

EL INDIO EN EL CINE BRASILEÑO
LA IMAGEN DE UN *FRANKENSTEIN* ONTOLÓGICO

CARLOS BENÍTEZ TRINIDAD

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

DIOGO CAMPOS DA SILVA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

RESUMEN: En su expansión, los europeos generaron un discurso sobre las poblaciones nativas de América creando un ser supraétnico y culturalmente homogéneo, que encajaba a la perfección en la forma que estos tenían de interpretar el mundo: el indio. Con la invención del cine, esta capacidad para proyectar las características infundadas y estereotipadas secularmente sobre el indio, adquirió una nueva dimensión visual y simbólica de gran potencia. Este trabajo pretende analizar, usando como eje el documental *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, 1995), las diferentes partes que componen ese ser, el indio en el cine brasileño, y analizar sus variadas dimensiones y su proyección alegórica en la pantalla.

PALABRAS CLAVE: indio, cine brasileño, imagen, discurso, monstruo

THE INDIAN IN THE BRAZILIAN CINEMA.
THE IMAGE OF AN ONTOLOGICAL FRANKENSTEIN

ABSTRACT: In its expansion, the Europeans generated a discourse about Native American populations creating a culturally homogeneous supra-ethnic being, which fitted perfectly in the way the Europeans interpreted the world: the Indian. With the invention of cinema this ability to project unfounded characteristics and seculars stereotypes about Indian acquired a new visual and symbolic dimension of great potential. This work aims to show from documentary *Yndio do Brasil* (Sylvio Back, 1995), how that being has been shown, the Indian in the Brazilian cinema, and analyze the different dimensions about it and its allegorical projection on the screen.

KEYWORDS: Indian, Brazilian cinema, image, discourse, monster

Recibido: 13/09/2015/Aceptado: 30/08/2016

INTRODUCCIÓN

Encontrar dificultad a la hora de gestionar el contacto con las otredades que conforman el mundo, es una experiencia común inherente a la naturaleza humana, ya que ésta generalmente tiende al etnocentrismo. En ese sentido, el caso europeo es excepcional, pues creó y gestionó un sistema de dominio universal cimentado en un discurso/práctica de poder. El cual, basado en parámetros raciales y culturales, catalogaba esas otredades en un baremo de verticalidad ascendente. Esta práctica/discurso de poder proyectaba una necesaria iconografía estereotipada, como el orientalismo¹ o el indigenismo², sobre esas otredades que gestionar, domar y asimilar.

Este artículo propone como campo de análisis el cine brasileño³ a lo largo del siglo XX. El mismo, como tal, ha sido uno de los máximos exponentes contemporáneos del discurso ideológico, como imagen e interpretación artística de la realidad, y por ello, resulta interesante para debatir sobre la proyección colonial hecha sobre los pueblos indígenas. Estos, han sido desfigurados en el afán de la sociedad brasileña (heredera colonizada de la europea) por crear, a lo que se ha llamado en este trabajo, su primigenio y uno de sus más exitosos monstruos: el indio. Por ello, en las próximas páginas se va a reflexionar y detectar que partes y desde que perspectiva se creó al indio genérico, porque ha sido etiquetado como monstruo, y cuál fue el destino que sufrió para cumplir el objetivo por el cual había sido creado. Posteriormente, se va a analizar una serie de películas y

¹ Término que criticaba la invención de una estética colonial de los países árabes según los estereotipos occidentales que duran hasta hoy en día. Edward Said acuñó el término en SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2007.

² Alcida Rita Ramos define al indigenismo, o sea la actividad política/práctica/intelectual que se refiere a lo indígena pero trabajado desde fuera (no hecho por o desde lo indígena), como una actividad que genera una estética que encuentra ciertos paralelismos con el orientalismo de Edward Said. RAMOS, Alcida Rita: "Indigenismo: um orientalismo americano", *Anuário Antropológico*, México, nº I (2012), pp. 27-48.

³ El componente indígena en el cine brasileño ha sido trabajado por diversos autores y desde diversos enfoques. Este no suele ser un tema recurrente por sí mismo, sino que casi siempre forma parte de estudios más amplios sobre el mundo cinematográfico y artístico brasileño. Es evidente que hay una fuerte laguna de saber, sobre todo en la creación de un marco referencial que aborde el/lo indio desde un enfoque inclusivo, o sea, integrándolo al cine como un elemento más de formación y propagación de la ideología y el imaginario del poder y su proyección sobre la otredad. Aún así, recomendamos consultar a SILVA, Juliano Gonçalves da: "Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro", *Espaço Ameríndio*, v. 1, 1 (2007), pp. 195-210, que usando como base su tesina de máster llamada "*O Índio no Cinema Brasileiro e o espelbo recente*" (donde analiza el papel del indígena en el cine brasileño a partir del estudio de dos películas relativamente nuevas: *Brava Gente Brasileira* (2000) y *Caramuru, a Invenção do Brasil* (2001); y en el que hace una veloz síntesis y descripción sobre qué papel ha tenido y como ha sido representado el indígena en este formato. Por otro lado y algo más específico, se puede consultar también a BERARDO, Rosa: "A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70", *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 5, ½ (2002), pp. 63-75, que hace lo propio sobre una época tan controvertida como la década de 1970, en la que la influencia y presión de los gobiernos autoritarios sesgaron profundamente la representación de los pueblos indígenas.

documentales del contexto brasileño, intentado encontrar aquellos aspectos que forman ese indio monstruoso como *frankenstein* ontológico:

“Sem dúvida, o que mais chama a atenção aqui é o fato de Colombo só encontrar, para caracterizar os índios, adjetivos tipo bom/mau, que na verdade não dizem nada: além de dependerem do ponto de vista de cada um, são qualidades que correspondem a extremos e não a características estáveis, porque relacionadas à apreciação pragmática de uma situação, e não ao desejo de conhecer”⁴.

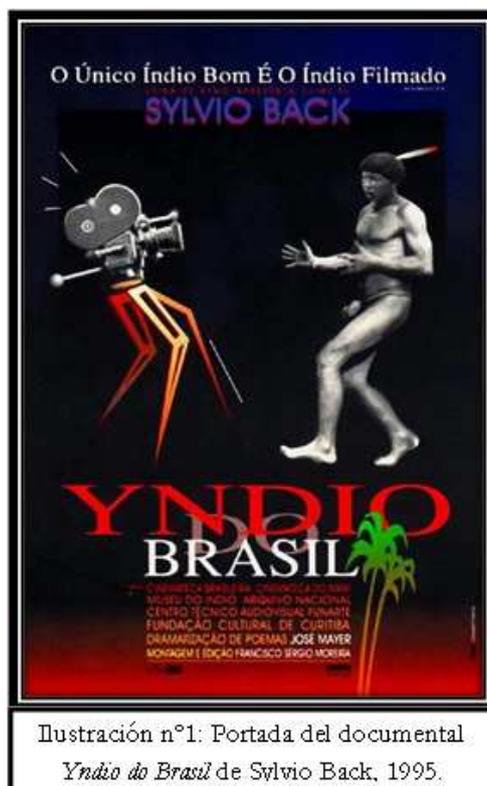


Ilustración n.º1: Portada del documental

Yndio do Brasil de Sylvio Back, 1995.

Desde el prisma europeo, se generó todo un discurso ya presente en los inicios de la expansión ibérica que, como señala Todorov, dio sentido y espacio a los nativos americanos en el imaginario epistemológico del Viejo Continente. Así, bueno y malo, fueron los polos opuestos a los que fue asociado, en un origen, el indio en su infinidad de variantes e hibridaciones, dependiendo de la situación y del objetivo: la asimilación cultural y la explotación, o la destrucción y, por tanto, la explotación por esclavitud.

La especificidad brasileña en este sentido es paradigmática e interesantísima. Ya que no solo se engloba dentro de este discurso universal que parte del eurocentrismo, sino que se recrea en su inmenso territorio, siendo por tanto, objeto de una expansión desigual, lenta y tímida por parte de los portugueses y su peculiar carrera colonial. Las pequeñas

⁴ TODOROV, Tzvetan: “A conquista de América: a questão do outro”, São Paul, Martins Fontes, 1983, p. 44.

dimensiones del país ibérico en comparación con las inmensidades tropicales, crearon estrategias y mitologías específicas que formaron una tierra de eterna frontera. La misma, fue representada en su estado más puro, por supuesto, por el indio y todo lo que éste significa. Así, la relación entre la embrionaria sociedad brasileña y su entorno a lo largo de los siglos, fue caracterizada por la dicotomía litoral (ejemplo de civilización, cultura y religión por su contacto con la metrópoli y Europa) y *sertão* (aquellos inmensos interiores despoblados de civilidad y llenos de naturaleza salvaje, inhóspita, cruel, pagana y antropófaga). Estos *sertões* inconmensurables se unieron para siempre en Brasil con las continuas y eternas intenciones colonizadoras, que suponían la única alternativa a tanta desolación.

A partir de este fenómeno se conformó lo que era(n) el(los) Brasil(es). Como el mulato o el *mameluco* que querían ser como el dominador que les engendró y les rechazaba, al mismo tiempo que abominaba de sus genes “mezclados” que le ataban a la ancestralidad de su tierra; como el negro *quilombola* que sobrevivía a la persecución; el esclavo que generaba resistencia a través de la supervivencia cultural; el indígena *acaboclado* que se desintegraba y se instalaba para siempre en la matriz cultural del conquistador; como aquel otro irredento que resistía en lugares recónditos de la floresta; el *bandeirante* sanguinario pero de indudable valentía o como el señor de la Casa Grande que hacía funcionar toda esa maquinaria devoradora de otredad y generadora de *brasilidade*. Brasil era, y es, ese mestizaje crudo y dinámico.

Por tanto, este trabajo parte de un estudio ensayístico usando bibliografía especializada sobre el tema, en el que se va a intentar esbozar el monstruo *frankenstein* y sus especificidades particulares. Posteriormente, zarpa a navegar por la filmografía brasileña del siglo XX, la cual será analizada con la intención de individualizar y evidenciar las características del indio monstruoso.

El indio como referente (ya sea en temática o en personajes) en Brasil es minoría, aun así hay una filmoteca brasileña numéricamente pequeña pero de significativo interés, estético e histórico, sobre los indígenas del país. La prueba de que este material refleja cómo la sociedad, el Estado y el arte brasileño (cultura) se han desenvuelto frente a los pueblos indígenas y sus culturas, cobra sentido en el documental *Yndio do Brasil*, del director catarinense Sylvio Back⁵, de 1995 (Ilustración nº1).

Dicha película va a ser tomada como referencia en el análisis por su composición y labor sintética. Ésta⁶ es un *collage* formado a partir de otras películas brasileñas y extranjeras, tanto ficciones como documentales, informativos o institucionales, como por ejemplo de propaganda del Estado Brasileño y su actuación indigenista⁷. En la película estas muestras no están presentadas en orden cronológico, sino que solo están unidas a través de una banda sonora que bebe del repertorio nacional, canciones en las cuales el indio es también el tema, así como por poemas de la autoría del propio director y guionista de la película que juegan, ironizan y profundizan sobre las imágenes mostradas. El resultado es la constatación de que la aproximación audiovisual brasileña a sus pueblos indígenas fue, en gran parte, una manera de “*ver, mas não enxergar*”. Es decir, ha sido una constante composición y distorsión de imágenes bajo la lente de discursos y prejuicios de distintos orígenes y órdenes; desde el fetichismo romántico-nacionalista de los proyectos estatales, militares y religiosos, pasando por el discurso fantasioso, mágico, desconocedor o pasados por el filtro de la fantasía sexual, terminando en las intenciones críticas del cine de

⁵ Sylvio Back (Blumenau, 1937) es un cineasta, productor, poeta, escritor, periodista y crítico de cine brasileño, hijo de madre húngara y padre alemán. Es autor de 38 películas entre cortos, medios y largometrajes. A destacar en su filmografía: *A Guerra dos Pelados* (1971), *Aleluia, Gretchen* (1976), *República Guarani* (1982), *Guerra do Brasil* (1987), *Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro* (1999), *Lost Zweig* (2003), *O Contestado – Restos Mortais* (2010). Su obra es conocida por la visión anti-idealizadora de la historia de Brasil, por buscar dar protagonismo a personajes y episodios eludidos por la historiografía tradicional, y por el trabajo creativo y crítico con el archivo audiovisual del país.

⁶ *Yndio do Brasil*. Dirección y guión: Sylvio Back. Fotografía: Mário Cereghino, Francisco Sérgio Moreira, Cosme Alves Netto e Carlos Alberto de Souza. Edición: Francisco Sérgio Moreira. Narrador: José Mayer. Música: Jairo Severiano. Producción: Usina de Kyno, 1995. 70 min., color y blanco/negro. Para acceder a la ficha técnica completa de esta película y del resto examinadas en este trabajo consultar: MINISTERIO DA CULTURA DO BRASIL. *Cinemateca Brasileira*. Disponible en: www.cinemateca.gov.br. Accedido el 17 jun. 2016.

⁷ Entre películas de ficción y documentales cuyas partes componen *Yndio do Brasil* y que no serán discutidos en este artículo, están: *Tabu* (Eurico Richers, 1949), *A Lenda de Ubirajara* (André Luis Oliveira, 1975), *Uirapuru, an interpretation* (EUA, Sam Zerra Production, 1950), *Eine brasilianische Rapsodie* (Alemanha, Franz Eichorn, 1935), *Jungle Head Hunters* (EUA, Lewis Cotlow, 1950), *Noel Nutels* (Marco Altberg, 1975), *O Caçador de Diamantes* (Vittorio Capellaro, 1933), *Mundo Estranho* (Francisco Eichorn, 1948), *The Last of the Bororos* (EUA, Aloha Baker, Ford Film Collection, 1930), *The River of Doubt* (EUA, George M. Dyott, 1913-1927), *Iracema* (Jorge Konchin, 1931), *Redeeming a Rubing Empire* (EUA, 1930), *Curumim* (Plácido de Campos Júnior, 1978), *Xetás na Serra dos Dourados*, (Vladimir Kozák, 1956). Más allá de estos, hay algunos noticieros y documentales que provienen de la *Agência Nacional de Serviço de Proteção aos Índios* y algunas películas institucionales de la *Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República*. Todas estas películas, que no son especificadas en los créditos de *Yndio do Brasil*, recibirán un comentario genérico e indistinto en este trabajo.

vanguardia. Este análisis de la obra de Back no pretende agotar todas las posibilidades de interpretación de la misma, ni tampoco sentar cátedra sobre todas las imágenes seleccionadas para componerla. Se ha operado con recortes hechos a partir de recortes, es decir, este trabajo discute apenas algunas películas de las ya elegidas por el director. La estrategia seguida se debe a la economía necesaria para la realización de un trabajo con un formato tan restrictivo, como es el *paper*, y también para evidenciar la discusión entre los autores, sobre cuales imágenes dialogan y contrastan entre sí, de modo que favorezca y enriquezca el análisis.

1. EL INDIO MONSTRUOSO: DELIMITACIONES TEÓRICAS

“Las poblaciones prehispanicas van a ver enmascarada su especificidad histórica y se van a convertir, dentro del nuevo orden colonial en un ser plural y uniforme: el indio/los indios”⁸.

“No século XVI, os índios eram ou bons selvagens para uso na filosofia moral européia, ou abomináveis antropófagos para uso na colônia. No século XIX, eram, quando extintos, os símbolos nobres do Brasil independente e, quando de carne e osso, os ferozes obstáculos à penetração que convinha precisamente extinguir. Hoje, eles são seja os puros paladinos da natureza seja os inimigos internos, instrumentos da cobiça internacional sobre a Amazônia”⁹.

Para conocer a este monstruo, es necesario introducir un contexto histórico-cultural que, *grasso modo*, intente encorsetar la lógica de su origen y consolidación en la larga duración histórica. El nacimiento de las grandes expediciones intercontinentales que comenzaron a practicar los pueblos ibéricos, precursores de lo europeo-occidental, introdujo a la tierra que posteriormente sería nombrada como América, una nebulosa *res nullius*, en el horizonte epistémico de los primeros exploradores y, a partir de ellos, en el circuito de conocimiento global. La naciente y cada vez más generalizada práctica colonial de los europeos llevó la necesidad de conocer el mundo nuevo que se abría, con sus gentes, a un mayor nivel de complejidad.

Esta necesidad estaba basada en las ansias de hegemonía de Europa que, fortalecida en un poderoso equilibrio interno, le permitió experimentar una proyección exterior arrolladora gracias a su superioridad económica y tecnológica. El sistema

⁸ BONFIL BATALLA, Guillermo: “El concepto de Indio en América Latina: una categoría de la situación colonial”, *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 48 (1997), p. 18.

⁹ CARNEIRO DA CUNHA, Manuela: “O futuro da questão indígena”, *Estudos Avançados*, v. 8, 20 (1994), p. 123.

consecuente terminó por crear un centro local y una periferia global¹⁰ (el colonialismo como embrión del capitalismo moderno).

Este proceso se generó gracias a una tormenta perfecta de posibilidades, como fue el resurgir de un pensamiento renacentista antropocéntrico constituido en base al etnocentrismo europeo, una religión monoteísta proselitista e intolerante de vocación universal, una economía cada vez más integrada y productiva, así como un repunte tecnológico al servicio de la exploración y la guerra. Y en este proceso, los pueblos nativos de América tuvieron un papel fundamental como contraparte de la civilización occidental que se estaba gestando¹¹. A partir de los primeros contactos entre ambos mundos, los europeos (tras un breve lapso inicial) rápidamente comprendieron el importante protagonismo ontológico que aquellos pueblos tenían en su destino manifiesto.

“La categoría de indio, en efecto, es una categoría supraétnica que no denota ningún contenido específico de los grupos que abarca, sino una particular relación entre ellos y otros sectores del sistema social global del que los indios forman parte. La categoría de indio denota la condición de colonizado y hace referencia necesaria a la relación colonial”¹².

Bonfil Batalla en su trabajo “El concepto de Indio en América Latina: una categoría de la situación colonial” (1977), ofrece las claves para comprender que es el indio, y la importancia que su construcción discursiva e ideológica ha tenido para el mundo occidental eurocéntrico. Como se comentó antes, la proyección colonial europea tenía una doble funcionalidad: sustentar y potenciar el sistema económico (en primera instancia) así como otorgar una constatación empírica de la superioridad de los pueblos del Viejo Continente sobre el resto (como fondo ideológico). En este sentido, el indio se recreaba en torno a un interesante binomio: pueblo diferente e inferior a los europeos, por tanto, habitante explotable de la colonia (periferia).

La “estructura de dominio colonial impuso un término diferencial” que permitió, dentro del sistema mundial, individualizar y estigmatizar al explotado/colonizado. Con esta base de “dominio colonial” se perfiló un mundo polarizado entre “dos extremos

¹⁰ MIGNOLO, Walter: “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Ileana Rodríguez (Coord.), *Estudios transatlánticos postcoloniales*. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 237-270.

¹¹ Esta característica de contraposición ontológica en el discurso eurocentrado fue compartida por todas las “otras” culturas y pueblos del mundo, especialmente los africanos. Aún así, los pueblos indígenas de América tienen el privilegio de ser la primera otredad que dieron sentido al nacimiento de Europa como la potencia moderna que fue (y es). Por supuesto, esta aseveración es matizable y susceptible de generar un rico debate que parta de analizar y contrastar otras grandes otredades que han dado sentido a la identidad de Europa como un todo. Por ejemplo, el mundo musulmán tan presente hoy en día como contraposición inferior a lo occidental en valores y cultura.

¹² BONFIL BATALLA, Guillermo: *op. cit.*, p. 18.

antagónicos, excluyentes y necesarios” o sea “el superior y el inferior”. Así, de golpe y desde el comienzo del contacto “todos los habitantes del mundo americano pre-colonial entran en la historia europea ocupando el mismo sitio, el mismo espacio y designados con un mismo término”: el indio. No importando “cuán diferentes sean entre si los colonizados, lo que verdaderamente importa es que sean diferentes del colonizador”¹³.

Usando como referencia estas cuestiones, en este trabajo se distingue entre indígena, las personas físicas, étnica y culturalmente diferencias, que tienen como elemento en común ser los descendientes directos de los habitantes amerindios que habitaban América antes de llegada de los europeos; e indio, como el concepto relacionado con el imaginario colonial occidental, explicado en los párrafos anteriores.

Por ello, el indio a pesar de ser una creación discursiva no es de composición simple, sino más bien una constelación de imágenes (muchas veces contradictorias entre sí) nacidas a partir de referencias epistemológicas propias (en ocasiones de origen mítico y otras filosóficas), de análisis etnocéntricos a partir del contacto interétnico, de justificaciones morales y hegemónicas de dominación (religión/conquista/colonización) y, con el tiempo, de construcción científica (racismo). Este ser genérico aplicado a todos los habitantes de las tierras americanas se erigía, por fin, como lo que se ha llamado en este trabajo un *frankenstein* ontológico. Al igual que el ser inventado por Mary Shelly en su novela “Frankenstein; or, The Modern Prometheus” (1808), el indio ha sido creado con diferentes partes ajenas al mismo, en este caso a partir de la epistemología y cosmovisión europea, ligadas, a modo de costuras, con los mimetismos nacidos de la experiencia en la gestión de la otredad¹⁴.

Por tanto, continuando esta línea de pensamiento, el indio (como *frankenstein*) es un ser artificial y desdichado rechazado por el propio sistema que le ha dado vida, recreándose en su sentido puramente ontológico como contraparte ejemplar del ideal de

¹³ *Ibidem*. p.19. Por supuesto, esta afirmación es algo generalista y muy matizable pero sirve para comprender la idea general. Aclarar que para el sistema colonial, al igual que para los Estados-nación ya independientes, no era lo mismo un indígena aculturado insertado en el sistema (aunque sea en los estratos más bajos) que un indígena que aún conservaba gran parte de su sistema cultural y referencial, algo que le hacía ser ajeno y hostil a la sociedad hegemónica.

¹⁴ En este escrito hemos usado el nombre *frankenstein* para el monstruo, como hace la tradición popular y no para el científico que le da vida, Víctor Frankenstein. También es pertinente señalar que la dimensión más compleja de la lectura que esta novela ofrece gira en torno a temas bastante ajenos a aquel que queremos enfocar en este trabajo. La lectura e interpretación tradicional de la novela normalmente versa sobre la creación de vida como algo limitado a Dios y no al hombre, o sobre los límites de la ciencia moderna. En este trabajo se ve circunscrito a tomar prestado el aspecto más superficial del mismo, que ilustra perfectamente que es el indio: un ser monstruoso hecho con diferentes partes, por eso se usa la minúscula a la hora de escribirlo.

hombre civilizado (europeo)¹⁵. En este trabajo se ha querido llamar al indio monstruo para así casarlo con el *frankenstein* que tan bien sirve como ejemplo gráfico, ya que su definición como ser anómalo que presenta hibridismos y deformaciones¹⁶ con respecto a su especie, sirve como perfecta alegoría sobre la que construir la línea argumentativa del presente trabajo. También ha resultado cómodo trabajar con el aspecto negativo de tal concepto y, sobre todo, se considera necesaria la sensación de disgusto que genera la palabra monstruo en el lector referido al indígena, que atenta contra lo políticamente correcto. Pues tal sensación de incomodidad debería ir unida a la imagen estereotipada e injusta que ha existido tradicionalmente sobre los pueblos indígenas.

Como bien ilustra Manuela Carneiro da Cunha al comienzo del epígrafe, el indio es un ser complejo compuesto por una multiplicidad de prismas. Continuando lo presentado anteriormente, esta construcción mítica obedece a un desencuentro con la alteridad y a un interés ideológico que ha llegado hasta nuestros días. El cine, como uno de los vehículos estrella por antonomasia del siglo XX, resulta de especial interés. Ya que, al analizarlo, permite observar cuales elementos conforman ese ser imaginado. Es decir, aquellos que han sobrevivido a la travesía de la larga duración histórica; y aquellos otros mimetismos o incorporaciones que han surgido a partir de las coyunturas contemporáneas. Pero ¿Cómo se pueden catalogar los diferentes miembros carnales que componen el cuerpo artificial de este *Frankenstein*? ¿Corresponden todos a un mismo origen?

Para intentar generar este marco referencial desde el cual se va a analizar las películas escogidas, se puede comenzar concibiendo una división en dos partes de esta larga duración histórica, una primera mítica y proto-colonial, y una segunda, de carácter científica y racionalista. La primera parte comprende el lapso de tiempo que va desde el primer encuentro entre otredades, hasta el comienzo de la explotación colonial organizada y regulada de manera homogénea. Es decir, hasta el comienzo de la segunda mitad del siglo XVI, que es cuando más o menos fueron acabando todas las grandes conquistas y exploraciones en América. Esta fue una época en la que se generó una inicial imagen del indio más primigenia y visceral¹⁷, nacida a partir de una experiencia totalmente nueva y excitante:

¹⁵ Consultar sobre la “colonialidad del poder” en QUIJANO, Anibal: “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”, *Nepantla: Views from South*, Baltimore, v. 1, 3 (2007), pp. 533-580.

¹⁶ Definición del término en la Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?id=PiY3lWL>.

¹⁷ A falta de espacio para explicar la complejidad del proceso de asimilación que tuvieron europeos (sobre todo ibéricos) durante el primer siglo de desencuentro, recomendamos las lecturas de los principales cronistas de la época: ACOSTA, José: *Historia natural y moral de las Indias*, Madrid, Editorial CSIC, 2008, LÓPEZ DE GOMARA, Francisco: *Historia general de las Indias*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1985, GARCÍA, Gregorio: *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, Madrid, Editorial CSIC, 2005 y aunque esta obra no es

“[...] la parte irracional (la premoderna) donde se valoran tradiciones míticas y antiguas para poder dar espacio y continuidad al mundo que se estaba descubriendo, para poder tener un punto de referencia ante lo desconocido que se abría ante los ojos asombrados de un pueblo que desconocía la existencias de aquellas maravillosas tierras. Este espacio estará dominado por pasiones y viejas mitologías que componían el imaginario europeo”¹⁸.

Durante este tiempo, se imaginó a partir de las primeras y pasionales idealizaciones de Pedro Mártir, Cristóbal Colón y Américo Vespucio, entre otros, “las ideas del Paraíso/Edad de Oro y sus seres inocentes y puros”; ideas rescatada al pasar de los siglos como “recurso válido para las filosofías políticas del siglo XVIII y XIX, el romanticismo y la ecología del siglo XX”¹⁹. Tampoco podemos olvidar la faceta siempre presente de la alteridad como “seres monstruosos cuyas características deformes no pudieron vencer a las experiencias y a la constatación empírica, siendo por tanto el elemento más débil, pero que sobrevivió sorprendentemente hasta época relativamente recientes”, aún así, dejando la marca de la monstruosidad y lo grotesco en la piel del indio, siendo el canibalismo su aspecto más popular²⁰. “Y por último el salvaje europeo, cuyas características (la lascivia, la violencia, la soledad, la naturaleza y su sabiduría primigenia, la traición, la antropofagia, la irracionalidad, etc.) no solo formaran parte eterna de ese nuevo indio sino que será nexo de unión con el nuevo discurso de la Modernidad”²¹.

Estas imágenes tan variopintas como interesantes fueron dejando paso a una segunda tanda de imágenes más “científicas” y “racionales”. A partir del discurso de la Modernidad y su construcción filosófica en el pensamiento europeo (afinada y perfeccionada a finales del siglo XVII y sobre todo a lo largo del siglo XVIII), se construyó un universo eurocéntrico como la perfección alcanzada gracias a la “madurez” definitiva del hombre. Condenando al resto de pueblos de la Tierra a la inmadurez de la juventud (Asia) o a la niñez del primitivismo (África y América). Aquí el indio tomó entonces parte central en el discurso racial (junto con los africanos) de la ideología moderna como ser inferior, primitivo y colonizable, o sea como esclavo, explotado, no-ser o habitante de la periferia.

del cronista español recomendamos la lectura de GERBI, Antonello: *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, Fondo de cultura económica, 1978.

¹⁸ BENÍTEZ TRINIDAD, Carlos: “La dimensión indígena del salvaje europeo”, *Historia 2.0*, Año V, No. 9, Bucaramanga (Junio 2015), p. 47.

¹⁹ Recomendamos las siguientes obras sobre la construcción del mito del buen salvaje y su repercusión en la filosofía y cultura romántica europea: COCCHIARA, Giuseppe: *Il mito del buon selvaggio*, Messina, G. D’Anna, 1976 o ELIADE, Mircea: “Le mythe du bon sauvage”, *Nouvelle Revue Française*, v. 32 (1995), pp. 229–249.

²⁰ La siguiente obra trata muy bien la dimensión monstruosa del indio: AMODIO, Emanuelle: *Formas de la alteridad: construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Quito, Editorial Abya Yala, 1993.

²¹ BENÍTEZ TRINIDAD, Carlos: *op. cit.*

La visión moderna del indio, a pesar de obtener con el tiempo un papel protagónico a la hora de realizar los discursos ideológicos sobre el rol del mismo dentro del sistema mundial euro-occidental, no desplazó por completo a esa primera parte, sino que se unieron fundidos en un solo, rico y polisémico discurso. Generando una atractiva locura a la que los propios pueblos indígenas eran ajenos. Éstos fueron obligados a representar, en un espejo desfigurado, la oposición a lo occidental, es decir, se convirtieron en lo que Roger Bartra llama el “salvaje artificial”²².

El siguiente cuadro resume las diferentes partes que componen el discurso/imagen del indio creado por parte de la sociedad hegemónica y que sirve como marco de análisis para la continuación del presente trabajo. En él se puede distinguir que componentes son pre-modernos (pertenecen a una epistemología europea que precede a la experiencia colonial), cuales son modernos (surgen a partir de la experiencia colonial) y cuales híbridos (producto de la madurez de los componentes anteriores, principalmente forjadas a lo largo del siglo XX).

Cuadro n°1

Imagen Pre Moderna	Imagen Moderna	Imagen Híbrida
Habitante del Paraíso / Edad de Oro	El mito del Buen Salvaje / Indio romántico	Naturaleza Idílica / Ecologismo / Activista Anticapitalista-Postcolonial
Bárbaro / Incivilizado	Habitante de la frontera – lejos de los centros civilizados	Habitante de áreas vacías al desarrollo / Subdesarrollado
Monstruo / Caníbal / Salvaje	Racialmente inferior / Degenerados (borrachos, perezosos, lascivos, indolentes)	Explotables / Esclavizables
Pagano / Sacrificios humanos	Alejados de la razón y la verdad	Evangelizables / Civilizables / Desarrollables

²² BARTRA, Roger: *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

2. O ÚNICO ÍNDIO BOM É O ÍNDIO FILMADO²³

Antes de comenzar el análisis de la película en cuestión, objeto específico de este artículo (*Yndio do Brasil*), merece la pena hacer una breve discusión sobre las relaciones entre el indio/indígena y el cine brasileño. Tal vez sorprenda al lector el hecho de que los indígenas no gozan de un amplio espacio en el cine de Brasil, tanto en personajes y temáticas, como en los diferentes ámbitos de la producción cinematográfica. Para ilustrar la débil presencia de grupos o individuos indígenas en la producción cinematográfica brasileña solo hace falta recordar que en Brasil no existe ningún indígena asumido o descendiente de tales entre los directores de la industria²⁴.

Hay, sin duda, actores indígenas, pero ninguno que haya recibido reconocimiento, valor o fama²⁵. Es pertinente rescatar un episodio irónico de la historia del cine brasileño sobre la cuestión²⁶. Hasta lo que se sabe, el primer actor negro en participar de una película de ficción del país fue Benjamin de Oliveira, un talentoso payaso brasileño²⁷. En Os

²³ Frase del documentalista inglés Richard Leacock (1921-2011) que sirve de epígrafe en la apertura de la película *Yndio do Brasil* de Sylvio Back. Se trata claramente de una parodia de una frase que se supone es de la autoría del general del ejército norteamericano Philip Sheridan (1831-1888), y que fue dicha en el contexto de los genocidios indígenas durante la conquista del oeste de los Estados Unidos: “el único indio bueno es el indio muerto”. Esta frase (la del indio muerto), tristemente hoy en día aún reverbera en la sociedad y la prensa brasileña.

²⁴ Un caso no muy diferente del resto de América Latina. Robert Stam (en *Multiculturalismo tropical: Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.42) cita al cineasta mexicano Emilio “Índio” Fernández, hijo por parte de madre de descendientes de indígenas kikapú e identificado con sus raíces, como una excepción. También hace referencia al boliviano Jorge Sanjines que, a pesar de no ser indígena, es autor de un cine muy comprometido con los pueblos indígenas de su país, una biografía que no se encuentra en Brasil. Pero el escenario viene transformándose desde la década de los 80, y el surgimiento de los “medios de comunicación indígena”. Con frecuencia, las películas producidas por indígenas tienen un carácter más colectivo y activista que “de autor”, y generalmente, sin un objetivo comercial, buscan como público las propias aldeas realizadoras o las comunidades vecinas. Material eventualmente exhibido y divulgados en instituciones públicas y festivales de cine. (STAM, Robert, *op. cit.*, pp. 42, 449-500). Especial atención al proyecto *Vídeo nas Aldeias*, creación del documentalista franco-brasileño Vincent Carelli, que promueve la formación de cineastas indígenas. Para más información sobre el proyecto, consultar: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de, CARVALHO, Ernesto Ignácio de, CARELLI, Vincent Robert. *Cineastas indígenas, um outro olhar: guia para professores e alunos*, Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2010.

²⁵ A respecto de la industria cinematográfica nacional de largo alcance, son muy recientes las posibles excepciones, como es el caso de la actriz paraense Eunice Baía que, aún siendo una niña, en el año 2000, protagonizó la película *Tainá – Uma Aventura na Amazônia* de Tânia Lamarca. Otros actores de origen indígena menos reconocidos son, por ejemplo, los contemporáneos Mariana Kalapalo (*Xingu*, Cao Hamburger, 2011) y Fidelis Baniwa (*Tainá – A Origem*, Rosane Svartman, 2013.)

²⁶ Relatado en STAM, Robert, *op. cit.*, p.99.

²⁷ Benjamin Chaves (Pará de Minas, 11 de junio de 1870 — Rio de Janeiro, 3 de mayo de 1954) fue un compositor, cantante, actor y payaso de circo. Há sido el primer payaso negro de Brasil, el primer actor negro en el cine brasileño, además de creador del género de espectáculo teatral, de mucho éxito en Brasil en el siglo XIX, el circo teatro. Su apellido “Oliveira” fue inspirado en su instructor, Severino de Oliveira. Para mayor información, consultar SILVA, Daniel Marques: *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro, 2004. Tesis (Doctorado en Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Teatro, Unirio, 2004.

Guaranis (Antônio Leal, 1908²⁸), película de la cual hoy se tiene solo algunos fotogramas, Oliveira interpreta al indio Peri, clásico personaje del libro *O Guarani* del escritor romántico del siglo XIX, José de Alencar²⁹. El caso de Oliveira no es aislado. Se tomó la práctica corriente de utilizar actores negros para dar vida a personajes indígenas, a causa tal vez de las dificultades legales de la época, ya que los indígenas, como apunta Robert Stam, como “tutelados pelo Estado”, debían ser protegidos³⁰. La tutela, con todo, acarrea la imposibilidad de la auto-representación. A pesar de estar bastante ausentes en los sectores de producción, los pueblos indígenas fueron representados esporádicamente, tanto en temática como en personajes, en las películas brasileñas. Aun así, desde el punto de vista de la diversidad étnica, hay mucha menos producción filmográfica sobre los pueblos indígenas que sobre los afrodescendientes, por ejemplo. Sobre este tema nos informa Robert Stam:

“A temática indígena [...] revela-se importante no período do cinema mudo [1898-1929] (época em que os temas negros estão ausentes), mas desaparece em grande medida durante as décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 (época em que os temas negros começam a se tornar mais comuns). Temas indígenas voltam a emergir a partir da década de 1970, até os anos de 1990, quando tanto temas indígenas como temas negros encontram-se em seu apogeu”³¹.

²⁸ *Os Guaranis*. Dirección y fotografía: Antônio Leal. Reparto: Benjamin de Oliveira, Inês Cruzeta, circo Spinelli. Producción: Photo-Cinematographia Brasileira, 1908. Cortometraje, mudo, blanco y negro. Antônio Leal (Alvarães, Portugal, 1 de mayo de 1877-Rio de Janeiro, Brasil, 4 de mayo de 1946), fue un cineasta, director de fotografía, productor de cine y actor luso-brasileño. Dirigió y produjo películas sobre todo durante la llamada *Bela Época* del cine brasileño (1908-1911), años de florecimiento de las producciones cinematográficas principalmente en Rio de Janeiro. En la época, las películas nacionales dominaban las salas de exhibición. El éxito de mercado se debe, entre otros factores, a lo que se conoce como el esquema productor-distribución: La misma empresa que producía las películas también poseía las salas de cine en Rio de Janeiro. Para más información sobre la *Bela Época*, consultar: MOURA, Roberto. “A Bela Época (Primórdios-1912)”, en Fernão Ramos (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987 y ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

²⁹ Uno de los máximos referentes de la literatura romántica basada en la imagen del buen salvaje, el indio como alma romántica y bucólica de un Brasil exótico, exuberante y tropical. En el que se defendían los valores de la nobleza y la bravía (en teoría, valores inherentes a todo brasileño) ante una naturaleza salvaje y sin domesticar, pero rica y de infinitas posibilidades. ALEGRE, Maria Sylvia, Porto. “Imagem e representação do índio no séc. XIX”, en Luís D. B. In: Grupioni (org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: SMC, pp. 59-72, 1992.

³⁰ *Ibidem*, p. 27. Stam (p. 100, corchetes nuestros) presenta también un caso aún más bizarro: “Em *O Guarani* (1916), Vittorio Capellaro pintou [para conseguir el efecto necesario en una película en blanco y negro] de amarelo homens negros seminus, para atuarem como ‘índios’, embora ele próprio [ni siquiera brasileño, sino italiano] exibisse uma ‘cara vermelha’ para o papel principal de índio Peri”. Sobre Capellaro y su versión de *O Guarani*, ver: IANEZ, Mirrah; SCHVARZMAN, Sheila: “O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante”, *Galáxia*, n. 24, PUC - São Paulo (dez. 2012), pp. 153-165.

³¹ STAM, Robert, *op. cit.*, pp. 42-43. Paréntesis del autor, corchetes nuestros.



Ilustración nº2 – Portada de *O Descobrimiento do Brasil*, de Humberto Mauro. 1937.

Las razones de esas ausencias incluyen, obviamente, los aspectos demográficos de Brasil: los pueblos indígenas son una minoría si se compara con la población brasileña mestiza, de origen europeo o africano. Pero eso no es todo, la fuerte ausencia indígena en la realización y en los temas de la industria cinematográfica brasileña es ejemplo del desinterés, del olvido y de la negación que sufren los pueblos indígenas brasileños. La película de Sylvio Back que se va a analizar a continuación es una recopilación que abarca mucho del material producido durante el primer siglo de cine en Brasil, con respecto a los pueblos indígenas.

La primera secuencia de *Yndio do Brasil* nos muestra una batalla a la orilla del mar entre dos etnias indígenas (tupinambás y tupiniquins). Alejado del campo de batalla, entre las dunas, un hombre desnudo de piel roja como los demás, pero del cual se distingue el origen blanco por su cabello rubio, dispara varios cañones contra uno de los grupos en auxilio del otro. Separada apenas por los créditos de apertura de la película, la secuencia siguiente nos muestra la aproximación titubeante entre indígenas de una tribu y un grupo de conquistadores. Sin lucha ni sangre, fuga, prisión y reacción, el encuentro se consuma pacíficamente: indígenas y portugueses intercambian presentes y la amistad se consagra con un apretón de manos. Claro que el gesto, desconocido entre los indígenas, tiene que ser enseñado. El europeo dobla el pulgar del cacique sobre su mano en el instante del saludo.

La escena del encuentro en paz es original de la película *O Descobrimento do Brasil* de 1937 (Ilustración nº2), del director Humberto Mauro³². A ninguno le cabría mejor la función de dirigir una película sobre el inicio de Brasil que a este director minero, considerado como uno de los principales iniciadores de la cinematografía brasileña. Influenciado por la narrativa cinematográfica norte americana, Mauro es para Brasil lo que D.W. Griffith es para Estados Unidos, el padre del lenguaje clásico de su cine. Y así como *The Birth of a Nation* (1915) de Griffith, esta película de Mauro es la representación idealizada y acrítica de un mito fundador: la llegada de Pedro Álvares Cabral a Brasil en 1500 (en la película de Griffith, el episodio en cuestión trata la Guerra de Secesión, 1861-1865, y la consiguiente reconstrucción de los Estados Unidos, 1865-1877). El punto de vista que asume la película, como nos cuenta Robert Stam³³, es la perspectiva del conquistador: la obra se basa en la carta de Pero Vaz de Caminha, escribano de la flota portuguesa, al rey de Portugal, donde relata el carácter dócil de los nativos. La escena en cuestión, como toda la película de Mauro, alude a un indio cobarde, deslumbrado, que acoge pacíficamente su propia ruina, como si fuese más bien una salvación.

Se refleja aquí la imagen moderna acerca de los nativos americanos, presentada en el epígrafe anterior: el buen salvaje, ingenuo, puro de carácter, irracional y por tanto, fácilmente “cooptable” y conquistable. La época en la que es producida y estrenada la película de Mauro es caracterizada como un momento de renovación del imaginario nacional a través de la modernización que Getulio Vargas abanderaba en el Brasil de 1930-40. Vargas imaginaba una nación independiente y fuertemente industrializada, soportada en los pilares fundamentales de Brasil: la inmensidad de su tierra y la raza múltiple del hombre tropical, especialmente la genuinidad que le otorgaba el aborigen amerindio. En ese contexto, la hibridación de una conquista dulce nacía del mito de la conquista del *Farwest*

³² *O Descobrimento do Brasil*. Dirección: Humberto Mauro. Guión: Bandeira Duarte. Fotografía: Humberto Mauro, Alberto Botelho, Alberto Campiglia, Manoel Ribeiro. Música: Villa-Lobos, Reparto: Alvaro Costa, João de Deus, Manoel Rocha, Alfredo Silva, Reginaldo Calmon. Producción: ICB - Instituto de Cacau da Bahia; Ministério da Educação e Saúde; INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo; Ministério da Educação e Cultura, 1937. 60 min., blanco y negro. Humberto Mauro (Volta Grande, 30 de abril de 1897- 5 de noviembre de 1983) es tal vez el principal nombre del inicio del cine brasileño. Realizó centenas de películas, entre largos y cortometrajes, ficciones y documentales, entre 1925 y 1974, haciendo uso siempre de temas brasileños. Entre sus obras más celebres están: *Brasa Dormida* (1928), *Lábios sem Beijo* (1930), *Sangue Mineiro* (1930), *A Voz do Carnaval* (1933), *Ganga Bruta* (1933), *Cidade-mulher* (1936). Para saber más sobre el director, consultar: DI MAURO, André: *Humberto Mauro - O Pai do Cinema Brasileiro*, Editora Ideias Ideais, Rio de Janeiro, 1996 y GOMEZ, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro - Cataguases - cinearte*. Editores Perspectiva, São Paulo, 1974.

³³ STAM, Robert, *op. cit.*, p. 24.

estadounidense atemperado con las prácticas amorosas del indigenismo *rondoniano*, proceso que tuvo como producto la *Grande Marcha para o Oeste* (1943-1949)³⁴.

La escena, como el contexto histórico, es también emblemática pues da el tono sobre el paradigma de la representación cinematográfica e ideológica de los indios en Brasil. Al contrario de las películas de *western* norteamericanas, las películas brasileñas raramente representan el indio como enemigo del proceso de conquista y expansión. Ellos son más bien representados como inocentes, poco amenazadores y hasta mismo como aliados. Robert Stam³⁵ intenta dar cuenta de esas diferencias explicando que el tema de la expansión de las fronteras siempre fue más urgente para los americanos del norte que para los latinoamericanos. Condición esta que habría dado origen, por tanto, en los Estados Unidos, a todo un conjunto de narrativas idealizadoras de las guerras de frontera con sus valerosos héroes y sus enemigos terribles, los indios.

Contra las imágenes de la película de Mauro, y pareciendo demostrar que la conquista dulce es una mitificación interesada, Sylvio Back coloca la secuencia de la batalla indígena derivada de *Como era Gostoso o meu Francês* de 1971, autoría de Nelson Pereira dos Santos³⁶. Esta producción se realizó en el contexto de las grandes invasiones que precedieron a las políticas expansionistas y desarrollistas de los gobiernos militares tras el golpe de 1964, y que dieron como resultado el llamado "*Milagre Brasileiro*" (1968-1973)³⁷. El hombre blanco que vemos en la escena es, de verdad, un francés. Es él, y no los indígenas, el cooptado, amedrentado, prisionero y sirviente.

La película se basa en los relatos del tirador alemán Hans Staden que en el siglo XVI fue hecho prisionero por los tupinambás. El francés de la película vive las desventuras que pasó Staden, pero su fin fue peor. En la película, el francés convive cierto tiempo con

³⁴ En el siguiente trabajo se desarrolla ampliamente la importancia del indio en la conformación del imaginario brasileño durante la Era Vargas, proceso que tuvo una fuerte influencia en el indio folclorizado de hoy día en Brasil. GARFIELD, Seth. "As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas". *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n° 39 (2000), pp. 13-36.

³⁵ STAM, Robert, *op. cit.*, p. 21.

³⁶ *Como era Gostoso o meu Francês*. Dirección y guión: Nelson Prereira dos Santos. Fotografía: Dib Lufti. Música: Zé Rodrix. Montaje: Carlos Alberto Camuyrano. Reparto: Arduino Colassanti, Ana Maria Magalhães, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colasanti, José Kleber etc. Producción: Condor Filmes; Cinematográficas L.C. Barreto Ltda, 1971. 79 min., color. Nelson Pereira dos Santos (São Paulo, 22 de octubre de 1928) es director de cine desde 1949, es uno de los precursores del movimiento cinematográfico del *Cinema Novo*. Entre sus obras más valoradas, están: *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *Vidas Secas* (1963), *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977), *Memórias do Cárcere* (1984) e *Raízes do Brasil* (2004).

³⁷ Un estudio del efecto que tuvo esta época en los pueblos indígenas, se recomienda consultar: DAVIS, Shelton H. *Victims of the Miracle: Development and the Indians of Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

la tribu, recibe una indígena como esposa³⁸, aprende la lengua y participa de las actividades de la tribu, de la caza y los rituales, hasta ser finalmente muerto y devorado.

En el inicio de la película de Santos, cuando el francés es encontrado por los indígenas, son estos que, al contrario de lo que pasa en la escena de *O Descobrimento do Brasil*, amenazan y controlan la situación. Los tupinambás venían estableciendo contacto e intercambios con los franceses y, por tanto, los veían como aliados. Pero, por mala suerte del francés en cuestión, los indios no lo distinguen como tal, sino que lo toman por portugués (el enemigo) y lo capturan. En ese pasaje, el director invierte “*ironicamente a convenção homogeneizadora segundo a qual os europeus só percebem ‘indios’ genéricos – ‘são todos iguais’* [...]”³⁹. Allí son los indios, por tanto, que miran un europeo genérico, sin particularidades fenotípicas, lingüísticas y culturales. La extrañeza que esta inversión provoca es profundizada por el hecho de que la película es casi exclusivamente hablada en tupinambá. El espectador se ve como extranjero en su propio territorio, señor de una lengua no originaria⁴⁰.

Hay otras características de la película por las cuales se nota que ésta asume la perspectiva indígena contra el discurso y la imagen del colonizador. La desnudez de los indios y del francés no es mostrada, aparentemente, para alimentar cualquier fantasía de espectadores blancos llenos de pudor, sino que es la regla, “lo normal”. Lo que no impidió que la obra fuera rechazada por el festival de Cannes⁴¹. Hay, también, como en toda narrativa clásica, un protagonista y un amor romántico (entre el francés y la india Sebiopepe), pero:

“Na última tomada, a câmara faz um zoom no rosto de Sebiopepe enquanto ela devora seu francês, sem nenhum remorso visível, a despeito de sua relação íntima com ele [...]. Subvertendo a identificação convencional com o protagonista europeu da narrativa de cativo, o filme elimina sistematicamente as rotas de fuga convencionais – o ‘herói’ não escapa sozinho, nem escapa com sua esposa, nem se transforma em um ‘índio branco’ feliz –, mantendo o tempo toda uma atitude ironicamente neutra em relação à deglutição do protagonista. Sebiopepe come o francês não por ódio, mas porque sua lealdade é para com a tribo. Ele não é morto por ser mau, mas porque seu povo matou muitos tupinambás”⁴².

³⁸ Ejemplo del “cuñadismo”, práctica común entre los indígenas que buscaban incorporar hombres blancos a la tribu, uno de los modos por los cuales, al lado de violaciones y secuestros de mujeres indígenas, surgieron los primeros mestizos. Para Darcy Ribeiro es uno de los fenómenos formadores del mestizaje que dio origen a los brasileños, se puede consultar en su obra sobre la civilización tropical RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*, Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

³⁹ STAM, Robert, *op. cit.*, p.355.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² STAM, Robert: *op. cit.*, p. 354.



Santos es muy eficaz en construir en el receptor la expectativa optimista de un amor romántico como la salvación para, al final, romperla con una jugada maestra. Una de las escenas más bellas de la película muestra Sebiopepe ensayando con el francés el ritual de su propia muerte. Ella lo hace con dulzura, pero sin piedad, y él la acoge con alegría. Irónicamente la escena es romántica, casi erótica y, al mismo tiempo, de una crueldad innegable. En seguida, el francés intenta escapar en barco, pero la india le alcanza con una flecha. En la escena de la ejecución, el jefe tupinambá dice al francés que morirá como un guerrero valiente, pero que debe morir *“porque seu povo matou muitos tipinambás”*. El protagonista es, de esta manera, ungido de carácter noble y valiente como cualquier héroe que resiste a los tormentos, al mismo tiempo que es responsabilizado por el genocidio indígena. Véase, por tanto, que más que intercambiar los papeles convencionales de héroes y villanos, buenos y malos, la película busca escapar de la dicotomía, haciendo que las nociones morales como horror y tabú, amor, lealtad y justicia se muestren relativas y no universales.

Pero, tal vez, la mayor inversión en el juego simbólico de la película reside en el elemento “canibalismo”. Tal práctica compone la imagen pre-moderna europea acerca del indio, como bárbaro violento e incivilizado y, aunque haya dudas sobre si los tupinambás practicaban la antropofagia, Nelson Pereira dos Santos utiliza el ritual como clímax y cierre de su historia.

En el discurso de la Modernidad, el canibalismo contribuía a la conformación inhumana de lo extraño, de la otredad. Servía para despojarlos de su humanidad, ya que un hombre que come a otro hombre no podía ser completamente humano. Esto le llevaba a veces a ser percibido con características bestiales que sirvieran de máscara a tal inhumanidad (a veces para su representación se usaban características zoomórficas que le distinguieran completamente de lo humano, especialmente populares eran las de origen canina)⁴³. En el imaginario europeo el ser antropófago siempre tuvo una simbología importante, pues era un elemento obsesionante, como muestra la cultura grecolatina o la cristiana medieval, que servía para marcar una otredad lejana y, sobre todo, peligrosa⁴⁴. En ese sentido Brasil es el máximo exponente de ese miedo, pues es en esas tierras tropicales donde al parecer el hombre que come a sus semejantes se encarna, inundando todo el imaginario indígena luso-brasileño.

Por eso, la elección iconoclasta e irónica del director está de acuerdo con una simbología reivindicada varias veces en las artes brasileñas del siglo XX. Ya los modernistas de la década de los 20 como Oswald de Andrade, autor del famoso *Manifiesto Antropofágico* (1928), y Mário de Andrade, autor de *Macunaíma* (1928), exhortaban a la sociedad y la cultura brasileña a, sin llegar a venerar, que se apropiaran de las prácticas artísticas y, de modo general, de toda la cultura de los colonizadores como quién destruye, devora, digiere y las transforma en algo propio, diferente, creativo y nuevo⁴⁵.

⁴³ JÁUREGUI, Carlos A. "Saturno caníbal: Fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 51 (2000), p. 9-39.

⁴⁴ PAGDEN, Anthony. *La caída del hombre natural. El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 118.

⁴⁵ José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 11 de enero de 1890-São Paulo, 22 de octubre de 1954), escritor, ensayista y dramaturgo y Mario Raul Moraes de Andrade (São Paulo, 9 de octubre de 1893-São Paulo, 25 de febrero de 1945), poeta, escritor, crítico literario, musicólogo, folclorista e ensayista, fueron, ambos, promotores principales de La Semana de Arte Moderno, que ocurrió en 1922 en São Paulo.

Contra la visión indianista del siglo XIX que actualizaba el buen salvaje de la imagen moderna, los modernistas se valían de la figura rebelde y bárbara de la imagen pre-moderna, apuntalándola como símbolo para las conquistas de la auténtica civilización mestiza brasileña⁴⁶. Esta apelación de crear algo propio y único a partir de apropiaciones de la tradición europea marcó también el movimiento *Cinema Novo*, de los años 50, 60 y 70, el cual, al lado del bahiano Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos fue uno de los máximos exponentes⁴⁷.

Vista en este contexto, la representación de la antropofagia tupinambá en *Como era Gostoso meu Francês* no aparece apenas como un registro antropológico y fiel a las prácticas de aquel grupo, tampoco es simplemente una toma de posición pro indígena y contra el conquistador, sino un símbolo que trasciende a los propios tupinambás “reales” para afirmarse como un llamamiento revolucionario cuyo emisor no es el indio, sino el director no indígena. La opción por la imagen pre-moderna en detrimento de la imagen moderna no es ni más fiel ni más auto-representativa de los indios. Sylvio Back, al contraponer las escenas de la película de Humberto Mauro con las de Nelson Pereira dos Santos, indirectamente remite a las oposiciones entre las imágenes modernas y pre-modernas. Ello

⁴⁶ Con su *Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade se propuso resolver la crisis de identidad que padecía la literatura, y el arte en general, en el Brasil de su época. La solución se daría en la medida en que el artista se entendiese, no como un mero receptor y reproductor de formas, métodos y contenidos de la gran tradición artística europea, sino como aquel que da nuevo significado, desde otra condición civilizatoria, a toda esa información. Es notorio que la figura del antropófago, en ese sentido, no es idéntica a la figura pre-moderna del caníbal, es mucho más compleja. El caníbal es un animal humano, más animal que humano, devorador de otros seres humanos. La antropofagia, con todo, presupone cierto estado de cultura, ya que se da como un proceso ritual de incorporación de fuerzas y atributos del otro, del enemigo, más fuerte y, por ventura, derrotado. Tampoco el personaje Macunaíma de Mário de Andrade es puramente reivindicación del indígena nativo o de la imagen pre-moderna que de él se construye. El personaje es un indio que reúne los más diferentes trazos de formación cultural de Brasil, hablante, incluso, de un portugués que reúne regionalismos, coloquialismos, recursos de la vanguardia europea y de influencias de lenguas indígenas y africanas. A rigor, por tanto, más allá de que la imagen pre-moderna del indio brasileño sea una fuente inspiradora tanto para el modernismo de la década de 1920 como para el *Cinema Novo*, deberíamos hablar, más bien, que en esos movimientos se construyen una imagen modernista del indio. Consultar ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopes, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978 y ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”, em Gilberto M. Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

⁴⁷ Glauber de Andrade Rocha (Vitória da Conquista, 14 de marzo de 1939-Río de Janeiro, 22 de agosto de 1981) actor, escritor e director de películas tales como: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968). *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, es considerada la película que inauguró el *Cinema Novo*. El movimiento reivindicaba no solo la relectura antropofágica de la tradición cinematográfica, incluyendo ahí el cine moderno europeo como el *Neo Realismo* italiano o la *Nouvelle Vague* francesa, sino también un cine no industrial, barato, crítico, concienciador y fuertemente brasileño, donde el subdesarrollo era explícito en contenido y forma. Otros directores ligados al movimiento son: Cacá Diegues, Leon Hirzman, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. Este último, incluso, es autor de la adaptación cinematográfica *Macunaíma* (1969) donde reaparece la imagen modernista del indio tal como explicábamos en nota precedente. Para saber más sobre el *Cinema Novo* y en general todo el cine moderno brasileño consultar, entre otros: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

da para pensar en el inevitable fracaso, cuando se intenta asumir el punto de vista de los pueblos indígenas, de cualquier representación que tome alguna de las perspectivas.

La elección de Back por las imágenes de *Como era Gostoso meu Francés* y de *O Descobrimento do Brasil* para abrir su *Yndio do Brasil* no parece ser aleatoria. Es posible ver tales imágenes, en ese comienzo, como ejemplares de dos imágenes inaugurales (pre-moderna y moderna) de los discursos y proyecciones que a lo largo de la historia de Brasil fueron componiendo el indio *frankenstein* genérico. Funcionando como una especie de matriz, el bloque compuesto por las imágenes de aquellas dos películas parece, entonces, dar origen a todo el material que sigue en la obra de Back. De su composición, surgen las imágenes híbridas que en un momento repiten sus matrices y en otro dan lugar a nuevas representaciones. Los análisis que siguen encontrándose en las escenas elegidas por Back, de algún modo, pueden ser interpretadas como una sugerencia de la construcción de esa imagen híbrida, tal como ha sido definida aquí anteriormente. Esta hibridación se sustenta sobre una visión ya vacía de los pueblos indígenas brasileños: la caracterización retorcida de las imágenes inaugurales produjo la descaracterización de los pueblos nativos a tal punto que dejó solo la figura genérica del indio, usado en adelante como soporte para cualquier discurso que de él se hiciera uso, un contorno mal delineado dentro del cual nuevos colores y trazos pudieran ser pintados arbitrariamente.

Las mayores expresiones de la imagen híbrida son las películas producidas por el Estado brasileño y que vertebran el documental de Sylvio Back. En esas verdaderas propagandas gubernamentales (incluyendo los gobiernos de la dictadura civil-militar de 1964), el indio es símbolo de resistencia, bravura y fuerza, al mismo tiempo “*alegría do primitivismo*” y de la “*tradição do país*” como dice el narrador de uno de los videos. Es ejemplo de lo que hay de bueno en la genética del brasileño (pureza de carácter, respeto a la naturaleza, etc.) y que, por eso, merece respeto, escucha y preservación. Es también el retrato de la pobreza, del atraso, del abandono, del hambre y las enfermedades, y de la incapacidad para, por si mismo, continuar resistiendo. Es por esto que él necesita de los cuidados, apoyo e incentivo del buen y paternal Estado. En las imágenes, los indios ganan presentes y dan regalos, saludan presidentes, cantan el himno nacional delante de la bandera, tocan instrumentos de viento en una fanfarria en recepción de la comitiva del gobierno, leen discursos de gratitud al Estado, se exhiben en luchas deportivas, marchas y danzas, reciben asistencia médica, tratamiento contra los piojos, escuelas, energía eléctrica, agua potable e instrumentos de trabajo, adhiriéndose así, con la ayuda de Rondón,

“espontáneamente aos costumes civilizados”⁴⁸. El discurso ambiguo del Estado que, expresado en voz en *off* sobre las imágenes de propaganda⁴⁹, oscilan entre el elogio y el desprecio, entre el reconocimiento y la infravalorización, explicitando aún más la imagen híbrida e indecisa que se hace de los indios de Brasil. Pero la representación contradictoria de los pueblos no es un problema, ya que su imagen indefinida sirve al verdadero propósito de estas películas, la auto-representación elogiosa del Estado.

No solo en la proyección narcisista del Estado vive la imagen híbrida del indio. Su descaracterización también es utilizada a favor de intereses personales en la sombra y, de forma sensacionalista, explotada por la prensa. De eso da prueba el documental de ficción *O Segredo de Diacuí* de William Gerick, del año 1959, de los cuales, algunas partes también montan el *frankenstein* que Sylvio Back nos presenta⁵⁰. La película narra la unión de la india kalapalo Diacuí y del *sertanista* Aires Câmara da Cunha en 1952. Imágenes de la mujer siendo preparada para su boda católica, el vestido de novia, la turbada entrada de la pareja en la iglesia rodeada por la multitud y la prensa. La pareja real fue apadrinada por Assis Chateaubriand, magnate de la prensa brasileña entre los años 30 y 60 del siglo pasado, no faltando por tanto noticias y atención sobre el caso de amor interétnico que, en la época, era prohibido por legislación. El matrimonio, de hecho, fue notorio y escandaloso. Y no obteniendo el éxito esperado, Diacuí terminó por regresar con su tribu sin el marido. Un

⁴⁸ El mariscal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), de origen indígena, fue un militar y *sertanista* brasileño responsable por las expediciones en dirección al interior (centro-oeste y norte) de Brasil, con la misión de construir líneas telegráficas y mapear el territorio. Es recordado por su contacto “amistoso” y “pacífico” con grupos indígenas diversos, su visión positivista le llevó a tener el apoyo de un grupo influyente del gobierno brasileño hasta poder fundar el *Serviço de Proteção ao Índio* (SPI) en 1910. Esta institución tenía como objetivo civilizar al indio (dentro de su visión lineal típica del positivismo) para convertirlo en un ciudadano ejemplar de la nación. El contacto a través de intercambios de regalos y estancias con diferentes etnias eran conocidas como “pacificaciones”, y fueron el origen del poder tutelar del Estado sobre los indios de Brasil. Esta experiencia, dio como producto esa visión paternalista del indio incapacitado que necesitaba la ayuda del poder estatal. La frase citada en el texto es oriunda de uno de los videos donde se narra las expediciones de Rondon.

⁴⁹ En un video sobre la demarcación de tierras indígenas durante el gobierno de José Sarney, Back edita la voz del narrador, emborronándola, insertando y cortando las palabras de modo que al final deja ver la intención real que esconden estas imágenes de propaganda. Mensaje que consigue mediante la destrucción del discurso agasajador. El uso del medio audiovisual para conocer a la alteridad y sobre todo, para documentar la labor heroica de las instituciones indigenistas, nacieron pronto. Registrar en video pueblos que se consideraban, desde el momento del contacto, en vías de extinción, animó a la creación y el fomento de tal actividad. Para una primera aproximación a la cuestión recomendamos la tesis de SOUZA MENDES, Marcos. *Heinz Forthmann e Darcy Ribeiro : cinema documentario no Serviço de Proteção aos Índios, SPI, 1949-1959*. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2006. Si se quiere ampliar información sobre el uso del documental audiovisual para propaganda institucional de los órganos indigenistas recomendamos visitar el *Acervo Audiovisual* del *Museu do Índio* en Rio de Janeiro (<http://www.museudoindio.gov.br/pesquisa>) si es sobre la época del SPI (1910-1967) o el archivo de la *Fundação Nacional do Índio* en Brasilia (<http://www.funai.gov.br/>) si es a partir de la creación de esta institución (1967 hasta la actualidad).

⁵⁰ *O Segredo de Diacuí*. Dirección: William Gerik. Fotografía: Archille Tartari. Montaje: Evaldo Pinto. Música: Lorenzo Fernandes. Producción: Primo Carbonari, 1960. blanco y negro. William Gerick fue un fotógrafo de cine paulista que durante 50 años viajó por diferentes lugares de Brasil registrando algunas de imágenes únicas de la historia del país en el siglo XX. A pesar de eso, hay muy pocas fuentes accesibles sobre su biografía.

cierto día, él decidió volver de avión acompañado por William Gerick y, ambos, con “suerte”, encontraron Diacuí muerta tras el parto de su hija con Aires. La muerte de Diacuí, cierra la narrativa dramática de Gerick, trayendo nuevamente la imagen de la india a las portadas de los periódicos y revistas.

El espejo invertido y cómico de la trágica historia de Diacuí es la película *Casei-me com um Xavante* (Alfredo Palácios, 1957) (Ilustración nº 4)⁵¹. Aquí no es la mujer india que, aculturada y explotada, va a la ciudad de los blancos para realizar su matrimonio, sino el hombre blanco de nombre Euclides Boavida. El mismo, sobrevive a un desastre aéreo en el Alto Xingú, donde acaba viviendo desmemoriado junto a los Xavantes. Durante su estancia, termina por volverse, en oposición al francés de la película de Nelson Pereira dos Santos, una de sus personas más importantes. En la tribu, él es una caricatura de un cacique feliz con sus cinco mujeres.

En la secuencia seleccionada por Back, se puede ver en una cascada al fondo, primero, el hombre siendo lavado por sus esposas y concubinas. Después, en primer plano, una mujer blanca (Yaci, hija adoptiva del cacique) vestida a la usanza indígena, canta tristemente una letra que habla de adiós y de la Virgen María, la cual llora un río que lava los pecados de la humanidad. Boavida se aproxima y le pregunta la razón de su tristeza. Yaci responde: “É porque sou branca, talvez” y cuenta que a veces, le parece escuchar una llamada que le atrae y le seduce hacia un lugar que ella no conoce. El hombre, entonces, habla de su satisfacción en estar en la floresta entre los indios. La imagen, así descontextualizada, confunde al espectador, desenmascara el libertinaje y pone en evidencia cuanto están distantes aquellos personajes del pueblo xavante, el cual, en esa película, solo prestan el nombre. Allí los xavantes, curiosamente caracterizados por el indigenismo como los temibles guerreros que mantuvieron a raya la civilización durante decenios en la *Serra do Roncador* (Mato Grosso) y que fueron contactados y “pacificados” poco antes de producirse esta película (tal vez por eso se muestren como un paraíso recientemente perdido), no son más que el símbolo del paraíso perdido y de la libertad sexual ansiada. Una puesta en escena para las fantasías de ricos *bons vivants*.

En sintonía con tal delirio, está la película *Experiências Sexuais de um Cavalo* (Rubens Prado, 1985), hijo tardío de las *pornochanchadas* realizadas en la Boca do Lixo en São Paulo y

⁵¹ *Casei-me com um Xavante*. Dirección: Alfredo Palácios. Guión: Luiz Sérgio Person e Alfredo Palácios. Fotografía: Rodolfo Icsey. Montaje: João de Alencar. Reparto: Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Luely Figueiró, Henrique Martins etc. Producción: Companhia Cinematográfica Maristela Ltda, 1957, 88 min., blanco y negro. Alfredo Palácios (São Paulo, 31 de janeiro de 1922 — 1997) fue un director, guionista y, sobretodo, productor de cine brasileño. Dirigió entre otras películas: *Getúlio, glória e drama de um povo* (1956) y *Vou te contar* (1958). Produjo más de 50 películas.

una especie de *western-gore* del tercer mundo⁵². Este es tal vez el retrato más fidedigno del indio *frankenstein*. En la película, el propio director da vida al indio Kamoá, blanco y vestido más parecido a un apache de que a cualquier indígena brasileño. Éste deambula violando, torturando y matando (semejante al conquistador de otro tiempo: ¿se trata del síntoma de represión?) con el fin de vengarse de la violencia cometida antes contra su familia. Entre tantos absurdos, es curioso que Sylvio Back haya encontrado ahí la imagen ecologista del indio. La verdad es que la construcción del *frankenstein* no teme contradicciones, exageraciones, incoherencias y rarezas de todo tipo. En la secuencia de Back, Kamoá se aproxima a una mujer blanca que intenta disparar contra un pájaro. Después de convencerla de que el animal “é uma criatura de Deus” y que matar es pecado al menos que sea por necesidad, los dos tienen sexo entre cascadas y selvas. La hibridación es total y sin límites.

Pero hay rechazo a este caleidoscopio de imágenes deformes, y el propio cine brasileño lo registró. Sylvio Back se vale de una secuencia del documental de Genil Vasconcelos, *Frente a frente com os Xavantes*, de 1948, donde la voz en *off* describe las difíciles, pero exitosas, tentativas de contacto con el grupo indígena por parte del equipo cinematográfico⁵³. En la escena, los xavantes aceptan a los blancos entre ellos, pero hay una completa incomodidad, casi pánico, delante de la cámara de cine. Ella (la cámara) irrita y asusta a los indígenas que, como previniendo el desastre de la representación que de allí resultaría, rechazan a todo coste ser filmados.

⁵² *Experiências Sexuais de um Cavalo*. Dirección: Rubens Prado. Fotografía: Armando Carboni. Reparto: Alex (Rubens) Prado, Madalena Bittencourt, Maria Alborina, Oásis Miniti etc. Producción: R. S. Prado Produções Cinematográficas, 1985. 80 min., color. No se encontró información sobre la biografía del director. La *pornochanchada* fue un género cinematográfico típicamente brasileño de los años 70 e inicio de los 80, con el foco en el erotismo y alguna que otra vez en el sexo explícito, de producciones altamente comercializables, pero de bajo coste. Se puede decir que el éxito del género se valió en parte de la contracultura propia de los 70 y en parte del “pan y circo” promovido por la dictadura brasileña. Para más sobre la *pornochanchada* y la *Boca do Lixo*, ver: ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, Editora Unicamp, 2006.

⁵³ *Frente a Frente com os Xavantes*. Dirección y producción: Genil Vasconcelos. Fotografía: Dib Lufti, 1948. 33 min., blanco y negro. No se encontraron datos biográficos sobre el director.



Ilustración nº4 – Fotograma de *Casei-me com um Xavante*, de Alfredo Palácios, 1957.

Una serie de otras secuencias componen aún el *Yndio frankenstein* de Sylvio Back. Pero el director termina su película con una visión optimista en dirección al futuro de la representación indígena en el cine brasileño: la última secuencia se nos muestra niños indígenas, sus hábitos, juegos y alegría. Mientras, una narración declama un poema de rebeldía contra todo y todos (*sertanistas*, políticos, padres, ecólogos, antropólogos, indianistas, cineastas e indios incluidos). Se trata de la película *Ikaténa (Vamos Caçar?)* (Luiz Paulino dos Santos, 1983), ligado a las obras de los “medios de comunicación indígena”, donde se retrata la iniciación de los niños zorós en el arte de la caza⁵⁴. Tal vez, al final, solo la misma auto-representación sea la salida.

CONCLUSIONES

El análisis que se ha realizado a lo largo de este trabajo sobre la representación del indio, a través del caleidoscopio occidental que es el cine, nos demuestra la complejidad de matices (inseguridades, complejos, miedos, esperanzas, vanidades, ansías de dominación, superioridad, etc.) que han sido volcados sobre este monstruo artificial.

Como era Gostoso o meu Francês pone en evidencia todas las irracionalidades pavorosas que el europeo-occidental otorga al indio, haciendo al espectador sentirse

⁵⁴ *Ikaténa (Vamos Caçar?) – A criança indígena*. Dirección: Luís Paulino dos Santos. Guión: Edilson Martins. Fotografía: Antonio Luís Mendes. Montaje: Severino Dadá. Reparto: niños y adultos de la tribu Zoró. Producción: Embrafilme, 1983. 33 min., color. Luiz Paulino dos Santos (Bahía, 1932) es guionista y director de cine. Dirigió las películas: *Mar corrente* (1967), *Crueldade Mortal* (1976) y *Insônia (episódio A prisão de J. Carmo Gomes)*. Fue guionista de la película *Barravento* (1962) y productor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Estuvo unido al *Cinema Novo*.

constantemente incomodo en una contradicción de sentimientos sensuales y existenciales, que le impiden sentirse parte de la historia que está contemplando. Ahí, la antropofagia juega el rol de la bestialidad de la alteridad y el miedo eterno a desaparecer, no solo físicamente (algo asumido) sino metafísicamente. Desaparecer en el interior de la cultura otra, haciendo sentir al espectador occidental la experiencia del sufrimiento que han vivido las culturas indígenas a lo largo de los siglos hasta hoy en día, es decir, la desaparición física y cultural en un mundo que se transforma y al que no pertenece.

Es todo lo contrario que pasa en la visión eurocéntrica de la mayoría de la filmoteca brasileña, donde se muestra todo el poder y gloria que otorga la certeza pueril de poseer un destino manifiesto. Así, en *O Descubramento do Brasil* el discurso nacionalista del Estado y la sociedad brasileña, quiere creer y soñar con la conformación del paraíso tropical de un Brasil bendecido con lo mejor de las tres razas (indígenas, africanos y europeos). Algo que los indios saben, aceptando gustosos la civilidad que les traen los portugueses, como si fueran capaces ya de adivinar, todos juntos, el futuro que les depara como una sola nación. La contradicción es evidente, el indio es bueno y no puede ser de otra manera, pues es detentor de muchas características genéticas inherentes al ciudadano brasileño, solo hay que limar esas asperezas de paganismo, salvajismo y retraso (a veces mental) que sufre. No va muy alejado de los discursos que nos ofrecen los documentales del *Serviço de Proteção ao Índio* de Rondon o la *Fundação Nacional do Índio* de la dictadura, el indio es un estorbo para la sociedad y hay que eliminarlo ya sea física o culturalmente. Labor tutelar del Estado, que pretende traer el fin de estos pueblos primitivos con regalos y sonrisas, en una promesa jamás cumplida de integración pacífica.

La contradicción en todos los aspectos (positivos y negativos) deja en evidencia la locura hilarante que esgrime la sociedad occidental a la hora de lidiar con la otredad, su incapacidad total de comprensión se muestra en toda su crueldad en la esperpéntica *Experiências Sexuais de um Cavalo*. En ella el indio es todo: cruel y sádico, noble y valeroso, respetuoso con la naturaleza, libertad sexual, es el avatar del miedo a la otredad y sobre todo, el miedo profundo que el ego eurocéntrico tiene a una venganza apoteósica del indio, venganza que se nos antoja secular y legítima. El indio es la pureza de la otredad, siempre será ajeno en todas sus representaciones, en todas sus dimensiones. Es ese espejo artificial en el cual se mira la sociedad occidental y que devuelve la imagen distorsionada de sus miedos, inseguridades, complejos y pasiones.

Puede ser que acceder y dar visibilidad a epistemologías otras, con visiones otras, sea la única forma para comenzar a deconstruir y depurar el constructo cultural e ideológico que es el indio. Y esto solo es posible dando espacio al indígena para que se muestre tal y como se ve a sí mismo y como quieren que le vean. Pero hasta que no se dé un espacio conveniente en la auto-concepción de la narrativa propia de los pueblos indígenas (la forma de crear, hablar y comprender), el indio no dejará jamás de ser el folclore maldito de Brasil.