

Sobretiro
CUADERNOS AMERICANOS
NUEVA EPOCA
No. 87 *Mayo-Junio* *Volumen 3*
UNAM

- Marc E., y D. Picard. 1992. *La interacción social: cultura, instituciones y comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Méndez, L. 1999. “Efemérides: del ritual al espacio de aprendizaje”, *Novedades Educativas*, núm. 101.
- Ministerio de Educación y Cultura de la Nación. 1996. *Efemérides culturales argentinas*, Buenos Aires.
- Schwarzstein, D. 1999. “La problemática del tiempo en la historia”, en Graciela Frigerio, comp., *Construyendo un saber sobre el interior de la escuela*, Buenos Aires, Novedades Educativas.
- Subsecretaría de Educación. 2000. *Calendario escolar único*, Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Anagrama.
- Wodak, R., et al. 2000. *La construcción discursiva de la identidad nacional*, traducido por la prof. Elsa Ghio, Edimburgh University Press, Materiales de la Cátedra Seminario de Análisis del Discurso, FAFODOC (UNL).
- Zelmanovich, Perla. 1997. *Efemérides, entre el mito y la historia*, Buenos Aires, Paidós.

La guerra de imágenes en *La otra conquista* de Salvador Carrasco*

Por Salvador VELAZCO
Claremont McKenna College, Estados Unidos

Tonantzin/Guadalupe fue la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la Conquista.

Octavio Paz

LA OTRA CONQUISTA, primera película del joven realizador mexicano Salvador Carrasco,¹ explora el tema de la transculturación religiosa operada en el México colonial a raíz de la conquista militar cortesiana de 1521. *La opera prima* de Carrasco, quien es responsable también del guión y la edición, cuenta la historia de conversión a la nueva fe de Topiltzin (Damián Delgado), un hijo natural del emperador Moctezuma, después de haber sido físicamente escarmentado por intentar seguir con el culto de sus dioses. Recluido en un monasterio franciscano, bajo la tutela de fray Diego de la Coruña (José Carlos Rodríguez), Topiltzin —a quien se le da el nombre de Tomás— inicia el proceso de cristianización que lo llevará a “conquistar” el icono de la Virgen María. Sin embargo, el nuevo “icono” conquistado por Topiltzin es, en realidad, una imagen sincrética formada por la yuxtaposición de la diosa indígena Tonantzin con la Virgen María. De esta manera se subraya la importancia capital que la imagen occidental cristiana desempeñó en la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Con todo, la premisa mayor en que está fundada la película de Carrasco consiste en señalar el carácter transcultural de las creencias religiosas

del México que nace en el siglo xvi. Es indudable que en muchas regiones de este país se veneran hasta el presente dioses indígenas antiguos detrás de las figuras de los santos patronos de los pueblos. El mejor ejemplo de este sincretismo religioso es el de la Virgen de Guadalupe, quien viene a asociarse con Tonantzin, diosa y madre del género humano en la religión de los nahuas y muy reverenciada por los indígenas del valle de México en tiempos precortesianos.

En este trabajo me voy a referir a uno de los aspectos centrales de la película de Salvador Carrasco: la puesta en escena del fenómeno de la guerra de imágenes librada entre Occidente y el Nuevo Mundo. En este sentido escribe Serge Gruzinski:

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo xvi, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó —al menos en parte— la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido (1994: 12).

El problema de la naturaleza y características de las imágenes del Otro se plantea inmediatamente en *La otra conquista*. Para fray Diego de la Coruña no hay duda de que el icono de Tonantzin, la diosa madre indígena, es un “ídolo”, un “fetiche”, al que es necesario derrumbar y convertir en lo que es, un “puñado de piedras”. Es la mirada occidental que dota a las imágenes indígenas de una identidad diabólica y niega su aspecto divino. Fray Diego se inserta en la tradición occidental que se adjudica el monopolio de lo divino. Precisamente por la naturaleza y características “demoniacas” que el europeo confiere a las imágenes del Otro, en los años posteriores a la conquista militar de México, los códices fueron destruidos sistemáticamente por los misioneros al vincularlos con un sistema ideológico-religioso, testimonio de la “idolatría” indígena. A este hecho histórico hace referencia una escena concreta de la película en la que vemos la quema de los “amoxtlí”, o libros de pinturas precortesianos, junto a la reciente consagración de un templo a la Virgen María. A pesar de que la oralidad desempeñaba un papel central en la transmisión del conocimiento indígena, la escritura pictográfica le permitía preservar al amerindio sus mitos, su historia, la genealogía de sus reyes, sus rituales, sus ceremonias y su memoria

* Ponencia leída en el xxii congreso organizado por LASA (Latin American Studies Association) que se llevó a cabo del 16 al 18 de marzo del 2000 en Miami, Florida.

¹ Carrasco, nacido en la ciudad de México en 1967, terminó sus estudios de cine en la Escuela de Artes Tisch de la Universidad de Nueva York en 1991. En 1992 fundó con Álvaro Domingo, el productor de *La otra conquista*, una compañía de cine, *Carrasco & Domingo Films*, que opera en México y en Los Angeles. El primer largometraje de Carrasco representa el resultado de seis años de trabajo. Se exhibió en México en 1999 y en Estados Unidos en el año 2000 con un éxito extraordinario.

colectiva. Como lo señala Topiltzin en uno de sus enfrentamientos con fray Diego de la Coruña, este universo cultural indígena es reducido a “humo y cenizas” ante la impotencia de los indígenas sometidos militarmente. Sin embargo, en un intento por parte del director de no incurrir en términos maniqueos, fray Diego de la Coruña experimentará a lo largo del desarrollo de la historia una suerte de tolerancia frente a las imágenes indígenas. Incluso vemos, en una prolepsis narrativa en la segunda secuencia del filme que fray Diego, en el instante de su muerte en 1548 en España, preservará entre las páginas de su Biblia parte de un códice elaborado por Topiltzin. El proceso de conversión opera en una doble dirección y esto se sugiere cuando el misionero tiene visiones en las que no sólo él aparece bautizando a Topiltzin sino que el propio Topiltzin lo bautiza a él. En breve, nadie sale indemne del fenómeno de la transculturación.

Por su parte, Topiltzin, cancelada la posibilidad de una resistencia frontal a la religión cristiana que estuvo a punto de llevarlo a la hoguera, inicia una operación de domesticación de la imagen occidental: de lo desconocido a lo familiar; del *otro al uno mismo*. De esta manera, el icono de Tonantzin se transfigurará en la Virgen María. El proceso de la apropiación de la imagen cristiana es de una extraordinaria complejidad y no exento de violencia, fractura y negociación por parte de Topiltzin. Un gran acierto de *La otra conquista* es mostrar la violencia física y mental de las maniobras de apropiación de la nueva imagen. El ritual público de conversión ordenado por Hernán Cortés ilustra la violencia física a la que es sometido Topiltzin en aras de la salvación de su alma. El dramatismo de la escena culmina con la quema de los pies del indígena, lo que remite a todo espectador mexicano a la famosa escena de Cuauhtémoc, quien sufre el mismo tormento a manos de Hernán Cortés después de la caída del imperio azteca. La violencia que amenaza con socavar la integridad mental de Topiltzin está señalada con una serie de alucinaciones y episodios febriles presentes durante el último año de su estancia en el monasterio franciscano de Nuestra Señora de la Luz, en 1531. En uno de estos estados alucinatorios, Topiltzin se ve a sí mismo a punto de sacrificar a la Virgen María cuando de golpe ésta se transfigura en Tonantzin, la diosa madre azteca. El que finalmente se sacrifica es el propio Topiltzin, quien en la última escena de la película se enfrenta por fin con la estatua de la Virgen María que él mismo sustrae de la sacristía. Está, en realidad, frente a su diosa madre Tonantzin. La abraza y se lanza al vacío. Así como el sacrificio ritual entre los nahuas tenía la función de preservar el movimiento del cosmos, Topiltzin se inmola con la imagen cristiana para

asegurar su propia redención. No en balde la última toma de la película está constituida por una imagen solar (representación de la divinidad para los antiguos nahuas) que anuncia la llegada del día. Es precisamente a ese lugar a donde la mirada de fray Diego se dirige para hablarle a Dios y decirle: “En verdad que sois el mismo rostro de lo impenetrable [...] Dios de todos”. Topiltzin literal y simbólicamente se funde con la imagen de la Virgen María en un intento de recuperar a su propia diosa madre indígena, de recobrar una identidad perdida.

Topiltzin se da cuenta de que a través de la nueva Virgen su propia diosa va a pervivir; su “otra conquista” es esa apropiación de la religión occidental para seguir de alguna manera sus propias creencias. Hay una inserción de la tradición mesoamericana en el cauce de la historia cristiana que comienza a escribirse a raíz de la Conquista. El momento clave en la construcción de esa cultura sincrética lo constituye el culto de la Virgen de Guadalupe, como es bien sabido. La película aborda, en palabras del propio Salvador Carrasco, “una etapa formativa y crucial de nuestra historia: la década que siguió a la conquista española de México, entre el 13 de agosto de 1521 (la caída oficial de México-Tenochtitlan) y los sucesos guadalupanos de 1531” (Velazco 1999: 4). Y a decir verdad, el origen del culto de la Virgen de Guadalupe es el gran tema que subyace en *La otra conquista* bajo la premisa de Octavio Paz de que “Tonantzin/Guadalupe fue la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la Conquista” (1985: 22).

La imagen de la Virgen morena se encuentra prácticamente en todas las iglesias de México. Innumerables libros de índole histórica y devocional se han dedicado a este tema. En la versión más socorrida de la leyenda, la Virgen se aparece en 1531 en el cerro de Tepeyac, al norte de la ciudad de México, para pedir que en ese mismo lugar se establezca un templo en su honor. A quien se aparece la Virgen es a un “macehualli” indígena, Juan Diego.

En la película de Carrasco, la inmolación de Topiltzin con la estatua de la Virgen María se lleva a cabo precisamente en el año de 1531. Más aún: la noche de su sacrificio Topiltzin escuchará de labios de una beata conversa las mismas palabras de consuelo que la Virgen dice a Juan Diego en el relato indígena *Nican mopohua*: “Que no se perturbe tu rostro, tu corazón [...] no estoy yo aquí [que soy tu madre] y vos por ventura en mi regazo” (Galera 1991: 190).² Y recordemos el grito final de Topiltzin cuando va cayendo al vacío para llamar a la Virgen

² La obra conocida como *Huei tlamahuiçoltica* (“Gran portentoso”, título derivado de las primeras palabras de la portada del libro), escrita en lengua náhuatl e impresa en la

“Tonantzinme” (*madre*). La Virgen de Guadalupe, prefigurada en el texto filmico de Carrasco, surge así como una figura sincrética, conciliatoria, que sustentará el imaginario colonial indígena.

La reconstrucción filmica que hace Salvador Carrasco de la apropiación de las imágenes cristianas por parte de los nahuas del siglo XVI subraya la asimetría de las relaciones de poder entre los europeos y los indígenas. Topiltzin se ve obligado a “conquistar” el icono cristiano debido a su carácter de subalterno en el contexto de la situación colonial. Debemos entender la subalternidad no como una condición estática sino como una condición dinámica y relacional en la que grupos o clases sociales pertenecientes a la nobleza indígena, como es el caso de Topiltzin, pueden perder esa posición de poder y hegemonía en un momento determinado. Sin embargo, dentro de los espacios reducidos de maniobra que le quedan, Topiltzin manifiesta su capacidad para negociar su herencia indígena e insertarla en el marco del presente colonial, echando por tierra la tesis de una “tersa” conquista espiritual, debido a la persistencia de las creencias indígenas debajo de los ritos y sacramentos cristianos. La Virgen de Guadalupe, uno de los mayores símbolos de la cultura mexicana, será el “icono” que resuelva la guerra de imágenes del Viejo y Nuevo Mundos. *La otra conquista*, más allá del drama histórico, es una parábola del sincretismo religioso que caracteriza a la nación mexicana desde el siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

- Galera Lamadrid, Jesús, *Nican mopohua: breve análisis literario e histórico*, México, Jus, 1991.
- Gruzinski, Serge, *De Colón a Blade Runner: la guerra de las imágenes*, México, FCE [1990], 1994.
- La otra conquista*, dir. Salvador Carrasco, México, 1998, duración 105 minutos.
- Paz, Octavio, “Prefacio”, a Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, 2a. ed., FCE, 1985.
- Velazco, Salvador, “Entrevista con Salvador Carrasco”, *La Jornada semanal* (México), núm. 215 (18 de abril de 1999), p. 4.

ciudad de México en 1649, suscrita por el bachiller Luis Laso de la Vega, incluye el documento conocido como *El nican mopohua* (“Aquí se cuenta”) en donde se hace la relación de las apariciones guadalupanas a Juan Diego en el cerro del Tepeyac en el año de 1531. Tradicionalmente la paternidad literaria de esta parte se ha atribuido a Antonio Valeriano (¿1520?-1605), sabio indígena del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, a pesar de que Laso de la Vega se declara autor de la obra en el prefacio. La primera reproducción facsimilar del *Huei tlamahuiçoltica* hecha en el siglo XX corresponde a Primo Feliciano Velázquez (1926), quien a su vez la tradujo al castellano.