

Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood.

Méndez Mihura, María Ximena.

Cita:

Méndez Mihura, María Ximena (Noviembre, 2019). *Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood*. 1º Congreso Internacional de Ciencias Humanas - Humanidades entre pasado y futuro. Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, Gral. San Martín.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ximena.mendez.mihura/32>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pQeh/YFq>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

Título:**Mel Gibson y su visión de América antes de la llegada de los europeos en el cine de Hollywood.**

Autora: Méndez Mihura, María Ximena

Afiliación institucional: Tesista adscripta Centro de Estudios de Historia de la Ciencia José Babini

Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM)

Magíster en Estudios Latinoamericanos (CEL-UNSAM)

Candidata a Doctora en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Argentina.

Correo electrónico: mariaxmmihura15@yahoo.com

Resumen:

Este trabajo se propone observar e indagar la propuesta de Mel Gibson (2006) en *Apocalypto* (2006) quien no tomó los relatos que dieron forma a los nativos como buenos salvajes, entre otros a Bartolomé de las Casas, quien es autor de la obra alrededor de la cual se estructuró la «leyenda negra española», sino a los autores que tenían la opinión contraria, por ejemplo Diego de Landa y su obra *Relación de las Cosas de Yucatán* (1566), quien relató las crueldades de los nativos.

La película se sitúa en momentos previos a la llegada de los españoles. Se observa como pueblos libres, con sus propios credos y culturas, son cazados de forma feroz y sanguinariamente por parte de una civilización expansiva e imperial que termina arrasándolos. El imperio precolombino es representado como supersticioso decadente y cargado de culpas.

Destacaremos cómo la postura ideológica de Gibson, en tanto hacedor de esta industria, se suscribe a la relación entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano. Esto tiene como consecuencia directa la difusión del discurso imperialista norteamericano.

Palabras Claves: Hollywood; ideología; Latinoamérica; *Apocalypto*; hegemonía

Introducción:

Hay muchas investigaciones que han indagado la relación entre cine de Hollywood y hegemonía, o bien entre el imperialismo cultural y el cine de Hollywood¹. En particular, este trabajo busca

¹ Entre otros Miller et al. (2005) recorren la historia de las relaciones entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano desde principios de siglo. Apuntaban que en 1916 el Departamento de Estado había inaugurado un apartado especial para el cine. En 1920 lo usual era acudir a Hollywood para promover objetivos políticos o pedir apoyo económico y logístico. Iturriaga Barco (2008) indaga el cine que se hizo en Hollywood post 11-s. Jiménez Gascón (2009) releva la posición ideológica del director Howard Hawks. El trabajo de Glik (2010) observa cómo la aproximación de los gobiernos de los Estados Unidos y Brasil aumentaba la producción de cine norteamericano destinada a mejorar la imagen de Getulio Vargas. Kellner (2010) plantea que a partir de una reunión en Hollywood con Karl Rove, se convocó a los realizadores a servir al país en la «guerra contra el terror» y hacer películas patrióticas. Vanhala (2011) analiza cómo Hollywood incorporó la temática terrorista como un préstamo de la política exterior de los Estados Unidos, en concordancia con la administración Reagan. Estrada (2012) observa de qué modo se resituaron las temáticas en el cine de Hollywood post 11-s. Aquino Bastardo (2014) analiza aspectos de lo que llama cine bélico de Hollywood, que actúa como propaganda hegemónica y dominación ideológica. Méndez Mihura (2016) analiza la representación de los sujetos y los espacios latinoamericanos post 11-s. y el modo en que se transformó la peligrosidad en función de las prioridades del gobierno norteamericano. Además, están los trabajos que indagan las imágenes de lo latinoamericano en el cine, como el de Pettit (1980), quien presta atención al tratamiento negativo que Hollywood ha

analizar una película de Hollywood realizada por uno de los directores más conspicuos de esa industria: Mel Gibson. Mostraremos su particular visión del mundo y su postura frente a la crisis posterior a los atentados del 11 de septiembre de 2001 y cómo esto ha influenciado su obra cinematográfica. Veremos de qué modo el posicionamiento ideológico de este director está ligado a la relación entre Hollywood y el Departamento de Estado norteamericano.

Este film forma parte de una primera genealogía integrada por otras películas dirigidas por este director. La predilección de Gibson por el cine histórico² es clara en películas como *Braveheart* (1995), *The Passion of the Christ* (2004) y *Apocalypto* (2006). En ellas vemos una vocación por mostrar escenas en las que la crueldad y la sangre son elegidas por el director como un recurso estilístico. Las tres se sitúan en momentos históricos cruciales y ampliamente conocidos en Occidente.

Por otro lado, podemos inscribir esta película en otra genealogía de filmes que tienen como asunto rastros del «descubrimiento» de América, la colonización y la conquista. Es decir, son películas que indagan el pasado común a diferentes pueblos de América. Entre otras, podemos mencionar *Kings of the Sun* (1963), de J. Lee Thompson, basada en la novela de Elliot Arnold, en la que se presenta una distinción entre las formas culturales de América previas a su «descubrimiento», mientras las grandes civilizaciones que existían eran decadentes, y también muestra la existencia de otros pueblos nómadas y primitivos, que actúan como buenos salvajes. También *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), de Werner Herzog, un cineasta alemán que según López Lizarazo (2010)³, toma la conquista para hacer una relectura de lo que ocurre en el contexto histórico de producción de la película, es decir, los años setenta, en los que se está dando ya la primacía de los Estados Unidos y un nuevo posicionamiento de los europeos frente a esta escena geopolítica. *1492: Conquest of Paradise* (1992), de Ridley Scott, es otro filme de este tipo; su director, al tomar el tema de la conquista, como señala López Lizarazo (2010), está también buscando una nueva reflexión sobre su propia región, pero además hace el esfuerzo de

dado a los mexicanos. Woll (1985) realizó un breve análisis historiográfico sobre la imagen de los latinos en los films americanos; y Wilson y Gutiérrez (1985) se centraron en la representación de cuatro grupos principales en los medios de comunicación: asiáticos, nativos americanos, afroamericanos y latinos. Noriega y López (1996) aportaron una antología sobre los estudios culturales chicanos. El trabajo de Maciel (2000) relevó la imagen del chicano tanto en el cine norteamericano como en el mexicano. Ramírez Berg (2002) plantea una relación entre esta mirada y la finalidad expansionista planteada por la Doctrina Monroe y el Destino Manifiesto, que conllevaba la necesidad de mostrar a los habitantes de América Latina como inferiores, lo que es parte del discurso imperialista estadounidense. Para este autor, Hollywood se apropió muy tempranamente de la idea del imperialismo norteamericano, y esto se hace evidente en muchísimas de sus películas. Croce (2008) hace hincapié en la forma en que desde la filmografía infantil se adoctrina a los niños en función de los intereses del centro hegemónico. El trabajo de Liberato et al. (2010) observa la masculinidad latina en películas de Hollywood y concluye que en ellas se enfatiza la marginalidad y se sugiere la falta de valores culturales en los latinos. El trabajo de Glik (2010) indaga el imaginario estadounidense sobre América Latina a partir de las películas de Hollywood en la primera mitad del siglo pasado. López Lizarazo (2010) se refirió a la representación del espacio latinoamericano en el cine hegemónico. Brindó una definición del espacio en tanto punto geoestratégico. En un trabajo posterior, López Lizarazo (2013) advierte que la exotización de la región caribeña puede terminar convirtiéndolo en un nuevo producto transnacional ya que contribuyen con procesos de invisibilización y de distorsión.

² Se denomina cine histórico a aquel que toma como marco referencial un hecho histórico, pero no necesariamente se adhiere a los hechos documentados por la historiografía académica. Este tipo de cine suele tener una fuerte apoyatura de la aventura y de la acción en su trama.

³ López Lizarazo, C.A. *Op. Cit.*, pág. 109. López Lizarazo, C. (2010) «Lo exótico en el cine sobre la conquista de América». *Revista Anagramas*. Vol. 8, N° 16, pág. 109.

dar una nueva visión del «descubrimiento». Más cercanas en el tiempo, se pueden mencionar, como ejemplo, *The New World* (2005), de Terrence Malick, y las obras provenientes del cine de animación como *Pocahontas* (1995), de Mike Gabriel, y *Pocahontas II* (1998), de Tom Ellery y Bradley Raymond.

Análisis:

Como planteo en mi investigación de maestría (Méndez Mihura, 2016)⁴, *Apocalypto*, en particular pertenece a una categoría que reelaboré a partir de los aportes de Pratt (2011)⁵. Esta autora define el concepto de anticonquista como la estrategia de representación por medio de la cual los sujetos burgueses europeos tratan de declarar su inocencia y reforzar la idea de dominación y de superioridad blanca. En el corpus de mi investigación anterior, aquellas películas que pueden pensarse como anticonquista son las que apoyan una concepción del mundo unipolar en que los Estados Unidos constituyen la única superpotencia: *Blow* (2001), de Ted Demme; *Collateral Damage* (2002), de Andrew Davis; *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson; *Miami Vice* (2006), de Michael Mann; *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008), de Steven Spielberg; y *Fast Five* (2011), de Justin Lin, entre otras.

Como estrategia metodológica, en este trabajo de análisis se tendrán especialmente en cuenta los rasgos de uno de los géneros del cine clásico: el *western*, que es caracterizado por Tudor (1989)⁶. Este género muestra la epopeya de los pioneros de Norteamérica que habían ido a poblar la antigua periferia, el «Salvaje Oeste», que sigue viviendo hoy —como sostengo en mi investigación de maestría, ya referida— en rasgos de distintas películas de Hollywood, en las que ya no se intenta ir al Oeste en tanto oeste de los Estados Unidos, sino hacia una nueva periferia: al Sur, América Latina.

De esta forma, también pondremos en evidencia el tratamiento del espacio latinoamericano y su exotización en tanto periferia y cómo son presentados los personajes que pueblan estas regiones periféricas.

En *Apocalypto* (2006), se pone en escena una región particular de América Latina; la selva del Yucatán. Este espacio podría pensarse en términos de *civilización-barbarie*. Siguiendo a López

⁴ Méndez Mihura, M. X. (2016). *Sujetos y espacios latinoamericanos en películas estadounidenses de ficción en la primera década del siglo XXI. Lo latinoamericano como peligro para la cultura o seguridad norteamericana: una mirada antes y después del 11 de septiembre de 2001* UNSAM-CEL.

⁵ Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de Viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pág. 35.

⁶ Tudor, A. (1989). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Ed. G. G., pág.195-210. Este autor señala que el género se rige: a) por la distinción general entre civilización y barbarie; b) por su naturalismo, exigido por los acontecimientos y escenarios; c) por la figura del solitario, que está profundamente arraigado en el género; d) por el entorno social, con su estructura básica que es la familia (ofrece una unidad bien anudada para tratar los antagonismos del hombre y la naturaleza; las familias existen en ambos lados de la valla moral, son patriarcales y leales y ofrecen un foco vital para la identificación); e) por un sistema de ritos que define la cotidianidad; f) por los argumentos. Estos tienen como base: 1- la aplicación de la ley y el orden; 2- la venganza; 3- el conflicto económico (que enfrenta a débiles y fuertes); 4- los pequeños granjeros que pueden constituir una comunidad defensiva; 5- la agrupación de defensa contra el indio (el otro). Los hombres que asumen esta caracterización son de dos tipos: el incorruptible hombre de la ley y el bandolero.

Lizarazo (2010)⁷, tal distinción (sea vínculo u oposición) se inscribe en la tradición europea, que ha intentado explicar de este modo sus diferencias con el resto del mundo. En el presente trabajo, siguiendo los aportes de Méndez Mihura (2016), se da un tratamiento de este espacio como un *jardín* y como un *desierto*. Estas categorías se hacen a partir de reelaborar los aportes de Tudor (1989)⁸, quien comienza por definir la *barbarie* como el contexto de un sueño agrario o como aquello que puede asociarse a un *desierto* intrínsecamente hostil. En tanto, la *civilización* puede ser el espíritu comunitario de la ciudad de pioneros o un «control» no deseado por el Oeste. Para este autor esta relación *civilización-barbarie* plantea en realidad otros dos grandes ejes simbólicos que utilizan los realizadores de films para tratar el Oeste en tanto espacio: el *jardín* y el *desierto*. De este modo, siguiendo a Méndez Mihura (2016), el *desierto* es un espacio singularmente adverso para sus habitantes. Un lugar indómito y lleno de peligros, que no ha sido conquistado ni ganado para la civilización; o bien ha sido ganado para la civilización, pero existe siempre el peligro de su pérdida. También un lugar que puede ser pasible de ser transformado a largo plazo, para que sea más favorable para la civilización o aún más indómito. Se advierte que esta transformación puede ser de dos tipos, dependiendo de si se han generado los recursos y las alianzas correctas en un lugar que se ha ganado, o si, por el contrario, se generan estrategias incorrectas en un lugar aún más adverso o que se habrá perdido. Mientras que el *jardín* es un espacio que cobija a sus habitantes y en el que todo está por hacerse; en él la naturaleza es favorable, y guarda semejanza con el Edén. El jardín puede existir como una manera de pensar, recordar, soñar o proyectar esa geografía, en la esperanza o la promesa de un sueño por cumplir; también en el ideario patriótico de Norteamérica que busca conquistar lejanos vergeles con tesoros desconocidos.

Las categorías de los sujetos que veremos se hacen a partir de mi trabajo de maestría, en que reelaboré los aportes de Krotz (2002),⁹ quien señala que desde los primeros tiempos de la llegada de los europeos, se intentó clasificar a los nativos, y plantea que ya Colón en su diario habla de ellos y presenta tres concepciones que podrían imbricarse entre sí: nativos como seres bellos, como seres subhumanos y como seres demoníacos (esta última categoría no la utilizo en mi investigación).

En cuanto a los nativos como seres *bellos*, los habitantes originarios son concebidos como jóvenes, garbosos y hospitalarios, y parecen acercarse a la inocencia original del Paraíso por su desnudez y por su desconocimiento del filo de las espadas de acero. Tienen una bondad intrínseca. De esta categoría se desprende y evolucionará luego la del *buen salvaje*, figuras de las que existen variantes que sobreviven hasta el día de hoy. En el análisis veremos que los habitantes de la aldea de Garra Jaguar se presentan como seres *bellos*, apacibles y hospitalarios,

⁷ López Lizarazo, C. *Op. Cit.*, pág. 109.

⁸ Tudor, A. *Op. Cit.*, pág. 207.

⁹ Krotz, E. (2002) «América como obertura: el inicio de un modelo de contacto cultural y de conocimiento antropológico», en Krotz, E., *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología* (pág. 191-193.) México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.

ya que tienen una vida tranquila, lejana a los vicios de las sofisticadas civilizaciones que luego irrumpirán en su mundo para destruirlo. Es decir, son representados como clásicamente han sido vistos los *buenos salvajes*.

En cuanto a los nativos como seres *subhumanos*, los habitantes originarios son concebidos como como una especie de seres inferiores a los humanos. Comenzó a forjarse un estereotipo que también se utilizó, más tarde, para describir a la población mestiza. Y fue crucial a la hora de justificar tanto el paternalismo, como el enriquecimiento y la expansión. Es decir, los nativos eran seres humanos inválidos que solo podían tener lugar en la sumisión política y cultural¹⁰.

Dentro de la categoría de subhumanos podríamos incluir a los pueblos subdesarrollados caracterizados según los aportes de Dorfman y Mattelart (2012), que son comparados con niños a los que hay que educar, vigilar y castigar; todo para que aprendan cuál es su lugar en el sistema-mundo del imperio.

Veremos en el análisis que los personajes de la tribu de pescadores que fueron arrasados y están en busca de un nuevo comienzo son presentados como buenos salvajes que buscan cobijo y un nuevo comienzo, pero también como seres *subhumanos* que traen en sus rostros el horror del infierno. También los cazadores del imperio maya que capturan a Garra Jaguar y a su pueblo son seres *subhumanos*, pero en este caso particular, por su capacidad de destrucción de aldeas.

Como ya planteé, *Apocalypto* es una de las películas que pueden pensarse en términos de anticonquista. Su puesta en escena nos sitúa en momentos previos a la llegada de los europeos. La película comienza con una cita de W. Durant (1885-1981), y esto es una referencia a las películas *Aguirre, der Zorn Gottes*¹¹ y *1492: Conquest of Paradise*¹², que también tienen una especie de prólogo introductorio. La cita de Durant que inicia *Apocalypto* es la siguiente: «Una gran civilización no es conquistada desde afuera sin que antes no se haya destruido desde adentro». Este autor propuso mediante su obra enfoques distintos del eurocentrismo.

El director realizó en este film un tratamiento del espacio americano, en el que se da cuenta de las condiciones del lugar al que han de arribar esos conquistadores que aún no han llegado. Un lugar que inevitablemente presentará resistencias a la conquista. Y nos lo muestra con el uso de la cámara, que comienza con un acercamiento al follaje espeso del cual surge un tapir

¹⁰ Krotz se refiere asimismo a la categoría de nativos como *seres demoníacos* (habitantes originarios concebidos como súbditos del demonio por sus vicios), pero esta no será utilizada en este trabajo porque se confundiría con otros conceptos que se prefieren en las presentes páginas por su claridad.

¹¹ En esta película, hay un texto introductorio a la historia, que dice lo siguiente: «Los indios inventaron la leyenda de la tierra del oro, El Dorado... Que estaría situada en los barrizales intransitables de las fuentes del Amazonas. A finales de 1560 partió por primera vez, desde la altiplanicie peruana, una gran expedición de españoles bajo las órdenes de Gonzalo Pizarro. El único testimonio que poseemos de esta expedición, desaparecida sin dejar huella, es el diario de Fray Gaspar de Carvajal».

¹² En esta película, hay un texto introductorio a la historia, que dice lo siguiente: «Hace 500 años España era una nación asida por el miedo y la superstición, gobernada por la Corona y la despiadada Inquisición, que perseguía al hombre por atreverse a soñar. Un hombre desafió ese poder. Impulsado por su sentido del destino, cruzó el mar de la oscuridad, en busca de honor, oro y la mayor gloria de Dios».

salvaje. El lugar presentado así con un equilibrio entre el *jardín* y el *desierto* o bien entre lo idílico y lo hostil puede leerse como una referencia a la película *1492: Conquest of Paradise*.

Ese lugar indómito está habitado por cazadores, que el espectador ve por primera vez cuando atrapan a ese animal. Los movimientos de la cámara acompañan esta descripción del paisaje con movimientos rápidos o lentos, para destacar lo imprevisible en todo momento. Nunca se sabe quién o qué aparecerá de entre la espesura. Un animal salvaje o un guerrero que habrá de atacar. La preponderancia de la naturaleza, la presentación de paisajes, constituye el primer rasgo que este film tiene en común con el *western*: naturalismo exigido por los acontecimientos y por los escenarios, que en esta película estará presente hasta el final.

Uno de los cazadores del tapir es Garra-Jaguar. Mientras le quitan las vísceras al tapir, los cazadores son mostrados por la cámara en plano cenital. Garra-Jaguar reparte estas vísceras a sus compañeros de faena: a Rana Humo le da el corazón, a Nariz Curva le da el hígado, a Hoja Cacao las orejas; y por último para Mellado son los genitales del animal. Además, está el padre de Garra-Jaguar, quien ha guiado la cacería, Cielo Pedernal.

Entre la espesura del follaje, aparece una tribu de pescadores que solicita cruzar el bosque, e intercambian comida. Sin embargo, Garra-Jaguar queda impresionado con estos hombres y con la actitud en sus miradas, que dejan entrever el horror.

En un comienzo Garra-Jaguar lo tiene todo: una familia, un territorio donde subsistir, felicidad. Sin embargo, como el solitario característico del *western*, estará a punto de perderlo todo y deberá guiarse por sus propias convicciones.

Inexplicablemente Garra-Jaguar comienza a sentir miedo. Su padre, antes de entrar a la aldea, le advierte sobre el miedo que ha visto en esos pescadores. Miedo con el que Garra-Jaguar se ha dejado infectar. Cielo Pedernal le pide a su hijo que no entre a la aldea con miedo, ni la contamine con él. Le ordena que se limpie del miedo antes de entrar.

Como hemos visto, queda claro que en este acercamiento a la conquista de territorio americano hay una vuelta al pasado para reflexionar sobre el presente, enmarcado en la crisis post 11 de septiembre de 2001.

Por esto mismo, a lo largo del arco dramático de la historia, el miedo será el que dirija los acontecimientos para dar un giro radical hacia el final. Muchos son los autores que han observado que la crueldad que Gibson muestra en los mayas y sus sacrificios es común a las escenas que están presentes en otras dos de sus películas: *Braveheart*, en la que nos muestra las torturas que sufre su protagonista, y las inhumanas imágenes de la crucifixión en *The Passion of the Christ*. Podemos concluir, entonces, señalando que más que plantear la crueldad como propia de los mayas, Gibson nos plantea que esa ferocidad es inherente a la condición humana.

Ya en la aldea el grupo de cazadores se reencuentra con su entorno social y las respectivas familias de cada uno, otro rasgo del *western*. La salvación de la familia de Garra-Jaguar llevará al personaje a tomar determinaciones cruciales en la historia, y esto marcará antagonismos entre el hombre y la naturaleza.

Además, el director nos permite un acercamiento a la aldea y a su gente en su cotidianidad, otro rasgo que es típico del *western*.

Garra-Jaguar se despierta luego de un mal sueño. Soñó con los pescadores que cruzaron por sus tierras, y uno de ellos le decía: «¡Huye!». La advertencia se debe a un peligro inminente, a la amenaza de poderosos que están por atacar. Esta línea de la trama anuncia un conflicto que va a enfrentar a débiles y a fuertes, rasgo del *western*. Los personajes pertenecen a sociedades precolombinas, y si bien esas sociedades eran precapitalistas, no podemos hablar de que este conflicto sea específicamente económico, como plantea Tudor (1989) para el *western*, pero está claro que estos pueblos —unos pescadores y los otros cazadores— son arrasados por el imperio que los necesita como sustento de sus sacrificios religiosos o como mano de obra esclava, en el caso de las mujeres.

Garra-Jaguar alcanza a ver cómo llegan a su aldea guerreros mayas que capturan a su pueblo. Se adelanta, entonces, a esconder a su esposa y a su hijo en una fosa para protegerlos.

Los guerreros mayas también capturan a Garra-Jaguar, quien ve cómo matan a su padre y a otros miembros de la tribu frente a él. Mientras son atrapados los adultos, los niños que quedan solos en el medio del paisaje selvático se reagrupan, y una niña le dice a una de las mujeres que cuidará de ellos. Se plantea así que estos rearmarán una nueva aldea que más adelante volverá a ser atacada por la misma sociedad civilizada que se llevó a sus padres. La aldea de supervivientes podría constituir una agrupación defensiva contra el otro, un rasgo que también es propio del *western*. Sin embargo, en realidad los arrasados siempre plantean que solo buscan un nuevo comienzo.

Se inicia un viaje en que los captores llevan a sus presas por el espacio selvático. En ese trayecto, pasan por otra aldea arrasada. En medio del desastre, aparece una niña enferma, quien les comunica una profecía funesta a los captores (nuevamente el tema del miedo, pero esta vez experimentado por los guerreros imperiales, a causa de su superstición): «¿Te doy miedo? Todos vosotros deberíais tenerlo. Vosotros, los malvados. ¿Te gustaría saber cómo vas a morir? El tiempo sagrado se acerca. Guárdate de la oscuridad del día. Cuídate del hombre que traiga un jaguar. Considéralo renacido del barro y de la tierra. Pues el que te lleva condenará el cielo y aniquilará la tierra. Te aniquilará a ti. Y consumirá vuestro mundo. Ahora está con nosotros. El día será noche. Y el hombre-jaguar os conducirá a vuestro fin». Esto podría pensarse como una promesa o anticipo de venganza contra la injusticia, algo que es característico del *western*, y que acá se avizora mediante esta profecía, que se dará al final, con la llegada del europeo.

Entonces, en el trayecto por selvas y aldeas, con los prisioneros, llegan a una ciudad precolombina sofisticada y avanzada. Separan a las mujeres por un lado y a los hombres por otro, y los pintan de azul para llevarlos a la pirámide donde serán ofrendados a Kukulcan. Así también se da otro argumento del *western*, que es el de la aplicación de la ley y el orden. El imperio de esta película aplica un orden que arrasa con el otro. Esto es una reelaboración de los *Kings of the*

Sun: una cultura imperial decadente que sacrifica inocentes provenientes de pueblos cazadores. Esos pueblos son caracterizados como *buenos salvajes*.

Siguiendo con la trama, comienzan a desollar a algunos de los hombres capturados, se da un paralelismo con la escena del principio, cuando el grupo de Garra-Jaguar cazaba al tapir. Le sacan el corazón a un hombre, corazón que aún estaba latiendo, muy parecida a la escena en que se le saca el corazón al animal, que también palpitaba. Aquí se da un rasgo del *western* de manera peculiar: la distinción entre *civilización* y *barbarie* se da como una reelaboración en la que tanto los pueblos civilizados como los primitivos tienen una enorme similitud en cuanto a su crueldad y su violencia.

Como vimos antes, un tema claramente delineado desde el principio es el miedo junto con su particular evolución en el arco dramático de la historia. Un miedo que está presente en los débiles, pero también en los fuertes. Mientras en unos es el miedo al ser arrasados, en los otros es el miedo que provocan la culpa y la superstición. El protagonista de la historia, Garra-Jaguar, representa la evolución del miedo en el alma humana. Al principio no sabe lo que es el miedo, luego al verlo en el rostro de otros, comienza a sentirlo, a partir de pensar: «Esto también puede pasarme a mí» o bien «Yo tampoco estoy exento». Más adelante vive el miedo real a perder su vida, a su mujer y a su hijo, pese a que convive con el dolor de haber perdido parte de sus familiares directos, como su padre. Ve cómo sacrifican a sus compañeros y cómo le llega a él su turno para ser sacrificado. Sin embargo, de repente todo se oscurece por un eclipse. Él y sus compañeros son llevados a otro lugar donde al final hay plantas de maíz ya secas, y los retan a tratar de escapar de las flechas para obtener la libertad. Huye del lugar perseguido por los guerreros. Y ya en su territorio de caza, cansado de huir, les lanza un reto a estos guerreros: «Soy Garra- Jaguar, cazo en este bosque desde que me hice hombre, y antes de mí lo hicieron mis antepasados. Y no les tengo miedo». Así comprende que hay un solo modo de superar el temor, y es enfrentándolo, cosa que él ha hecho desde que fueron a cazarlos a él y a toda su aldea, en su propio territorio. Todo esto podría ser una clara referencia al cumplimiento de un ciclo en el duelo, y el planteamiento de que el miedo tiene un límite razonable en el corazón y en los sentimientos de la sociedad. Esta sociedad que aún tenía presentes los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. Esta película constituye una bisagra y el comienzo de una relativa equidistancia con la tragedia, al proponer que no se puede vivir con miedo de manera permanente.

Críticos de cine y académicos, historiadores y antropólogos criticaron duramente a Mel Gibson por los errores históricos en que incurre *Apocalypto*. Sin embargo, está claro que el director tuerce y manipula la historia real para lograr un efecto estilístico, como ya lo hiciera en *Braveheart*. Pero también esto constituye otra referencia a la película *Aguirre, der Zorn Gottes*. Gibson, como Werner Herzog, pretende hacer una relectura de los hechos históricos, tomando cierta distancia de la historia oficial. Ambos directores buscan reflexionar sobre la existencia

humana, pero apostando a la ficción; no buscan dar a conocer los hechos pasados, para eso están los libros, parecen decir.

Apocalypto se inscribe en el llamado cine histórico. Existe un prejuicio académico que espera del cine histórico un rigor que no puede tener debido a su naturaleza como ficción y a su papel como emblema de la cultura de masas. Este prejuicio lleva al error de criticar las inexactitudes y los errores históricos de *Apocalypto*, cuando su finalidad no es la historiografía. Gibson se sitúa en un tiempo remoto y da cuenta de un momento bisagra entre la caída de un imperio y el advenimiento de otro, contexto histórico ampliamente conocido por el público en general.

Conclusión:

Una cuestión que causa curiosidad es que Gibson no tomó los relatos que dieron forma a los nativos como buenos salvajes, entre otros a Bartolomé de las Casas, quien es autor de la obra alrededor de la cual se estructuró la «leyenda negra española»¹³, sino a los autores que tenían la opinión contraria. Gibson pareciera abreviar en fuentes que le permiten demoler de algún modo la leyenda negra española, que sabemos habrá de sobrevenir en un tiempo posterior a aquel en que transcurre la trama. Para ello se escuda en la crueldad del imperio precolombino. En efecto, Gibson no tomó los relatos de Las Casas como fuente, sino los de otros frailes, como por ejemplo Diego de Landa y su obra *Relación de las cosas de Yucatán* (1566)¹⁴, en la que relató las crueldades de los nativos.

En *Apocalypto* (2006), la defensa tácita del imperio español, que luego fue el gran difusor del cristianismo, podría deberse a la suscripción de Gibson a la religión católica. Por otro lado, se defiende a España como el primer imperio occidental en América, antecedente remoto del actual imperio (o mundo unipolar) que el presidente George W. Bush (hijo) desde su llegada al gobierno ha intentado construir. *Apocalypto* (2006), deja en claro la defensa que se hace, además, de España como un país aliado a ese mundo unipolar con el cual se estaba intentado organizar el mundo. Esto quizá pueda entenderse como una referencia a la alianza que Bush tenía con países europeos, que dieron su apoyo a las políticas en el Medio Oriente. Por ejemplo, en la guerra de Irak, los Estados Unidos recibieron el apoyo de Reino Unido, Portugal, Italia, Dinamarca, Australia, Hungría y Polonia, entre otros, además del gobierno de España. Esto es lo que hace que esta película se inscriba en la forma de representación de *anticonquista* al seguir los lineamientos hegemónicos del Estado norteamericano en su política exterior.

¹³ Saint-Lu, A. (1982) «Introducción» a Bartolomé De Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra, págs. 11-55. Se denomina leyenda negra española al conjunto de relatos extraídos de las crónicas de algunos frailes, como Las Casas, que defendían a los nativos y los derechos que estos tenían. Por un tema de política interna del país, tras la llegada de los españoles a América (una rivalidad entre los evangelizadores y los conquistadores), estas crónicas se filtraron hacia países rivales de España, y se gestó un movimiento orientado a perjudicar la imagen de todo lo español. Esto sucedió hacia el siglo XVI.

¹⁴ De Landa Calderón, F. D. (2007) *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Monclem Ediciones.

Esta es una de las películas que más reparos implicó a la hora de ser incorporada al corpus de mi investigación de maestría, y la razón era que la trama transcurre en momentos previos a la llegada del europeo a la región latinoamericana, cuando sus habitantes no se habían asumido como latinoamericanos. Los colegas que proponían incorporarla a este corpus, en realidad, estaban viendo a los mayas como «futuros latinoamericanos», o quizás como una estructura precedente que estaba destinada a convertirse en lo que luego fue América Latina. Es decir, haciendo un paralelismo con la biología evolutiva, los mayas serían a los latinoamericanos como los dinosaurios a los actuales reptiles. Pero en el análisis de la película, comprendimos que Gibson también había pensado de esa forma a los mayas y su región para su película, y si bien los españoles están omnipresentes durante el transcurso de la película sin que sean vistos hasta el final y con planos muy lejanos, él nos previene todo el tiempo acerca de que este es un *jardín edénico*, pero también un *desierto infernal*, lleno de rituales alrededor de la sangre y de la muerte, un lugar donde siempre detrás del paisaje selvático puede aparecer el peligro. Y claramente nos da a entender que la tarea de los conquistadores será ardua y hasta heroica. Está claro que todo el salvajismo que el director imprime en sus imágenes es para justificar la conquista y su crudeza con los nuevos territorios. También para justificar las alianzas con determinadas tribus nativas que hicieron los españoles y que son ampliamente conocidas.

Por último, el filme nos deja claro que esta conquista aún no termina, hicieron punta los españoles en ella, pero un nuevo imperio concluirá la tarea comenzada.

Bibliografía:

- Aizpeolea, C. (2014, 1 de septiembre). «Cinco razones para cuidarse de Mel Gibson». *Diario La Voz del Interior*. Recuperado de <http://vos.lavoz.com.ar/cinco-razones-para-cuidarse-de-mel-gibson-0#>
- Cano, T. (2007, 4 de febrero) «Indígenas y antropólogos de México, Guatemala y EE.UU. dan un serio varapalo al director del filme *Apocalypto*», *Diario El Periódico*. Recuperado de: http://archivo.elperiodico.com/ed/20070204/cuaderno/pag_012.html
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- De Landa Calderón, F. D. (2007) *Relación de las cosas de Yucatán*. México: Monclem Ediciones.
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (2012) *Para leer al Pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Ekaizer, E. (2010, 10 de noviembre) «Bush y Aznar: una pareja de “visionarios” de la guerra», *Diario Público*. Recuperado de: <http://www.publico.es/internacional/bush-y-aznar-pareja-visionarios.html>

- Estrada, J. H. (2012). «El cine estadounidense en los inicios del siglo XXI». En Brunetta, G. P., *Historia Mundial del Cine I. Estados Unidos (parte II)* (págs. 1437-1440). Madrid: Akal S.A.
- Krotz, E. (2002) «América como obertura: el inicio de un modelo de contacto cultural y de conocimiento antropológico», en Krotz, E., *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología* (pág.191-193.) México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.
- López Lizarazo, C. (2010) «Lo exótico en el cine sobre la conquista de América». *Revista Anagramas*. Vol. 8, Nº 16, pág. 105-116.
- Méndez Mihura, M. X. (2016). *Sujetos y espacios latinoamericanos en películas estadounidenses de ficción en la primera década del siglo XXI. Lo latinoamericano como peligro para la cultura o seguridad norteamericana: una mirada antes y después del 11 de septiembre de 2001 UNSAM-CEL*.
- Miller, T.; Govil, N.; Mc Murria, J. y Maxwell, R. (2005) *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona -Buenos Aires- México: Editorial Paidós.
- Pratt, M. L. (2011) *Ojos imperiales. Literatura de Viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Pardo, J. M. (abril de 2007) «Apocalipsis y redención de los mayas». Comentario a la película de Mel Gibson, *Apocalypto* (2006). *El Catoblepas, Revista Crítica del Presente*, Nº 63, pág. 9. Recuperado de: <http://www.nodulo.org/ec/2007/n062p09.htm#>
- Saint-Lu, A. (1982) «Introducción» a Bartolomé De Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra.
- Tudor, A. (1989) *Cine y comunicación social*. Barcelona: Ed. G. G.

Apocalypto

Ficha (fuente: <https://www.filmaffinity.com/ar/film368520.html>)



Título original: Apocalypto

Año: 2006

Duración: 136 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Director: Mel Gibson

Guion: Mel Gibson, Farhad Safinia

Música: James Horner

Fotografía: Dean Semler

Reparto: Rudy Youngblood, Gerardo Taracena, Raoul Trujillo, Dalia Hernández, Jonathan Brewer, Mayra Serbulo, Ariel Galván, Rodolfo Palacios, Iazua Larios, José Suárez

Productora: Touchstone Pictures / Icon Productions

Género: Aventuras. Acción. Drama | Siglo XVI

Web oficial: <http://www.apocalypto.com/>

Premios

2006: 3 nominaciones al Oscar: Mejor maquillaje, sonido, efectos sonoros

2006: Nominada al Globo de Oro: Mejor película de habla no inglesa

2006: Premios BAFTA: Nominada a mejor película de habla no inglesa

2006: Nominada a Critics' Choice Awards: Mejor película de habla no inglesa