

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

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

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



Esta primera película sobre el descubrimiento del Brasil de Humberto Mauro⁶⁹ es un filme en blanco y negro casi mudo, dividido en dos partes, con algunos letreros y unos pocos diálogos en el *on*. Muestra la expedición de Pedro Álvares Cabral, saliendo de Lisboa y pasando por Cabo Verde, donde perdió una nave, en 1500; a bordo hay unos sacerdotes. Cuando los portugueses descubren la tierra brasileña, los nativos suben a bordo⁷⁰ y empiezan a negociar con ellos. Los hombres de a bordo se convierten en objetos de admiración de parte de los indígenas que se presentan aquí, tal como en el hipotexto, como “buenos salvajes”. Les dan de comer y de beber y una cruz que éstos, no obstante, devuelven inmediatamente, luego se acuestan en el suelo y Cabral mismo les pone una manta⁷¹. La primera parte termina con este gesto paternalista, lleno de supuesta bondad, del descubridor de Brasil.

La segunda parte presenta a los mismos indígenas en traje de marineros⁷² –lo que significa que se asimilaron (o fueron asimilados) muy rápidamente a la nueva cultura. El trueque atrae a otros indígenas, que llegan con barriles (¿sacados de las naves?) y bailan luego en círculos. El hecho de que un portugués que da saltos se junta con ellos demuestra el contacto cultural armónico y alegre. La evangelización se concreta igualmente sin problemas: los indígenas observan cómo los portugueses talan un árbol gigantesco; en el plano siguiente ya llevan la cruz, hecha de su madera. En la escena de la primera misa, Mauro reproduce el famoso cuadro *A primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Mireilles⁷³.

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

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

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

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

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

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



Figura 10: Humberto Mauro: O descobrimento do Brasil

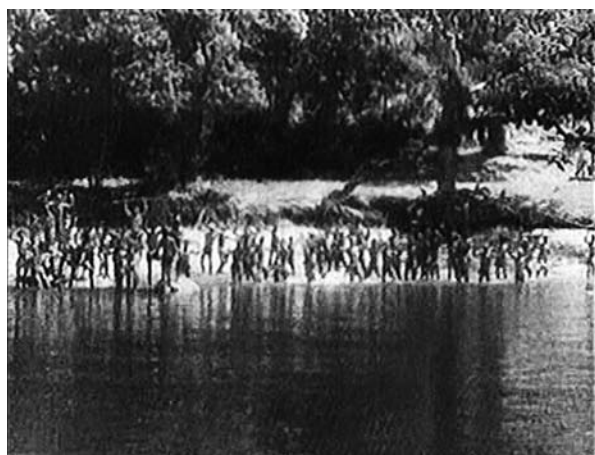


Las mujeres solo se ven esporádicamente al margen como observadoras curiosas, pero por lo demás no juegan ningún papel. La Carta tampoco les concede ningún protagonismo; su falta de pudismo forma una isotopía que se basa, al contrario que en el filme, en una observación pertinaz:

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

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

Figura 11: Humberto Mauro: O descobrimento do Brasil



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

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

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

Caramuru – A invenção do Brasil (2001)⁷⁴ ofrece un ejemplo extremo de una parodia de la historia del Descubrimiento, mejor dicho de la invención del Brasil, como el subtítulo parece indicar, haciendo alusión a la famosa tesis de Edmundo O’Gorman (1958)⁷⁵. Según O’Gorman, América era ya antes de su Descubrimiento una prefiguración fabulosa de la cultura europea, cuyo *imaginaire* se había fomentado por la lectura de los clásicos de la filosofía natural y la firme creencia de Colón de descubrir la India. No obstante, la película no concretiza esta dimensión de sentido, sino que el subtítulo alude a aquella otra invención de los “modernistas brasileiros”, o sea de los vanguardistas, que habían proclamado en los años veinte la ruptura con Europa y la dedicación a la cultura propia, sobre todo la indígena de los tupí, contraponiendo a la importación de modelos culturales europeos la “sorpresa” y la “invención”. “Tupi or not tupi, that is the question”, la famosa cita travestida de Oswald de Andrade⁷⁶, es solo un ejemplo de ello, al lado de la novela *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade, cuyo héroe increíblemente perezoso y eróticamente insaciable es el personaje de identificación para el movimiento antropófago⁷⁷.

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

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

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

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

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

cacique⁷⁸, Paraguaçu, y porque encontró entre los escombros del naufragio unas armas y pólvora con las que Diogo produjo una detonación – de ahí que los indígenas lo apoderaran “Caramuru”, lo que significa “hijo del trueno”. Diogo se casó con Paraguaçu y con la hermana de ella, Moema, y los tres llevaron una vida muy feliz. La película adapta esta leyenda y presenta la *ménage à trois* de un modo exagerado, estilizado, pero muy cómico.

Figura 12: *Guel Arraes: Caramuru*



El padre de las chicas, el cacique Itaparica, encarna a Macunaíma: es perezoso, tiene mucha chispa y es muy astuto. Recurre a muchos juegos de palabras y a giros modernos que se intercalan anacronísticamente en los diálogos. Destacan asimismo anacronismos a nivel del mundo mostrado, como por ejemplo el hilo dental que utiliza Paraguaçu. Itaparica es un *malandro* brasileño y con ello una variante del pícaro español. Hablando con un caballero portugués le presenta su país, haciéndose pasar por agente inmobiliario, como un terreno en venta con vista a la bahía, playa para los niños, aparcamientos, minas etc. Finalmente le hace creer que hay mucho oro por detectar, logrando “conquistar” incluso el grueso anillo de oro del portugués⁷⁹.

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

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

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

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

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

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

En su segundo viaje a Brasil, Hans Staden, un lansquenete alemán, naufragó en 1549 en la costa sureña de São Vicente, región poblada por europeos que sufrían continuamente asaltos por parte de los tupinambás. Staden protegía allí el Forte de São Felipe, y era amigo de los colonos portugueses y de sus aliados, los tupiniquim. Pero en 1553 fue cautivado por los tupinambás, cuyo jefe era Cunhambebe. Staden sobrevivió durante un año el cautiverio entre estos caníbales porque se hizo amigo del chamán y se ganó así el respeto de la tribu; además logró curar a algunos enfermos, explicando el hecho con la ayuda de Dios. Staden relata esta aventura detalladamente en la primera parte de su crónica, y Wolf Lustig (2007) subraya la visión desde abajo del cautivo, que contrasta fuertemente con la perspectiva de los conquistadores, incluida la de su compatriota Ulrich Schmidl⁸¹,

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

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

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

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

En la segunda parte, más generalizada, Staden explica la flora, la fauna y los costumbres de los tupís⁸². Logró huir en 1554 en un barco francés, pocos meses antes de la llegada de Villegagnon (ver infra). La crónica contiene 52 xilografías que demuestran cantidad de detalles etnográficos, lo que hace suponer que el xilógrafo trabajó bajo la directiva de Staden (cfr. Greve 2004: 144). Muchas imágenes demuestran escenas de canibalismo; junto con los calificativos del título de la crónica –“canibales”, “desnudos”, “salvajes”–, estos tropos del salvajismo reforzaron el imaginario europeo nutrido ya por las imágenes de hombres con cabeza de perro etc. de Herodoto y de Plinio, concretizándolo ahora, empero, en los indígenas.

Mientras que la *Historia* de Staden tuvo un enorme éxito coetáneo en Europa, donde fue asimismo integrada en *Los Grandes Viajes* de De Bry, en Brasil ganó según Lustig (2007: 83) tan solo en el siglo XX mayor popularidad, gracias a nuevas traducciones⁸³. En el último tercio del siglo XX salieron en Brasil dos adaptaciones filmicas de la famosa crónica de Staden que se presentan a continuación.

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

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

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

El análisis de *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001) ya demostró que el cine brasileño se apropia paródicamente del descubrimiento, de la Conquista y de la colonización, y los representantes del llamado cine tupí, en primer lugar *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, va a reforzar esta hipótesis. Gordon (2009: 158ss.) ha reconstruido los vínculos intertextuales entre *Caramuru* y el filme de Pereira dos Santos⁸⁴.

Figura 13: Guel Arraes: *Caramuru*



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



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

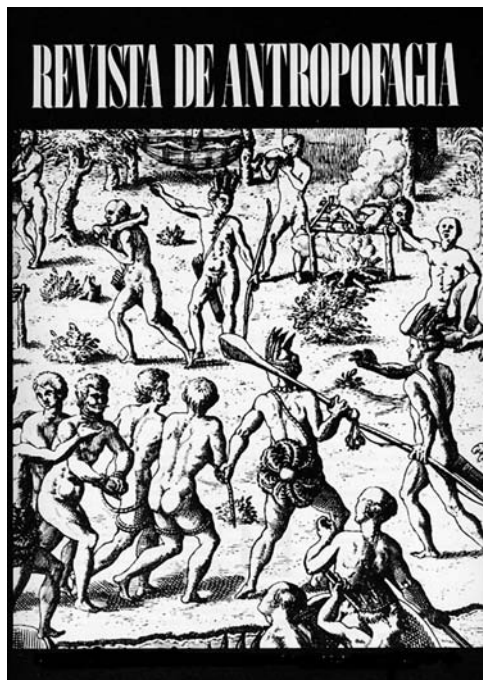
- 84 La primera toma presenta la última imagen de Seboipep de la película de Pereira dos Santos, luego de haber devorado la nuca de Jean (aunque el hueso que chupa en el filme se parece más bien a una pierna de pollo). Una de las primeras imágenes de Paraguaçu de *Caramuru* retoma esta mirada de Seboipep,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

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

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

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

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



El increíblemente perezoso, eróticamente insaciable héroe *Macunaíma* de Mário de Andrade (ver supra) se convirtió en el emblema del movimiento canibalista (ver H. Wentzlaff-Eggebert 1995: 227ss.); en 1969, Joaquim Pedro de Andrade lo adaptó congenialmente para la gran pantalla⁸⁷.

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

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

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

que Torres ironiza por medio de la argumentación lógica del cacique: “[Staden:] –Não sou português. Sou parente de francês. [Cunhambebe:] –Todo português diz que é francês ao saber que vai morrer. Todo português é covarde. Portanto, você é português” (p. 45). Los tupinambás son fuertes y valientes y se solidarizan entre sí, organizando la resistencia común. Devoran a sus enemigos para recuperar la energía perdida en la batalla (Torres, 42) y para apoderarse de su valentía⁸⁸. La expedición francesa de Villegagnon⁸⁹ y de Thevet⁹⁰ se integra, como la crónica de Staden, al uso de la novela histórica, indicando incluso la fuente traducida –Jean de Léry: *Viagem à Terra do Brasil* (1578)⁹¹–, de la que se cita literalmente. Solo en unos apóstrofes metalépticos como “Calma, grande chefe, fique frio aí na sua cova” (p. 106) e intercalaciones anacrónicas del presente narrativo⁹² en la segunda parte se alude a la tercera parte, en la que el autor ficcionalizado relata en tercera persona su viaje deprimente hacia las tribus indígenas en el Brasil actual.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Después de estos paratextos comienza la historia del sobreviviente del naufragio. Dentro de la lógica de la película es francés⁹⁴ y se llama Jean, lo que es a la vez una traducción del nombre alemán Hans y una alusión al calvinista riguroso Jean de Léry, que, siendo joven, había encontrado refugio en Brasil donde estudió la población nativa. La película añade una historia de amor, puesto que Jean se enamora de una bonita tupí –Seboipep–, con la que pasa horas muy felices.

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



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

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

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

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

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

Surge, entonces, la pregunta si el filme confirma, al fin y al cabo y a pesar de su comicidad, la ambivalencia de Staden, Léry, Thevet, Montaigne y otros autores del renacimiento, según los cuales el admirado “salvaje” es, no obstante, siempre un “primitivo” (Duviols 1994: 813). En este contexto llama la atención el final de la película: después de haber matado a Jean con un golpe fuerte, se lee en los títulos finales que el gobernador general del Brasil hizo matar a todos los tupiniquim. Con ello, las últimas palabras ritualizadas de venganza que Seboipep le había enseñado a Jean y que éste enuncia obedientemente, parecen haberse realizado: —“Depois de minha morte, meus amigos virão para me vingar. Não sobrará nenhum de vocês sobre esta terra”⁹⁵. Los tupiniquim eran aliados de los portugueses y tenían una relación de enemistad con los tupinambás, que habían cautivado a Jean. La información del titular final concretiza entonces la actuación arbitraria, muy cruel del poder colonial, que se revela ser mucho peor que los canibales que celebran la antropofagia en un ritual minucioso⁹⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

