en un apóstrofe dirigido a Aguirre: “Satanás [...] te mira ahora con un dejo de complicidad intolerable, Lope de Aguirre” (p. 14). Luego la voz anónima retoma su relato en tercera persona, contando episodios de la juventud de Aguirre, para dirigirse entre paréntesis en segunda persona de nuevo a su personaje: “(Tú te sientes más pequeño de lo que eres, Lope de Aguirre [...])” (pp. 14s.), hasta que el mismo Aguirre continúa su relato en la p. 17. Este vaivén entre distintas voces narrativas cede a veces lugar a partes dramatizadas, oníricas, insertadas dentro de las partes narrativas. A diferencia de la novela de Uslar Pietri, el texto literario de Otero Silva es altamente experimental y contiene muchos rasgos típicos de la nueva novela histórica (cfr. infra), a pesar de que Seymour Menton (1993) la colocara en el rubro de novelas más tradicionales.

A través del relato de aventurillas de su juventud, Aguirre demuestra desde joven ser un ente cruel e imposable. Sus parientes y amigos lo mandan con promesas de riquezas, sexo y fama a América, y después de una estancia en Sevilla

---

137 Barcelona, también editada en La Habana por la Casa de las Americas (1982).

zarpa en 1534 al Perú. Lo que experimentó allí se transmite en una carta apócrifa a Carlos V (pp. 37–52) que escribe en 1550, o sea 16 años después de su llegada al Nuevo Mundo, y en la cual se queja de la codicia de los grandes conquistadores, de sus penurias y expediciones fracasadas hacia el sur del virreinato; lanza una diatriba en contra de un gobernador y juez cruel e injusto y relata cómo se rebeló contra la expulsión del virrey, razón por la cual tuvo que huir con otros a Nicaragua. Concluye finalmente que no recibió nunca mercedes ni pago, pero tampoco solicita nada, sabiendo que “Vuestra Majestad” no recibirá la carta. Un poco más adelante el narrador refiere su enfrentamiento con Esquivel en Potosí en forma dramatizada: desdeñando un coro de viejos negociantes, quien le recomienda volver, el alcalde Esquivel lo manda detener por haber violado las leyes nuevas: “es delito cargar a los indígenas con pesos excesivos” (p. 58). Cuando Aguirre contesta que todos los negociantes los tratan así, Esquivel se enfurece y ordena darle 200 azotes<sup>138</sup>. Después de haber recibido públicamente este castigo arbitrario que mancha su honor, Aguirre jura venganza y nada ni nadie es capaz de detenerlo. La situación dramatizada, que recuerda tanto por su forma como por su fatalidad a una tragedia griega, persiste; un coro de mujeres comenta que “es la ira de San Miguel Arcángel la que mueve su mano”, y después aparece un mensajero con la oscura noticia de que “Esquivel no tuvo tiempo de sacar la espada” (p. 67). El crimen mismo no se representa *on stage*, pero después de haber transmitido esta noticia “entra Lope de Aguirre con las manos tintas en sangre”, lo relata con detalles y reconoce haber experimentado por esta afrenta inmensa una iniciación a la violencia y venganza: “me vengaré hasta la hora de mi muerte” (p. 67). En el siguiente monólogo interior declara su odio a los oidores, bachilleratos y demás funcionarios y frailes del sistema colonial, resumiendo en pocas líneas la situación de miseria, hambre y ociosidad de los soldados del Perú que Munguía y otros lamentan un poco más adelante y que motivarán la expedición a El Dorado. Pero Aguirre reconoce la astucia del nuevo virrey, quien se aprovecha del mito de los Omaguas, y anuncia gravemente a sus amigos que “pensamientos y razones harto diferentes me arrastran a la jornada de Pedro de Ursúa” (p. 103), aunque quedan sin explicar. Este aviso es importante ya que indica que Aguirre parte ya con el plan concebido de volver para conquistar –o según él mismo y según el autor

---

138 De ahí que la interpretación de Rita Gnutzmann (1986, citada en Galster 1996: 676) de Aguirre como nuevo Las Casas esté rechazada acertadamente por Galster, quien demuestra con este ejemplo que las leyes nuevas contradecían los intereses de Aguirre como conquistador, aunque advierte también que el autor implícito trata de atenuar los hechos ahondando en el buen tratamiento de los indios que deben llevar las cargas para Aguirre en Potosí.

implícito «liberar»– el Perú. En el próximo fragmento, un libre fluir de la conciencia de Aguirre transmitido en letra más chica y sin interpunción, refuerza este pensamiento: “yo soy Miguel la ira de Dios yo soy Luzbel rebelde hasta la muerte” (p. 104). La primera parte termina con una voz que le cuenta en segunda persona a Inés de Atienza quién era su madre –una concubina lujuriosa y bella que llevó al derrumbe del imperio del Perú, información con la que se anticipa el poder fatal de Inés que se convertirá en amante de Salduendo, La Bandera, Miranda, Pedro Hernández y el cura Henao<sup>139</sup>. Mientras la historia de la madre puede estar dirigida a la narrataria Inés, la continuación del relato sobre la vida de la misma hasta su encuentro con su amante Pedro de Ursúa sirve como información para el narratario extradiegético.

La segunda parte retoma el hilo narrativo 18 meses después, poco antes de la partida de la expedición y saltando el tiempo de sus preparativos. Ursúa no ha logrado juntar el dinero suficiente, los soldados están nerviosos, los bajeles se quiebran cuando los meten al agua. Aguirre –¿en concordancia con el autor implícito?– desdén a al cronista Vásquez, que “todo lo adorna con su imaginación mentirosa” (p. 142)<sup>140</sup> y planifica pronto la muerte de Ursúa, quien descuida sus tareas, para conquistar el Perú (p. 152). Alude al homosexualismo de don Fernando de Guzmán y al bisexualismo de Pedro de Ursúa que Carlos Saura concretizará en su película, lo que demuestra que ha recurrido a la novela de Otero Silva (ver infra). El autor implícito recurre nuevamente a una escena dramatizada entre los amotinados que se dirigen a la tienda del gobernador Ursúa donde lo apuñalan uno por uno; luego Aguirre lanza un discurso a sus “marañones” en el cual explica la necesidad de la muerte del tirano que convenía a “la libertad de millares de hombres humanos que en el Perú padecen desmanes de los virreyes, afrentas de los jueces y hombres de los oidores” (165). Refiere con desdén que después de este crimen de lesa majestad algunos quisieron obtener el perdón

---

139 No comparto la preocupación de Gnutzmann (1991: 144s.) hacia la verdad histórica en el caso de la representación de Doña Inés –“En un texto, inocente y Santa; en otro, puta y lasciva. ¿dónde estará la verdad?”– ni en el caso de Aguirre: “‘Hiena... carnicero... perverso tirano’ o ‘precursor de la independencia americana, ¿quién solucionará el enigma?’”

140 Es de suponer que Aguirre, un hombre de pocas letras, desdén al bachiller Vásquez, que representa la casta que no participa activamente en las luchas. Por otra parte, su colega, el escribano Pedrarias de Almesto, pone en duda de que Vásquez haya visto indicios de antropofagia entre los indios (p. 232), poniendo en entredicho la veracidad de la crónica. En la novela de Uslar Pietri no existen estas tomas de distanciamiento.

del rey y cita trozos del documento que quieren firmar, en el que explican la necesidad de la muerte del gobernador con motivos vanos, que Aguirre mismo firma de segundo como “Lope de Aguirre, traidor” (p. 172). Después se dirige otra vez a los marañones y los incita directamente a rebelarse y aliarse con otros descontentos. Según el propio Aguirre, nadie más cree en El Dorado (p. 178), lo que constituye una gran diferencia con la novela de Uslar Pietri, donde los marañones creen por lo menos hasta llegar a la Isla Margarita que están cerca del país de los Omaguas. La única chata se hunde debido a un acto de sabotaje y Aguirre aprovecha la ocasión (de la que no es irresponsable) para persuadir a los hombres de volver al Perú en naves nuevas. En otro libre fluir de la conciencia, Aguirre se dirige sin punto ni coma en un largo insulto al rey Felipe II, su mayor enemigo. Luego Aguirre se apodera de Fernando de Guzmán, con cuyo consentimiento mata al amante de Inés; luego, Fernando lo apoya en el plan de liberar el Perú. En otro apóstrofe al rey repite ya algunas ideas centrales de la famosa carta que se conserva, pero se cambian ligeramente las frases originales:

<p>“he salido de hecho con mis compañeros, cuyos nombres después te diré, de tu obediencia, y desnaturando de nuestras tierras, que es España, y hacerte en estas partes la más cruda guerra que nuestras fuerzas pudieren sustentar y sufrir”</p>	<p>“para que el tamaño de nuestra traición de lesa majestad y lesa patria no le permita mañana volver atrás a ninguno de los que en ella andamos envueltos, es fuerza desnaturarnos de ti, de tu corona y cetro, y de España” (205)</p>
<p>“a D. Fernando de Guzmán, lo alzamos por nuestro Rey y lo juramos por tal”</p>	<p>“a nuestro general don Fernando de Guzmán [...] lo coronaremos por Rey en llegando al Perú” (206)</p>

Fernando de Guzmán se arrepiente, no obstante, pronto, y planea la muerte de Aguirre, quien se vuelve más y más violento y mata primero a Salduendo, luego a donña Inés, a otros traidores y finalmente al mismo gobernador Fernando de Guzmán. Proclaman general y caudillo a Aguirre y éste ordena más muertes. La segunda parte termina con sus gritos terribles, en los que se autocalifica de “Príncipe de la Libertad” –siendo, más bien, el príncipe de las tinieblas.

La tercera y última parte empieza en La Margarita, donde Aguirre logra pisar tierra con 50 marañones fuertemente armados y apoderarse del gobierno. El narrador aclara, dirigiéndose a un narratario anónimo que apela de “Vuestra merced” –como antaño Lázaro de Tormes en su carta a alguien que le pidió contar “el caso” muy por extenso–, que el gobierno de Aguirre en “la Margarita no fue tan salvaje ni tan desatinado como lo han contado a vuestra merced los frailes vengativos y los malos cronistas” (p. 249). Aparece incluso una nota a pie de página

en la que la voz del “novelista” explica irónicamente que tuvo que “husmear en bibliotecas y archivos” y consultar 188 obras factuales y ficcionales, cuyas fuentes no indica, puesto que “es precepto universal que los novelistas no estamos obligados a rendir cuentas a nadie de nuestras bibliografías”<sup>141</sup>. El “novelista” cita, no obstante, algunos de los juicios denigrantes que resaltan la crueldad y locura del vasco, para contrastarlos con la opinión de Simón Bolívar, según el cual Aguirre fue un precursor de la Independencia americana (p. 251). Según el “novelista”, Bolívar quiso publicar la carta de desafío al rey, pero el director del periódico previsto no obedeció esta orden. Termina su nota con un apóstrofe a Aguirre, consolándolo de que Bolívar había realizado posteriormente su sueño de independencia. Puesto que recurre al uso de la segunda persona, al igual que el narrador heterodiegético del texto principal, hay que situar esta voz del “novelista” en el mismo nivel extradiegético. Galster (1996: 677), por el contrario, identifica el “novelista” con el autor real<sup>142</sup>, y se mofa de que la novela ha difundido este juicio posiblemente falso de Bolívar entre historiadores y lectores como si fuese un hecho fáctico. Galster ha podido detectar la fuente de Otero, que es un texto poco fiable del historiador Manuel Pérez Vila (cfr. pp. 250ss.), cuyas fuentes no son verificables. El historiador mismo no se dignó nunca contestar a las preguntas de mi colega. Galster advierte además que Bolívar no pudo conocer en 1821 la declaración de Independencia de Aguirre, puesto que solo fue descubierta un año después en el archivo del Consejo de Indias.

Aguirre sigue matando a su gente, pretextando siempre el motivo de traición, y les advierte a sus soldados que son culpables y que dependen de él (p. 266). El narrador parece tener compasión con el “caudillo marañón”, como lo llama en adelante respetuosamente (al igual que el “novelista”, cfr. p. 250), puesto que se refiere a él en una breve mención proléptica como “pobre tirano” (p. 285)<sup>143</sup>. Para

---

141 Efectivamente, la indicación de las fuentes en novelas históricas y biografías noveladas, como por ejemplo en *El bastardo* (2006) de Carlos María Domínguez sobre el escritor excéntrico Roberto de las Carreras, es un recurso que parece haberse difundido más tarde.

142 Otero Silva mismo pretende también en entrevistas: “El autor de la nota soy yo” (citado en Galster 1996: 677, n. 189), pero narratológicamente es imposible que un autor real se enuncie dentro de su propio texto ficcional. Valeri Zemskov (citado en Galster, 695, n. 296) identifica, por el contrario, la voz del “novelista” como yo, o sea perteneciente al universo ficcional y como otro recurso experimental.

143 Según Galster (1996: 695, n. 299), Otero recurre al lexema en su acepción histórica de “rebelde”, pero cotejando el vocablo en Covarrubias, esta acepción no aparece, sino: “sinificaba [sic] tanto como señor, rey y monarca, el cual tenía potestad plena sobre sus súbditos [...]. Después se vino a reducir a que tan solamente sinificase

conseguir la alianza con Francisco Fajardo, Aguirre se define a sí mismo como libertador de indios, negros “y de todos los hombres humanos que en estas partes del mundo viven” (p. 289).

En Borburata declara una guerra feroz contra el rey y “todo español que no luche a favor de nuestra causa será castigado como traidor e irremisiblemente arcabuceado” (p. 295), amenaza que se parece mucho al “Decreto de Guerra a Muerte” (1813) de Bolívar: “Todo español que no conspire contra la tiranía a favor de la justa causa [...] será castigado como traidor a la patria y, por consecuencia será irremisiblemente pasado por las armas”<sup>144</sup>. Pero el caudillo se pone enfermo y perdona por primera vez a uno de los fugitivos, a Pedrarias de Almes-to, quien escribe la famosa carta al rey que Aguirre le dicta y que se reproduce fragmentariamente, al igual que en la novela de Uslar Pietri, pero sin comentarios intermedios. En Venezuela se ha extendido la fama sangrienta de Aguirre, y el gobernador Collado lo teme como al diablo. No obstante, logra juntar un sólido ejército. Aguirre contesta una carta suya que se reproduce también fragmentariamente<sup>145</sup> (p. 319), en la que le aconseja apretar “bien los puños que aquí le daremos hartos que hacer, porque somos gente que deseamos poco vivir”. Pero de hecho, el gobernador logra con sus cédulas de perdón que la gran mayoría de los marañones se pasan al bando del rey. Solo en una fortaleza, con un puñado de fieles, el narrador se dirige en un apóstrofe metaléptico a su personaje, incitándolo a la lucha final: “Lope de Aguirre, [...] general y cabeza de los invencibles marañones, tú has de probar en este trance último que eres un legítimo nacido de la raza vascongada, un digno émulo del feroz Miguel Arcángel [...]” (p. 322). Este apóstrofe se entremezcla con frases en discurso directo libre de Aguirre, que anima a sus hombres: “¡Apuntad al pecho y a la frente de esos villanos!”, y que alternan con descripciones del narrador, puestas entre paréntesis, que se identifica a tal grado con los marañones que recurre a la primera persona del plural: “Eran más de un centenar nuestros arcabuceros [...]”. Continúa relatando en segunda persona la huida de un capitán de alto rango, lo que significa la pérdida de la batalla para Aguirre, quien ordena el retiro. La última parte se transmite en una larga escena dramatizada que se abre con una acotación en la que se describe el escenario, el interior de una casa que les sirve de fortaleza a los marañones. Los oficiales comentan la fuerza incansable de su caudillo que aparece con una lista en la mano en la que ha apuntado 50 nombres de supuestos traidores que

---

[sic] al que por fuerza o maña, sin razón y sin derecho, se apoderarse del dominio imperio de los reinos y repúblicas [...]” (*Tesoro de la lengua castellana*, s.v. “tirano”).

144 <http://www.analitica.com/bitblibio/bolivar/decreto.asp> (03.05.2014).

145 El original completo está reproducido en Galster (1996: 850).

quiere matar. Esta vez hay resistencia, y cuando Aguirre quiere matar a uno por su insolencia, nadie se mueve. Ha perdido definitivamente el poder, y, salvo uno, todos sus hombres pasan al bando real. Aguirre teme la violación de su hija y para evitarlo la apuñala. Cuando quiere dilatar a sus hombres, dos lo disparan y le cortan la cabeza.

En el epílogo, el narrador “enhebra todas las leyendas sobre Aguirre” (Gnutzmann 1991: 135) y se dirige sin interposición en segunda persona a su protagonista y le cuenta, lleno de compasión, lo que experimentó en su muerte. De repente Aguirre lo interrumpe desde el más allá, como si hubiera leído o escuchado el relato, lo que constituye una doble metalepsis ontológica y enunciativa: “¡yerra vuestra merced!”, e insiste a continuación en que su recuerdo siga vivo, que sigue animando a los marañones a continuar la lucha y que su fantasma vuelve una y otra vez sobre la casa de Damián de Barrios donde dio muerte a su hija, cuya “sombra triste” busca “sin esperanza”. Este final de una ánima en pena<sup>146</sup> que lleva tras sí “el carromato de la muerte”, atado al lugar de su peor crimen, cometido por amor, detecta el lado humano, melancólico de Aguirre, que se convierte en un ser superior que ha sacrificado su propia vida, la de su hija y la de sus hombres en la lucha por la libertad de Latinoamérica. Y este espíritu sobrevive, como lo destacan las imágenes de su energía invencible y abrasadora: “mis cabellos son una tea encendida que los vientos no apagan”.

La recepción internacional discrepa de esta interpretación que comparto con Galster: Los venezolanos no lo consideraron a Otero Silva como revolucionario, sino, debido a su fortuna, como buen burgués que se daba aires de liberal. El crítico Claus Hammel de la RDA repitió este reproche en el prólogo de la edición alemana de 1981 (ver Galster 1996: 698s.). Además opinó que la representación de la violencia impidió la recepción positiva intencionada del personaje (id., 691). En la Unión Soviética se criticó que Otero Silva había convertido la voluntad de libertad en soberbia, tal como lo demuestra el título “Príncipe de la libertad” que Aguirre elige dentro de la novela para sí mismo. Ubicando la novela –como en la crítica venezolana– dentro de la corriente de la novela de dictadores, el crítico ruso opina que trata de la génesis del poder despótico. Galster (694) reconoce que este juicio contradice la valoración del mismo crítico de que Otero Silva concretizara el juicio de Bolívar, según el cual Aguirre era un precursor de la Independencia.

---

146 Humboldt (1802/1970: 97) menciona esta creencia de los indígenas: “*L’âme du tyran [...] erre dans les savanes comme une flamme qui fuit l’approche des hommes.*”

Galster (1996: 685) misma critica la alta fluctuación de narradores y el consiguiente multiperspectivismo que transforma la lectura a veces en un juego de detectives, lo que no encaja bien, según la crítica, con la intención de sentido ilustradora de corregir la imagen nefasta del conquistador Lope de Aguirre y de proclamar la lucha por la libertad en Latinoamérica (id., 696). Además desvalúa la fragmentación estética y el enmarañamiento narrativo como tributos al realismo mágico, o sea como intento de inscribirse en esta corriente literaria muy exitosa, lo que constituye, según ella, una contradicción a la concepción racional historiográfica. Pero el logro de la novela reside en mi opinión justamente en estas “contradicciones”, en su falta de maniqueísmo, en el reconocimiento de las falacias de la violencia que se comunica a veces indirectamente, como a regañadientes. Por ejemplo en la representación dramatizada del asesinato de Ursúa, que es una imitación de *Julius Caesar* (1599?), quien se dirige en el momento de su muerte a su amigo: “Et tu, Brute?”, como Ursúa a Guzmán: “-¿También tú, Fernando, mi hermano?” (p. 163). Los críticos no han señalado (cfr. Galster 1996: 681) la analogía de sentido entre la tragedia de Shakespeare y la novela de Otero Silva: En ambos casos, la traición de la amistad quiebra las bases de la convivencia humana y no puede justificarse con argumentos políticos. Las consecuencias nefastas de los asesinatos demuestran que son actos bárbaros que carecen de sentido y desencadenan una larga serie de muertes violentas. Por último, Galster concluye que la novela es un compromiso entre la reivindicación de justicia social y la vanidad personal de un autor que anhela el éxito internacional (id., 697). Pero Galster no toma debidamente en cuenta el que los autores de la nueva novela histórica, a la que *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* pertenece sin duda, cuestionan la historia oficial y su monoperspectivismo. De ahí la polifonía, la heterogeneidad estilística, las focalizaciones internas en personajes principales y menores. Salvo pocas excepciones marcadas como aquella del coro en la primera parte y el epílogo, el mundo narrado carece de elementos fantásticos y sobrenaturales, y con ello del rasgo principal del realismo mágico que relata los hechos fantásticos como si fueran normales. De ahí que yo concluyera, por el contrario, que el dialogismo llevado a cierto extremo, la variación estilística y narrativa (el monólogo interior, el libre fluir de la conciencia, relatos en primera, segunda y tercera persona, episodios dramatizados de momentos claves de la trayectoria de Aguirre) y la imitación de distintos géneros (la tragedia griega y shakespeariana, la novela picaresca, la novela histórica) sirven para estas pautas experimentales que caracterizan la nueva novela histórica. La novela de Otero Silva tiene más particularidades de esta vertiente (cfr. capítulo 1.2): la carta apócrifa a Carlos V como intertexto ficcional, el uso de metalepsis, la presentación autorreflexiva/metahistoriográfica en la nota del novelista, el carácter de montaje

y la predominante función reflexiva-cognitiva que impide un sumergimiento fácil y hedonista en la ficción.

#### 5.4 *Aguirre, der Zorn Gottes/Aguirre, la ira de Dios (1972) de Werner Herzog*

La película de Werner Herzog, *Aguirre, der Zorn Gottes*, tuvo un éxito casi mundial y muestra el fracaso de los conquistadores<sup>147</sup>. Ingrid Galster (1996: 637) critica que Herzog se ha basado en *Knaurs Geschichte der Entdeckungsreisen*, un libro para jóvenes que presenta una versión bastante maniqueista y reducida de los viajes de exploración. La crónica contemporánea de Fernando Vázquez (ver supra) parece no haber sido consultada para la película<sup>148</sup>, que comienza con un letrero sobre un trasfondo rojo, que notifica:

<i>Nach der Eroberung und Ausplünderung des Inkareiches durch die Spanier erfanden die Indianer in ihrer Not die Fabel vom Goldland El Dorado, das in den unbegehbaren Sümpfen der Amazonasquellflüsse liegen sollte. Ende 1560 brach zum erstenmal eine große Expedition spanischer Abenteurer unter Gonzalo Pizarro vom peruanischen Hochland aus auf. Das einzige Zeugnis, das wir von dieser spurlos verschwundenen Expedition haben, ist das Tagebuch des Mönchs Gaspar de Carvajal.</i>	<i>Después de la Conquista y del despojo del reino de los incas por los españoles, los indígenas inventaron la fábula de El Dorado, que debía estar situado en los pantanos inaccesibles de las fuentes del Amazonas. A finales de 1560 partió por primera vez una gran expedición de aventureros españoles bajo el mando de Gonzalo Pizarro desde el altiplano peruano. El único testimonio que se conservó de esta expedición que se perdió sin dejar huellas es el diario del fraile Gaspar de Carvajal (mi traducción).</i>
---	---

Este breve prólogo sugiere autenticidad, pero está lleno de fallos históricos: Pizarro no fue el primero que emprendió la búsqueda de El Dorado, y ya había fallecido en 1558, o sea dos años antes. El testimonio del fraile Carvajal se refiere a otra

---

147 Los análisis de *Aguirre, la ira de Dios* y de *El Dorado* han sido publicados parcialmente en Schlickers (2012: 85–90).

148 Herzog menciona la fuente juvenil en su conversación con el antiguo distribuidor (en el DVD de la Fokus-edition), pero no menciona la crónica de Vázquez. Conoce, empero, la crónica de Carvajal sobre una expedición que había tenido lugar veinte años antes bajo el mando de Pizarro y Orellana. Ertler (2002: 159, n. 3) se equivoca postulando que la película de Herzog sea una adaptación cinematográfica de la novela *El camino de El Dorado* de Uslar Pietri.

expedición que había tenido lugar veinte años antes bajo el mando de Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana<sup>149</sup>. En los siguientes 19 capítulos, los fragmentos de la crónica de Carvajal se recitan en el *off* de un modo clásico hollywoodense. A pesar de ser ficticios, puesto que Carvajal no había participado en esta expedición con Lope de Aguirre, destaca un enigma a nivel intraficcional ya que no se aclara quién cuenta el final, después de la muerte del testigo-cronista Carvajal. Esto demuestra que hay que situar la instancia fílmica narrativa a nivel extradiegético.

Aguirre es todo un personaje, trágico y absurdo a la vez, que ejerce una gran fascinación. La actuación de Klaus Kinski con mirada patológica y temblores convulsivos en la cara se refuerza aún más a través de una larga toma en plano grande de su único monólogo en el capítulo 16, que hace recordar una tragedia shakespeariana:

Figura 19: Werner Herzog: Aguirre, der Zorn Gottes



¿Delirio de los trópicos o megalomanía? Galster (1996: 647) acierta al afirmar que los razonamientos lógicos no aclaran esta obra con su textura apocalíptica y

---

149 Cfr. Carvajal, Gaspar de: *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas 1542/1855*, ed. de J. Hernández Millares, México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Buscando provisiones, Carvajal se separó de Pizarro sin poder volver al río –así lo pretende, por lo menos, en su presentación de los hechos, tal vez para renegar del reproche de desertación que Pizarro había formulado delante del Rey español (cfr. Bolle 2010: 33). Según Bolle (2010: 58), la implementación de Carvajal subraya su importancia como autor del texto fundador de Amazonia –y de las amazonas, podríamos añadir, aunque destacan por su ausencia en la película de Herzog.

su sintaxis profético-mesiánica. Comparando el evangelio de Juan “*Yo soy la Luz del mundo. Quien me sigue no caminará en tinieblas*” (Juan 8,12) con el discurso de Aguirre: “*Ich bin der Zorn Gottes. Die Erde, über die ich gehe, sieht mich und bebte. Wer aber mir und dem Fluß folgt, wird unerhörten Reichtum erlangen. Wer aber desertiert.../“yo soy la ira de Dios. La tierra que piso me ve y tiembla. Pero quien me sigue a mí y al río, adquirirá riquezas inmensas. Pero quien deserta...”* destacan paralelismos bíblicos que encontramos ya con respecto a la autorrepresentación de Álvar Núñez Cabeza de Vaca (cfr. el análisis en capítulo 4.1). Al final Aguirre se encuentra rodeado por numerosos monos en su balsa. Quiere apoderarse de México (conquistado por Cortés) y fundar una dinastía nueva y pura, a la cabeza de la cuál su hija mestiza muerta, y gobernar todo el continente. La cámara traduce este delirio en imágenes: circula lentamente por la balsa y acelera tanto que toda la imagen gira al final en círculos. Al lado de la actuación expresionista congenial de Klaus Kinski, el director implícito logra transmitir una puesta en escena onírica por imágenes autorreferenciales del paisaje tomadas con ángulos extremadamente amplios, acompañados por sonidos sintetizados del grupo Popul Vuh<sup>150</sup>. Además se ponen en escena fantasías causadas por un estado febril, como la del gran barco colgado de un árbol.

Debido a su alto potencial de vacíos semánticos, la película puede ser interpretada de modos muy distintos: unos la concretizan como caricatura de la Conquista (Galster 1996: 660), otros como película fascinante de aventuras que contiene también “escenas sketch” como aquella de la cabeza cortada que sigue contando (capítulo 16) o la exclamación de un indígena viendo desde la orilla las balsas de los españoles: “Está pasando carne”<sup>151</sup>. Para Galster (1996: 662) misma, la película representa la vulgarización más efectiva de la Conquista de América desde los años 70, porque adopta la visión de la Conquista como despojo y continúa así un aspecto de la Leyenda Negra. El valor simbólico de la película, que fue terminada en 1972, trasluce según Galster en el contexto histórico-político coetáneo de la guerra de liberación en Algeria (1954–62) y de la guerra del Vietnam

---

150 Cfr. el comienzo con el descenso de Machu Picchu y el capítulo 9.

151 Debe tratarse de una referencia a Hans Staden (cfr. capítulo 3.3), quien escribe en el capítulo 21: “*Als wir uns dem Dorf, das Ubatuba heißt, näherten, erkannte ich sieben Hütten. [...] Viele Frauen waren gerade dabei, die Wurzelgewächse auszureißen. Ich musste ihnen in ihrer Sprache »Aju ne xe pee remiurama« zurufen, was soviel heißt wie: »Ich, euer Essen, komme«/“Cuando nos acercamos al pueblo, que se llama Ubatuba, reconocí siete chozas. [...] Muchas mujeres estaban arrancando raíces. Debí dirigirme en su idioma a ellas, exclamando: »Aju ne xe pee remiurama«, que significa: »Yo, vuestra comida, estoy llegando«” (p. 122, mi traducción).*

(1965–75), así como del compromiso consecuente del “primer” mundo con el “tercero”. Herzog mismo, en cambio, reniega de esta dimensión de sentido, pretendiendo que la película ha sido concebida sin reflexión política alguna, por lo que rechaza asimismo la lectura según la cual la película sería una parábola del régimen nacionalsocialista (Kinski/Aguirre = Hitler)<sup>152</sup>.

El éxito casi a escala mundial de esta película corre el peligro de olvidar que la recepción inicial en Alemania fue mala: en el contexto de películas del Oeste y de películas sociológicas de iniciación en la vida sexual de los tempranos años 70, Herzog recibió críticas nefastas en las que se le acusó de haber presentado un golpe fracasado, de ser un desollador de indios, de haber cometido “pecados” filmicos como miradas directas a la cámara etc. (cfr. Herzog en el DVD). Solo después de haber recibido buena crítica en Francia, llegó el éxito con tres años de retraso a la República Federal Alemana.

### 5.5 *El Dorado* (1988) de Carlos Saura

Dieciseis años más tarde, el director español Carlos Saura presentó su adaptación cinematográfica del legendario conquistador Lope de Aguirre bajo el título *El Dorado*. Se trata de una superproducción muy cara, en la que actúan más de 600 comparsas y para la cual se reconstruyeron armamentos y barcas originales (cfr. Galster 1996: 781). Saura estudió de un modo mucho más preciso y conciso que Herzog las fuentes, y no cuenta una historia de gloria y conquista, sino de fracaso y de un proceso largo y penoso de locura. Es muy interesante que Saura, que presenta con esta película una extraña combinación de cine de autor y superproducción, no se ha basado solamente en las crónicas de Vázquez y de Almesto, sino también en los hipotextos literarios. En vez de introducir la historia con un letrero, como lo hacen Herzog y Ridley Scott, el director implícito Saura representa en las primeras imágenes el mito indígena de El Dorado que eligió también como título para su película. Estas imágenes se revelan como sueño de la hija de Aguirre, la joven mestiza Elvira. Ideológicamente, Saura adopta la visión histórica de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* de Miguel Otero Silva (ver supra y Galster 1996: 820), según el cual Aguirre era un precursor de las luchas de Independencia. De ahí que Otero Silva y Saura le dejen proclamar la igualdad de las

---

152 Ver la conversación que tuvo hacia 2000 con su distribuidor (en el DVD de la Focus-edition). Comenta allí algunas escenas de la película y relata detalles del rodaje que debe haber sido una gran aventura que tardó cinco semanas. En este tiempo gastaron 18.000 metros para el largometraje –una cantidad que corresponde a lo que Hollywood gasta hoy en un solo día.

razas y vislumbrar la abolición de la esclavitud: “ahora seré yo vuestro príncipe de la libertad [...] marañones: no descansaremos hasta que el Perú sea nuestro! En mi reino no habrá esclavitud, y puesto que todos nacemos de la misma manera, seamos todos iguales ahora: negros e indios, mestizos y mulatos serán mis amigos, como los españoles” [02.04–02.05]. Puesto que Aguirre proclama esta intención abruptamente, y dado que la película dedica mucho más tiempo y espacio a sus actos violentos y las luchas contra los indígenas, estas ideas igualitarias no resultan muy convincentes. Saura mismo confirma que la idea de la igualdad de las razas es “sacada por los pelos” (citado en Galster, p. 791), y Galster supone que la incluyó en el contexto del Quinto Centenario, al igual que la genuflexión de Aguirre delante del cacique (ver *infra*).

La película, rodada en 1988 en Costa Rica, muestra los días eternos, “muertos” de esta expedición que empieza en 1560 en el río Marañón, solo muy de vez en cuando interrumpidos por acontecimientos sorprendentes que refuerzan a los conquistadores a reaccionar en momentos de gran intensidad dramática.

El *casting* con el actor italiano Omero Antonutti, flemático y relativamente viejo, es un fracaso, sobre todo al compararlo con la fuerza demoníaca fascinante, la violencia y demencia del Aguirre histórico y ficcional<sup>153</sup>:

Figura 20: Imagen promocional de Carlos Saura: *El Dorado*



Esta crítica es muy evidente en el momento de redactar la famosa carta a Felipe II que Aguirre dicta (incompletamente, por ser demasiado larga) a su escribano y en

153 Ver no solo la actuación de Kinski, sino asimismo las cartas de Aguirre y su caracterización en las novelas de Uslar Pietri, Otero Silva y en *Daimón* (1978) de Abel Posse.

el ataque de demencia que sigue directamente, poniendo en entredicho la lucidez de Aguirre en el momento de dictarla (02: 08: 30 - 02.14.20). Con ello, Saura se adhiere a las versiones de Vázquez (1559/1987: 136s.) y de Uslar Pietri (1947: 274), según los cuales la famosa carta se escribe bajo circunstancias precarias en las que la cima del poder de Aguirre ha sido transgredida largamente. En su sueño febril, Aguirre ve a su hija Elvira corriendo hacia la selva, perseguida por dos hombres<sup>154</sup>. Luego encuentra allí a su padre y lo abraza. Así, Aguirre se reconcilia con su hija que se había distanciado de él después de haber ordenado el asesinato de doña Inés. Además, este sueño matizado de incesto podría compararse con el deseo de Aguirre en la película de Herzog de fundar con su hija una nueva dinastía –sueño que se derrumba en ambas películas por la muerte prematura de Elvira.

A pesar de descalificar la película como “cúmulo de contradicciones estéticas e ideológicas”, Rafael de España (2002: 167s.), quien no toma en cuenta los hipotextos literarios, alaba la representación de los conquistadores como hombres perezosos, soberbios y codiciosos –bajo Franco, esta película seguramente no hubiera sido mostrada en las pantallas españolas. Podríamos añadir la breve denuncia de la homosexualidad de don Guzmán y la bisexualidad de Pedro de Ursúa, que Saura ha adoptado de la novela de Otero Silva (cfr. supra). Galster interpreta la puesta en escena del primer encuentro con un cacique, en la que Aguirre dobla la rodilla, como símbolo de la mala conciencia de la España posfranquista hacia las colonias de antaño. No obstante, los indios sirven también en esta película como meras piezas, se repiten tópicos como el canibalismo y la mestiza doña Inés está representada por una actriz mexicana de piel pálida. A pesar de su intención de sentido crítico y de sus investigaciones históricas precisas, Saura yerra queriendo cumplir todas las expectativas – termina presentando una película convencional con personajes tiesos y secuencias largas y aburridas. Galster (821) objeta, no obstante, que Saura tuvo que competir con el éxito inmenso de la película de Herzog, que seguía estableciendo quince años después de su estreno la norma vigente de la crítica. De ahí que ni la excelente fotografía de Teodoro Escamilla ni el preludeo del tercer acto de *Tristán e Isolda* de Wagner, que se utiliza como motivo musical recurrente, hayan podido evitar el mal éxito de esta película en Europa<sup>155</sup> que fue la más cara de la historia del cine español.

---

154 Se trata de una concretización de la imaginación anticipativa de Pedrarias en Uslar Pietri (1947: 32s., ver supra).

155 Cfr. Galster (1996: 796–799) y R. de España (2002: 168). Sería interesante averiguar si el gesto reconciliatorio de Saura haya sido percibido como tal en Latinoamérica.

## 6. Poética del (des)montaje y juego de espejos: apropiaciones recientes de la Historia

### 6.1 *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín

Este irónico drama social de la directora y actriz española Icíar Bollaín trata de un equipo de filmación mexicano-español-argentino comprometido que quiere filmar un drama histórico sobre el Descubrimiento y la Conquista con el fin de denunciar la explotación y el maltrato de los taínos. Para ahorrar dinero filman en Bolivia, donde los “taínos” hablan aimara, dando por sentado que ningún espectador se pecatará de este hecho. En la película dentro de la película, se ahonda en la crueldad y codicia de los españoles: se repite por ejemplo la escena que se muestra también en *1492: The Conquest of Paradise* de Scott, en la que cortan la mano a aquellos indígenas que no aportan suficiente oro, lo que se presenta aquí incluso con el consentimiento explícito de Colón. Colón propaga además abiertamente proyectos de esclavitud y permite autodafés de indios que no quieren convertirse a la fe sagrada.

La filmación del drama histórico está acompañada por una documentación en la que se registran detalles del rodaje, que se complica cada vez más, también por malentendidos interculturales. Así, las aimaras se resisten a simular que ahogan a sus bebés en el agua para ahorrarles la esclavitud, como lo habían hecho antaño los taínos.

La documentación registra asimismo la reacción de los actores europeos y nativos luego de haberse visto reproducido en la gran pantalla, en la que se muestran escenas singulares recientemente rodadas. En este denso tejido de reflejos se enredan el pasado y el presente, la realidad (diegética) y la ficción (hipodiegética). Los dos actores que hacen de las Casas y Montesinos, o sea los valientes defensores de los indígenas, se identifican orgullosamente con su papel, pero quieren huir cobardemente cuando estalla el conflicto de la guerra del agua. Este conflicto históricamente referencializable se generó en el año 2000 a causa de la privatización del agua en Cochabamba, cuyo precio aumentó drásticamente. Puesto que Daniel, el cacique Hatuey de los taínos, es al mismo tiempo uno de los líderes de la protesta, el conflicto irrumpe paulatinamente en la diégesis, dificulta el rodaje del drama y cambia la relación entre el equipo de los extranjeros y los nativos, especialmente de los dos protagonistas-antagonistas Costa, el productor, secundado por el director Sebastián, y Daniel. El enfrentamiento entre los dos surge ya al inicio, cuando Daniel logra que todos los nativos interesados sean aceptados

para el *casting*, y alcanza su climax<sup>156</sup> cuando Daniel es testigo de una llamada de Costa en la que el productor se mofa en inglés de los indígenas que trabajan por una suma ridícula en su película. Resulta que Daniel entiende lo que éste está diciendo, porque había trabajado como albañil en EEUU.

Costa se avergüenza mucho, dándose tal vez cuenta de que él mismo ha interiorizado la supuesta superioridad de los europeos sobre los indígenas, y, pocos días después, le pide disculpas a Daniel. Por otra parte es consciente de que lo necesita, puesto que Daniel/Hatuey es el famoso antagonista indígena de los conquistadores del que ya no puede prescindir en su filme. De ahí que trate de sobornarlo con mucho dinero para que no participe más en las manifestaciones contra la empresa de agua durante el rodaje de la película. Daniel acepta, pero no se adhiere al pacto, con lo cual acaba en la cárcel. Costa y Sebastian pagan, de nuevo, para sacarlo, pero solo bajo la condición de que regrese a la misma una vez terminado el rodaje. Sebastián se muestra reticente ante tal condición, sabiendo que equivale muy posiblemente a la muerte de Daniel, pero como no hay alternativa se decide finalmente en favor de su película.

La última peripecia se produce poco antes del final: cuando se declara la ley marcial, y el equipo está a punto de abandonar la ciudad, la esposa de Daniel acude desesperada a Costa, pidiéndole ayuda para salvar a su hija seriamente herida en una manifestación, sacarla de la ciudad tomada y llevarla a un hospital. Costa duda, vacila, y se decide finalmente a ayudarla, arriesgando su proyecto fílmico que efectivamente no se concluye porque todo el equipo, salvo Sebastián, vuelve a Europa. La película de Bollaín termina con una despedida altamente emocional entre Costa y Daniel. La protesta acaba con éxito, y Daniel le agradece la salvación de su hija, dejándole un pequeño regalo, que resulta ser un frasco de agua. A la pregunta de Costa acerca de lo que va a hacer en adelante, Daniel contesta lacónicamente: “Sobrevivir, como siempre. Es lo que sabemos mejor”. Los dos se abrazan fraternalmente.

*También la lluvia* reúne varios géneros y temas que se entrelazan a modo de juegos de espejo, denunciando sutilmente la explotación de las culturas indígenas desde su “descubrimiento” hasta la actualidad, no solo por parte de los opresores de siempre, en este caso el FMI, que era el responsable de la privatización del agua en Bolivia, sino incluso por parte de aquellos que tienen las mejores intenciones, en este caso los miembros del equipo fílmico. No obstante, en vista

---

156 Puesto que esta peripecia se produce después de media hora, el autor implícito sigue aquí una regla dramática hollywoodense según la cual se debe mostrar de entrada el primer *plot point* y, después de 27 minutos, el segundo.

de la perspectiva ligeramente paternalista, siempre externa y consiguientemente unidimensional, que el filme adopta con respecto a los indígenas, algunos críticos alemanes<sup>157</sup> echaron un poco de agua al vino a este filme varias veces premiado, preguntándose si la directora, en contra de sus más sinceras intenciones, no forma parte de aquello que quiere criticar. Contrastando *También la lluvia* con películas del director boliviano Jorge Sanjinés, que presenta justamente aquella otra perspectiva interna<sup>158</sup>, las experiencias indígenas específicas en vista de una sociedad racista, el contraste es obvio –pero hay que objetar que hubiera sido una imposición por parte de la directora española Iciar Bollain de representar esta perspectiva indígena lo que, además, estaba lejos de su intención<sup>159</sup>.

## 6.2 *La otra conquista* (1999) de Salvador Carrasco

Después de diez años de realización, salió en 1999 el primer largometraje de Salvador Carrasco, director y guionista de *La otra conquista*. Por un lado, la temática de la Conquista de México encaja bien en el panorama filmico del cine mexicano de los años noventa (Haddu 2007: 154ss.), como lo muestran *Retorno a Aztlán* (1990, de Juan Mora Catlett), *Bartolomé de las Casas* (1992, de Sergio Olhovich), *Kino* (1993, de Felipe Cazal) y *Cabeza de Vaca* (ver capítulo 4.3). Por otro lado, destacan en esta década “comedias light” comercialmente muy exitosas, ubicadas en la capital, que presentan historias amorosas y de la vida familiar, como *Sexo, pudor y lágrimas* y *Cilantro y perejil*. Simultáneamente surgieron películas narrativamente más complejas, como *Amores perros*, y *road movies* irónicos como *Y tu mamá también*. El panorama es, entonces, bastante variado, pero la búsqueda de una identidad nacional que la película de Carrasco tematiza ha tenido un gran éxito en México.

La película empieza con la matanza de los aztecas en el Templo Mayor en México-Tenochtitlan en 1520, el único sobreviviente es Topiltzin. Luego la instancia narrativa filmica se traslada en una prolepsis a La Coruña, en 1548, donde el misionero español Fray Diego está agonizando. En el momento de morir se

---

157 Ver las críticas de Andreas Fanizadeh en el periódico alemán *TAZ*, 15.2.2011, y de Christina Nord en la *TAZ*, 29.12.2011.

158 *También la lluvia* parece basarse en la película difícilmente conseguible *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) de Sanjinés, ver Araujo Pereira/López Petzoldt (2015).

159 *Mutatis mutandis*, lo mismo puede decirse de la crítica de Rings con respecto a *Naufragios* del autor español José Sanchis Sinisterra: “sigue concentrándose demasiado en el destino de los conquistadores españoles para poder desarrollar una perspectiva convincente del mundo indígena” (Rings 2010: 153).

ve a través de su “mindscreen” en ocularización cero la escena de la conversión de Topiltzin, seguida por imágenes cristianas pintadas de la virgen María, pero asimismo del sol, que tiene un papel importante en la religión azteca, donde se venera como Huitzilopochtli. Con esta exposición, Carrasco introduce no solo a los protagonistas Topiltzin y Fray Diego, sino que el “mindscreen” de Fray Diego anticipa ya el tema principal del sincretismo religioso.

Después de la muerte de Fray Diego, otro fraile descubre un pedazo de un códice pintado antaño por Topiltzin escondido en una gran biblia. Enfocando este trozo del códice, la “cámara” vuelve al pasado que se concretiza por un intertitular: “1526, México”<sup>160</sup> y muestra cómo Topiltzin está pintando este mismo códice, rodeado por indígenas muertos. Desde el principio, la película presenta, pues, la perspectiva del pueblo conquistado en vez de la perspectiva predominante en el cine de la Conquista de América, que suele transmitir la visión del conquistador. Con este cambio corre pareja otra inversión: los “bárbaros” son los españoles, que han matado cruelmente a los aztecas. No obstante, la visión de la película tampoco es maniqueista, sino que presenta en la siguiente escena en otra analepsis, situada poco antes de la llegada de los españoles, la ceremonia de un sacrificio de una joven virgen azteca. En esta puesta en escena muy estética, acompañada por música nativa tocada con instrumentos originales, resalta el hecho de que el sacrificio de la joven mujer es voluntario<sup>161</sup>. Justo en el momento de clavarle el cuchillo de onix en el pecho y de sacarle el corazón, irrumpen los españoles que matan a una mujer mayor (la abuela de Topiltzin), roban y destruyen la diosa de los aztecas. Ponen una estatua de la virgen María en el mismo lugar, y encuentran un códice escondido en el pie de la estatua azteca que queman, lo que equivale a la destrucción de la historia de este pueblo.

Al principio, Topiltzin solo simula sentirse atraído por la Virgen: se hinca delante de ella, que está situada en una posición elevada distanciada, para poder huir. Su hermano lo busca y trata de convencerlo a colaborar también con los españoles, lo que Topiltzin rechaza indignado. Más tarde su hermano lo traiciona, por lo que los españoles lo capturan y lo llevan al palacio de Cortés. Cortés se comunica con Topiltzin a través de Tecuichpo, la hija mayor (real) de Moctezuma, que adapta el papel de la Malinche, la famosa faraute y amante de Cortés –pero no

---

160 Haddu (2007: 164) advierte, basándose en palabras del propio director, que la elección temporal de la diégesis no era gratuita, sino que le permitía cierta libertad creativa ya que el periodo entre 1521 (derrumbe del imperio azteca) y 1531 (aparición de la Virgen de Guadalupe ante el indio Juan Diego) está insuficientemente investigado.

161 Esta puesta en escena de un acto bárbaro se distingue de la representación literaria y filmica del canibalismo de otras culturas autóctonas.

se llega a saber cómo Tecuichpo aprendió el español, que habla además sin acento. Topiltzin es el hijo de la concubina favorita de Moctezuma y con ello el (ficticio) medio hermano de Tecuichpo. Cortés ordena rebautizar a los dos con los nombres Tomás e Isabel, y condena a Topiltzin a una larga estadía en un monasterio donde aprenderá castellano. Previamente debe recibir públicamente treinta latigazos. Cuando el hermano de Topiltzin irrumpe en este castigo, estalla la violencia: le cortan la cabeza y don Cristóbal aumenta drásticamente el castigo, cambiando el látigo por una cadena y quemándole a Topiltzin brutalmente la planta de los pies con una antorcha. Tecuichpo implora en vano la ayuda de Cortés, quien pretende no tener ningún poder para impedir este castigo que le podría costar la vida a Topiltzin. No obstante, sobrevive, y la misma Virgen María, testigo de toda la escena, llora de compasión.

Un salto temporal explícito de cinco años transporta la acción al monasterio. Tomás ha experimentado una suerte de mimikri: tiene la misma tonsura que Fray Diego y habla perfectamente castellano, con un fuerte acento mexicano. Lo aprendió con Tecuichpo, su media hermana, con la que falsifica una carta de Cortés dirigida a Carlos V para vengarse de la muerte de Moctezuma y de Cuahutémoc, el marido de Tecuichpo. Luego los dos cometen incesto para continuar su raza: “somos de la misma pieza”. Fray Diego los denuncia, pidiendo a la vez perdón por Tomás, a quien quiere salvar el alma. Cortés deja encarcelar a Tecuichpo, quien, embarazada, le dice que el hijo que espera no es de él. Esta humillación del gran conquistador de México es la última en una larga serie de humillaciones por parte de Tecuichpo – la dominación de Cortés por parte de una mujer corresponde a la intención de humanizarlo, de presentar alguna debilidad suya, de redondear su presentación monótona como villano cruel. A la vez, constituye un acto de justicia poética o de venganza histórica.

Con la desaparición de Tecuichpo, Topiltzin se vuelve melancólico y enfermo, tiene muchos ataques de fiebre y visiones. En uno de esos sueños tiene una visión sincrética con las dos vírgenes, la virgen María y la virgen azteca Tonantzin (1.10). Poco después tiene una conversación clave con su confidente Fray Diego, en la que subraya las semejanzas religiosas, diciéndole que ambos tienen la misma creencia, y que el encuentro de ellos era inevitable. La “cámara” subraya este mensaje, ya que presenta ahora a los dos hombres dentro de un mismo plano medio, mientras que antes hubo siempre tomas singulares de cada uno. Fray Diego le contesta al salir que Tecuichpo se había quitado la vida, pero esta afirmación no se confirma visualmente. Podría ser una mentira, sobre todo porque Tecuichpo está a punto de dar a luz al sucesor de su raza. Sea como sea, Tecuichpo no aparecerá nunca más y a partir de esta clímax se repiten las huidas de Topiltzin, que busca siempre acercarse a la Virgen, en la que ve un alma piadosa

que lo comprende. Paralelamente, Fray Diego tiene alucinaciones y sueña con una visita a los aztecas que viven escondidos en unas cuevas. El acercamiento de Topiltzin y Fray Diego, de dos hombres que pertenecen a culturas y religiones tan distintas, se traduce sobre todo por el sincretismo espiritual-religioso que ambos experimentan, pero se expresa también a través de la música extradiegética, que combina y hasta fusiona música autóctona con música clásica de Bach. El reverso de este acercamiento de los dos protagonistas es su aislamiento con respecto a los representantes de su propia cultura: Topiltzin no tendrá más contacto con los aztecas, quienes no quieren saber nada de “Tomás”, considerándolo un traidor y su familia entera está muerta. Fray Diego duda de su misión eclesiástica y se distancia paulatinamente de sus compatriotas hasta el punto de no enunciar ninguna palabra más desde su regreso a Galicia. Topiltzin huye por última vez. El vínculo con su propia cultura se traduce por el taparrabos que cambia por la sotana. Saca la Virgen María de la sacristía y se arroja con ella a su catre, muriendo en el acto, abrazado a ella.

Ahora bien, el subtítulo de la película notifica “El espíritu de un pueblo trasciende cualquier conquista”, y Haddu acierta que la película trata de “decipher the psychological implications of a cultural and so-called ‘spiritual conquest’” (2007: 160), que llega desde la asimilación hasta la hibridización. Pero no veo que el filme haga surgir dudas “on an essential spiritual conquest having taken place in Mexico” (id.), en el sentido de que “it is also possible to see the current hybrid belief system as the result of an indigenous ‘conquest’ (and thus adoption) of Christianity” (ibid., 163). También sería posible considerar a Topiltzin como un caso singular que busca su propio camino religioso sincrético, pero que no es representativo para los demás aztecas u otros nativos. El hecho de que se suicide con la misma Virgen María en brazos puede interpretarse también como conquista religiosa, tal como lo hace Fray Diego. Quien no se deja conquistar ni espiritual ni corporalmente, en cambio, es Tecuichpo: desde el principio tiene el papel de un ser fuerte, que sabe lo que quiere, que acude inteligentemente a estrategias de seducción y engaño y que tiene a Cortés en un puño. Cuando tiene sexo con Topiltzin, dice “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”, palabras de Jesús que repetirá en el calabozo delante de Cortés, haciendo alarde de su autonomía. La frase se pronunció asimismo al principio de la película, en la escena de tortura de Topiltzin: la dice una mujer a su bebé de piel blanca en náhuatl, y continúa cuchicheando que no lo abandonaría nunca. El amor maternal es más fuerte que el odio al violador, el bebé mestizo se educará, parece sugerir esta escena, en la tradición espiritual de los aztecas, con cierta apropiación de la religión cristiana.

En Estados Unidos, esta película ambiciosa no tuvo una gran recepción. En México, en cambio, se volvió bastante popular –lo que se entiende por el mismo

tema de la identidad mestiza y de la historia genuinamente mexicana que presenta-, aunque las instituciones oficiales tal como el IMCINE no le otorgaron gran apoyo (ver Haddu 2007: 170), en consecuencia de lo cual la película carecía de una distribución internacional. Solo cuando salió en 2007 en Estados Unidos en DVD, esta situación cambió felizmente.

Para terminar se presentan dos apropiaciones de la historia colombiana y venezolana que remontan a la época de la Independencia. Se trata de una novela neohistórica venezolana muy irrespetuosa sobre Manuela Sáenz y de una película colombiana altamente metaficcional sobre Simón Bolívar.

### **6.3 *La esposa del Dr. Thorne* (1998) de Denzil Romero y *Manuela* (1991) de Luis Zúñiga**

Una película y una novela publicadas poco antes del Bicentenario de la Independencia de siete naciones hispanoamericanas, presentan dos imágenes muy variadas de Simón Bolívar, uno de los héroes más destacados de la Independencia americana: Después de haber sido representado incontables veces de manera altamente idealizada en la literatura (cfr. Piotrowski 2012), la historia, el arte y el cine, se analizan en lo siguiente dos representaciones artísticas que desmontan el culto al personaje de una manera peculiar: *Bolívar soy yo* es una película colombiana que trata de un actor que actúa en una telenovela en el papel de Simón Bolívar y que se indigna ante cualquier desliz referente a la verdad histórica (ver infra). *La esposa del Dr. Thorne* (1988) es una novela altamente irreverente y carnavalesca del autor venezolano Denzil Romero, publicada en la serie “la sonrisa vertical” de la editorial barcelonesa Tusquets. Trata de Manuela Sáenz, una de las muchas amantes de Bolívar que se ha vuelto famosa. Esta novela produjo un gran escándalo entre aquellos venezolanos que defendían el honor de Bolívar y de Manuela (ver Conway 2003, capítulo 4), puesto que relata de un modo bastante explícito las aventuras sexuales e incestuosas de Manuela, presentada como una mujer bisexual ninfómana. Según la versión oficial, cuya más reciente versión producida por la televisión venezolana en 2007 puede verse en youtube<sup>162</sup>, en cambio, Manuela era una heroína romántica que le salvó dos veces la vida a Bolívar, que lo acompañó a las campañas disfrazada de hombre, y que intentó suicidarse al

---

162 <http://www.youtube.com/watch?v=ZHHBzKKFSU> (03.05.2014). El título *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador* hace referencia a la biografía homónima de Alfonso Rumazo González (1944) y al hecho de que había impedido en 1828 un atentado contra Bolívar.

enterarse de su muerte<sup>163</sup>. En la literatura, la imagen romantizada destaca todavía en *Manuela* (1991) del ecuatoriano Luis Zúñiga, una “novela histórica de extensa investigación”, como se lee en el prólogo, que resulta ser una autobiografía ficcional de la vida de la amante de Bolívar, escrita supuestamente desde la vejez llena de privaciones. Manuela se autorretrata como mujer apasionada que se acuesta ya en la primera noche con el apuesto libertador con el que se amanceba luego abiertamente. Cuando descubre un arete en su cama, se pone celosa<sup>164</sup>. En la reconciliación, Bolívar le pide encargarse de su correspondencia. Ella se junta al “ejército de pobres” y renuncia a todo, pero Bolívar no termina de serle infiel, ni siquiera cuando demuestra los primeros síntomas de tisis. Zúñiga concretiza el suicidio fracasado de Manuela en estos celos. Según el *trailer* de la TV venezolana, en cambio, Manuela intenta quitarse la vida al enterarse de la muerte de Bolívar. La emisora de Hugo Chávez no menciona ni siquiera que Manuela era una adúltera, puesto que estaba casada con el médico inglés Thorne. De modo similar, en la película histórica tradicional “Simón Bolívar” de Miguel Contreras Torres (1941), las relaciones adúlteras son presentadas como platónicas (ver de España 2003: 415). En otra película histórica tradicional, también titulada “Simón Bolívar”, de Alessandro Blasetti (1969), se presenta a un nuevo personaje femenino que “sintetiza los rasgos de varias mujeres en la vida de Simón Bolívar, especialmente de Manuela Sáenz”. Para dorar la píldora, se presenta a su marido como un miserable funcionario realista (ver de España 2002: 420). La novela de Romero, en cambio, subraya irónicamente el estado civil de Manuela en el mismo título –*La esposa del Dr. Thorne*– aunque hay que admitir que Thorne es en esta novela neohistórica un carácter flojo, un marido débil y consentido. No obstante valga subrayar la diferencia: reduciendo desde el título su papel público como heroína de la Independencia para convertirla en una adúltera vulgar, resulta que el “crimen” de Romero no se dirige tan solo contra la memoria de Manuela, sino a la vez contra la de Bolívar (ver Conway 2003: 107). Christopher Conway mismo subraya que la

---

163 En el letrero del principio del *trailer* se le compara con “la querida y muy recordada Evita Perón”, subrayando incluso su mayor importancia.

164 Rísquez adopta este episodio en su drama histórico fílmico sorprendentemente tradicional, en el cual presenta a una Manuela luchadora y a un Bolívar romántico, que termina con un letrero melancólico, desilusionado, que dicta: “No ocurrió La Gran Colombia. No hubo Latinoamérica unida. Nosotros mismos nos encargamos de destruir el mejor sueño que ha parido esta tierra. Pero entre tantos hombres, una mujer, Manuela Sáenz, nos recordó que los sueños se heredan. Y a los sueños le gusta ser eternos.”

ruptura irrespetuosa con las narrativas fundacionales de Bolívar no debe llevar a una lectura simplista (id., 123). El filólogo americano reconoce en su lectura alegórica que los fracasos del republicanismo bolivariano se vinculan con el cuerpo desobediente de Manuela, que simboliza el continente que él quiso dominar. La presentación de Manuela como amante independiente y sexualmente insaciable no es, entonces, gratuita, sino que cumple varias funciones (ver id., 98s.): con ello, el autor implícito critica la representación patrilineal dominante de Bolívar como “ladykiller”; y según una lectura alegórica, “while the novel seems to trouble Bolívar’s virility by representing him as a naïve dreamer who submits to Manuela’s pleasure, Romero also scripts the failure of Latin American independence upon the body of Manuela without symbolically castrating Bolívar himself”. Es más, según la hipótesis convincente de Conway (99), la novela es solo pseudo-democrática ya que de hecho, insistiendo en la virilidad del libertador<sup>165</sup>, “leads the novel back into the fold of the monumentalist definition of Bolivarian masculinity”. Esta lectura se impone sobre todo en la última escena, que se desarrolla en el año 1828, en la que el libertador encierra a su ninfómana libertadora en su palacio. Restaura así a la vez el orden masculino y gubernamental, puesto que este acto coincide con su autoproclamación como dictador<sup>166</sup>. Con este final, la nueva novela histórica presuntamente subversiva de Romero se revela, por el contrario, como texto que remonta al culto bolivariano y que lo refuerza. El hecho de que representa al libertador no solo como ente superior y entusiasta que es capaz de proyectar sus visiones en otros, no solo como ente viril, sino asimismo como hombre romántico, que se identifica con el protagonista de *Los sufrimientos del joven Werther*, habla en favor de esta interpretación.

#### 6.4 *Bolívar soy yo* (2002) de Jorge Alí Triana

*Bolívar soy yo*, una película de *low budget* internacionalmente exitosa de Jorge Alí Triana<sup>167</sup>, rodada en pocas semanas, fue premiada en 2002 en los festivales

---

165 Exagerando mucho el carácter varonil que Rumazo González le atribuyó a Manuela en su biografía, Romero le concede incluso un pequeño fallo. Conway reconoce la doble victoria de Bolívar: “if Manuela is masculine because of her phallus, she is made woman again by the dominant phallus of Bolívar” (119).

166 Después del fracaso de la Convención, en la que se quiso proponer una nueva constitución, Bolívar trató de imponer el orden y mantener la unión de la Gran Colombia mediante el Decreto Orgánico de la Dictadura.

167 Triana, director, co-guionista y productor de la comedia filmica *Bolívar soy yo*, es un talento múltiple: aparte de más de treinta series de televisión, su obra creativa cuenta con varias adaptaciones cinematográficas de obras de García Márquez (*El amor en los*

de Mar del Plata y de Toulouse. No se basa en una obra literaria, sino en la vida del héroe venezolano. El letrado explica antes de entrar en la diégesis del mundo filmado el mayor sueño del libertador:

SIMÓN BOLÍVAR (1783–1830) lideró la independencia contra la Corona Española de las actuales Repúblicas de: Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia, las cuales soñó unidas en una sola nación llamada “LA GRAN COLOMBIA”.

La primera escena demuestra a Bolívar a la espera de su ejecución. Lanza su último discurso delante del pelotón, pidiendo la consolidación de Colombia y presentándose como víctima de sus perseguidores<sup>168</sup>. Pero cuando el batallón está a punto de disparar, grita “corten” y el narratario se da cuenta que acaba de asistir al rodaje de una película (nivel hipodiegético) dentro de la película. La película principal (nivel diegético) resulta ser el rodaje de la telenovela sobre Bolívar, cuyo director discute con el actor Santiago Miranda, que interpreta el papel de Bolívar: Miranda se adhiere firmemente a la verdad histórica y se indigna de que Bolívar en realidad no murió fusilado, a lo que el director contesta que se trata de hacer un dramatizado y no de una historia verdadera. Miranda contesta: “Usted es un maquillador de la historia” y sale enfurecido del set. Detrás del nombre del actor destaca una referencia ambigua: el apellido remite al general venezolano Francisco de Miranda, el precursor de la emancipación americana que había ideado antes que Bolívar (en su famosa “Carta de Jamaica” de 1815) el proyecto de una gran confederación americana y que había luchado y gobernado en Venezuela. Pero fue entregado por Bolívar y otros a las autoridades españolas, porque consideraron la capitulación de Miranda en 1812 como acto de traición. De ahí el título *La tragedia del Generalísimo* (1987) de otra novela histórica sobre Miranda escrita por el autor de *La esposa del Dr. Thorne*, Denzil Romero.

El director supone que su actor no sabe distinguir entre realidad y ficción y acude a la ayuda de un psicólogo para curarlo de su enajenación. La crítica comparte este punto de vista: “Santiago Miranda, un actor que obsesionado con el

---

*tiempos de cólera, Del amor y otros demonios*), más de cincuenta montajes en el Teatro Popular de Bogotá, su ciudad natal, entre ellos algunas adaptaciones dramáticas del mismo Gabo (*La cándida Eréndira, Crónica de una muerte anunciada, Noticia de un secuestro*) y de Vargas Llosa (*La fiesta del chivo*). Triana resulta ser más bien hombre de teatro quien reconoce que su “cine tiene un tono teatral” (citado en Mora; cfr. asimismo <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=74>, 03.05.2014).

168 Estas palabras transcriben textualmente su última proclamación del 10 de diciembre de 1830, una semana antes de su muerte (Kantaris 2007: 118).

papel de Simón Bolívar, termina creyéndose que es realmente el personaje que interpreta”; “el actor se balancea entre la lucidez y la locura” (Mora; ver nota 5).

Este tema de un actor enajenado es un tópico que se encuentra en muchos textos literarios, por ejemplo en la novela *Estudio Q* (1965) del autor mexicano Vicente Leñero, que trata también de la programación y filmación de una telenovela truculenta protagonizada por un galán quien se identifica más y más con su personaje hasta no lograr vivir independientemente del libreto. Pero mientras los dos niveles diegéticos llegan a confluír en *Estudio Q* en un constante vaivén entre filmación, reflexión sobre la misma, cambios de libreto, nuevos ensayos fílmicos etc. y que el actor queda atrapado en una vertiginosa cinta de Möbius (cfr. Schlickers 2010b), resulta que esa confusión no se encuentra en *Bolívar soy yo*. Por el contrario, los demás personajes de su entorno “real” le siguen el juego al actor y lo superan incluso, lo que abre un curioso caleidoscopio metaléptico: un capitán de aviación lo titula “Bolívar” y se lo lleva a Bogotá; su madre lo protege delante de una vecina-hincha con las palabras “mientras no termina la batalla del sur no tiene tiempo para nada”; la actriz que tiene el papel de Manuela Sáenz se identifica hasta tal punto con este personaje que trata de salvarlo varias veces en la vida “real” y el mismo presidente de Colombia lo invita como Bolívar a un desfile militar en el cual participa cabalgando en Palomo, su caballo favorito.

Los otros son, pues, más locos que el propio protagonista quien, como propone mi hipótesis, finge solamente su locura (ver infra), mientras que los demás lo tratan como a un Bolívar resucitado de la telenovela y de la historia. En este sentido se distingue de otro modelo literario que efectivamente no sabe distinguir entre realidad y ficción, lo que lo lleva a luchar literalmente contra molinos de viento, que tiene, pues, un proyecto igualmente quijotesco que el propio Miranda/Bolívar. De ahí que no sea gratuito que Miranda/Bolívar hojee en la primera escena un ejemplar del *Quijote*<sup>169</sup>.

El único personaje que no lo confunde con el Libertador resulta ser el psicólogo que lo persigue en una ambulancia. Miranda/Bolívar huye montando en su uniforme en Palomo, pasando por la moderna ciudad de Bogotá con autobuses, semáforos y edificios altos. Un corte duro transfiere la acción a una discoteca donde baila besándose con diversas mujeres –concretización de la fama del mujeriego Bolívar. Acompaña a una de ellas a su cuarto, donde ella se revela como

---

169 Valga subrayar además que en la segunda parte de esta famosa novela de Cervantes los personajes del mundo de Don Quijote, después de haber leído sus hazañas, le siguen no solo el juego sino que le preparan nuevas aventuras –unos para ayudarlo de salir de su locura, como Sansón Carrasco, otros para divertirse con él, como los duques.

prostituta que quiere ver la telenovela de Bolívar como siempre lo hace mientras trabaja. El se lo niega, quejándose de su vida de actor, y en una curiosa *mise en abyme* ella se queja por su parte de que su profesión consta asimismo de una forzada actuación.

Miranda/Bolívar vuelve a su quinta, donde el guardia critica la telenovela que ahonda en la vida amorosa de Bolívar. No le gusta nada por echar de menos los sueños de libertad bolivarianos, incitándole al actor: “Usted tiene la oportunidad que Bolívar no tuvo: terminar su sueño”. A partir de este momento, ya no hay obstáculo que valga, porque Miranda/Bolívar queda absolutamente obsesionado con esta idea suprema. Lo internan brevemente en un manicomio, pero el propio presidente pide su libertad para poder llevárselo a una gran cumbre de presidentes. Miranda/Bolívar lanza allí diatribas, pero cuando quieren devolverlo al manicomio, toma al presidente como rehén y huye con él en un gran barco. Allí sufren un asalto de un grupo guerrillero que le devuelve ceremoniosamente su espada a Miranda/Bolívar, pero luego resulta que esta unidad paramilitar tiene sus propios objetivos y que lo traicionan. Menos mal que Manuelita aparece justamente en este momento para salvarlo. Después del sexo, él le pregunta si ella cree que él cree ser Bolívar – y se contesta cuerdamente a sí mismo que murió en 1830. De ahí que el papel del loco que se cree Bolívar sea solamente otro papel que Miranda representa conscientemente<sup>170</sup> – pero ya no hay modo de retroceder. Los guerrilleros le hacen un juicio al presidente cautivado a bordo, y Miranda/Bolívar, avisado por Manuelita, puede evitar la ejecución tan solo en el último momento. Vuelven al palacio de justicia y lo asaltan. Un montaje acelerado de breves escenas documentales sobre golpes, tiros y otras escenas de violencia, que alterna con tomas y “fadings” de Miranda/Bolívar en medio del tumulto, termina con un plano en picada, que se acerca a Miranda/Bolívar y Manuelita tumbados en el suelo, llenos de sangre, en medio de cadáveres. Miranda/Bolívar murmura, agonizando: “Adiós Colombia... Adiós Libertad... las preciosas armas... cómo perderlas... corte... corte”. Luego aparece una claqueta con la que la película termina, reanudando el principio donde una claqueta había interrumpido la filmación de la novela. El propio director advierte que esto podría significar que “incluso la locura del actor puede ser parte de la ficción del dramatizado”. Pero desde un punto de vista narratológico esta interpretación no se comprueba: la claqueta pertenece al mundo intradiegetico, donde se demuestra la filmación de una telenovela y la conducta

---

170 Triana confirma: “Ocurre que el loco es el cuerdo de ese universo, todo lo demás está corrompido, enrarecido y el único cuerdo es el loco” (citado en Mora).

del actor, que finge su locura o que oscila entre lucidez y locura, mientras que lo filmado, o sea el dramatizado, está situado a un nivel inferior, el hipodiegético. Este plano hipodiegético influye en el plano diegético en cuanto que el actor se identifica con su personaje, pero no al revés. En otras palabras: la hipótesis de Triana significaría que la locura del actor tuviera influencia en el propio dramatizado, pero entonces se trataría de una metalepsis vertical descendente del enunciado de la que la película carece. Además, se muestran tan solo al principio y al final fragmentos breves del final del dramatizado, cuando Bolívar está a punto de morir.

La claqueta pertenece al universo “real” dentro de la ficción, o sea la moderna Colombia que forma parte del reparto. Y la trama de la película no se ubica solamente en ella, sino que repercute también semánticamente en la realidad extratextual: en su presentación de esta película en el Instituto Cervantes de Bremen en octubre de 2008, Vera Toro se preguntó si no es acaso una película sobre una sociedad que acepta a este actor loco, o que fomenta incluso su esquizofrenia. “¿Una sociedad que cree en milagros y dialoga con un símbolo hecho carne y hueso como si no fuera nada? ¿No es acaso también una película sobre una sociedad que pone el nombre de Bolívar en cualquier institución, empresa o mercancía porque [...] le da un aire de grandiosidad?” Efectivamente, los discursos grandilocuentes dentro de la película pueden considerarse como “farsa al patriotismo sin reflexión, sin crítica de la historia” (Toro). Pero a pesar de su comicidad y exageraciones existe también, según la crítica, el otro lado sincero, melancólico, según el cual Miranda/Bolívar

representa desde lo simbólico el espíritu libertario de todo un pueblo que no se resigna, aun en la actualidad, a morir bajo la dependencia del colonialismo. Como una suerte de espejo, las imágenes se duplican, mostrando sus dobles. Pasado y presente convergen hasta hacerse casi una sola cosa: la lucha contra el imperio (España, EEUU), los traidores internos (los de ayer, los de hoy), los sueños de libertad e independencia (política antes, económica hoy), etc. (Veaute).

Pero esta lectura edificante no puede encontrarse en la película que se mofa, por el contrario, de los únicos que luchan de verdad: los guerrilleros y guerrilleras que traicionan a Bolívar como todos los demás. Y el propio director Triana no se hace ninguna ilusión: “El personaje tenía que morir como todo personaje romántico, solo contra el mundo [...], como lo que yo siento que va a pasar en este país, aquí vamos a morir todos, esto es la locura. Yo veo un futuro muy apocalíptico” (citado en Mora). Estas dos interpretaciones diametralmente opuestas confirman, no obstante, un reconocimiento de Miranda/Bolívar que enuncia en un soliloquio dirigido a una estatua de Bolívar: “Cada uno tiene una imagen

de Bolívar. Cada uno tiene su propio Bolívar”. El análisis de la novela de Denzil Romero y de las películas sobre Bolívar y Manuela han demostrado la certeza de esta sentencia que puede aplicarse, por cierto, a cualquier otra representación literaria, fílmica e incluso historiográfica de los grandes héroes e heroínas<sup>171</sup> de la historia.

---

171 Compárense por ejemplo la versión satírica de la Papa Juana de Emmanuel Rhoidis/ Alfred de Jarry con la versión feminista de Donne Woolfolk Cross, o las abundantes representaciones de Eva Perón en la literatura (ver Schlickers 2005).

## 7. Conclusiones

Este estudio ha enfocado la apropiación de la Conquista en las crónicas de los siglos XV y XVI y en los hipertextos literarios y filmicos del siglo XX, revelando que la concepción de la Conquista y de sus actantes varía considerablemente en los textos singulares. El caso más extremo de interpretaciones variadas se encontró en los textos sobre Lope de Aguirre. Su ejemplo demuestra una de las razones para las evaluaciones dispares, que residen en la instrumentalización ideológica. Pero además hay que tomar en cuenta que cualquier narración ficcional literaria y cinematográfica constituye una apropiación secundaria de la historia, puesto que se basa en una primera apropiación, llevada a cabo en las crónicas. No obstante, las representaciones artísticas influyen en el imaginario histórico de una sociedad. Con ello, las narraciones ficcionales adoptan funciones productivas para la memoria colectiva, es decir: las ficciones literarias y filmicas transmiten visiones sobre todo latinoamericanas del Descubrimiento y de la Conquista que se oponen muchas veces al discurso colonialista oficial que se reactualizó en España tanto por parte del PSOE como del PP en 1992 (ver Rings 2010: 18). El contradiscurso ficcional abarca la inversión de perspectivas –al estilo de “El 12 de octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos” (Posse: *Daimón*, p. 26)– e incluye la posibilidad de incluir hechos ficticios como, por ejemplo, que los aztecas llegaron antes de 1492 en globos a Düsseldorf (Posse: *Los perros del paraíso*, pp. 11 y 39). Estas (dis)torsiones no son gratuitas, sino que revelan la contingencia de la historia y la arbitrariedad de su representación. De ahí que no sea sorprendente que lo literario irrumpa –al igual que lo ficticio– en el discurso historiográfico (ver Jaeger 2002b), lo que se confirmó en las crónicas analizadas en este trabajo (ver, por ejemplo, *Naufragios* en el capítulo 4.1). Si la historiografía se acerca a las formas literarias y a la ficción, los acontecimientos, la experiencia subjetiva y la actuación heroica del cronista-protagonista resaltan a través de un *re-enactment* narrativo. Por otra parte, la irrupción del discurso historiográfico en la literatura llevó consigo una apropiación del mismo discurso y de la teoría de la historiografía que se reconstruyó en los análisis de aquellas nuevas novelas históricas que son altamente autorreflexivas. En este punto los textos filmicos se distinguen radicalmente de los textos literarios, puesto que los largometrajes analizados en este trabajo carecen –con excepción de *Bolívar soy yo* y *También la lluvia*– del nivel metahistoriográfico o metaficcional. Que esta carencia no se debe a límites expresivos del cine se observa en ciertos cortos experimentales: ver, por ejemplo, la adaptación

del cuento “Las babas del diablo” de Cortázar por parte de Keren Cytter (2008). El formato digital de este corto indica una de las razones: al contrario de los largometrajes, que deben adaptarse a las condiciones de la gran pantalla y con ello al circuito comercial, los cortos tienen mucho más libertad artística porque no deben someterse a las reglas del mercado cinematográfico.

No es satisfactorio, empero, recurrir a este tópico. Aunque el mismo Marc Ferro (2008: 8) admite “que, en el cine, la Historia reproduce muy a menudo las corrientes dominantes del pensamiento”, da asimismo ejemplos que contribuyen a la elaboración de una contra-historia. Estos representantes no son singulares, como lo demuestran las corrientes del Nuevo Cine Argentino y del Nuevo Cine Chileno que surgieron a mediados de los años noventa en Argentina y al principio del nuevo milenio en Chile, que rechazan los géneros del “mainstream” (ver Aguilar 2010). En el corpus fílmico de este trabajo destacaron sobre todo filmes brasileños que se inscriben en una forma del “filming back”, que cuestiona con mucha comicidad la visión tradicional de la historia. Las películas y novelas históricas tradicionales, en cambio, trivializan esta misma visión oficial, pero: esta misma trivialización puede ser una liberación, un alivio, una confirmación. De ahí la persistencia de los mitos, sea la heroización e idealización de los descubridores o luchadores como Colón o Pancho Villa (Schlickers 2013), que son admirables a pesar de su fracaso<sup>172</sup>, sea el mitema de la Revolución mexicana traicionada, o la perpetuación de la leyenda negra... La necesidad de crear versiones históricas simbólicamente poderosas se impone en los festejos de los Centenarios y ha podido observarse últimamente en los del Bicentenario de la Independencia: en Chile, por ejemplo, surgió el ciclo *Héroes. La Gloria tiene su precio*, una serie de seis episodios históricos hechos por cuatro directores chilenos de prestigio y estrenados en televisión durante 2007 y 2008, que se propuso reconstruir momentos claves en la vida de los grandes héroes nacionales (ver Bongers 2012). Pero no solo las series televisivas y las superproducciones cinematográficas recurren a formas épicas, concentrándose en la vida de un individuo que se convierte en héroe, sino que tampoco se escriben más nuevas novelas históricas. El género ha llegado a su fin(al): la presunta historiografía oficial ya no existe, como lo revela la existencia de la “oral history”, de la historia cotidiana, de la historia de

---

172 Rings (2010: 242), por el contrario, los considera como conquistadores débiles, que reflejan “la desilusión política y la pérdida de credibilidad en los grandes discursos políticos”. Pero admite, un par de líneas más abajo, que “desgraciadamente ninguna de las películas mencionadas sabe romper con la imagen del conquistador como hombre que hace la historia frente a la de los conquistados pasivos”.

las mujeres etc. –la historiografía ha descubierto a las minorías que ya no necesitan ninguna defensa por parte de los novelistas. Estéticamente, ciertas novelas neohistóricas como, por ejemplo, *Los perros del paraíso* y *Daimón*, cansan debido a sus constantes exageraciones y torsiones, su vertiginoso ritmo narrativo, sus pesados comentarios e insinuaciones metaficcionales. La nueva novela histórica ya no es nueva sino resulta ser hoy en día histórica, y todavía no se ha generado ninguna “novísima” novela histórica.

En el otro extremo volvieron a aparecer en el nuevo milenio los *grands récits* proclamados muertos por Lyotard, es decir voluminosas novelas históricas de índole tradicional. Aquí destaca la presencia de escritoras latinoamericanas y españolas que presentan la historia muchas veces desde el punto de vista de una protagonista femenina, cayendo lamentablemente muchas veces en la trampa del sentimentalismo en el intento de resaltar la excepcionalidad, sensibilidad y coraje de sus heroínas. Este es el caso en *A casa das sete mulheres* (2002) de Leticia Wierzchowski, *La princesa india* (2005) de Inma Chacón, *Inés del alma mía* y *La isla bajo el mar* (2009) de Isabel Allende y *Mika, la Capitana* (2012) de Elsa Osorio. No creo que podamos concluir que la remistificación llevada a cabo en estas novelas sea una respuesta a la denigración de personajes femeninos tal como se presenta en la novela sobre Manuela Sáenz de Denzil Romero. Lo que sí me hacen suponer estas novelas, y la última –muy lograda– novela de Antonio Muñoz Molina sobre la guerra civil española, *La noche de los tiempos* (2009), podría citarse para comprobarlo, es que estamos experimentando un renacimiento del *grand récit*. Supongo que este renacimiento se debe a que el fragmentarismo y la alta velocidad de nuestro mundo digitalizado producen tanto en los autores como en los lectores cierto anhelo hacia mundos cerrados, la identificación con personajes, emociones, el desarrollo pausado y detallado de unas historias que tienen comienzo, mitad, fin y sentido. La misma tendencia puede observarse en el cine, donde destacan largos filmes épicos como *Die andere Heimat* de Edgar Reitz, que cuenta durante casi cuatro horas de un modo muy auténtico, pausado, la historia de una familia que vivía en el siglo XIX en un pueblo pobre del Hunsrück en Alemania.

Jaeger observa que las interferencias entre la historiografía y la literatura son particularmente frecuentes en fases de rupturas epistémicas. Habría que añadir que crisis políticas –sean guerras, revoluciones, golpes de estado o dictaduras–, suelen apropiarse también intensamente por parte de la historiografía, la literatura y el cine. Esto abre un sinfín de nuevos objetos para un análisis comparativo: la guerra civil española, las revoluciones mexicana y cubana, las dictaduras militares latinoamericanas etc. Estos estudios abarcarían también un período largo, en el caso de la revolución cubana y su apropiación cinematográfica, por ejemplo, se

empezaría con *Historias de la revolución* (1960), *Muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968, los dos últimos filmes son adaptaciones de novelas homónimas de Edmundo Desnoes), pasando por *Lucía* (1968) de Humberto Solás y otros filmes hasta llegar a los largometrajes *Che – Revolución* y *Che – Guerrilla* (2008) de Steven Soderbergh, que podría contrastarse con la novela *La pasión según Carmela* (2008) de Marcos Aguinis, novela de amor cuidadosamente documentada (en el anexo se mencionan las fuentes) que de-construye en el doble sentido de la palabra los mitos de la revolución cubana (ver Schlickers 2010a).

Con respecto a la guerra de Malvinas (1982) sería interesante seguir cotejando la apropiación literaria argentina con la de Gran Bretaña, tal como lo hizo Bernard McGuirk en su estudio *Falklands-Malvinas. An Unfinished Business* (2007). Los actos de conmemoración de esta guerra en el año 2012 mostraron además que centenarios y otros aniversarios de los grandes eventos de la historia intensifican la creación de representaciones literarias, dramáticas y filmicas. Películas como *También la lluvia* y dramas como *Naufrajos de Álvaro Núñez* o *La herida del otro* de José Sanchis Sinisterra señalan que el pasado no pertenece en absoluto al pasado, sino que repercute en la actualidad.

## 8. Bibliografía

### 8.1 Crónicas

- Caminha, Pêro Vaz de (1500): “Carta” do descobrimento do Brasil, en: [http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/carta\\_caminha.htm](http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/carta_caminha.htm) (03.05.2014)
- Carvajal, Gaspar de (1542): *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas* (1855), ed. de J. Hernández Millares, México: Fondo de Cultura Económica, 1955
- Colón, Cristóbal (1451–1506): *Diario del primer viaje de Colón*, ed. de Demetrio Ramos Pérez y Marta González Quintana, Granada, 1995
- (1492): *Diario de a bordo*, capítulos reproducidos en: Serna, Mercedes (ed.): *Crónicas de Indias*, Madrid: Cátedra (=Letras hispánicas, 483), 2000, pp. 125–189
  - (1493a): “Carta a Luis de Santángel”, en: Serna, Mercedes (ed.): *Crónicas de Indias*, Madrid: Cátedra (=Letras hispánicas, 483), 2000, pp. 117–125
  - (1493b): “Carta del descubrimiento a los Reyes Católicos”, en: Zamora, M.: *Reading Columbus*, Berkeley: University of California Press, 1993
- Colón, Hernando (1537–39): *Historia del Almirante*, ed. de Luis Arranz, Madrid: Historia 16, 1984; reproducida en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/10079.htm>
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo (1478–1557): *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, 4 vols., Madrid: Real Academia de la Historia, 1851
- Humboldt, Alexander y Bonpland, Aimé (1799–1804): *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent*, vol. II, con un registro de Hanno Beck, Stuttgart: Brockhaus, 1970
- Las Casas, fray Bartolomé de (1552): *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid: Clásicos Castalia, 1999
- (1875): *Historia de las Indias*, 3 vols., Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986
- Léry, Jean de (1578): *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil* (1563), Lausanne: Bibliothèque Romande, 1972
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvar (1542/1555): *Naufragios, y relación de la jornada que hizo a la Florida con el adelantado Pánfilo de Narváez*
- (1985): Ed. de Trinidad Barreras, Madrid: Alianza, 2007
  - (1989): Ed. de Juan Francisco Maura, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 306)
  - (2003): capítulos reproducidos en: Serna, Mercedes (ed.): *Crónicas de Indias*, Madrid: Cátedra, pp. 421–447

- (1555): *Naufragios y Comentarios*, ed. de Roberto Ferrando, Madrid: Historia 16, 1984
- Roselly de Lorgues, Antoine François Félix (1856): *Christophe Colomb: Histoire de sa vie et de ses voyage d'après des documents authentiques tirés d'Espagne et d'Italie*, 2 vols., Paris: Didier, 1859<sup>2</sup>
- Schmidl, Ulrich (1567): *Relación del viaje al Río de la Plata*, en: *Alemanes en América*, ed. de Lorenzo E. López, Madrid: historia 16, 1985, pp. 129–225
- Staden, Hans (1557): *Brasilien. Historia von den nackten, wilden Menschenfressern*, aus dem Frühneuhochdeutschen übertragen von Ulrich Schlemmer, Lenningen: Erdmann, 2006
- Vázquez, Francisco (1562): *El Dorado: Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, Madrid: Alianza, 1987

## 8.2 Textos literarios

- Allende, Isabel (2006): *Inés del alma mía*, Barcelona: Random House Mondadori 2009 *La isla bajo el mar*, Barcelona: Plaza y Janés
- Andrade, Oswald de (1924): “Manifesto da Poesia pau - brasil”, en: *Correio da Manhã* (18.3.) en: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> (11.06.2014)
- (1928): “Manifesto antropófago” (1928), en: *Revista de Antropofagia* (1928) 1/I, en: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> (11.06.2014)
- Cervantes, Miguel de (1617): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 2004 (LH 427)
- Chacón, Inma (2005): *La princesa india*, Madrid: Alfaguara
- Carpentier, Alejo (1949): *El reino de este mundo*, Barcelona: Seix Barral, 1997
- (1979): *El arpa y la sombra* Madrid: Alianza, 1998
- Gamerro, Carlos (1998): *Las islas*, Buenos Aires: Norma, 2007
- Lope de Vega (1614): *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. crítica de J. Lemartinel y Ch. Minguet, Lille: Presses Universitaires, 1980
- Osorio, Elsa (2012): *Mika, la Capitana*, Madrid: Siruela
- Otero Silva, Miguel (1979): *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, Barcelona: Seix Barral
- Payró, Roberto (1925): *El capitán Vergara (Domingo Martínez de Irala)*, 2 tomos, Buenos Aires: Jesús Menéndez
- Ponce de León, Napoléon Baccino (1990): *Maluco. La novela de los descubridores*, Barcelona: Seix Barral

- Posse, Abel (1978): *Daimón*, Barcelona: Argos
- (1987): *Los perros del paraíso*, Barcelona: Plaza & Janés
  - (1992): *El largo atardecer del caminante*, Barcelona: Random House Mondadori
- Rhoïdis, Emmanuel (1866): *Die Pöpstin Johanna. Roman aus dem Mittelalter* (1993), traducido del griego por Alfred Jarry y Jean Saltas, Frankfurt: Zweitausendeins, 1993
- Romero, Denzil (1988): *La esposa del Dr. Thorne*, Barcelona: Tusquets (La sonrisa vertical), 1990<sup>4</sup>
- Saer, Juan José (1983): *El entonado*, Barcelona: El Aleph editores, 2003
- Sanchis Sinisterra, José (1992): *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, en: id.: *Trilogía americana*, Madrid: El público
- Torres, Antônio (2000): *Meu querido canibal*, Rio de Janeiro: Record, 2007<sup>7</sup>
- Uslar Pietri, Arturo (1947): *El Camino de El Dorado*, Buenos Aires: Losada
- Wierzchowski, Leticia (2002): *A casa das sete mulheres*, Porto: Ambar
- Zúñiga, Luis (1991): *Manuela*, Quito: Abrapalabra

### 8.3 Textos filmicos

- 1492: *The Conquest of Paradise* (1992, Ridley Scott)
- Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, Werner Herzog)
- Bolívar soy yo* (2002, Jorge Alí Triana)
- Cabeza de Vaca* (1990, Nicolás Echevarría)
- Caramuru - A invenção do Brasil* (2001, Guel Arraes)
- Como era gostoso o meu francês* (1971, Nelson Pereira Dos Santos)
- Christopher Columbus - The Discovery* (1992, John Glen)
- Descobrimento de Brasil* (1937, Humberto Mauro)
- El Dorado* (1988, Carlos Saura)
- Hans Staden* (1999, Luiz Alberto Pereira)
- Manuela Sáenz. La libertadora del libertador* (2000, Diego Risquez)
- Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade)
- La otra conquista* (1998, Salvador Carrasco)
- También la lluvia* (2010, Iciar Bollain)

## 8.4 Estudios

- Abellán, José Luis (2009): *La idea de América. Origen y evolución* (1972), Madrid: Iberoamericana/Vervuert
- Adorno, Rolena (2007): *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative* Yale/New Haven & London: Yale University Press
- Aguilar, Gonzalo (2010<sup>2</sup>): *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos
- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso
- Araujo Pereira, Diana; López Petzoldt, Bruno (2015): “La imposible re-presentación cinematográfica de la Conquista: Para recibir el canto de los pájaros (1995) y También la lluvia (2010)”, en: Diana Araujo Pereira/Juan Pablo Martín (eds.): *Imaginários coloniais: rupturas e continuidades contemporâneas* (en prensa)
- Arciniegas, Germán (1990): *Amerigo y el Nuevo Mundo*, Madrid: Alianza
- Arellano, Ignario; Del Pino, Fermín (eds.) (2004): *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias*, Madrid: Iberoamericana
- Arend, Elisabeth (2008): “Histoire, littérature et l’écriture de l’histoire”, en: E. Arend, D. Reichardt, E. Richter (eds.): *Histoires inventées. La représentation du passé et de l’histoire dans les littératures française et francophones*, Frankfurt: Peter Lang
- Aristóteles (1992): *Poética*, Madrid: Gredos
- Arranz, Luis (1984): “Introducción” a Hernando Colón: *Historia del Almirante*, Madrid: Historia 16, pp. 7–43
- Barrera, Trinidad (1985): “Introducción” a su edición de los *Naufragios*, Madrid: Alianza, pp. 7–58
- Bateman, John; Kepser, Matthias; Kuhn, Markus (eds.) (2013): *Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films*, Marburg: Schüren
- Beckjord, Sarah H. (2007): *Territories of History. Humanism, Rhetoric, and the Historical Imagination in the Early Chronicles of Spanish America*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press
- Bernabeu Albert, Salvador (1995): “El Centenario interminable. Contenidos ideológicos y culturales del IV y V Centenario de 1492”, en: Wawor/Heydenreich, pp. 9–27
- Bernecker, Walther L. et al. (eds.) (1994): *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas*, 3 vols., Stuttgart: Klett-Cotta
- Bolle, Willi (2010): „Die erste Durchquerung Amazoniens (Francisco de Orellana, 1541–1542)”, en: “W. Bolle et al.: *Amazonien. Weltregion und Welttheater*, Berlin: Trafo, pp. 21–61

- Bongers, Wolfgang (2012): "La (In)dependencia mediatizada: (re)construcción y (re)producción de los libertadores chilenos en imaginarios cinematográficos y televisivo", en: A. Luengo, S. Schlickers (eds.): *La reinención de Latinoamérica: Enfoques interdisciplinarios desde las dos orillas*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 155–172
- Borges, Jorge Luis (2002): "Domingo F. Sarmiento: Facundo", en: id.: *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Madrid: Alianza
- Bremme, Bettina (2000): *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*, Stuttgart: Schmetterling
- Burucúa, Constanza (2008): *Confronting the 'Dirty War' in Argentine Cinema, 1983–1993. Memory and gender in historical representations*, Woodbridge: Tamesis
- Carbayo Abengozar, Mercedes (1998): "La Hispanidad, un acercamiento deconstructivo", en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/numero10/hispanid.html> (6.06.2014)
- Ceballos, René (2005): *Der transversalhistorische Roman in Lateinamerika...*, Frankfurt/M.: Vervuert
- Chartier, Roger (1994): „Zeit der Zweifel. Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung“, en: Conrad/Kessel, pp. 83–97
- Conrad, Christoph/Kessel, Martina (eds.) (1994): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart: Reclam
- Conrad, Christoph/Kessel, Martina (1994): „Geschichte ohne Zentrum“, en: Conrad/Kessel, pp. 9–36
- Conrad, Sebastian/Randeri, Shalini (eds.) (2002): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/New York: Campus
- Conrad, Sebastian/Randeri, Shalini (2002): „Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt“, en: Conrad/Randeri, pp. 9–49
- Conway, Christopher (2003): *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*, Florida: University Press
- Dill, H.O.; C. Gründler; I. Gunia; K. Meyer-Minnemann (eds.) (1994): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt: Vervuert
- Dölker, Michaela (2004): *Die Inszenierung von Geschichte in Spanien zum 500. Jubiläum der Fahrt des Kolumbus. Die „Exposición Universal de Sevilla 92“*, Hamburg (unveröff. Magisterarbeit)
- Dolle, Verena (2007): „Amerika als Ort der Freiheit: Hollywoods Version der Eroberung Mexikos in *Captain from Castile*“, en: Fendler/Wertheim, pp. 27–52

- Duchet, Michèle et al. (1987): *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestante du XVI<sup>e</sup> siècle. Quatre études d'iconographie*, Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique
- Duvals, Jean Paul (1994): „Iberoamerika im frühneuzeitlichen Denken Europas“, en: Walther L. Bernecker et al. (eds.): *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas*, vol. I, pp. 807–822
- Erll, Astrid; Wodjanka, Stephanie (eds.) (2008): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin/New York: de Gruyter
- Ertler, Klaus-Dieter (2002): *Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke*, Tübingen: Narr
- España, Rafael de (2002): *Las sombras del Encuentro. España y América: cuatro siglos de Historia a través del Cine*, Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz
- Ettinghausen, Henry (1982): “Introducción crítica”, en: Duque de Estrada, Diego (164?): *Comentarios del desengañado de sí mismo, prueba de todos estados y elección del mejor de ellos. Vida del mismo autor*. Edición, introducción y notas de Henry Ettinghausen. Madrid: Castalia (= Clásicos Castalia, 109), pp. 7–65
- Faulkner, Sally (2004): *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, London: Tamesis
- Fendler, Ute; Wehrheim, Monika (eds.) (2007): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*, München: Meidenbauer
- Ferrando, Roberto (1984): “Introducción” a su edición de *Naufragios y Comentarios*, Madrid: Historia 16, pp. 7–38
- Ferro, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*, Madrid: Alkal
- Floeck, Wilfried (2003): “Echevarría: Cabeza de Vaca”, en: id.: *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen und Basel: Francke, pp. 267–285
- Floeck, Wilfried (2009): “Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español”, en: Floeck/Fritz (eds.), pp. 9–37
- Floeck, Wilfried/Fritz, Sabine (eds.) (2009): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim: Olms
- Folger, Robert; Oesterreicher, Wulf (eds.) (2005): *Talleres de la memoria – reivindicaciones y autoridad en la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII*, Münster: LIT
- Fulda, Daniel (1999): „Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens“, en: *Poetica* 31, pp. 27–60
- Galster, Ingrid (1996): *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt*, Frankfurt/M.: Vervuert

- (2011): *Aguirre o la posteridad arbitraria : la rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica*, Bogotá: Ed. Univ. del Rosario
- García Borrero, Juan Antonio (2007): *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*, Madrid: Ocho y medio, libros de cine
- García Riera, Emilio (1992–1997): *Historia documental del cine mexicano*, 18 tomos, Guadalajara: Universidad
- Glantz, Margo (coord.) (1993): *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, México
- (2005): *La desnudez como naufragio*, Madrid: Iberoamericana
- Gnutzmann, Rita (1991): “La historia de Lope de Aguirre según Uslar Pietri: *El camino de El Dorado*”, en: *RCLL XVII/34*, pp. 135–145
- (1994): “*El Entenado* de Saer o el cuestionamiento de las crónicas”, en: J. Ortega/ J. Amor y Vázquez (eds.): *Conquista y contraconquista: La escritura del Nuevo Mundo*, México: El Colegio de México/Brown University, pp. 633–640
- Gomes, André Luís (2013): “Sauvage civilité ou civilité sauvage. Analyse du film *Qu’il était bon mon petit Français*”, en: *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, en: <http://amerika.revues.org/4428> (03.05.2014)
- Gordon, Richard (2000): “Exoticism and national identity in *Cabeza de Vaca* and *Como era gostoso o meu francês*”, en: *Torre de Papel*, X/1, pp. 77–119
- (2009): “Inverted Captivities and Imagined Adaptations in Brav[a] Gente Brasileira (2000) and Caramuru: A invenção do Brasil”, en: R. Gordon: *Cannibalizing the Colony. Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, pp. 141–179
- Graf, Marga (1992): „Christoph Kolumbus - Realität und Fiktion“, en: W. Matzat, M. Graf, M. Rössner (eds.): *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität*, Kassel: Reichenberger, Acta Colombina 21, pp. 21–43
- Greve, Anna (2004): *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den „Grands Voyages“ aus der Werkstatt de Bry*, Köln u.a.: Böhlau
- Guynn, William (2006): *Writing History in Film*, New York/London: Routledge
- Haddu, Miriam (2007): “The Power of Looking. Politics and the Gaze in Salvador Carrasco’s *La otra conquista*”, en: Deborah Shaw (ed.): *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield, pp. 153–172
- Hayer, Horst Dieter (1983): „Die Rechtfertigung der Kolonialisierung in den ‘Comedias’ Lope de Vegas über die Entdeckung, Eroberung und Behauptung der Neuen Welt“, en: Wolfgang Bader, János Riesz (eds.): *Literatur und Kolonialismus I. Die Verarbeitung der kolonialen Expansion in der europäischen Literatur*, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 27–92

- Herren, Ricardo (1991): *La conquista erótica de las Indias*, Barcelona: Planeta
- Herrera, Javier y Martínez-Carazo, Cristina (eds.) (2007): *Hispanismo y cine*, Madrid: Vervuert
- Heydenreich, Titus (1995): „Christoph Columbus – ein Heiliger? Politische und religiöse Wertungsmotive im 19. Jahrhundert“, en: Wawor/Heydenreich, pp. 29–55
- Jablonska, Aleksandra Z. (2008): “El debate sobre la identidad nacional en el cine mexicano contemporáneo”, en: Susanne Iglér/Thomas Stauder (eds.): *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana, pp. 189–200
- Jaeger, Stephan (2002a): „Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft“, en: Vera y Ansgar Nünning (eds.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, pp. 237–263
- (2002b): „Historiographisch-literarische Interferenzen. Möglichkeiten und Grenzen des Diskursbegriffes“, en: Daniel Fulda y Silvia Serena Tschopp (eds.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York: de Gruyter, pp. 61–85
- Jáuregui, Carlos A. (2008): *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert
- Jauss, Hans-Robert (1970): „Geschichte der Kunst und Historie“, en: id.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 208–251
- Jauss, Hans-Robert (1982): „Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte“, en: R. Koselleck et al.: *Formen der Geschichtsschreibung*, München: dtv, pp. 415–451
- Kaelble, Harmut (2005): *Die Debatte über Vergleich und Transfer und was jetzt?*, en: H-Soz-u-Kult, 08.02.2005, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=574&type=artikel>>.
- Kantaris, Geoffrey (2007): “Soapsuds and Histrionics. Media, History and Nation in Bolívar soy yo”, en: Deborah Shaw (ed.): *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield, pp. 117–133
- Koch, Gertrug (1997): „Nachstellungen – Film und historischer Moment“, en: Müller/Rüsen, pp. 536–551
- Köppe, Tilmann; Winko, Simone (2008): *Neuere Literaturtheorien*, Stuttgart: Metzler
- Kohut, Karl (ed.) (2007): *Narración y reflexión. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*, México: El Colegio de México

- Labanyi, Jo (2007): “Negociando la modernidad a través del pasado: el cine de época del primer franquismo”, en: Herrera et al., pp. 21–43
- Lagmanovich, D. (1993): “Los *Naufragios* de Álar Núñez Cabeza de Vaca como construcción narrativa”, en: Margo Glantz (coord.): *Notas y comentarios sobre Álar Núñez Cabeza de Vaca*, México: Grijalbo, pp. 37–48
- Lefère, Robin (2000): “Historia y ficción: la figura de Lope de Aguirre”, en: Jacques Joset, Philippe Rachon (eds.): *1898–1998. Fines de siglos, historia y literatura hispanoamericanas*, Genève: Droz, pp. 129–146
- Lemartinel, J./Minguet, Ch. (eds.) (1980): “Introduction” y “Notes”: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, Lille: PU
- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink
- Lúkacs, Georg (1916/1920): *Die Theorie des Romans*, Neuwied: Luchterhand 1965
- Lustig, Wolf (2007): „A Junesche been ermi uramme: die filmische Umsetzung von Hans Stadens *Wahrhaftige[r] Historie der wilden, nackten grimmigen Menschenfresser-Leute* als “Re-Tupierung” der europäisch-brasilianischen Begegnung“, en: Fendler/Wehrheim, pp. 77–100
- Mahieu, José Agustín (1990): *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica
- Mann, Golo (1964): *Geschichtsschreibung als Literatur*, Bremen: Angelsachsen-Verlag
- Marban, Jorge A. (1981): “La génesis de la violencia americana en tres novelas históricas de Uslar Pietri”, en: *Explicación de textos literarios* 10/1, pp. 69–77
- Maupassant, Guy de (1887): “Le roman”, en: id.: *Pierre et Jean*, 1984, pp. 15–33
- Maura, Juan Francisco (1989): “Introducción” a los *Naufragios*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 306) pp. 11–72
- (2008): *El gran burlador de América: Álar Núñez Cabeza de Vaca*, <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Maura.pdf> (03.05.2014)
- McGuirk, Bernard (2007): *Falklands-Malvinas. An Unfinished Business*, Seattle: New Ventures
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979–1992*, México: Fondo de cultura económica
- Meyer-Minnemann, Klaus; Schlickers, Sabine (eds.) (2008): *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Navarra: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 54)
- Meyer-Minnemann, Klaus; Schlickers, Sabine (2010): “La mise en abyme en narratologie”, en: John Pier/Phillipp Roussin (eds.): *Narratologies contemporaines*:

- nouveaux paradigmes pour la théorie et l'analyse du récit*, Lyon: Éditions des Archives Contemporaines de l'ENS, pp. 91–109
- Milhou, Alain (1994): „Die Neue Welt als geistiges und moralisches Problem (1492–1609)“, en: Walther L. Bernecker et al. (eds.): *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas*, vol. I, pp. 274–296
- Mira Caballos, Esteban (2004): “Caciques guatíacos en los inicios de la colonización: el caso del Indio Diego Colón”, en: *Iberoamericana*, 16, pp. 7–16
- Mora, Orlando (s.f.): “*Bolívar soy yo: entre la razón y la locura*”, en: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=126> (03.05.2014)
- Morretin, Eduardo Victorio (1999): “Uma análise do filme ‘Descobrimento do Brasil’”, en: *Revista de História* 141, pp. 175–179
- Müller Klaus E.; Rösen, Jörn (eds.) (1997): *Historische Sinnbildung [...]*, Reinbek/Hamburg: rororo
- Nelle, Florian (1996): *Atlantische Passagen: Paris am Schnittpunkt südamerikanischer Lebensläufe zwischen Unabhängigkeit und kubanischer Revolution*, Berlin: tranvía
- Niemeyer, Katharina (2005): „Die ‘Crónicas de Indias’, 1493–1700“, en: Friedrich Edelmayer et al. (eds.): *Lateinamerika 1492–1850/70*, Wien: Edition Weltregionen, pp. 96–114
- Nolde, Dorothea (2005): “De Bry’s *America* - A Cornerstone of the Black Legend?”, en: Folger/Oesterreicher, pp. 307–330
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, t. I, Trier : WVT
- Oesterreicher, Wulf (2005): “Talleres de la memoria – textos, espacios discursivos y realidad colonial”, en: Folger/Oesterreicher (eds.), pp. ix–xl
- O’Gorman, Edmundo (1958): *La invención de América: el universalismo de la cultura de occidente*, México: Fondo de Cultura Económica
- Orellana, Margarita de (1991): *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911–1917*, México: Joaquín Mortiz
- Ortiz de la Tabla, Javier (1987): “Introducción” a *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre* de F. Vásquez, Madrid: Alianza, pp. 7–34
- Payán, Miguel Juan (2007): *La historia de España a través del cine*, Madrid: Cacitel
- Perkowska, Magdalena (2008): *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid: Iberoamericana
- Piotrowski, Bogdan (2012): “Algunos aspectos de la Independencia a través de la figura de Bolívar en la literatura colombiana y la europea”, en: A. Luengo y

- S. Schlickers (eds.): *La reinención de Latinoamérica: Enfoques interdisciplinarios desde las dos orillas*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 201–216
- Plischke, Hans (1962): „Ulrich Schmidel“, Einführung in Schmidels *Wahrhaftige Historien einer wunderbaren Schifffart*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, pp. vii–xix
- Poot Herrera, Sara (1994): “Colón (des)cubre a las Indias”, en: J. Ortega/J. Amor y Vázquez (eds.): *Conquista y contraconquista: La escritura del Nuevo Mundo*, México: El Colegio de México/Brown University, pp. 127–136
- Posse, Abel (1995): “1992: un Imperio cultural en busca de su política”, en: Wawor/Heydenreich, pp. 211–224
- Pulgarín, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa posmodernista*, Madrid: Fundamentos
- Rabasa, José (2008): “Thinking Europe in Indian categories, or, ‘Tell me the story of how I conquered you’”, en: Mabel Moraña et al. (eds.): *Coloniality at large. Latin America and the Postcolonial Debate*, Durham & London: Duke University Press, pp. 43–76
- Rama, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América latina*, México: Siglo XXI
- Rings, Guido (2005): *Eroberte Eroberer. Darstellungen der Konquista im neueren spanischen und lateinamerikanischen Roman*, Frankfurt: Vervuert
- (2010): *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*, Madrid: Iberoamericana - Vervuert
- Romero Campos, David (ed.) (2002): *La Historia a través del cine*, Bilbao: Universidad del País Vasco
- Rössner, Michael (1995): „Das Inka-Reich“, en: *ibid.* (ed.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar Metzler, pp. 28–54
- Rosenstone, Robert (1995): *Visions of the Past: The Challenge of Film To Our Idea Of History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- (2006): *History on Film. Film on History*, Edinburgh: Pearson Education Limited
- Rotker, Susana (1999): *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*, Buenos Aires: Ariel
- Rüth, Axel (2005): *Erzählte Geschichte: narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*, Berlin: de Gruyter
- Rumazo González, Alfonso (1945): *Manuela Sáenz: La Libertadora del Libertador*, Bogotá: Intermedio, 2005

- Sadlier, Darlene (2000): "The Politics of Adaptation: *How Tasty Was My Little Frenchman*", en: James Naremore: *Film adaptation*, London: Athlone Press, pp. 190–205
- Sale, Kirkpatrick (1990): *Das verlorene Paradies. Christoph Kolumbus und die Folgen*, Reinbek bei Hamburg: rororo, 1993
- Samhaber, Ernst (1955): *Knaurs Geschichte der Entdeckungen*, München: Drömersche Verlangsanstalt Knaur
- Schäffauer, Markus K. (2007): „Bilder des Unsagbaren: *Cabeza de Vaca*“, en: Fendler et al., pp. 101–115
- Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu «El beso de la mujer araña» (Manuel Puig/Héctor Babenco) und «Crónica de una muerte anunciada» (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*, Frankfurt: Vervuert
- (2005): "Autorreflexión erótico-estética sobre un cadáver: *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 61, pp. 111–131
- Schlickers, Sabine (2010a): "¿Reconquistar la historia? La (nueva) novela histórica y el cine", en: Chantraine-Braillon, Cécile et al. (eds.): *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento (Homenaje a Fernando Aínsa)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 535–549
- (2010b): "Las novelas de Vicente Leñero", en: Olea Franco, Rafael/de la Torre, Laura A. (eds.): *Doscientos años de narrativa mexicana, siglo XX*, México: El Colegio de México, pp. 363–385
- (2012): La reinención de América en el cine: '1492 – La Conquista del paraíso' (Scott, 1992), 'Aguirre, la ira de Dios' (Herzog, 1972) y 'El Dorado' (Saura, 1988), en: A. Luengo y S. Schlickers (eds.): *La reinención de Latinoamérica: Enfoques interdisciplinarios desde las dos orillas*, Frankfurt: Lang, pp. 77–92
- (2013): "Pancho Villa en pantalla", en: Altenberg, Tilman: *Imagining the Mexican Revolution: Versions and Visions in Literature and Visual Culture*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 175–194
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2007): „Exotisierung und Selbstexotisierung. Kulturelle Inszenierungen Brasiliens und Mexikos“, en: P. Birle y F. Schmidt-Welle (eds.): *Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland - Lateinamerika im 20. Jahrhundert*, pp. 267–291
- Schütz, Katharina (2003): *Indio und Konquistador in der hispanoamerikanischen nueva novela histórica (1978–1999): postkoloniale Strategien der Erinnerung*, Frankfurt: Vervuert
- Schulze, Peter (2015): *Strategien >kultureller Kannibalisierung<*, Bielefeld: transcript (en prensa)

- Serna, Mercedes (2003): "Introducción" a *Crónicas de Indias*, Madrid: Cátedra (=Letras hispánicas, 483), pp. 13–113
- Seydel, Ute (2007): *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert
- Simson, Ingrid (2003): *Amerika in der spanischen Literatur des Siglo de Oro: Bericht, Inszenierung, Kritik*, Frankfurt am Main: Vervuert
- Spiegel, Gabrielle (1994): „Geschichte, Historizität und die soziale Logik von mittelalterlichen Texten“, en: Conrad/Kessel, pp. 161–202
- Spiller, Roland (1993): *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart [...]*, Frankfurt: Vervuert
- Süssmann, Johannes (2000): *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780–1824)*, Stuttgart: Steiner
- Thies, Sebastian (2000): "La narrativa histórica contemporánea en España [e] Iberoamérica", en: *Notas* 7/1, pp. 14–30
- Tietz, Manfred (2009): "La justificación de la Conquista en España en el Siglo de las Luces. Del cristo al logocentrismo", en: Floeck/Fritz (eds.), pp. 38–65
- Todorov, Tzvetan (1982): *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris: Seuil
- (1985): *Die Eroberung Amerikas* (1982<sup>1</sup>), Frankfurt: Suhrkamp
- Toro, Vera (2008): "Introducción" a la película "Bolívar soy yo" en el Instituto Cervantes Bremen (Manuscrito inédito)
- Tuñón, Julia (2007): "Enamorada (Fernández, 1946) en Madrid: La recepción de una película mexicana en la España franquista", en: Herrera et al., pp. 89–117
- Veaute, Adrián (s.f.): "Libertador y su otro yo", en: <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=125> (03.05.2014)
- Wawor, Gerhard; Heydenreich, Titus (eds.) (1995): *Columbus 1892/1992*, Frankfurt am Main: Vervuert
- Wawor, Gerhard (1995): „12. Oktober 1492: Der Augenblick der Landung“, en: Wawor/Heydenreich, pp. 135–209
- Wehrheim, Monika (2007): „Kolumbus in R. Scotts' 1492“, en: Fendler/Wehrheim, pp. 3–26
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1995): „Brasilien: Jahrhundertwende und das »modernistische Jahrzehnt«, en: M. Rössner (ed.): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler, pp. 225–236

- White, Hayden (1981): „Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen“, en: id.: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*, Stuttgart, pp. 145–160
- (1988): “Historiography and Historiophoty”, en: *The American Historical Review* 93/5, pp. 1193–1199
  - (1991): *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt: Fischer
  - (1994): „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, en: Conrad/Kessel, pp. 123–157
- Zamora, Margarita (1993): *Reading Columbus*, Berkeley: University of California Press
- Zepeda, Jorge (2007): “La metarreflexión en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca”, en: Karl Kohut (ed.): *Narración y reflexión...*, pp. 107–132

## 8.5 Repertorios

- Covarrubias, Sebastián de (¿1611?): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facsimile, Madrid: Iberoamericana, 2006
- Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, 3 tomos, ed. José Ramón Medina, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1995–1998
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (1726–39/1961–63) [i.e. Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua], 3 vols., Madrid: Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española, edición facsimil
- Enciclopedia de Latinoamérica* (1987): vol. II Historia, Cambridge: UP
- Reichardt, Dieter (ed.) (1992): *Autorenlexikon Lateinamerika*, Frankfurt: Suhrkamp

## 9. Índice de imágenes

### FIGURA 1

Albert Bierstadt: *Die Landung von Kolumbus* (1892)

Hendricks, Gordon (1974): *Albert Bierstadt: Painter of the American West*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bierstadt\\_Albert\\_The\\_Landing\\_of\\_Columbus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bierstadt_Albert_The_Landing_of_Columbus.jpg) (public domain, 19.6.2015)

### FIGURA 2

Théodore de Bry, Grabado Pl.IX en vol. IV

Duchet, Michèle et al. (1987): *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestante du XVI<sup>e</sup> siècle. Quatre études d'iconographie*, Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, p. 197

### FIGURA 3

De Bry, Ilustración de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de De las Casas

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De\\_Bry\\_1c.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Bry_1c.JPG) (public domain, 03.06.2015).

### FIGURA 4

Dióscoro Teófilo Puebla Tolín: *Primer desembarco de Colón en América* (1862)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desembarco\\_de\\_Col%C3%B3n\\_de\\_Di%C3%B3scoro\\_Puebla.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desembarco_de_Col%C3%B3n_de_Di%C3%B3scoro_Puebla.jpg) (public domain, 03.06.2015)

### FIGURA 5

Ridley Scott: *The Conquest of Paradise*

### FIGURA 6

*América* de Jan van der Straet (1638) (The Metropolitan Museum of Art)

Zamora Margarita (1993): *Reading Columbus*, Berkeley: University of California Press, p. 152

FIGURA 7

Christophorus Columbus Ligur terroribus Oceani superatis alterius pene orbis regiones a se inventas Hispanis regibus addixit. An. salutis MVIII D. Bibliothèque Nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8400276w.r=Christophe+Colomb.langFR> (6.06.2015).

FIGURA 8

Anuncio de la película *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro

FIGURA 9

Victor Mireilles: *A primeira missa no Brasil* (1861)

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg> (public domain, 18.06.2015)

FIGURAS 10 + 11

Humberto Mauro: *O descobrimento do Brasil*

FIGURAS 12 + 13

Guel Arraes: *Caramuru*

FIGURA 14

Nelson Pereira dos Santos: *Como era gostoso o meu francês*

FIGURA 15

*Revista de Antropofagia*, ano 2, n. 01, mar. 1929

FIGURA 16

Nelson Pereira dos Santos: *Como era gostoso o meu francês*

FIGURA 17

Itinerario de Cabeza de Vaca

<http://historybanter.com/wp-content/uploads/2013/03/Route.jpg>

FIGURA 18

Retrato de Lope de Aguirre

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lope\\_de\\_Aguirre\\_2.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lope_de_Aguirre_2.jpg) (public domain, 13.06.2015)

*FIGURA 19*

Werner Herzog: *Aguirre, der Zorn Gottes*

*FIGURA 20*

Imagen promocional de Carlos Saura: *El Dorado*

[http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/personajes/personajes\\_92.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/personajes/personajes_92.htm)



# Agradecimientos

Quisiera agradecer a Regina Samson y a Peter W. Schulze su atenta y sugerente lectura de la versión final de este libro, y a María José Pérez por su constante apoyo.

Bremen, junio de 2015

