



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La representación del mundo maya en
Apocalypto (2006): análisis audiovisual y
contraste con la idealización prehispánica

Autor

Bruno Palacio Mingote

Director

Víctor Lope Salvador

Facultad de Filosofía y Letras
2024 — 2025

Índice

1. Introducción y objetivos	4
1.1. Introducción	4
1.2. Objetivo	4
2. Estado de la cuestión	5
3. Marco teórico	16
4. Metodología	18
5. Análisis	20
5.1. Primer fragmento (00:25:27 – 00:35:27).....	20
5.2. Segundo fragmento (01:13:04 – 01:30:43).....	22
5.3. Tercer fragmento (01:48:05 – 01:49:56)	24
5.4. Cuarto fragmento (01:58:28 – 02:00:30).....	25
5.5. Quinto fragmento (02:05:44 – 02:09:00).....	26
5.5. Sentido tutor y rasgos del sujeto de la enunciación	27
6. Resultados	29
7. Discusión	31
8. Conclusiones	32
Bibliografía.....	34

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado analiza la representación del mundo maya prehispánico en el largometraje *Apocalypto* (2006), confrontando dicha representación con la imagen idealizada que de las civilizaciones americanas han propuesto diversas fuentes textuales, desde testimonios coloniales hasta ensayos contemporáneos. A partir de un marco teórico centrado en el análisis audiovisual, se lleva a cabo un estudio detallado de cinco fragmentos clave de la película, en los que se identifican los elementos narrativos y visuales que articulan una visión distorsionada pero intencionalmente crítica del mundo maya. *Apocalypto* plantea un relato de decadencia interna, violencia estructural y colapso previo al contacto colonial, lo que supone una ruptura respecto de la tradición textual que ha asociado sistemáticamente la destrucción del mundo indígena con la irrupción europea. Este enfoque permite además repensar el lugar que ocupa la obra dentro del debate sobre la Leyenda Negra y las representaciones fílmicas del pasado prehispánico, así como valorar su papel en la construcción contemporánea de imaginarios históricos. El estudio concluye que *Apocalypto* no pretende reconstruir con fidelidad la historia maya, sino utilizarla como marco alegórico para reflexionar sobre la fragilidad de las civilizaciones y el deterioro interno como elemento generador de su desaparición.

Palabras clave: *Apocalypto*, mundo maya, representación audiovisual, paraíso perdido, Leyenda Negra, América precolombina, historia prehispánica.

Abstract

This undergraduate dissertation examines the representation of the pre-Hispanic Mayan world in *Apocalypto* (Mel Gibson, 2006), contrasting its portrayal with the idealized image of Indigenous American civilizations constructed by various textual sources, from colonial-era testimonies to modern essays. Based on a theoretical framework grounded in audiovisual analysis, the study conducts a close reading of five key scenes in the film. These scenes reveal the narrative and visual strategies employed to depict a distorted yet deliberately critical view of the Mayan world. *Apocalypto* presents a narrative of internal decay, structural violence, and societal collapse prior to European contact, breaking with the textual tradition that systematically associates Indigenous destruction with colonization. This approach also contributes to a broader reflection on the film's place within debates surrounding the Black Legend and cinematic portrayals of pre-Columbian history. The study concludes that *Apocalypto* does not aim to offer a historically accurate reconstruction, but rather to use the Mayan context as an allegorical framework to explore civilizational fragility and internal breakdown as forces leading to cultural extinction.

Keywords: *Apocalypto*, Mayan world, audiovisual representation, lost paradise, Spanish Black Legend, collapse, precolonial America, pre-Columbian history.

1. Introducción y objetivos

1.1. Introducción

En lo respectivo a la América colonial, existe una corriente académica y cultural que durante décadas ha hecho de la colonización española de América un relato unidireccional y estanco, al margen de las representaciones de otras colonizaciones de similares características y al margen también de estudios históricos que nos han dado una imagen de este periodo de la Edad Moderna mucho más completa y heterogénea.

Este relato reduccionista y simplista debe su origen, en primera instancia, a diversas campañas de desprestigio llevadas a cabo por otras potencias europeas de la época, de igual manera partícipes de la colonización de América, que vieron en una serie de testimonios coetáneos a este acontecimiento —principalmente del sacerdote Bartolomé de las Casas, cuya figura retomaremos a adelante— la oportunidad de frenar la expansión del imperio más poderoso del momento.

Esta abstracción de la colonización española con respecto de otras colonizaciones de América se conoce en diversos ámbitos como “Leyenda Negra Española”. El presente trabajo pretende servir de amplio comentario de este relato dividido en dos partes: la documentación de las diversas posturas proclives a la *Leyenda Negra* y demás relatos prehispánicos en el ámbito académico; y la comparativa entre una parte de esta representación —*Paradise Lost*, o Paraíso perdido— y el largometraje *Apocalypto* (2006) como fuente audiovisual que ofrece un relato opuesto.

1.2. Objetivo

El objetivo de este Trabajo de fin de Grado es examinar cómo la película *Apocalypto* (2006) representa el mundo maya prehispánico en contraste con aquellas narrativas visuales y textuales que lo idealizan como un edén perdido, destruido únicamente por la irrupción colonial, con el fin de analizar en qué medida el film subvierte esa visión predominante, así como los recursos narrativos, visuales y simbólicos que utiliza para construir dicha representación.

2. Estado de la cuestión

Para el presente estado de la cuestión se abordarán obras de diferente tipología que tienen que ver con: la representación de la América precolombina; la imagen heredada de dicha representación; la colonización española y europea de América; y la capacidad comunicativa del filme *Apocalypto* (2006) a este respecto.

Se consideran de gran valor para ello, en primera instancia, tres documentos de similar procedencia: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Bartolomé de las Casas, 1552), *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón* (Viuda de Hernando y Cía., 1892) y *Ensayos de Montaigne* (Michel de Montaigne, 1580). La importancia de estas obras reside en que, en los tres casos, los autores presenciaron la colonización y sus testimonios son, por tanto, una fuente primaria.

De igual manera, se considera una pieza básica en el estudio de cualquier tema relacionado con la Leyenda Negra Española la obra y el autor que, en 1914, acuñaron este término: *La Leyenda Negra* (Julián Juderías, 1914).

Por otra parte, las fuentes secundarias seleccionadas para analizar el impacto de la herencia de relatos como el de Bartolomé de las Casas, son: *La Conquista de América. El problema del otro* (Tzvetan Todorov, 1982) y *Las venas abiertas de América Latina* (Eduardo Galeano, 1971). Ambas obras resultan de interés por haber sido las principales en tratar de perpetrar el relato antihispánico teniendo como base las fuentes primarias citadas anteriormente. Asimismo, se recogen también en este trabajo los ensayos *La Leyenda Negra: mito y realidad en la Conquista de América* (Esteban Mira Caballos, 2009) e *Historiografía cortesiana: entre la Leyenda Negra y la Rosa* (Esteban Mira Caballos, 2020), y el libro *Crónicas indígenas. Visión de los vencidos* (Miguel León-Portilla, 1959), por ser estos tres documentos la principal fuente revisionista de la representación americana de las fuentes primarias vistas, en comparación a los escritos de Todorov y Galeano.

Por último, como es lógico, se citan en este trabajo diversas fuentes con la mirada puesta en *Apocalypto* (2006). Por un lado, se mencionan dos críticas sobre el rigor histórico y cultural de la película, como son: *Apocalypto y la imagen violenta de los mayas* (Alfonso Lacadena, 2007) y *Apocalypto* (Luis Barjau, 2007). En este contexto, se revisarán las conclusiones del artículo *Apocalypto y su reproducción de las ciudades mayas*

(Álvaro Bueno Blanco, 2017), que nos permitirá determinar con más conocimiento de causa la presencia de mayor o menor rigor en la filme.

La abstracción de la colonización española con respecto de otras colonizaciones de América como fueron la inglesa, la francesa, la neerlandesa o la portuguesa, así como la exaltación de su carácter violento y destructivo, se conoce en diversos ámbitos como “Leyenda Negra Española” —o “Leyenda Negra” a secas—; término acuñado hace más de un siglo por el historiador y periodista español Julián Juderías. En su obra *La Leyenda Negra* (1914), Juderías se refiere a este relato como una narrativa histórica distorsionada que presenta a España y a los españoles de forma grotesca: crueles, intolerantes y enemigos del progreso. De igual manera, fue uno de los primeros historiadores en aludir a una campaña de desprestigio, que —explica en su obra— ha dañado la reputación de España desde su puesta en marcha, ya que ha sido utilizada de forma recurrente en momentos críticos de la historia española, y fue impulsada por potencias rivales a esta desde el siglo XVI (Juderías, 1914).

Los orígenes de esta leyenda estarían pues en la Reforma protestante, a nivel político y religioso, y en los intereses revanchistas, en especial, de Inglaterra, Francia y Países Bajos. En primer lugar, Inglaterra, con ciertos “agravios que vengar” por las amenazas a sus libertades religiosas, fue un centro clave de la propaganda antiespañola. La Reina Isabel I y sus colaboradores utilizaron las narrativas de la Leyenda Negra para justificar sus propias políticas y el enfrentamiento naval con España. En segundo lugar, Los Países Bajos (Imperio neerlandés), impulsados por su Guerra de Independencia contra el dominio español, buscaron venganza y legitimación. Además de la difusión de la Leyenda Negra entre sus habitantes, Guillermo de Orange, en su “Manifiesto” de 1581, atacó directamente la figura de Felipe II, acusándolo de incesto, asesinato y otras atrocidades, con el fin de “ennegrecer” no solo al rey, sino a todos sus súbditos, atribuyéndoles orgullo, avaricia y crueldad. Por último, Francia como rival histórico de España por la hegemonía europea, aprovechó el “fragor de la lucha religiosa” para su beneficio. La rivalidad hispano-francesa de la época hizo que documentos como el manifiesto de Guillermo de Orange tuvieran una “extraordinaria” difusión en territorio francés (Juderías, 1914).

Así, las motivaciones detrás de esta propaganda fueron multifactoriales. Las naciones que habían sufrido conflictos con España veían en Felipe II y su “sistema opresor” un obstáculo para su futuro, concentrando su odio en la figura del monarca y de su

Imperio. Por otra parte, la demonización de España, católica y defensora de la Contrarreforma, sirvió para cohesionar a las potencias protestantes y justificar sus luchas religiosas. Además, figuras como Antonio Pérez, exsecretario de Felipe II, en busca de venganza, ofrecieron sus servicios a Enrique IV de Francia e Isabel de Inglaterra, proporcionando información y añadiendo más acusaciones para alimentar el relato. Su obra “Relaciones” permitió a Europa “lanzar una mirada indiscreta” a los asuntos internos de la corte española. Como es lógico, al presentar a España como un modelo de tiranía y barbarie, otras potencias podían justificar sus propias colonizaciones y comportamientos en la escena internacional, presentándose como moralmente superiores y civilizadas, e ignorando así sus propias violaciones y atrocidades (Juderías, 1914).

Juderías enfatiza que España fue una potencia mundial inigualable en los siglos XVI y XVII y destaca su supremacía política y militar, su liderazgo en estadistas y capitanes, y su enorme actividad intelectual y cultural, con figuras literarias que influyeron en toda Europa. Frente a la propaganda de la Leyenda Negra, argumenta que la intolerancia y la brutalidad no fueron exclusivas de España, sino fenómenos universales en la Europa de la época, y que la colonización española, si bien tuvo abusos, no fue peor que la de otras potencias (Juderías, 1914).

Ahora bien, sabiendo ya quienes fueron los principales implicados en la difusión de la Leyenda Negra y sus intereses en tal difusión, queda por averiguar cómo se origina este relato y en qué fuentes se sostiene. Como se adelantaba antes, muchos de los testimonios anticolonialistas de la época, si no la gran mayoría, fueron obra del sacerdote Bartolomé de las Casas. Fray Bartolomé de las Casas (1484 – 1566) fue un fraile dominico, sacerdote, obispo, teólogo, filósofo y encomendero¹ español, cuya obra —en especial *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*— estuvo dedicada a la denuncia de crímenes colonialistas. El padre Las Casas es una figura central en la Leyenda Negra Española, aunque su relación con ella es compleja y a menudo malinterpretada. Su obra, que denunciaba los abusos de los conquistadores españoles contra los indígenas americanos, ha sido utilizada durante siglos para alimentar la narrativa antiespañola. Curiosamente, las Casas apoyó la esclavitud de africanos, lo que contradice su figura como defensor de todos los oprimidos (Olivera, 2025).

¹ Antiguamente, se llamaba **encomendero** al que por Merced Real tenía indígenas encomendados en cualquiera de los territorios españoles de América y Filipinas.

El profesor español Esteban Mira Caballos, historiador y escritor especializado en el descubrimiento y la conquista de América, en su ensayo *La Leyenda Negra: Mito y Realidad en la Conquista de América* (2009), coincide en la definición de la Leyenda Negra como una narrativa que demoniza a los españoles y los retrata como inherentemente brutales e intolerantes, así como en atribuir esta narrativa a una invención del siglo XVI impulsada por potencias rivales como Francia, Alemania, Italia, Holanda e Inglaterra. Estas naciones, incapaces de confrontar directamente la hegemónica España de Felipe II, buscaron debilitar su imperio mediante el desprestigio, enfocándose en la Inquisición, la política en los Países Bajos y la conquista americana (Mira Caballos, 2009).

Si bien el autor de este ensayo reconoce una “historia negra” con atrocidades innegables de los conquistadores españoles —como mutilaciones, ajusticiamientos y violaciones; tácticas comunes en la época empleadas también por otros imperios y amerindios—, sostiene que la leyenda es falsa porque las demás potencias actuaron con igual o mayor crueldad, desmintiendo la excepcionalidad española en la brutalidad histórica. Curiosamente, en la actualidad, el resurgir de esta temática no proviene de potencias externas, sino de algunos “intelectuales o pseudointelectuales españoles” que, buscando reforzar la conciencia nacional, utilizan la Leyenda Negra como instrumento político, incluso llegando a atacar a figuras como el propio padre Bartolomé (Mira Caballos, 2009).

En otro de sus ensayos, *Historiografía cortesiana: entre la Leyenda Negra y la Rosa* (2020), Mira Caballos alude directamente a Bartolomé de las Casas y explica que este es injustamente acusado de ser el arquitecto de la Leyenda Negra. Su obra, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), buscaba denunciar los excesos de los conquistadores y mejorar la protección de los indígenas, no desprestigiar a España ante otras potencias. De hecho, Las Casas señalaba la participación de alemanes, portugueses e italianos en la destrucción. Sin embargo, su texto fue maliciosamente manipulado por terceros, como el grabador holandés Teodoro de Bry², quien en 1597 publicó una edición con xilografías sensacionalistas. Esta perversión de su mensaje original, que atribuía la brutalidad como una característica exclusiva del “carácter hispano” y no como un fenómeno generalizado en la época, fue una construcción externa destinada a desprestigiar al Imperio de los Habsburgo, no la intención del fraile (Mira Caballos, 2020).

² Theodor de Bry (1528 – 1598) fue un orfebre, grabador (aplicador de técnicas de dibujo e impresión), autor, coautor y editor de libros ocultistas y de historia de América

No obstante, si bien es cierto que el relato reduccionista de la Leyenda Negra, reproducido durante siglos, se ha ido injiriendo en artículos y estudios de diversa tipología con mayor presencia en las últimas décadas, es igual de notorio que en la vertiente académica más moderna se ha dejado de tratar el asunto colonial de manera tan maniqueísta como en textos anteriores.

En *Crónica de los indígenas. Visión de los vencidos* (2009), Miguel León-Portilla realiza un estudio mucho más minucioso del periodo de la colonización y, en particular, de las idiosincrasias de las civilizaciones en la América precolonial. El documento presenta una visión compleja de las sociedades precolombinas, particularmente la azteca, que no eran ni exclusivamente pacíficas ni caóticas, sino que combinaban una gran sofisticación cultural con un marcado carácter militarista y religioso.

Lejos de ser edénicas, estas civilizaciones habían alcanzado un esplendor y una organización admirables. La capital, México-Tenochtitlan, se describe como una metrópoli de aproximadamente 300 000 habitantes, con templos, jardines y palacios que asombraron a los conquistadores españoles. Bernal Díaz del Castillo la comparó favorablemente con ciudades europeas como Constantinopla. La educación era universal y obligatoria, con centros especializados (Calmécacs) para nobles y escuelas para el pueblo (Telpochcalli). Poseían sistemas de escritura y calendarios avanzados. Su vida urbana estaba llena de actividad, desde ceremonias religiosas hasta un bullicioso mercado en Tlatelolco, y recibían tributos de extensas regiones (León-Portilla, 2009).

Sin embargo, la sociedad azteca estaba profundamente imbricada con la guerra y la dominación. La expansión de su imperio, consolidada por figuras como Tlacaélel, se basó en una “visión místico-guerrera”. Se creía que era su misión extender el dominio de Huitzilopochtli, el dios sol, alimentándolo con la sangre de víctimas. Las “guerras floridas” eran conflictos periódicos específicamente diseñados para obtener cautivos para estos sacrificios humanos. Los jóvenes aztecas recibían entrenamiento militar intensivo desde temprana edad. El texto revela una violencia inherente en la conquista y mantenimiento de su imperio. Los mexicas, por ejemplo, subyugaron a pueblos vecinos, imponiéndoles tributos. La relación con los tlaxcaltecas, que se aliaron con Hernán Cortés, se describe como de “profundo odio” hacia los aztecas debido a estas “guerras floridas”. Los tlaxcaltecas, a su vez, intrigaron contra los cholultecas y mexicas, participando

activamente en la masacre de Cholula. Incluso durante el asedio a México-Tenochtitlan, hubo conflictos internos y matanzas entre los propios mexicas (León-Portilla, 2009).

En resumen, León Portilla describe las principales sociedades precolombinas, particularmente la azteca, como civilizaciones altamente estructuradas y culturalmente avanzadas, pero también profundamente militarizadas, expansionistas y con prácticas violentas como el sacrificio humano. Todo este análisis contrasta con la imagen puramente edénica de la América precolonial difundida por fuentes primarias como la relación de cartas de Cristóbal Colón o los ensayos de Michel de Montaigne —y otros estudios posteriores que han revisado estas fuentes— cuyas principales conclusiones vamos a recoger a continuación.

Tras este repaso de la situación académica actual en lo referente a la representación de la América precolombina y los principales rasgos de la colonización europea y, más en detalle, de la española, un concepto básico a tener en cuenta —de cara al posterior análisis que en este trabajo se hará de la imagen del mismo periodo creada por la obra cinematográfica *Apocalypto* (2006)— es la supuesta civilización edénica citada en multitud de documentos como *Paradise Lost* o paraíso perdido.

En la obra *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, publicada en 1892 por la editorial Viuda de Hernando y Cía., Colón describe los pueblos precolombinos con una notable idealización, presentando la América precolonial como un paraíso habitado por seres puros. Colón encontró “muchas islas pobladas con gente sinnúmero”, a quienes percibió como “farto mansa” y “muy sin mal ni de guerra”, llegando a afirmar que “diez hombres hagan huir diez mil” debido a su naturaleza “cobarde y medrosa” (Viuda de Hernando y Cía., 1892).

En estas cartas, Colón destacaba su generosidad innata, pues “daban con un amor maravilloso” cualquier cosa que poseían, “sin codicia de lo ajeno”, intercambiando objetos valiosos por trivialidades. Físicamente, los describía como “muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras”, incluso “más blancos” que otros nativos, con un habla “la más dulce del mundo y mansa, y siempre con risa”. Colón consideraba a los indígenas de “muy buen entender” y “grande y perspicaz ingenio”, observando además logros culturales como sus bien construidas “almadias” y una organización social con “Reyes” o “Caciques” obedecidos (Viuda de Hernando y Cía., 1892).

Otra de las fuentes primarias que relatan esta naturaleza idílica son los ensayos del filósofo y escritor francés del siglo XVI Michel de Montaigne. En uno de sus ensayos, *De los caníbales*, Montaigne ofrece una perspectiva radicalmente idealizada de las sociedades americanas e incluso desafía la noción europea de “barbarie”. Para Montaigne, lo que Europa tilda de salvaje es simplemente aquello ajeno a sus propias costumbres. De hecho, argumenta que los europeos son más “bárbaros” por haber corrompido la naturaleza con su “artificio”, mientras que las naciones del Nuevo Mundo viven en su “ingenuidad primitiva”, guiadas por “leyes naturales” (Montaigne, 1580).

Montaigne describe estas sociedades como sencillas, carentes de los vicios y complejidades europeas. Entre ellos, “no existe ninguna especie de tráfico, ningún conocimiento de las letras, ningún conocimiento de la ciencia de los números [...] ni las nociones de ricos, pobres, contratos o herencias”. Afirma que palabras como “mentira, traición, disimulo, avaricia, envidia, detracción, perdón, les son desconocidas”, sugiriendo una pureza moral interna. Su entorno es tan sano que la enfermedad es rara, y la vida es simple, dedicada a la caza, la danza y la predicación de valores como el coraje y la amistad. Su idioma es “dulce y agradable”, y la naturaleza les provee de todo “sin trabajo ni fatigas”, eliminando la codicia territorial (Montaigne, 1580).

Aunque el ensayo aborda el canibalismo, Montaigne lo presenta como un ritual de venganza “noble”, no alimenticio, en guerras motivadas por el honor, no por la conquista. Contrapone esta práctica con la brutalidad europea, que considera superior en “todo género de barbarie”, al torturar y desmembrar en nombre de la piedad y religión. La organización social de estos pueblos, con capitanes y sacerdotes, es vista como más equitativa. Un encuentro en Ruán con tres indígenas subraya su asombro ante la desigualdad europea y le resulta revelador en cuanto a la obediencia a un “muchachillo” (el rey) mientras otros “mendigan de hambre y miseria”, reforzando la visión de una sociedad americana más justa y natural (Montaigne, 1580).

Estas dos fuentes, ambos testimonios primarios del acontecimiento que fue la colonización europea de América, hacen una lectura extremadamente poco profunda de la naturaleza de las sociedades precolombinas y dan una imagen plana, propia de relatos de vivencias y no de estudios académicos, de sus civilizaciones. No obstante, numerosas obras contemporáneas han bebido de estas fuentes y del revisionismo sesgado de los

testimonios de Bartolomé de las Casas, para legitimar versiones modernas de su relato simplista de una América idealizada.

En *La Conquista de América. El problema del otro* (Tzvetan Todorov, 1982), el autor búlgaro-francés utilizó la obra de Cristóbal Colón para argumentar cómo el “descubrimiento del otro” por parte de los europeos hacia los americanos se caracterizó por la incomprensión y la instrumentalización. Cristóbal Colón —explica—, a pesar de “descubrir América”, fracasó en “descubrir a los americanos”, oscilando entre la visión del “buen salvaje” (mansos, generosos, sin maldad) y la de “pobre perro” (esclavos potenciales), ambas arraigadas en el desconocimiento y la negación de su alteridad como sujetos con plenos derechos (Todorov, 1982).

Es su libro, analiza también la obra de autores como Pedro Mártir y Bartolomé de Las Casas y su contribución a esta visión edénica, comparando a los indígenas con dríadas, ninfas, o incluso con Adán en su estado de inocencia. Por otro lado, cita a figuras como Hernán Cortés y cronistas como Bernal Díaz del Castillo, quienes mostraron admiración por la sofisticación y el orden de la civilización azteca. Cortés elogiaba el “ingenio” de los mexicanos y la grandeza de ciudades como Tenochtitlan, considerándolas superiores a las europeas. Bernardino de Sahagún afirmó una mayor intensidad religiosa entre los indígenas que entre los cristianos, llegando a soñar con un nuevo estado ideal “mexicano y cristiano”. Diego Durán también halló admirable la complejidad de los cantares aztecas. Estas apreciaciones, aunque a menudo ambivalentes y utilitarias, revelan un reconocimiento de la grandeza cultural indígena (Todorov, 1982).

Curiosamente, aunque en un principio Todorov hace mención a un genocidio perpetrado por los españoles durante cinco siglos, y arguye una disminución de la población autóctona de los 70 millones a 10 millones (casi el 90 % de la población indígena), más tarde él mismo es quien argumenta que, la mayor parte de la disminución de la población indígena se debió a las enfermedades, a causa del “choque microbiano”. Detalla que, si bien los españoles no inocularon microbios “a sabiendas”, las epidemias diezmaron las ciudades europeas y lo hicieron también en América, aunque a otra escala. Además, se afirma que los conquistadores veían las epidemias como un arma y no hacían nada para impedir su propagación, interpretando la muerte de los indígenas como una señal de que Dios estaba de su lado (Todorov, 1982).

Otra obra que también ha reproducido el ideario impulsado por estas fuentes es el libro *Las venas abiertas de América Latina* (1971), de Eduardo Galeano. En él se postula que la conquista europea marcó el inicio de la “especialización en perder” de la región, condenándola a una continua humillación y pobreza. Asimismo, la obra entrelaza una clara idealización de la América precolombina en contraste con la brutalidad y el despojo colonial. Galeano destaca la visión edénica de los primeros exploradores: Cristóbal Colón quedó deslumbrado por la “colorida transparencia del Caribe” y el “Paraíso Terrenal” que se extendía desde Venezuela. “Américo Vesputio describió la naturaleza brasileña como un Edén”, y el abogado Antonio de León Pinelo, quien “dedicó dos tomos a demostrar que el Paraíso estaba en América, con su mapa, situando el Jardín del Edén en el centro de Sudamérica” (Galeano, 1971).

Además, Galeano ensalza las costumbres de los pueblos indígenas. Elogia el uso del oro y la plata por parte de los incas, no para el comercio, sino para la adoración de los dioses, contrastando con la codicia europea. Se subraya la grandeza y el esplendor de civilizaciones como la incaica, maya y azteca, y Tenochtitlan es descrita como una “poderosa capital... brotada mágicamente de la laguna”, confiriéndole un carácter idílico (Galeano, 1971).

La obra de Galeano también hace alude, con un enfoque todavía más tremendista que Todorov, a la irrupción en América de enfermedades y plagas procedentes de Europa portadas por los colonizadores. El escritor uruguayo menciona que “Las bacterias y los virus fueron los aliados más eficaces”. Los europeos trajeron consigo “plagas bíblicas” como “la viruela y el tétanos, varias enfermedades pulmonares, intestinales y venéreas, el tracoma, el tifus, la lepra, la fiebre amarilla, las caries que pudrían las bocas”. La viruela fue “la primera en aparecer”; un testimonio indígena la describe como “tos, granos ardientes, que queman” y “la pegajosa, apelmazada, dura enfermedad de granos”. Los indígenas “morían como moscas” —dice— al no tener defensas contra estas nuevas enfermedades. Más adelante, se menciona que durante la “cacería de indios” en la Amazonia, se les “inoculó el virus de la viruela” (Galeano, 1971).

Una vez compendiado el estudio de las principales fuentes primarias junto con el revisionismo posterior en lo referente a la colonización española de América, queda por conocer la situación actual de la película *Apocalypto* (2006) en materia académica. La obra de Mel Gibson, tras su estreno, suscitó entre la crítica cinematográfica una fuerte

división de opiniones entre quienes criticaron su visión unívoca y brutalizada de la civilización maya y quienes defendieron la intencionalidad de Gibson vista como un modo efectivo —y efectista— de transmitir un mensaje avalado en cierta forma por estudios históricos. No menos cierto es que una gran número de estas críticas fueron orientadas a una supuesta falta de rigor histórico en muchos detalles.

Alfonso Lacadena, arqueólogo e historiador español, escribió en 2007 su crítica *Apocalipto y la imagen violenta de los mayas*, en la Revista Española de Antropología Americana. Este artículo resume el fuerte rechazo unánime del largometraje por parte de académicos y comunidades indígenas mayas modernas. La principal crítica se centra en la inexactitud histórica y los anacronismos. Lacadena desmiente la representación de los mayas como cazadores, enfatizando que eran agricultores sedentarios desde hacía milenios. Además, señala una mezcla incoherente de estilos arquitectónicos y artísticos de distintas épocas y regiones, como pirámides Petén con decoración Puuc o murales de San Bartolo con jeroglíficos tardíos. También critica las vestimentas y joyerías anacrónicas de los nobles, propias de siglos anteriores al XVI (Lacadena, 2007).

Por su parte, el antropólogo y etnólogo mexicano Luis Barjau, en su crítica a la película para la revista Diario de Campo, la define como “buena pieza del cine estadounidense moderno”, pero la califica al mismo tiempo como “sólo una versión” debido a su trasfondo ideológico y la distorsión de la violencia maya. Barjau sugiere que el film posee un “afán justificatorio del poder estadounidense”, buscando establecer que la América precolombina albergaba una violencia similar a la ejercida por la primera potencia mundial contemporánea (Barjau, 2007).

Barjau enfatiza que la representación de la violencia y el sacrificio maya es incorrecta. Las guerras mayas tenían “protocolo militar y el respeto irrestricto a las reglas pactadas”, lejos de ser una “irrupción de boinas verdes drogados”. El régimen sacrificial no era una “fiesta satánica”, sino una “exaltación cosmológica”, y la violencia era un hecho excepcional, prevaleciendo la vida cotidiana común, la paz, la familia, el trabajo. El filme retrata a los mercenarios mayas como salvajes policías que se asemejan a “escuadrones del ejército gringo”, caricaturizando a la élite y los rituales con enanos, bufones y alucinógenos, una imagen más propia de la “decadencia romana” que de la realidad maya. Esta manipulación ideológica, según Barjau, distancia el film de la idiosincrasia

latinoamericana, proyectando prejuicios modernos sobre el pasado prehispánico (Barjau, 2007).

Dejando a un lado la crítica puramente cinematográfica, cargada, como hemos visto en estos dos casos, de un fuerte componente opinativo y mucho prejuicio ideológico, pero con poco o nulo estudio de la intención del autor y sus mecanismos para revarlo a término, pasamos ahora a un artículo académico que sí se centra en determinar con rigor los aciertos y los errores de *Apocalypto* en la representación de los mayas.

Se trata del estudio *Apocalypto y su reproducción de las ciudades mayas* (2017), de Álvaro Bueno Blanco. En él, en primer lugar, se da valor al hecho de dar protagonismo a las poblaciones indígenas, pero señala tanto sus aciertos como sus importantes errores en la representación del mundo maya. La película —explica— acierta en la ambientación selvática tropical, fiel al ecosistema maya. La caracterización de la aldea rural es correcta, con chozas de materiales vegetales. La recreación de la ciudad maya destaca por su estructura urbana concéntrica y la marcada desigualdad social, mostrando una élite en el centro ceremonial y zonas empobrecidas hacia la periferia, donde se aprecian minas y construcciones entre viviendas desfavorecidas. La arquitectura general es precisa, utilizando piedra, madera y enlucido de cal con murales, y reflejando la importancia de las plazas y escalinatas. Los templos son bien representados en la cima de pirámides verticales, ricamente decoradas. El juego de pelota, aunque con ligeras variaciones arquitectónicas, se ajusta a la importancia y estructura general conocida (Bueno, 2017).

Sin embargo, el largometraje presenta errores significativos. El funcionamiento económico rural es incorrecto, priorizando la caza sobre la agricultura, que fue la actividad principal maya. Se sugiere un aislamiento rural total de las ciudades, lo cual contradice la existencia de intensas redes comerciales. La religión, fundamental tanto en el mundo rural como urbano, está ausente en la representación de las aldeas. La película falla al mostrar la ciudad como un centro puramente religioso, sin representar el poder político del gobernante. Una ausencia notable es el palacio señorial, una manifestación crucial del poder político. Además, el tipo de pirámides mostradas no siempre se ajusta a las formas más bajas y anchas características del período final maya, relevante para el contexto del filme (Blanco, 2017).

Respecto a las principales características de la civilización maya, Blanco argumenta que esta estaba políticamente dividida en pequeños estados con rasgos culturales comunes. La ciudad era el centro neurálgico de la vida religiosa, administrativa, política y económica. Su modelo urbanístico era concéntrico, con la élite en el centro ceremonial y la población extendiéndose hacia la periferia, donde existían factorías y campos de trabajo. La mayoría de la población vivía en asentamientos rurales, interconectados por intensas redes comerciales, con cabañas de materiales vegetales. El gobernante actuaba como la imagen terrenal de los dioses y se encargaba de renovar la arquitectura y garantizar el porvenir de la comunidad, incluso a través de sacrificios. La sociedad presentaba una marcada desigualdad social (Blanco, 2017).

3. Marco teórico

Para el análisis de la película en cuestión, es fundamental establecer una base conceptual sólida que permita una aproximación rigurosa al texto audiovisual. A continuación, se definen los conceptos clave en la base del análisis textual de contenidos audiovisuales que guiarán la metodología de este estudio.

En primer lugar, tras la selección de los fragmentos significativos que serán objeto de análisis, se procederá al ‘deletreamiento’ de los mismos. El deletreamiento consiste en un examen pormenorizado de los segmentos, planos e incluso fotogramas de una obra, mediante la división en ‘secuencias mecánicas’, con el propósito fundamental de identificar la información presente de manera objetiva en cada instante, tanto en la banda de imagen como en la de audio. Es crucial comprender que esta técnica se circunscribe a la descripción fiel de lo observable, sin incurrir en interpretaciones sobre las intenciones autorales o la inferencia de elementos no explícitos.

Se trata de una sinopsis detallada del fragmento. El deletreamiento es esencial para detectar contradicciones o incoherencias internas del contenido y facilita la descripción de los elementos visuales, permitiendo asimismo reconocer los tipos de focalización

mediante un análisis cualitativo. Para mantener la objetividad, es imperativo evitar la influencia del ‘sentido tutor’ durante este proceso. Esta parte constituye la fase inicial y un método primordial en el análisis de cualquier texto audiovisual.

Las secuencias mecánicas, citadas en el párrafo anterior, son la unidad de referencia para la fase de delectamiento. Una secuencia mecánica se define como una unidad básica de segmentación en el ámbito audiovisual. Su criterio fundamental de delimitación reside en el cambio de espacio o tiempo respecto a la escena o segmento precedente. Planos de diferentes localizaciones o momentos puede conformar una secuencia mecánica autónoma por su eficacia comunicativa y la combinación de información visual de distintos ámbitos. De manera análoga, salvo en casos en los que la cámara mantenga un seguimiento continuo del sujeto, circunstancias de cambios de espacio, como puede ser el cruce de una puerta, suele indicar una modificación de la localización, dando origen a una nueva secuencia mecánica. Las acciones paralelas o alternas también pueden ser consideradas segmentos autónomos dentro de esta conceptualización.

Una vez extraída la información objetiva y patente del fragmento, es momento de realizar un estudio de la intencionalidad y en mensaje del mismo y, para ello, del sujeto de la enunciación. El sujeto de la enunciación es un concepto teórico propuesto por Émile Benveniste que designa la instancia en la cual la lengua se activa y es apropiada por un individuo. Se trata de un proceso de asunción del lenguaje por parte de un sujeto concreto. A diferencia del autor en su acepción jurídica, este sujeto se constituye en el acto mismo de producir un enunciado, no preexistiendo fuera del texto que lo crea, sino emergiendo en su encuentro con el lenguaje. El acto de enunciación se halla en gran medida ajeno a la conciencia y se vincula con procesos inconscientes que imprimen huellas en el enunciado. Este sujeto es el del deseo, y lo manifestado en el texto es la plasmación de su deseo, lo que puede interpretarse como la búsqueda de un “autor implícito” a través de los rastros que deja. Es relevante señalar que el sujeto de la enunciación emana del enunciado y no se identifica necesariamente con el editor o la voz en off.

Así pues, de este concepto calve que es el sujeto de la enunciación, emerge otro igualmente importante que es el de sus rasgos. Los rasgos del sujeto de la enunciación son las huellas perceptibles que este sujeto inscribe en los textos audiovisuales, revelando su relación con el lenguaje y con el objeto de su discurso. Estos rasgos se deducen a partir de un análisis minucioso del enunciado, considerando elementos como el sentido tutor, el

esmero en la redacción o el montaje, y el empleo de recursos audiovisuales y estructuras conflictivas. La pasión por el tema o la asunción de riesgos también son rasgos identificables, al igual que la elección de un lenguaje no neutro —por ejemplo, el uso de adjetivos positivos en contextos negativos— o un error en el montaje o la traducción, los cuales pueden ser reveladores del sujeto de la enunciación.

Finalmente, del contraste entre el análisis objetivo y el de la intencionalidad, hecho en gran medida mediante la aplicación de los conceptos anteriores, surge el último de estos: el sentido tutor. El sentido tutor es un elemento discursivo que encuadra y orienta la lectura o interpretación de un texto u obra audiovisual. Representa las intenciones o el propósito del sujeto enunciador en relación con un tema, y suele estar influido por sus inclinaciones ideológicas. No obstante, el sentido tutor no abarca la totalidad del texto; con frecuencia, se presenta como una simplificación, pudiendo existir contradicciones entre lo que propone y el contenido real. Opera a nivel consciente y puede funcionar como censor, eliminando información que lo cuestione. La aceptación acrítica del sentido tutor puede mermar la capacidad analítica del espectador, por lo que es fundamental analizarlo como parte del discurso y evitar su influencia durante el delectamiento para garantizar una observación objetiva.

4. Metodología

El presente Trabajo de Fin de Grado adopta una metodología de carácter cualitativo basada en el análisis de contenido fílmico y comparativo, con el objetivo de desarrollar las estrategias narrativas y visuales mediante las cuales *Apocalypto* (2006) construye una representación del mundo maya prehispánico que contrasta con la visión idealizada de un edén precolombino corrompido únicamente por la colonización europea. Para ello, se articularán diversas técnicas de análisis que permitan una aproximación rigurosa y sistemática al objeto de estudio.

En primer lugar, se llevará a cabo una sinopsis detallada de fragmentos significativos del largometraje mediante un “deletreamiento” que consistirá en la segmentación de dichos fragmentos en secuencias mecánicas numeradas, también conocida como. Este procedimiento consiste en dividir el relato fílmico en unidades narrativas claramente delimitadas, identificando los hitos argumentales, transiciones y rupturas diegéticas significativas. Esta segmentación permitirá aislar fragmentos clave para observar con precisión las recurrencias visuales, los símbolos y los arquetipos que sostienen la estructura discursiva.

En segundo lugar, se procederá al análisis de los rasgos del sujeto de la enunciación y del sentido tutor, con el fin de examinar la perspectiva ideológica y cultural desde la que se narra la historia. Este enfoque se apoyará en los postulados de la semiótica fílmica para interpretar cómo se articula la mirada del autor y cómo se orienta la recepción del espectador mediante dispositivos retóricos como la cámara subjetiva, los planos detalle o la disposición de los personajes.

Asimismo, se atenderá a la estructuración temporal de la obra, analizando la linealidad o fragmentación del relato y la función dramática del montaje. Se estudiará la relación entre los tiempos diegético y discursivo, así como la manipulación del ritmo narrativo para potenciar la tensión y la violencia inherentes a la representación de la civilización maya.

Finalmente, se contrastarán los hallazgos con fuentes visuales y textuales alternativas, estableciendo una comparativa contextualizada. Esta triangulación permitirá reforzar la validez interpretativa de los resultados e integrar un enfoque interdisciplinar que combina herramientas de la teoría de la comunicación, la historia cultural y la crítica fílmica. Con esta metodología se pretende ofrecer una lectura crítica fundamentada, que sitúe a *Apocalypto* en el debate sobre la construcción de imaginarios coloniales y precoloniales.

5. Análisis

A continuación se va a realizar el análisis, en base a la metodología detallada en el apartado anterior, de un total de cinco fragmentos del largometraje. Los códigos de tiempo de los fragmentos a analizar son: [00:25:27 – 00:35:27]; [01:13:04 – 01:30:43]; [01:48:05 – 01:49:56]; [01:58:28 – 02:00:30]; [02:05:44 – 02:09:00]. La selección de estos fragmentos en concreto se debe a dos motivos. En primer lugar, todos ellos son una representación en bruto del mensaje central de la película. Y, en segundo lugar, todos estos fragmentos guardan una correlación directa y una linealidad entre sí, de manera que conforman el eje central de la trama del filme.

5.1. Primer fragmento (00:25:27 - 00:35:27)



Figura 1 (Gibson, 2006)



Figura 2 (Gibson, 2006)



Figura 3 (Gibson, 2006)



Figura 4 (Gibson, 2006)

Sinopsis detallada del fragmento mediante su división en secuencias mecánicas y la posterior identificación de elementos visuales y sonoros (deletreamiento):

Secuencia 1

Exterior / Día. 00:25:27. Garra de Jaguar despierta tras una pesadilla y observa la llegada de una tribu invasora a su aldea. En ese instante, despierta a su mujer embarazada y a su hijo y, tras pelear con un intruso en su tienda, se los lleva.

Sonido: Durante los primeros 19 segundos, silencio interrumpido únicamente por cantos de pájaro y el ruido de la selva. Empieza una música de suspense y se oye el zumbido de una antorcha. Garra de Jaguar grita a su mujer e hijo que se den prisa.

Secuencia 2

Exterior / Día. 00:26:21. Los invasores empiezan a atacar a todos los aldeanos varones y a atarlos, al igual que a las mujeres y a los niños. Prenden fuego a las tiendas conforme las vacían. Los varones fuertes luchan contra los invasores.

Sonido: Tras un minuto y 4 segundos de fragmento, empieza un barullo de peleas, gritos de lucha, llantos y casas de la aldea en llamas (la música de fondo se intensifica).

Secuencia 3

Exterior / Día. 00:27:28. Paralelamente, Garra llega con su familia al pozo y comienza a descenderlos con una cuerda mientras observa la destrucción de su aldea. Un de los invasores hace contacto visual con él y se aproxima, por lo que se apresura para bajar a su mujer y ha su hijo al pozo. Pelea contra este sobre el pozo y lo derrota. Su hijo le grita y él les dice: “Tengo que ayudar. Volveré, te lo prometo”

Sonido: Su mujer le dice: “¡No! ¡No! ¡Tengo miedo!”. Garra contesta: “Mírame a los ojos. ¡Sé fuerte!”. Se oyen gritos de dolor y ruido de fuego de fondo. Ruido de pelea mientras combate y gemidos de su hijo desde el pozo. Su mujer y su hijo le gritan que se quede, pero él les dice que volverá y se va hacia la aldea de nuevo.

Secuencia 4

Exterior / Día. 00:30:36. Los invasores siguen atando aldeanos mientras gritan y lloran. Algunos se resisten y los arrojan al fuego mientras se ríen. Garra regresa al interior de la aldea peleando por el camino con varios atacantes y llega justo a antes de que maten a su padre, uno de los ancianos de la aldea. Consigue derrotar al soldado que iba a matarlo, pero, antes de acabar con él, el líder de la tribu invasora lo detiene y ordena atarlo. El soldado derrotado observa que Garra es hijo del hombre al que había vencido y procede a ejecutarlo delante de él. Antes de morir, el anciano dice a su hijo: “No tengas miedo”. El soldado lo mata y acto se guido le dice a Garra: “Casi... —lo golpea— ...ese es tu nombre. Casi”.

Sonido: Gritos y llantos de aldeanos, incluido el de un hombre la quemarse vivo, al que acompaña la risa de su ejecutor. Sonidos de golpes (puñetazos y armas de madera). El líder de la aldea ordena atar a Garra y prohíbe a su soldado matarlo. Garra mira al anciano y le dice: “Lo siento, padre”. El soldado pide que lo pongan en pie y se aparte. El padre le dice a su hijo que no tenga miedo. El soldado dice a Garra que ‘Casi...’ es su nombre.

5.2. Segundo fragmento (01:13:04 - 01:30:43)



Figura 5 (Gibson, 2006)



Figura 6 (Gibson, 2006)



Figura 7 (Gibson, 2006)



Figura 8 (Gibson, 2006)

Sinopsis detallada del fragmento mediante su división en secuencias mecánicas y la posterior identificación de elementos visuales y sonoros (deletreamiento):

Secuencia 1

Exterior / Día. 01:13:04. Un líder religioso se dirige a un gran número de gente reunida desde lo alto de una pirámide. Les dice: “Estos son días de gran lamento. La tierra está sedienta. Una gran plaga infesta nuestras cosechas. El azote de la enfermedad nos azota a su antojo. Dicen que esta lucha nos ha vuelto débiles. Qué nos hemos vuelto vacíos. Dicen que nos pudrimos —mira hacia otros líderes y sonrío—. Gran pueblo del estandarte sol, yo digo que somos fuertes. Somos un pueblo con un destino. Destinados a ser amos del tiempo. Destinados a ser los más cercanos al sol”. La muchedumbre se aflige y lamenta ante el relato de la plaga y la sequía, y aplauden y celebran la arenga sobre el pueblo fuerte y su destino. Prosigue: “Poderoso Kukulcán, tu furia podría abrasar la tierra hasta dejarla en el olvido. Te placaremos con este sacrificio, para exaltarte en tu gloria, para hacer que nuestro pueblo prospere, para prepararnos para tu regreso”. Mientras, colocan a uno de los presos de la aldea bocarriba sobre un altar, atado de pies y manos mientras jadea y solloza, y un niño lo mira y sonrío. El líder religioso sigue con su discurso: “¡Guerrero que no teme y está dispuesto! Con tu sangre renuevas el mundo, de era a era”, al mismo tiempo alza un cuchillo y lo clava en el pecho del hombre postrado.

Le arranca el corazón y lo muestra a la gente, que celebra y vitorea. El corazón lo echan a las brasas y al hombre lo decapitan y dejan caer su cabeza por las escaleras de la pirámide. Repiten el proceso con otro de los cautivos. Garra tiene la mirada perdida.

Sonido: El líder religioso pronuncia su discurso ininterrumpidamente de principio a fin. De fondo se escuchan los vítores y los lamentos de la muchedumbre. Al llegar los sacrificio, ambos hombres jadean y gritan. La gente aclama su muerte en ambos casos.

Secuencia 2

Exterior / Día. 01:18:07. La mujer en la cueva mira al cielo y dice: “Vuelve a mí”, con los ojos lagrimosos.

Sonido: Música muy suave de fondo. La mujer pide en voz alta que Garra vuelva a ella.

Secuencia 3

Exterior / Día. 01:18:37. Le llega el turno del sacrificio a Garra de Jaguar. Es llevado al altar con un rostro inexpresivo. Su amigo de la aldea se lamenta y dice: “Hermano, buena travesía”. Él contesta: “No. No puedo morir. No ahora”. Un eclipse solar hace oscurecer toda la ciudad. Los líderes religiosos lo interpretan como una señal divina y cesan el ritual antes del sacrificio de Garra. El sol vuelve y Garra es retirado del altar. El jefe de los captores pregunta: “¿Qué pasa con los prisioneros?”, y el líder responde: “Deshazte de ellos”. Se llevan a los prisioneros corriendo del lugar.

Sonido: Música tensa. El amigo de Garra se despide de él. Se escuchan expresiones de sorpresa ante el eclipse. El conductor del rito dice que Kukulkán ya ha bebido suficiente sangre. Todos celebran la vuelta del sol. El líder religioso ríe a carcajadas. El jefe de los captores pregunta por los prisioneros y este le contesta que se deshaga de ellos.

Secuencia 4

Exterior / Día. 01:23:08. Los captores someten a los cautivos a una especie de juego en el que les ofrecen un corredor hacia la selva, pero mientras huyen por parejas atacan con todo tipo de armas arrojadas (flechas, lanzas, hondas); un hombre armado, el hijo del jefe, espera armado al otro lado del corredor para rematarlos. Los dos primeros corren en línea recta y son alcanzados por piedras y lanzas. En la segunda pareja van Garra y otro, y empiezan a correr en zigzag. Con mayor dificultad, les alcanzan igual, pero a Garra no lo hieren mortalmente. Cuando van a rematarlo, uno de los caídos agarra del pie al captor, que se gira y lo mata, pero en el momento de distracción, Garra aprovecha para esconder una punta de lanza y clavársela en el cuello. Se levanta y huye. El padre del captor muerto, el jefe, lo ve y va tras él mientras las flechas del resto no lo alcanzan. El jefe llega hasta su hijo moribundo y le dice: “Duerme, hijo mío. Ya no habrá dolor”, y lo ve morir. Con expresión de enfado, coje su cuchillo y empieza a correr hacia la selva acompañado del resto de los soldados captores de la tribu.

Sonido: El soldado les explica brevemente el juego. El jefe da la orden de empezar y comienza una música de tensión. Se escuchan las lanzadas y se oye morir a los dos primeros. Los captadores celebran cada golpe y se animan entre ellos. El soldado le dice a Garra que es su turno. Este se queja al caer. Ríen. El amigo moribundo que ayuda a Garra le grita para que corra. El jefe oye morir a su hijo y empieza una música de suspense. Se oye a todos correr a gran velocidad.

5.3. Tercer fragmento (01:48:05 - 01:49:56)



Figura 9 (Gibson, 2006)



Figura 10 (Gibson, 2006)

Sinopsis detallada del fragmento mediante su división en secuencias mecánicas y la posterior identificación de elementos visuales y sonoros (deletreamiento):

Secuencia 1

Exterior / Día. 01:48:05. Garra de Jaguar sale del río y mira hacia lo alto de la cascada, donde están los persecutores. Con expresión de enfado y a gritos dice: “¡Soy Garra de Jaguar, hijo de cielo de Pedernal! Mi padre cazó en este bosque antes que yo. ¡Mi nombre es Garra de Jaguar! ¡Soy un cazador! ¡Este es mi bosque! ¡Y mis hijos cazarán aquí con sus hijos cuando ya no esté!”. Al acabar les invita con el brazo a saltar mientras ríe y dice: “¡Vamos!”. El jefe les dice a los suyos que se van a tirar y uno de ellos propone bajar trepando. Mientras argumenta que no tiene posibilidad de escapar, antes de que termine, el jefe le clava un puñal en el abdomen y lo deja caer. Todos miran asombrados. El jefe repite que se van a tirar y uno a uno comienza a precipitarse al río. La mayoría sobrevive pero algunos no.

Sonido: Garra reivindica a gritos que esa es su tierra y lo seguirá siendo. El jefe conversa con los suyos para decirles que se van a tirar. Se oye el sonido del puñal al clavárselo. Se escucha el ruido de la catarata y del agua al caer ellos.

5.4. Cuarto fragmento (01:58:28 - 02:00:30)



Figura 11 (Gibson, 2006)



Figura 12 (Gibson, 2006)

Secuencia 1

Exterior / Día. 01:49:57. Garra de Jaguar se encuentra cara a cara con el soldado que asesinó a su padre. Este se muestra confiado al verle. Se lanza armado a por él, que no lo está. Garra esquiva el golpe aunque le da en la frente y le hace una herida, y recoge del suelo otra arma. Con esta arma le asesta un golpe, que vemos mediante un montaje en retroceso, con el que vence y deja malherido al soldado, para después rematarlo de un golpe en la frente. Se muestra visiblemente aliviado y de pronto comienza a llover. Suelta el arma y dice: “Padres que descansas, envíenme su fuerza”.

Sonido: Música de desafío en le cara a cara. Ruego de pelea y golpes. Antes de morir el soldado le dice “Casi...” de nuevo. Se escucha la lluvia empezar a caer y Garra pide en voz alta a sus antepasados que le envíen fuerzas.

5.5. Quinto fragmento (02:05:44 - 02:09:00)



Figura 13 (Gibson, 2006)



Figura 14 (Gibson, 2006)



Figura 15 (Gibson, 2006)

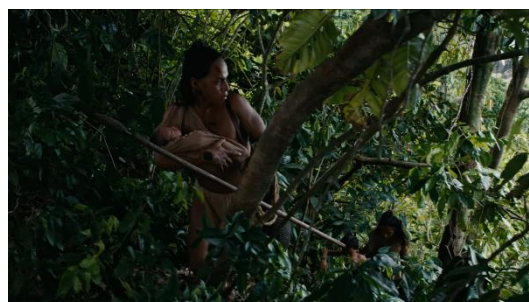


Figura 16 (Gibson, 2006)

Sinopsis detallada del fragmento mediante su división en secuencias mecánicas y la posterior identificación de elementos visuales y sonoros (deletreamiento):

Secuencia 1

Exterior / Día. 02:05:44. Garra huye de los dos últimos persecutores del grupo que salió de la ciudad tras él. Se tambalea porque está visiblemente herido, mientras cae una lluvia torrencial. Llega hasta una playa y se detiene, mira al frente y se detiene en seco, quedándose de rodillas mientras sus persecutores lo alcanzan. Estos, al alzar la vista, cesan la caza y se quedan igualmente inmóviles. La cámara rodea al grupo de tres y se ven dos navíos de aspecto europeo con cruces cristianas en las velas, y tres botes aproximándose con estandartes de la bandera española. Los persecutores se acercan lentamente hacia la orilla mientras Garra se da media vuelta y empieza a correr de nuevo hacia el interior de la selva.

Sonido: Respiración acelerada y entrecortada de Garra junto con sus fuertes pisadas y diversos tropiezos. Música instrumental de fondo que interrumpe el ritmo cuando llegan a la playa. Se retoma la música y se vuelve a escuchar a Garra correr.

Secuencia 2

Exterior / Día. 02:07:18. Garra llega arrastras al pozo y encuentra vivos a su mujer, su primogénito y su hijo recién nacido.

Sonido: Música instrumental de fondo y sonido de tormenta. Jadeos de Garra entremezclados con la respiración de su mujer y su hijo y el llanto del recién nacido.

Secuencia 3

Exterior / Día. 02:07:46. Garra camina por la selva con su bebé en brazos acompañado de su mujer y su primogénito. Miran hacia la playa y ven a los barcos colonos. Su mujer dice: “¿Qué son?” y Garra responde: “Traen hombres”, a lo que ella pregunta: “¿Vamos con ellos?”, y él dice: “Vamos al bosque. En busca de un nuevo comienzo”. Todos se adentran en la selva. Fundido a negro.

Sonido: No hay tormenta; se escucha el canto de los pájaros. La mujer pregunta por los colonos y Garra propone volver al bosque a por un nuevo comienzo. El niño se ríe. Comienza una suave música de fondo.

5.5. Sentido tutor y rasgos del sujeto de la enunciación

Para la identificación del sentido tutor y de los rasgos del sujeto de la enunciación, se escogerán tres fotogramas entre los incluidos ya en el punto 5 del documento (figuras 3, 5 y 16) y se identificarán las cinco vías de información (dos visuales: imagen y texto; y tres sonoras: diálogos, efectos sonoros y música).

Figura 3 (00:34:10):

- Vías de información visuales:
 - Imagen: En la imagen vemos como el soldado del grupo de invasores asesina al padre de Garra de Jaguar como castigo por haberle derrotado en combate.
 - Texto: En el propio fotograma no hay texto pero la secuencia lleva subtítulos los diálogos entre padre e hijo y entre el captor y Garra.

- Vías de información sonoras:
 - Diálogo: Existen dos diálogos: uno entre Garra y su padre, y otro entre el captor y Garra. En el primero, Garra dice: “Lo siendo, padre”, a lo que este contesta: “No tengas miedo”. En el segundo, el soldado dice: “Casi... ese es tu nombre. Casi...”.
 - Efectos sonoros: Hay efectos para recrear el sonido del corte de cuchillo en el cuello.
 - Música: Hay una música suave de fondo en la que únicamente interviene un coro.

Figura 5 (01:13:06):

- Vías de información visuales:
 - Imagen: El líder religioso extiende los brazos para dirigirse al pueblo desde lo alto de la pirámide.
 - Texto: En el propio fotograma no hay texto pero la secuencia lleva subtítulo el diálogo del líder religioso hacia la muchedumbre.
- Vías de información sonoras:
 - Diálogo: “Estos son días de gran lamento. La tierra está sedienta. Una gran plaga infesta nuestras cosechas. El azote de la enfermedad nos azota a su antojo. Dicen que esta lucha nos ha vuelto débiles. Qué nos hemos vuelto vacíos. Dicen que nos pudrimos. Gran pueblo del estandarte sol, yo digo que somos fuertes. Somos un pueblo con un destino. Destinados a ser amos del tiempo. Destinados a ser los más cercanos al sol. Poderoso Kukulcán, tu furia podría abrasar la tierra hasta dejarla en el olvido. Te placaremos con este sacrificio, para exaltarte en tu gloria, para hacer que nuestro pueblo prospere, para prepararnos para tu regreso. ¡Guerrero que no teme y está dispuesto! Con tu sangre renuevas el mundo, de era a era”
 - Efectos sonoros: Hay efectos sonoros para recrear las reacciones del público.
 - Música: No hay música.

Figura 16 (02:07:55):

- Vías de información visuales:
 - Imagen: Garra camina por la selva con su bebé en brazos acompañado de su mujer y su primogénito.
 - Texto: En el propio fotograma no hay texto pero la secuencia lleva subtítulo el diálogo entre Garra y su mujer.
- Vías de información sonoras:
 - Diálogo: Mujer dice: “¿Qué son?”, y Garra responde: “Traen hombres”. Ella pregunta: “¿Vamos con ellos?”, y él dice: “Vamos al bosque. En busca de un nuevo comienzo”.
 - Efectos sonoros: No hay efectos sonoros.
 - Música: Hay una suave música instrumental de fondo.

6. Resultados

A partir del análisis detallado de los cinco fragmentos seleccionados de *Apocalipto* (2006) y en relación con el estado de la cuestión previamente expuesto, se desprenden una serie de resultados claros sobre el tratamiento del mundo maya en el largometraje. La imagen transmitida por el filme de Mel Gibson se distancia radicalmente de la tradición textual que presenta a la América precolombina como un espacio armónico, idílico y pacífico, tal como proponen obras como *Las venas abiertas de América Latina* (Galeano, 1971) o *La conquista de América* (Todorov, 1982).

El primer bloque analizado muestra una comunidad rural invadida por fuerzas externas que actúan con extrema violencia. Esta violencia no es simbólica, sino física y

explícita, con asesinatos, incendios y destrucción. A través del personaje de Garra de Jaguar se introduce un discurso de pérdida y ruptura del orden interno. El asesinato del padre del protagonista y su conflicto por resolver con el rescate de su familia no solo sirven como detonante narrativo, sino que introducen una fractura generacional que da pie a la frase que encabeza el filme: “Una gran civilización no es conquistada desde fuera hasta que se destruye ella misma desde dentro”, de W. Durant.

En el segundo bloque, la civilización maya urbana se presenta como una estructura jerárquica y opresiva, donde los sacrificios humanos se realizan con una puesta en escena ritualizada, altamente teatralizada y espectacular. El líder religioso, situado en lo alto de la pirámide, pronuncia un discurso que combina misticismo, nacionalismo teocrático y manipulación emocional. La ejecución pública de los cautivos introduce un componente de violencia estructural en el centro mismo del poder. Este tratamiento contrasta frontalmente con la idealización del sacrificio en autores como Barjau (2007), que lo describe como un acto cosmológico no exento de solemnidad ni de reglas precisas.

El tercer y cuarto bloque presentan la selva como espacio de autonomía y regeneración. La confrontación directa entre Garra y sus perseguidores se sitúa en un terreno simbólico en el que la naturaleza, y no la ciudad, es el último reducto de sentido. La afirmación identitaria del protagonista desde la cima de la cascada (“¡Este es mi bosque!”) y la eliminación de sus perseguidores refuerzan una narrativa de retorno al origen y restauración del equilibrio quebrado.

El último fragmento sitúa la llegada de los colonizadores europeos en un plano casi alegórico, sin establecer contacto ni violencia directa. Los personajes los observan en silencio desde la orilla, mientras el protagonista opta por regresar a la selva. Esta escena no representa la irrupción de lo colonial como elemento destructor, sino como umbral. La destrucción, el caos y el colapso ya han tenido lugar previamente y han sido, en su mayor parte, internos.

7. Discusión

Los resultados obtenidos a partir del análisis textual de *Apocalypto* permiten matizar y reorganizar algunas de las premisas establecidas en el estado de la cuestión, en especial en lo relativo a la vigencia y el impacto de la visión edénica de la América precolombina, así como al lugar que ocupa el largometraje de Mel Gibson dentro del debate historiográfico y cultural sobre la representación de las civilizaciones indígenas.

En primer lugar, se constata que la película no se inscribe en la tradición de textos que idealizan el pasado prehispánico como un paraíso corrompido exclusivamente por la irrupción europea. A diferencia de fuentes como Relaciones y Cartas de Cristóbal Colón (Viuda de Hernando y Cía., 1892) o los Ensayos de Montaigne (1580), que retratan a los pueblos indígenas como comunidades puras, pacíficas y armonizadas con la naturaleza, *Apocalypto* plantea una narrativa centrada en la violencia interna, el colapso social y el agotamiento civilizatorio previo al contacto colonial. Esta diferencia fundamental requiere una reformulación del modo en que se establece la oposición entre representación edénica y representación crítica: no se trata de una confrontación entre discurso académico y discurso audiovisual, sino entre distintos regímenes de representación —uno mítico-idealizador y otro funcionalmente narrativo y simbólico— que conviven en el espacio contemporáneo.

Por otra parte, el estado de la cuestión recogía diversas críticas hacia el carácter anacrónico y distorsionado de la película (Lacadena, 2007; Barjau, 2007), centradas en aspectos formales, arqueológicos o etnográficos. Si bien algunas de estas críticas resultan justificadas desde un punto de vista factual, el análisis de los fragmentos evidencia que la película no pretende ofrecer una reconstrucción histórica rigurosa, sino una relectura simbólica del colapso de una civilización. La presencia de elementos incongruentes o estilizados responde, más que a una ignorancia documental, a una voluntad autoral de construir un relato alegórico que articule una crítica de la violencia estructural y del poder teocrático desde un punto de vista narrativo global.

Esta intención permite reinterpretar el sentido de la secuencia final, en la que la llegada de los colonizadores no interrumpe un orden edénico, sino que aparece como el siguiente capítulo tras un largo proceso de decadencia interna. En este contexto, la visión de autores como León-Portilla (2009), que advierten de la complejidad, la sofisticación y

al mismo tiempo del carácter expansionista y violento de las civilizaciones prehispánicas, se ve confirmada por el tratamiento filmico. A diferencia del relato maniqueo impulsado por las fuentes primarias idealizadoras (Colón, Montaigne, Las Casas), la película representa el mundo maya como una civilización jerarquizada, profundamente religiosa, desigual y en crisis. Así pues, la lectura que el filme hace del mundo prehispánico se aproxima más a los enfoques revisionistas y a las corrientes historiográficas que, sin negar la grandeza de estas culturas, rechazan su representación como espacios paradisiacos o moralmente superiores.

Por último, en lo que respecta al papel del cine como medio de representación histórica, *Apocalypto* demuestra que el lenguaje audiovisual puede operar como un espacio de interrogación cultural, más que de reproducción de discursos cerrados. En lugar de alinearse con una visión exclusivamente crítica o laudatoria del pasado indígena, la obra propone un relato sobre la fragilidad de los órdenes sociales, la violencia fundacional y la naturaleza cíclica del poder, desplazando el eje del relato de la colonización hacia el colapso previo de la civilización.

8. Conclusiones

El presente trabajo ha abordado el estudio de *Apocalypto* (2006) como representación audiovisual del mundo maya prehispánico, partiendo del contraste entre esta representación y la visión idealizada que, desde diversas tradiciones textuales y culturales, ha situado a las civilizaciones indígenas americanas en el imaginario de un paraíso perdido. A partir del análisis de cinco fragmentos clave del largometraje, se ha demostrado que el filme de Mel Gibson no sólo se desmarca de esta imagen edénica, sino que construye deliberadamente un relato alternativo, centrado en la violencia interna, la decadencia institucional y el colapso civilizatorio anterior a la llegada europea.

Uno de los principales aportes del trabajo es haber situado a *Apocalypto* dentro del debate más amplio sobre la Leyenda Negra y la instrumentalización de la historia colonial

como argumento político e ideológico. La película no participa del relato tradicional que presenta la colonización como la destrucción absoluta de un mundo perfecto, sino que propone una narrativa que sugiere que el proceso de descomposición de las estructuras sociales y simbólicas indígenas ya estaba en marcha antes del contacto. Este enfoque ofrece una lectura más compleja de la historia, al desplazar el eje del conflicto desde el enfrentamiento entre civilización y barbarie hacia las tensiones internas de las propias civilizaciones americanas.

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo ha mostrado la utilidad del análisis textual como herramienta para identificar no sólo los contenidos explícitos de una obra cinematográfica, sino también los elementos discursivos, ideológicos y simbólicos que la sustentan. La aplicación del delectamiento, y la búsqueda de los rasgos del sujeto de la enunciación y del sentido tutor ha permitido evidenciar cómo la puesta en escena, el lenguaje visual y la estructura narrativa articulan una visión coherente que dialoga activamente con las representaciones historiográficas y literarias del periodo prehispánico.

Además, el estudio ha puesto de relieve la necesidad de revisar críticamente las lecturas románticas o simplificadas del pasado indígena, que aún perviven en el discurso político y académico. *Apocalypto*, pese a sus controversias, contribuye a este proceso de revisión al presentar una imagen del mundo maya que, lejos de negar su complejidad cultural, subraya también sus contradicciones y sus formas de violencia. Esta mirada no pretende negar el impacto devastador de la colonización, sino relativizar la noción de ruptura absoluta, introduciendo la idea de continuidad y desgaste interno como factores explicativos.

Bibliografía

- Barjau, L. (2007). *Apocalypto*. En Diario de Campo
- Bueno Blanco, A. (2017). *Apocalypto y su reproducción de las ciudades mayas*.
- De las Casas, B. (1552). *Brevísima relación de la Destrucción de las Indias*. Recuperado de https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/PyF_siglo_XVI/Brevissima_relacion-Bartolome_Casas.pdf
- De Montaigne, M. (1580). *De los caníbales*. Ensayos de Montaigne
- Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Recuperado de <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r31206.pdf>
- Juderías, J. (1914). *La Leyenda Negra*. Recuperado de
- Lacadena, A. (2007). *Apocalypto y la imagen violenta de los mayas*. En Revista Española de Antropología Americana.
- León-Portilla, M. (1959). *Visión de los vencidos*. En Crónicas indígenas.
- Mira Caballos, E. (2009). *La Leyenda Negra: Mito y realidad en la Conquista de América*.
- Mira Caballos, E. (2020). *Historiografía cortesiana: entre la Leyenda Negra y la Rosa*.
- Olivera, P. J., I.V.E. (2025, 12 de julio). *La “leyenda negra” española y Fray Bartolomé de las Casas*. Catholic.net. Recuperado de <https://es.catholic.net/op/articulos/53805/cat/279/la-leyenda-negra-espanola-y-fray-bartolome-de-las-casas.html#modal>
- Requena, J. G. (1995). Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor. *El análisis cinematográfico*. Ed. Complutense.
- Todorov, T. (1982). *La Conquista de América. El problema del otro*.
- Viuda de Hernando y Cía. (1892) *Relaciones y Cartas de Cristóbal Colón*. Recuperado de <https://archive.org/details/BRes140146>