



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



2012  
C421i  
C.1

Imágenes del indio: La representación del indígena en los  
filmes Hans Staden (Brasil, 1999) de Luiz Alberto Pereira  
y Cautiverio Feliz (Chile, 1998) de Cristián Sánchez.  
Un estudio comparativo

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autora: Carolina César Coral

Profesor Guía: José Luis Martínez

Profesor Co-tutor: Edgar Teodoro da Cunha

Santiago, Junio de 2012

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

Recibida, Dic. 2012.

*O mito ocidental da história universal não pode ser resolvido pelo encontro com o "Outro".*

Darcy Ribeiro.

A mis padres Luiz Carlos, Marisa Helena y mi hermana Mariana que desde muy temprano me enseñaron a valorar y pensar la vida por los distintos medios artísticos, entre ellos, el cine.

## **AGRADECIMIENTOS**

Yo estoy inmensamente feliz por tener a mi lado en la producción de esta investigación a mis tutores José Luis Martínez y Edgar Teodoro da Cunha, tanto por la confianza depositada en mi persona como por todos los aportes teóricos y metodológicos, además por la paciencia y dedicación a mi trabajo.

No podría dejar de agradecer por todo cariño, fuerza y miles de ideas fértiles regaladas por mis increíbles amigos Mónica Villarroel, Alejandro Viveros y Anderson Silva, que siempre estuvieron a mi lado en los momentos de mayor desesperación, pero también de muchas alegrías.

Agradezco también los innumerables aportes bibliográficos y tiempo dedicado a mi proyecto de tesis al antropólogo visual Gastón Carreño. A las miles de horas junto a mi lado corrigiendo mis tesis, la profesora de español Claci Ines Schneider y las últimas consideraciones de Jean Paul Brandt.

Además agradezco a mi madrina Eliana Pereira y mis confidentes Melina Savi y Luiz Henrique Wizniewsky porque me hicieron recordar a todo instante cuán importante era finalizar esta tesis con el máximo de entusiasmo.

A todos ellos mis más sinceros agradecimientos, pues su presencia e incentivos fueron indispensables en esta etapa de mi vida.



## TABLA DE CONTENIDOS

PROBLEMATIZACIÓN INICIAL	5
PERSPECTIVA TEÓRICO METODOLÓGICA	16
CAPÍTULO I	
ANÁLISIS FÍLMICO DE <i>HANS STADEN</i> (BRASIL, 1999)	
DE LUIZ ALBERTO PEREIRA	21
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS FÍLMICO DE <i>CAUTIVERIO FELIZ</i> (CHILE, 1998)	
DE CRISTIÁN SÁNCHEZ	60
CAPÍTULO III	
ANÁLISIS COMPARATIVO	97
CONCLUSIÓN	124
BIBLIOGRAFÍA	129
ANEXO N° 1	
PELÍCULAS CITADAS EN EL TEXTO	134
ANEXO N° 2	
FICHAS CINEMATográfICAS	135

## PROBLEMATIZACIÓN INICIAL

"Percibir la atmósfera poética que experimentaron los receptores de las obras del pasado, tanto como establecer su significancia y su valor estético, suele ser una tarea muy difícil para el lector contemporáneo. Es muy probable que sienta una relación de estar frente a piezas arqueológicas que se pueden observar y documentar adecuadamente, pero incapaces de provocar una experiencia significativa de conocimiento y comprensión de mundo. Más aún si los diversos métodos de análisis que se han puesto a su disposición rara vez logran crear un puente que le permita introducirse en la obra hasta sentirla viva y abierta al diálogo"<sup>1</sup>.

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar, y principalmente comparar, las representaciones de los indígenas en las producciones cinematográficas de Brasil y Chile realizadas a finales de los años 90. Más específicamente en producciones cinematográficas realizadas en el contexto de la conmemoración del Descubrimiento de América. Para ello fueron seleccionadas dos películas de ficción, la brasileña *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira y la chilena *Cautiverio Feliz* (1998), de Cristián Sánchez. Ambas poseen puntos centrales en común, están basadas en crónicas del período colonial escritas por europeos que fueron hechos cautivos por los nativos en Brasil y en Chile y, cada una por su parte, intenta representar y recrear la cosmovisión de las respectivas etnias a través de relatos y documentación existente, ya sea por parte de historiadores, literatos o por la tradición oral de los mismos pueblos.

Entonces, sabemos que cada película hace parte de un contexto socio-cultural, y por eso mismo estas producciones están directamente relacionadas al modo en que las sociedades brasileñas y chilenas imaginan a los indígenas dentro de cada período histórico. Por lo tanto, primeramente analizaremos cada película individualmente, exponiendo partes del contexto histórico y cultural, ya que éste influye directamente en la producción filmica. No obstante, el análisis

---

<sup>1</sup> VALDÉS, Regina. El Viaje de San Brandán. Revista Taller de Letras (24):151, 1996.

histórico cinematográfico relacionado a los temas indígenas se ejemplificará por medio de los carteles publicitarios de las películas, lo que permitirá conocer distintas representaciones indígenas de estos países. Además procuraremos conocer algunas de las elecciones de pre-producción de cada una de éstas, principalmente aquellas que permiten comprender los elementos que ayudaron a crear las representaciones indígenas en *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998).

En la segunda etapa, el eje central es el análisis comparativo entre las representaciones indígenas de estas dos películas, siendo que por medio de éste se pueden develar las similitudes y las diferencias entre ellas. De este modo es posible comprender las relaciones intrínsecas entre ficción, memoria e imaginario social sobre los pueblos originarios brasileños y chilenos. Por lo tanto, las preguntas centrales que delimitan este trabajo son: ¿cómo es representado el indígena en estas dos películas seleccionadas?, ¿cuáles son las principales características en la representación de cada uno de ellos?, ¿cuáles son las similitudes y diferencias entre las representaciones de esos países?

Cabe resaltar también que la representación cinematográfica del indígena es tan antigua como la invención de los primeros equipos de registro de la imagen en movimiento en Europa y Estados Unidos a fines del siglo XIX. Incluso, en el principio de la historia del cine latinoamericano ya se producían materiales sobre indígenas, evidenciando que existe una expresiva gama de producciones audiovisuales en distintos períodos de la historia del cine hasta la actualidad. Observando esta amplia trayectoria, fue posible detectar las múltiples formas encontradas para representar las sociedades indígenas en estos dos países, pasando por registros antropológicos, producciones de documentales y por películas de ficción en donde las imágenes producidas sobre ellos utilizan íconos que tienen connotaciones exóticas, cómicas,

bárbaras, grotescas, románticas e idealizadas; existiendo también algunas tentativas de representaciones más realistas.

En Brasil, por ejemplo, las películas con temas indígenas están fuertemente vinculadas con la literatura nacionalista: José de Alencar<sup>2</sup>, por una parte, y su conjunto de obras indianistas, en los cuales los indígenas son descritos por medio del lirismo y del heroísmo, y Mario de Andrade<sup>3</sup>, por otro lado, que retoma la imagen del indígena pero de modo sarcástico y humorístico, siendo estas dos expresiones las que más destacan la representación indígena en Brasil. Por otro lado, Chile posee un recorrido histórico audiovisual con este tema más conectado a las producciones de documentales que a obras ficcionales. Sin embargo, algunas obras literarias que abarcan el tema indígena también influyen directamente en la memoria colectiva al respecto. Con todo, en estas obras literarias chilenas, como veremos en el ejemplo de *La Araucana*, poema épico con exaltación militar, del escritor Alonso de Ercilla, no fueron adaptadas al cine como en Brasil donde es evidente un cruce directo entre literatura, cine y representación indígena. Ahora bien, una de las particularidades de Chile, en relación al Brasil, es que existen relatos de indígenas como los del *mapuche* Pascual Coña<sup>4</sup>, contando sus percepciones de vida y relatando el contacto con los colonizadores, tema que fue adaptado al cine como veremos más adelante.

Por otro lado, es importante resaltar que muchas películas con temas indígenas en la historia cinematográfica de estos dos países son presentadas como diferentes ejemplificaciones de las representaciones de estos mismos

---

<sup>2</sup> José de Alencar, escritor romántico del siglo XIX, y uno de los principales autores brasileños en desarrollar narrativas donde el indígena se ha vuelto héroe de la nación. Por medio de la trilogía de romances indigenistas que alcanzó notoriedad. Las obras son: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874), todas adaptadas al cine brasileño.

<sup>3</sup> Mario de Andrade fue uno de los miembros fundadores del modernismo de Brasil y participó activamente de la *Semana Moderna* de 1922, realizada en São Paulo. Además es considerado novelista, poeta, ensayista y musicólogo.

<sup>4</sup> Véase COÑA, Pascual. *Testimonio de un cacique Mapuche*. Santiago, Pehuén, 1995.

pueblos, exhibidas y trabajadas todas, como cabe destacar, desde prismas puntuales y particulares dependiendo del ánimo y la búsqueda del director en cuestión (y la época de producción). Por lo tanto, este trabajo tiene como objetivo ser cualitativo y no cuantitativo, es decir, las dos películas seleccionadas para esta investigación no son una muestra representativa de todo el cine de los años 90 de Brasil y Chile, más bien fueron seleccionadas por tratarse de obras emblemáticas sobre el período colonial, lo que permitió construir y reelaborar cuestiones sobre temas relacionados a este período histórico, como también propician el conocer y comparar partes de los distintos modos de representación indígena.

Otra perspectiva de esta investigación fue trabajar con algunas teorías de cine que, como se sabe, raramente son puras; más bien son diálogos con la crítica literaria, con el comentario social o con la especulación filosófica. Por medio de los estudios de Ella Shohat y Robert Stam<sup>5</sup> fue posible revisar conceptos como la crítica a la imagen eurocéntrica, que reevalúa el rol de la iconografía europea en las naciones colonizadas, así como las diferentes formas de auto-representación del indígena en cine y sus problemáticas. También se utilizó la investigación de Micnel Herschll y Carlos Alberto Mcsserler Pereira<sup>6</sup> sobre la necesidad en desarrollar nuevos ángulos respecto del término "Descubrimiento". Para que de este modo fuera posible "re-contar" o "traducir el pasado" por medio de distintas percepciones, principalmente, un nuevo modo de mirar hacia las representaciones indígenas a lo largo de la historia de los pueblos colonizados.

Algunos historiadores también hacen sus contribuciones sobre el repensar esta fecha conmemorativa del Descubrimiento de América, como el brasileño

---

<sup>5</sup> Véase SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2006.

<sup>6</sup> Véase HERSCHLL Micnel y MCSSERLER PEREIRA, Carlos Alberto. E la Nave Va... As Celebrações dos 500 Anos no Brasil, Afirmações e Disputas no Espaço Simbólico. *En: Revista Estudos Históricos*, 14 (26): 203-215, 2000.

Alexandre Dantas Trindade<sup>7</sup>, y el chileno Jorge Larraín<sup>8</sup>, lo que permite diagnosticar hasta que punto fue posible valorar el pasado indígena y retomar las cuestiones de los primeros contactos entre nativos y europeos en América por medio del análisis de los filmes *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998).

Parte de esta investigación trabaja también con cuestiones relacionadas a las obras literarias con referencias a los temas indígenas que fueron adaptadas al cine. Pues *Cautiverio Feliz* (1998), de Cristián Sánchez está basada en la obra literaria *Cautiverio feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*, escrita en el siglo XVII, por el joven capitán hispano criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán<sup>9</sup>; así como *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira es basada en un drama biográfico, que compone partes del libro *Duas viagens ao Brasil*<sup>10</sup>, del viajero alemán Hans Staden que lo escribió al regresar a su país en la mitad del siglo XVI<sup>11</sup>.

Sin embargo, el punto de encuentro de estos relatos coloniales es que en ambos los europeos fueron hechos cautivos de los nativos y es por medio de esta experiencia que nos concentraremos en sus obras literarias, así como en las adaptaciones cinematográficas. Incluso, se puede constatar, desde los

---

<sup>7</sup> Véase TRINDADE, Alexandre Dantas. O "Descobrimento" no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade nacional. *Revista Lua Nova*, 81: 47-74, 2010 [en línea] <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n81/a04n81.pdf>> [consulta: 07 de noviembre de 2012].

<sup>8</sup> Véase LARRAÍN, Jorge. *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996.

<sup>9</sup> NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco. *Cautiverio Feliz y razón individual de las guerras dilatadas. Memoria Chilena* [en línea] <[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=franciskonunezdepinedaybascunan:cautiveriofeliz](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=franciskonunezdepinedaybascunan:cautiveriofeliz)> [consulta: 7 de octubre de 2011].

<sup>10</sup> El título original del libro en la edición brasileña es: "História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão". São Paulo, Editora Terceiro Nome, 1999.

<sup>11</sup> Véase PEREIRA, Paulo Roberto. (organização). *Brasiliana da Biblioteca Nacional. Guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001.



estudios de Benjamin Allen<sup>12</sup>, que estos tipos de narrativas eran comunes en el período colonial, pues hay relatos de muchos otros casos de europeos cautivos por indígenas en América. Además, estas obras de Hans Staden y de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán son consideradas documentos históricos de gran importancia para los países de Brasil y Chile, ya que fueron escritos para describir los primeros encuentros entre europeos y los pueblos originarios en el Nuevo Mundo, así como revelar las costumbres y tradiciones indígenas de este período.

No obstante, estos libros fueron escritos años después de las experiencias vividas entre el alemán Hans Staden y los *tupinambás* en el litoral brasileño y Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán y los *mapuche* en el Sur del Chile. Por lo tanto, ambos son registros de acontecimientos e impresiones filtrados por las memorias de estos autores europeos. A pesar de la relación directa entre estos libros y estas películas, esta investigación no pretende profundizar sobre el tema de las adaptaciones literarias en cine, más bien busca pesquisar algunos puntos comunes y divergentes en el modo cómo estos filmes adaptan las obras literarias. ¿Cómo los directores Luiz Alberto Pereira y Cristián Sánchez tradujeron estas narrativas coloniales en películas contemporáneas? ¿Cómo Pereira representó los *tupinambás*, etnia indígena extinta en la sociedad brasileña; y Sánchez a los *mapuche*, la principal etnia presente en la sociedad chilena actual?

Esta investigación busca también detectar la diferencia de cantidad y sobretodo de interés en el panorama histórico-cinematográfico brasileño y chileno sobre producciones relacionadas con la temática indígena. Si, por ejemplo, en los años 90, en Brasil existe un gran número de cineastas proyectando sus representaciones sobre indígenas; en Chile ocurre lo contrario,

---

<sup>12</sup> Véase ALLEN, Benjamin. Naked and Alone in a Strange New World: Early Modern Captivity and Its Mythos. [en línea] <<https://dspace.uta.edu/bitstream/handle/10106/1038/umi-uta-2143.pdf?sequence=1>> [consulta: 20 de septiembre de 2011].

pues en ese mismo período, el foco de los realizadores cinematográficos está concentrado en cuestiones relacionadas con la temática de la dictadura y del exilio. Además al observar el contexto histórico de cada uno de estos países, fue posible hacer un paralelo entre estas sociedades y los diferentes modos de representación indígena en sus medios culturales, principalmente en el cine y también algunos aportes sobre obras literarias con temas indígenas, las que enfatizan la relación entre pueblos originarios y colonizadores, y que fueron adaptadas al cine.

Así también se busca verificar cómo diferentes aspectos de las industrias cinematográficas brasileñas y chilenas, interfieren directamente en las posibilidades de producción cinematográfica, desde financiamiento para su realización, como también en la propia selección de determinados temas. Por lo tanto, para comprender un panorama más amplio sobre el cine en Brasil y Chile, principalmente el contexto de los años 90, además de las características de sus industrias cinematográficas –sus influencias políticas y culturales del período– se utilizaron en el caso de Brasil los trabajos de Jean-Claude Bernardet<sup>13</sup>, Sidney Ferreira Leite<sup>14</sup> y Arthur Autran<sup>15</sup>; y en Chile las investigaciones de Mónica Villarroel<sup>16</sup>, Jacqueline Mouesca y Carlos Orellana<sup>17</sup>, que ayudaron a revelar, especialmente en Chile, las relaciones intrínsecas entre Estado, élites culturales y las representaciones indígenas, entre ellos, Eva Muzzopappa<sup>18</sup>, José Aylwin<sup>19</sup> y José Bengoa<sup>20</sup>.

---

<sup>13</sup> Véase BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2009.

<sup>14</sup> Véase LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. Sao Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

<sup>15</sup> Véase AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. *Significação*, (32): 119-135, 2009.

<sup>16</sup> Véase VILLARROEL, Mónica. *La Voz de los Cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago, Cuarto Propio, 2005.

<sup>17</sup> Véase MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos. *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago, LOM, 2010.

<sup>18</sup> Véase MUZZOPAPPA, Eva. *Entretejidos y entrelazados. Estado, nación y legitimidad en el discurso de las fuerzas armadas de Chile (1988-2005)*. Tesis en Magister en Estudios



A pesar de algunas diferencias contextuales, el punto en común de las películas brasileñas y chilenas fue que ambas se aprovecharon de la fecha oficial conmemorativa del Descubrimiento de América. Pues tanto *Hans Staden* (1999) como *Cautiverio Feliz* (1998) son producciones que permitieron retomar determinadas cuestiones históricas y culturales de estos países, referidas al inicio de la colonización en América. De este modo, fue posible verificar y confrontar las relaciones entre la representación indígena colonial y las contemporáneas. En este sentido fue indispensable averiguar cuáles fueron las estrategias utilizadas por algunos cineastas para representar al otro indígena. ¿Qué referencias de la realidad fueron utilizadas para producir un efecto verosímil? ¿De qué modo estas producciones audiovisuales fueron establecidas por medio de las relaciones de poder entre el sujeto productor y el sujeto representado?

El análisis se basa en especialistas que escribieron sobre los filmes *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998) y que, por lo tanto, hicieron sus propias interpretaciones y análisis sobre estas películas. Entre los brasileños utilizaremos como referencia los trabajos de Lúcia Nagib<sup>21</sup> y Adilson Marcelino<sup>22</sup>, y los chilenos, Ascanio Cavallo<sup>23</sup> y Jorge Ruffinelli<sup>24</sup>. Además de tomar algunos artículos periodísticos, como de la periodista brasileña Paula

---

Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2006. [en línea] <[http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/muzzopappa\\_m/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/muzzopappa_m/html/index-frames.html)> [consulta: 16 de abril de 2012].

<sup>19</sup> Véase AYLWIN, José. El acceso de los indígenas a la tierra en los ordenamientos jurídicos de América latina: un estudio de casos. Vol. I. Publicación Naciones Unidas-CEPAL. Serie desarrollo productivo n° 128. Santiago, Naciones Unidas, 2002.

<sup>20</sup> Véase BENGUA, José. La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile. Santiago, Presidencia de la Republica, Comisión Bicentenario, 2004.

<sup>21</sup> Véase NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

<sup>22</sup> Véase MARCELINO, Adilson. Todo o Dia era Dia de Índio. Zingu. 44, 2011. <<http://www.revistazingu.net/2011/04/todo-dia-era-dia-de-indio>> [consulta: 14 agosto 2011].

<sup>23</sup> Véase CAVALLLO, Ascanio, et al. Huérfanos y perdidos, el cine chileno de la transición. Santiago, Grijalbo, 1999.

<sup>24</sup> Véase RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. Standford, Standford University, 2007.

Quental<sup>25</sup>, que ha entrevistado al director Luiz Alberto Pereira y del periodista chileno Pablo Marín<sup>26</sup> que ha entrevistado a Cristián Sánchez. De este modo fue posible conocer detalles de la pre-producción como elección del escenario, música, vestimentas y *casting*, entre otros. Por lo tanto, por medio de estas informaciones fue posible verificar y también criticar las tentativas excesivas de reconstitución de "veracidad histórica" por estos directores. Además de conocer las referencias cinematográficas de ellos, y sus reales intenciones en *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998). Estos datos posibilitaron también un análisis más minucioso y crítico respecto de estas películas, ya que muchas veces, es por medio de los detalles que se develan las múltiples interpretaciones de un film.

Sin embargo, además de las investigaciones específicas sobre estas películas fue indispensable seleccionar un modo de análisis fílmico, puesto que existen muchas matices teóricas e interpretativas tales como: formalismo, psicoanálisis, semióticas, cognitivismo, entre otras escuelas, donde cada una posee un modo diferenciado de analizar los filmes. Entre todas las posibilidades de análisis fílmico hemos decidido utilizar la práctica analítica propuesta por Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété<sup>27</sup>, que no pretende establecer un esquema rígido para la elaboración de análisis cinematográficos, sino ofrecer indicaciones útiles. Resaltan, más que todo, la importancia del investigador dentro de este proceso, pues es por medio de él que se verifican las impresiones y percepciones provocadas por una película. A partir de eso, se propone un análisis técnico que posibilita desmontar el film para ampliar la

---

<sup>25</sup> Véase QUENTAL, Paula. Entrevista a Luiz Alberto Pereira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brasil, 12 de marzo de 2009. [en línea] <<http://cinemabrazil.com/news/99031201.htm>> [consulta: 3 de julio de 2011].

<sup>26</sup> Véase MARÍN, Pablo. La "Historiofotía" en *Cautiverio Feliz*. En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) *El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración*. Stanford, Stanford University Press, 2007. pp. 309-320.

<sup>27</sup> Véase Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Papirus, 1994.

propia lectura sobre él, abordando imágenes y sonidos. Según ellas, es posible interpretar los contenidos cinematográficos desde perspectivas sociológicas, artísticas, culturales, etc. y, éstas, finalmente, del punto de vista que el investigador desea asumir. Desde esta perspectiva se determinan ciertas características indispensables para el análisis de películas, tales como ser conscientemente activo, observador y examinar técnicamente el film en busca de indicios, además de someterlo a sus instrumentos de análisis y sus hipótesis. Entonces, es importante destacar que el film hace parte de una producción intelectual y consecuente del campo reflexivo, o sea, es posible verlo, sentirlo y pensarlo. Por lo tanto, este método de análisis se permitió principalmente reconocer los mecanismos que operan respecto de la representación de los pueblos indígenas en ambos países, y desde éstos reflexionar respecto de sus problemáticas sociales y culturales.

En el caso de esta investigación partimos de la premisa de que el cine ficción establece formas de representación de los pueblos indígenas que dialogan con los discursos sociales de la época, a la vez que contribuyen a la construcción del imaginario social sobre los indígenas en las respectivas sociedades. Por lo tanto, como hipótesis de trabajo, planteamos que el cine ficción utiliza patrones narrativos e iconográficos, así como imposiciones de la industria cinematográfica, que colaboran en la construcción de la imagen del indígena, creando también un imaginario sobre los distintos pueblos y, de ese modo, producir un sentido común sobre ellos y sus problemáticas socio-culturales, lo que deja en cuestionamiento a su vez, la pregunta por la veracidad de la aproximación de las representaciones mismas; cuán fidedignas son y si acaso no son sólo una convención fílmica o cuasi publicitaria que busca generar y plasmar en el inconsciente colectivo una presunta realidad —la mejor fabricada— de lo que aquellos pueblos podrían haber sido.

Para finalizar, es importante destacar la importancia del cine como una posible fuente de investigación histórica, siguiendo a Marc Ferro<sup>28</sup>. Por lo cual, al fin de los análisis se verificó si las películas seleccionadas alcanzaron una determinada relevancia histórica, además de las representaciones indígenas, así como las temáticas y problemáticas sobre éstas llegaron a un grado reflexivo de cierta importancia social. Por lo tanto, sabiendo de la importante trayectoria de los estudios sobre la imagen indígena, esta investigación pretende contribuir con un nuevo aporte, por medio del análisis comparativo entre *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira y Cautiverio Feliz (1998), de Cristián Sánchez; y de este modo, por medio de éstas, verificar las principales semejanzas y diferencias en los modos de representación de las sociedades indígenas en ambos países, así como la relevancia histórica que estas películas pueden tener en la construcción del imaginario sobre estos pueblos.

---

<sup>28</sup> Véase FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

## PERSPECTIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Una de las propuestas de esta investigación, es hacer un recorrido histórico de las representaciones indígenas más importantes en los medios audiovisuales de Brasil y Chile, con el propósito de verificar los diferentes tipos de construcción del sujeto indígena en la sociedad brasileña y chilena en los años 90. Por lo tanto, se hace fundamental recurrir a lo que Francesco Casetti<sup>29</sup> resume como el *análisis de la representación*, asunto directamente vinculado con la investigación académica, y que en nuestro caso se realiza por medio de una revisión crítica sobre la imagen del indígena en distintos momentos de la historia de Brasil y Chile. Además Casetti trata el análisis de la representación, como un modo de desvelar el filme, o sea cómo este construye un mundo y que elementos de la realidad selecciona para representarlo. De esta manera, según Casetti el juego de elaboraciones y remisiones, de recreaciones y representaciones, que la imagen filmica conduce incesantemente, tiene en su propio centro la decisión o la elección entre la semejanza o la diferencia: todo el mecanismo de la representación gira en torno a la opción entre una intencionalidad analógica fuerte (el mundo posible como copia del mundo real) y una débil (el mundo posible totalmente alejado del mundo real).

En ese sentido, para que el análisis representativo de los indígenas sea más detallado y profundo, nos enfocaremos en las películas, *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira y *Cautiverio Feliz* (1998), de Cristián Sánchez. En consecuencia, otro método de análisis filmico será por medio de las propuestas de Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété, que ponen énfasis en un examen técnico en la producción final de un film –o sea no se detiene en analizar el guión o la edición, por ejemplo. Por medio de observaciones de los filmes, el investigador debe utilizar sus percepciones personales para poner en

---

<sup>29</sup> Véase CASETTI, Francesco. Teorías del cine. Madrid, Cátedra, 1990.

evidencia aspectos particulares de cada película, en una tentativa de reconstruirlas para posibilitar nuevas significaciones e impresiones respecto de cada una de ellas.

Sabemos que las representaciones interfieren en el imaginario social, por lo tanto en el caso de esta investigación, la idea es revelar cuáles son los recursos representativos utilizados para fijar las ideas y características aceptadas socialmente como pertenecientes a la sociedad indígena. Otra propuesta que orienta el análisis son los estudios de Carlo Ginzburg<sup>30</sup>, basados en los paradigmas indiciarios. Según el autor, a través de las características secundarias y aparentemente insignificantes, es posible interpretar datos marginalizados o considerados irrelevantes como elementos fundamentales para la comprensión de una determinada obra o tema. En este caso se buscará comprender cómo estos trazos contribuyen en la representación de los indígenas en los filmes seleccionados. Revelando también cómo los sistemas representacionales pueden ser culturalmente condicionados y atribuidos a la sociedad indígena de los dos países, sin que necesariamente esos elementos sean parte de su realidad, y por lo tanto destacar que el cine ficción puede difundir ideas preconcebidas, homogenizadas y reduccionistas como las propuestas de algunos filmes en ambos países. Las dos películas seleccionadas para esta investigación, a pesar de presentar ciertas similitudes, principalmente sobre el tema, están basadas en relatos coloniales de europeos que fueron hechos cautivos por nativos en América, donde verificamos que sus modos de representar a los indígenas y sus problemáticas son muy distintos. A pesar de las diferencias entre ellas, ambas presentan al indígena como "el otro", o sea, como una construcción cultural, donde el propio cine contribuiría directamente en el imaginario social sobre las sociedades indígenas. Además, en las dos películas seleccionadas hay un intento de reproducir pueblos

---

<sup>30</sup> Véase GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.



indígenas reales, por medio de representaciones visuales, sonoras y de construcciones narrativas que buscan acercarse a la realidad de ellos, y también por medio de vestimentas, demostración de rituales, costumbres y modos de hablar, que son asimilados por el espectador como verosímiles. Los otros temas que están presentes en estas dos producciones son: el mestizaje, la transculturación, las relaciones de poder, las dificultades de comunicación, las imposiciones por parte de los “civilizados” y los choques entre culturas. Éstos posibilitan hacer correlaciones entre las películas y la historia de los pueblos indígenas de Brasil y Chile. Para esto será utilizado el trabajo de Ferro, que evidencia cómo las películas pueden ser un contra-análisis de la sociedad y un discurso sobre la historia. Pues las películas toman en cuenta tanto la experiencia social como la propia historia de estas sociedades. El film es, en ese sentido, integrado al mundo que lo rodea, es una obra que intenta no sólo representar la realidad sino también comprenderla de distintas formas.

Un aspecto de gran relevancia a observar son los principales dispositivos –recursos de imágenes y sonidos– y las construcciones narrativas que los cineastas destacan en sus películas para representar los pueblos indígenas. De esta manera, es fundamental reflexionar respecto de las lecturas personales de cada cineasta sobre las sociedades indígenas de su país, y cómo las distintas formas de representación colaboraron para la construcción del imaginario social en las sociedades brasileña y chilena. Para eso los trabajos de Ella Shohat y Robert Stam<sup>31</sup> son indispensables, siendo que él establece una crítica a la imagen eurocéntrica, pues la mayoría de las películas con temáticas indígenas son en gran parte reflejo de las imágenes traídas desde Europa, construidas a lo largo de los siglos desde el período colonial y, por lo tanto, son construcciones

---

<sup>31</sup> Véase SHOHAT, Ella y STAM, Robert. Nuevos conceptos de la teoría del cine. Barcelona, Paidós, 1999.

sobre la imagen de los indígenas que desarrollan según Miguel Rojas Mix<sup>32</sup> a partir de una “América Imaginada”, donde los estudios de identidades y mediaciones culturales también contribuyen para comprender y establecer conceptos claves para esta investigación, tales como etnicidad e identidad cultural.

Es importante destacar que el cine es un tipo de soporte que está directamente involucrado con la historia de los países que los originan y debido a esto se hace necesario exponer dentro del mismo trabajo una breve compilación sobre los pueblos indígenas presentes en Brasil y Chile, ya que los dos países están marcados por diferencias sumamente importantes. Además de eso, es necesario verificar cuáles son las principales problemáticas recurrentes en ellos y cómo éstas dialogan con las producciones cinematográficas. El hilo conductor de esa perspectiva histórica pasa principalmente por los trabajos de Sidney Ferreira Leite, Alexandre Dantas Trindade, Edgar Teodoro da Cunha<sup>33</sup> y John Monteiro<sup>34</sup>, y también de investigar los conceptos de exclusión e inclusión sobre el pueblo *mapuche* investigados no solamente por José Bengoa sino también por Rolf Foester y Francisco

---

<sup>32</sup> Véase ROJAS MIX, Miguel. América Imaginaria. [en línea] <[http://www.miguelrojasmix.com/Miguel\\_Rojas\\_Mix/America\\_imaginaria.html](http://www.miguelrojasmix.com/Miguel_Rojas_Mix/America_imaginaria.html)> [consulta: 10 de abril de 2012].

<sup>33</sup> Véase CUNHA, Edgar Teodoro da. Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2000.

<sup>34</sup> Véase MONTEIRO, John. Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo. Tese de Livre-Docência, IFCH-UNICAMP, 2001.



Vergara<sup>35</sup>; además de Gastón Carreño<sup>36</sup>, Felipe Maturana<sup>37</sup>, Valentina Raurich<sup>38</sup>, entre otros.

El cine es un medio cultural que sistematiza ideas y conceptos sobre la sociedad, en el caso de esta investigación, el sentido común producido por las películas de cine ficción revela las sociedades indígenas como representaciones inherentes a este grupo y también revelan aspectos sobre ellos como si fueran intrínsecos a su realidad. Por ello, cabe observar el rol del cine en la sociedad como uno de los grandes difusores de ideas respecto de las sociedades indígenas y de sus problemáticas.

Finalmente, se realizarán análisis comparativos entre las dos películas seleccionadas *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio feliz* (1998), abordando las diferencias y las similitudes entre ellas, los distintos modos de representar las sociedades indígenas, además de revelar el contexto cinematográfico de cada país y las tendencias estéticas de cada cineasta; no sólo revela el modo de representar sus respectivas indígenas sino también el modo cómo las sociedades brasileñas y chilenas los imaginan.

---

<sup>35</sup> Véase FOESTER, Rolf y VERGARA, Francisco. Mapuches y Aymaras: el debate en torno al reconocimiento y los derechos ciudadanos. Santiago, Editores RIL, 2003.

<sup>36</sup> Véase CARREÑO, Gastón. Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción dispositivos visuales. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.11 (1):33-43, 2006.

<sup>37</sup> Véase MATURANA, Felipe. Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile: El cine de Carlos Flores. Revista Electrónica La Fuga, Abril, 2010. [en línea] <<http://www.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412>> [consulta: 20 de octubre de 2011].

<sup>38</sup> Véase RAURICH, Valentina. Realidad Maquillada. Vídeo Cine-Ponencia para la Revista Chilena de Antropología Visual (6), 2005.

## CAPÍTULO I

### ANÁLISIS FÍLMICO DE *HANS STADEN* (1999) DE LUIZ ALBERTO PEREIRA

La película *Hans Staden* (1999), del director brasileño Luiz Alberto Pereira, fue producida por Brasil y Portugal. Esta producción conjunta podría ser muy interesante en el sentido de posibilitar una amplia visión sobre los hechos históricos, ya que la película retrata los primeros contactos entre europeos y nativos del nuevo continente en el siglo XVI. A su vez, en el año consecutivo al lanzamiento de la película, el año 2000, se conmemoró los 500 años del Descubrimiento de Brasil<sup>39</sup>. La obra de Pereira, además de participar de una serie de eventos conmemorativos relativos a esta fecha, permitió no solo un rescate histórico, sino también, según Nagib, resultó en “una ocasión ideal de repensarse el país y sus indígenas en el momento de la llegada de los europeos”<sup>40</sup>. No obstante, a pesar de esta “oportunidad” de reflexión sobre los hechos históricos del período del Descubrimiento, veremos en este análisis que no es lo que ocurre en *Hans Staden* (1999).

La coproducción portuguesa ayudó financieramente en la realización de *Hans Staden* (1999) y también posibilitó la escena inicial con la réplica de la carabela de Vasco da Gama<sup>41</sup>, perteneciente a este país. Además, la grabación

---

<sup>39</sup> Para los políticos y algunos intelectuales y artistas brasileños la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento fue una oportunidad para reflexionar sobre la formación histórica de Brasil en términos políticos, sociales, culturales y económicos. Para eso se realizó una serie de eventos culturales, seminarios y exposiciones promovidas por el Gobierno Federal, sin embargo parte de esos grupos ha criticado esta acción como una celebración fantasiosa, más utilizada como una campaña de marketing para promover el país, propiciando innumerables corrupciones en el período y según los grupos de oposición sirvió también para que el Gobierno desviase la atención del pueblo de discusiones más relevantes y benéficas socialmente. Además, la perspectiva oficial de esta conmemoración recibió innumerables críticas por parte de los movimientos indígenas brasileños.

<sup>40</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 110p. (traducción es nuestra).

<sup>41</sup> Vasco da Gama era navegador y explorador portugués del período del Descubrimiento. Se ha destacado por haber comandado las primeras expediciones de Europa hacia India, que fue el más largo viaje oceánico hasta entonces realizado.

fue realizada en el río Tejo, en Lisboa, punto de partida de las grandes navegaciones en el período del Descubrimiento. Siguiendo a Nagib, esto remite al “mar utópico”, pues él representaba la esperanza de encontrar riquezas y distintas posibilidades en nuevos continentes. Incluso, en la introducción y finalización del film, los caracteres también hacen mención a este período de las navegaciones por medio de mapas cartográficos. Con esto, es visible que desde el principio de la película hay una preocupación en acercarse al máximo a una representación verosímil por medio del imaginario cartográfico del siglo XVI. Sin embargo, veremos muchas otras tentativas de representaciones de verosimilitud, principalmente en lo que dice respecto a la representación indígena. Según Cunha, en casos de filmes basados en hechos históricos hay que cuestionarse sobre las posibilidades de alcanzar este “ideal de la documentación de la realidad”<sup>42</sup>.

Considerado un drama biográfico, la historia de la película es basada en partes del libro *Duas viagens ao Brasil*<sup>43</sup>, del viajante alemán Hans Staden, que fue publicado en el año de 1557, después que logró volver a Hessen, hoy Alemania, y es considerado uno de los primeros *best-sellers* escritos sobre el Nuevo Mundo.

Por otro lado, en una entrevista de la periodista Paula Quental, del periódico *Jornal do Brasil*, el director Luiz Alberto Pereira señala que reconoció en la historia de Staden un “perfecto guión cinematográfico”<sup>44</sup>, y que su interés mayor fue intentar reproducir el impacto de la primera impresión que sufrió el viajero alemán al encontrarse con los nativos de piel roja y hábitos particulares.

---

<sup>42</sup> Véase CUNHA, Edgar Teodoro da. *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2000.

<sup>43</sup> Véase Nota al pie 10.

<sup>44</sup> QUENTAL, Paula. Entrevista a Luiz Alberto Pereira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Brasil, 12 de marzo de 2009. [en línea] <<http://cinemabrazil.com/news/99031201.htm>> [consulta: 03 de julio de 2011].

Pereira, al mismo tiempo, buscó revelar la riqueza de las culturas indígenas en la sociedad brasileña, incluso algunas ya extintas, como los *tupinambás*<sup>45</sup>.

La preocupación por la reconstitución histórica fiel llevó al director a construir en Ubatuba, litoral norte de São Paulo, una réplica de una aldea *tupinambá* del siglo XVI. Según Pereira, las grabaciones de la película fueron realizadas en el mismo lugar donde ocurrieron los hechos descritos por Staden<sup>46</sup>. Quental afirma que “el trabajo de reconstitución de la época de Hans Staden es uno de los orgullos del director”. Entre las razones están el realismo de la aldea-escenario, así como el trabajo de la diseñadora de vestuario Cleide Fayad, que investigó las vestimentas del siglo XVI. Fayad revela que tuvo dificultad para crear los vestuarios, ya que la mayoría de los registros iconográficos encontrados por ella fueron más bien vestimentas de la realeza y de la élite. Del pueblo, indígenas y mestizos, que son los protagonistas de la película *Hans Staden* (1999), poco se encontró. Fayad dijo en la misma entrevista que: “Mi preocupación era hacer vestimentas de época que hablasen la verdad, sin artificialidad”. Para eso la diseñadora recurrió a adornos que estuviesen de acuerdo con la localización geográfica de cada pueblo indígena representado en la película. Por ejemplo, los que vivían a la orilla del mar ganaron collares de conchas, mientras los que vivían en el campo recibieron ornamentos de semillas. Incluso, algunos adornos fueron producidos por indígenas actuales que habitan la región donde fueron realizadas las

---

<sup>45</sup> Aunque los tupinambás de la época del descubrimiento no existan más, es importante resaltar que todavía existen innumerables grupos indígenas en el Brasil actual hablantes de la lengua Tupi. Véase MONTEIRO, John M. *Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo. óp. cit.*

<sup>46</sup> La embarcación de Staden naufragó cerca de Itanhaem, en litoral de São Paulo, pero cuando llegaron en la costa fueron para el Fuerte São Vicente (SP). Siendo que, fue en los alrededores de esta localidad donde él fue capturado por los tupinambás. Sin embargo, de ahí fue conducido a una aldea llamada Ubatuba, localizada en la región de Parati, en Rio de Janeiro, por lo tanto, debido la semejanza con el nombre de la aldea indígena homónima en São Paulo es que se hace la confusión con relación al lugar exacto en que Hans permaneció cautivo. Véase STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

grabaciones y de la cual actuaron también en un rol secundario. Las pinturas corporales y faciales fueron hechas de acuerdo a cada escena, algunas con semilla de *urucum* y otras de *jenipapo*<sup>47</sup>.

Según Cunha, siempre existen límites en una producción cinematográfica que tenga como objetivo reconstruir hechos históricos. Esto, teniendo en cuenta que, al estar basado en documentos de época, el contexto histórico y quién ha producido los documentos investigados para la realización del film están condicionados, muchas veces, a apreciaciones de terceros y a representaciones de cosmovisiones pasadas:

“¿Cómo pensar el punto de vista de los colonizados si el acceso a ellos pasa necesariamente por documentos producidos por los colonizadores? O sea, en el substrato material disponible para la reconstrucción histórica de un pasado, tendríamos, en verdad, encerrada una versión cristalizada y parcial de los eventos que se busca comprender”<sup>48</sup>.

Sin duda, estos aportes confirman que gran parte de los relatos y de la iconografía del período del Descubrimiento están muchas veces limitados a una perspectiva del colonizador y no del colonizado, como se observa en *Hans Staden* (1999).

Aunque Pereira haya recurrido a elementos históricos para relatar la temática indígena en la producción de su película, es más común dentro de la historia del cine brasileño, que los directores recurran más a la literatura nacional como su fuente de inspiración para representar a los indígenas que a datos históricos. Su máxima expresión fueron las obras de José de Alencar, escritor romántico del siglo XIX, que fue uno de los principales autores brasileños en desarrollar narrativas donde el indígena se ha vuelto héroe de la nación. Incluso, fue por medio de la trilogía de romances indigenistas que

---

<sup>47</sup> *Urucum* es una semilla que produce un pigmento rojo y *jenipapo* es una fruta cuyo uso en la piel produce el color negro, ambas utilizadas para pinturas corporales por diferentes grupos indígenas en todo Brasil.

<sup>48</sup> CUNHA, Edgar Teodoro da. *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. *óp. cit.* 90p. (traducción es nuestra).

alcanzó notoriedad. Las obras son: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874), todas adaptadas al cine brasileño. Cunha afirma que:

"El cine nacional desde su inicio tematizó el indígena en sus producciones, y por mucho tiempo estos filmes tuvieron como referencia no el indígena real, sino más bien aquel construido por la literatura romántica, marcadamente idealizado como comprueban los innumerables '*guaranís*', '*ubirajaras*' e '*iracemas*' de nuestro cine"<sup>49</sup>.

El imaginario sobre las sociedades indígenas ha seducido tanto a los cineastas –desde el principio del cine– como a los literatos nacionales. José de Alencar, por ejemplo, ha construido un universo mítico sobre los indígenas y con esto ha despertado el interés de las adaptaciones literarias para el cine desde las décadas de 1910 y 1920<sup>50</sup>. Según el periodista e investigador del cine brasileño Adilson Marcelino<sup>51</sup>, las obras literarias de Alencar con más adaptaciones cinematográficas fueron *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), que se mantuvieron con fuerte presencia en el cine nacional en las décadas subsecuentes de 30, 40, 50, 70 y 90<sup>52</sup>.

Es posible verificar que en las adaptaciones más recientes de la obra literaria de José de Alencar (*O Guarani*, 1857) para el cine, tanto *O Guarani* (1979), de Fauzi Mansur, como *O Guarani* (1996), de Norma Bengell tienen una distinta representación de los hombres y de las mujeres indígenas. En estas películas los hombres indígenas son representados por actores musculosos y con una actitud "civilizada" y "sumisa", y las mujeres indígenas son representadas enfatizando la sensualidad y la sexualidad. Otra particularidad de

<sup>49</sup> *Ibid.*, 86p. (traducción es nuestra)

<sup>50</sup> En las décadas de 1910 y 1920 fueron producidas las películas de Vittorio Capellaro: *O Guarani* (1916), e *Iracema* (1919); Luiz de Barros produjo *Ubirajara* (1919); João de Deus *O Guarani* (1920); Vittorio Capellaro realizó otra versión de *O Guarani* (1926).

<sup>51</sup> MARCELINO, Adilson Todo o Dia era Dia de Índio. Zingu. 44, 2011. <<http://www.revistazingu.net/2011/04/todo-dia-era-dia-de-indio>> [consulta: 14 agosto 2011]

<sup>52</sup> Las adaptaciones cinematográficas de estas obras fueron: *Iracema* (1931), de Jorge S. Konchin; *Iracema* (1949), de Vittorio Cardinalli y Gino Talamo; *Iracema, A Virgem dos Lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra. *O Guarani* (1950), de Riccardo Freda; *O Guarani* (1979), de Fauzi Mansur; y por último *O Guarani* (1996), de Norma Bengell.



estas adaptaciones literarias al cine es que ambos fueron representados por actores y actrices blancas. Eso se puede observar en los carteles publicitarios de esas películas:



Imagen 1: Cartel publicitario del film *O Guarani, O Imortal Romance de Peri e Ceci* (1979) de Fauzi Mansur. Adaptación del romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar al cine. Aquí aparece la representación del indígena Peri, personaje principal, como héroe de la nación, además del "buen salvaje" que salva y protege la mujer blanca, indefensa y además, hija del colonizador. El actor principal de esta película era David Cardoso, muy reconocido por el público por trabajar en las *pomochanchadas* estilo de film que mezcla humor de carácter popular y erotismo, propio de los años 70 en Brasil.



Imagen 2: Cartel publicitario del film *O Guarani* (1996), de la directora Norma Benguel. La adaptación cinematográfica más reciente de la obra *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Así como en la película de Fauzi Mansur, en su adaptación el indígena es idealizado y representado por un actor blanco y musculoso, en este caso el joven y reconocido actor de la telenovela brasileña, Márcio Garcia.

La obra de José de Alencar *Iracema* (1865) también tuvo adaptaciones al cine, una muy distinta de la otra. En el film *Iracema a Virgen dos Lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, por ejemplo, la representación de la indígena en el rol principal tenía un contenido muy erotizado.





Imagen 3: Cartel publicitario del film *Iracema: a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra (1979). La adaptación de la obra *Iracema* (1865), de José de Alencar. La actriz principal de esta película es blanca y se llama Helena Ramos, con una presencia sobresaliente en películas de *pornochanchada*. En esta adaptación, ella representa la dramática y sensual indígena Iracema.

Sin embargo, la película *Iracema una Transa Amazônica* (1975), de Jorge Bodansky y Orlando Senna hace una sátira a la obra literaria "Iracema" (1865), de José de Alencar. Es considerada un documental ficcional y tenía connotaciones políticas y sociales, pues criticaba el impacto sobre las sociedades indígenas de la Amazonía debido la construcción de la carretera nacional *Transamazônica*, en los años 70, proyectada durante el gobierno militar. *Iracema una Transa Amazônica* (1975), tuvo su lanzamiento oficial prohibido hasta el año de 1981 en Brasil, debido a las innumerables críticas de

esta película hacia políticas gubernamentales que buscaban el desarrollo y el progreso del país. Sin embargo, éstas provocaron desequilibrios socio-económicos, ambientales, como también afectaron directamente las culturas y tradiciones de los pueblos indígenas de la región.



Imagen 4: Cartel publicitario del film Iracema uma Transa Amazônica (1975), de Jorge Bodansky y Orlando Senna. En esta película la mujer indígena es representada por características peculiares a un país civilizado como prostitución, consumismo e industrialización.

Además, la obra de José de Alencar, *Ubirajara* (1874), tuvo también adaptaciones cinematográficas. Primero en 1919, por Luiz de Barros, con el mismo título del original del autor y la segunda en 1975, por André Luiz de Oliveira, llamada de *A lenda de Ubirajara*, ambas centralizadas en la historia de amor entre indígenas de tribus enemigas (como Alencar describe en el libro).

Por lo tanto, es posible verificar que durante muchas décadas gran parte de las películas con temas indígenas en Brasil tuvieron como inspiración la literatura *alencariana*. Sin embargo, cada director cinematográfico ha adaptado y se ha apropiado de la temática de las obras literarias conforme su visión y estilo, pero también en resonancia con los aspectos culturales de la época en que fueron producidas.

Con todo, el libro de Hans Staden se distingue de este tipo de narrativa, pues este es una crónica testigo del siglo XVI, donde Hans busca el realismo, describiendo cómo fueron sus dos viajes a Brasil, visto que en la primera vez vino al servicio de los portugueses y en la segunda al servicio de los españoles. Sin embargo, para el explorador alemán su intención mayor era describir las costumbres exóticas de los nativos sudamericanos por medio de descripciones de sus hábitos y dibujos sobre sus rituales. Pese a que las obras brasileñas son romances del siglo XIX, donde José de Alencar se aproxima al indígena como sujeto idealizado y héroe de la nación, se observa que él también basaba sus escritos en hechos históricos y culturales de la época, incluso utilizando un vasto vocabulario *tupi*<sup>53</sup>, lo que revela sus intenciones de verosimilitud así como hizo Staden.

El primer viaje de Hans Staden para Brasil fue en enero de 1548, teniendo como destino la capitanía de Pernambuco, en el nordeste del país, con la finalidad de cargar el navío de *pau-brasil*, árbol típico brasileño, y regresar

---

<sup>53</sup> El tupi hablado en la película es el actual, distinto del tupi hablado en el siglo XVI. Véase: MONTEIRO, John M. *Tupis, Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. *óp. cit.*

abastecido a Portugal. Dos años después, en 1550, Staden volvió a Brasil junto al comandante español Diego de Sanabria, que partió de Castilla para el nuevo continente con el objetivo de fundar un poblado en la costa de Santa Catarina y otro en la desembocadura del Río de la Plata. En este segundo viaje de Staden, el barco en el que él se encontraba naufragó en el litoral de Santa Catarina. Después de dos años él llegó a São Vicente, en São Paulo, donde empezó a trabajar para los portugueses como artillero en el Fuerte de Bertioga. Y, es a partir de este episodio que se comienza a desarrollar la narrativa filmica *Hans Staden* (1999). En 1553, Tomé de Sousa, portugués y gobernador general de Brasil, nombró a Hans Staden comandante de este Fuerte. El año siguiente, 1554, es justamente el año en el cual se centra la película, pues en este período ocurrió la parte más curiosa de la experiencia de Staden en estas tierras, cuando él partió en busca de su esclavo indígena que había escapado y terminó siendo capturado y aprisionado por la tribu indígena de los *tupinambás*. Teniendo en cuenta que el alemán permaneció en cautiverio por nueve meses y medio y las descripciones de este episodio son consideradas uno de los primeros relatos del canibalismo en el Nuevo Mundo.

Entonces, volviendo sobre el problema de la documentación histórica, una de las curiosidades de la película *Hans Staden* (1999), es que gran parte de los diálogos entre los actores son predominantemente en *tupi*, tronco lingüístico formado por varias lenguas indígenas todavía existentes. Para la incorporación del idioma a la película, la producción tuvo auxilio de un grupo de lingüistas especializados en lenguas indígenas de la Universidad de São Paulo. Para Nagib, si en el inicio del siglo XX la utilización del *tupi* por artistas e intelectuales puede remitir a "una busca radical de la identidad nacional, remontando las corrientes indigenistas y patrióticas"<sup>54</sup>, en cambio, durante los años 70 era típico del cine auto-reflexivo usarlo como recurso de extrañeza y distanciamiento,

---

<sup>54</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 104p. (traducción es nuestra).

como por ejemplo en las películas *Como era gostoso meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, *A lenda de Ubirajara*<sup>55</sup> (1975), de André Luiz de Oliveira, *Uirá, un indio em busca de Deus* (1974) de Gustavo Dahl y otros, que utilizaron los diálogos en *tupi* con diferentes valores estilísticos y de significado. Pero la lengua indígena en *Hans Staden* (1999), no es exclusiva en este film, también están presentes diálogos en portugués, francés y alemán.

Es importante destacar que cada idioma representa una cultura, con sus costumbres y tradiciones, por lo tanto dominar un idioma (o más de uno) posibilitaba integrarse a un mundo delimitado por estas barreras. En el caso del personaje principal, Hans Staden, el idioma de la narrativa *in off* que permea toda la película es el alemán, su idioma natal. Aunque él dominaba el *tupi*; también hablaba el portugués, idioma que determinaba los espacios del nuevo continente dominados por la presencia de los colonizadores portugueses, lo que fortalecía esa visión dominante del europeo en la película. Además, esta narrativa *in off* en la lengua alemana aparece como la voz de la consciencia de Staden, enfatizando que quién delimita los parámetros de la historia es un europeo. Para Nagib la película, en este aspecto, tiene un posicionamiento acrítico sobre la historia, ya que el punto de vista del cineasta se encuentra focalizado bajo la perspectiva de un solo personaje<sup>56</sup>. Aunque la declaración de Staden sobre el pasado de la nación sea valiosa, la perspectiva indígena es puesta de lado. Así como muchos registros del período del Descubrimiento, el eje central de la película se detiene en la mirada del colonizador y no del colonizado.

En el film, Hans dominaba el *tupi*, lo que le permitió relacionarse no sólo con los indígenas, sino con todos aquellos hombres europeos que también convivían entre ellos y cuyas lenguas maternas no eran compartidas. Debido al

---

<sup>55</sup> Hablado en lengua *carajá*, distinto de las demás películas mencionadas, que fueron representadas en *Tupi*.

<sup>56</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 104p. (traducción es nuestra).

dominio del *tupi* él intentó convencer a los integrantes de la tribu *tupinambá* que era francés y no portugués, pues con estos primeros los indígenas tenían la tradición de hacer intercambio de mercaderías, puesto que los portugueses eran considerados enemigos, y que según sus tradiciones tenían la costumbre de matarlos y comerlos en rituales antropofágicos. Pero más que saber el idioma *tupi*, Hans mientras estuvo cautivo, se vio obligado a adaptarse a los hábitos de la tribu, viviendo sin vestimentas como los nativos, comiendo sus tipos de comida, durmiendo en la hamaca y acostándose con las indígenas, asimilando así estas y muchas otras costumbres de la tribu de los *tupinambás*. A pesar de eso, el alemán también fue, poco a poco, intentando introducir sus valores culturales a los indígenas, como veremos más adelante. Según lo que dice Cunha, al hablar de la incorporación de los hábitos de los nativos por el europeo, Staden en el film nos da "la idea de que se siente portador de una misión civilizadora"<sup>57</sup>.

Staden, al regresar a su país describió sus experiencias en su libro *Duas viagens ao Brasil*. En éste registró principalmente sus aflicciones y aventuras como prisionero de los nativos considerándose por los expertos un documento histórico invaluable sobre el momento del encuentro entre culturas europeas y nativas, además de su valor antropológico, sociológico, lingüístico y cultural acerca de la vida, costumbres y creencias de los indígenas sudamericanos del litoral brasileño en la mitad del siglo XVI<sup>58</sup>. El libro tuvo diversas ediciones por ser uno de los primeros en describir al gran público las costumbres exóticas de los indígenas y sus rituales antropofágicos y también debido a las ilustraciones de animales y plantas. De hecho, se sabe que esta obra influenció el imaginario del medio culto europeo quinientista con la idea de que las tierras brasileñas

---

<sup>57</sup> CUNHA, Edgar Teodoro da. Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. *óp.cit.* 94p. (traducción es nuestra).

<sup>58</sup> Véase PEREIRA, Paulo Roberto. (organização). *Brasiliana da Biblioteca Nacional. Guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001.



estaban compuestas por canibales, principalmente debido a las escenas de antropofagia<sup>59</sup>.

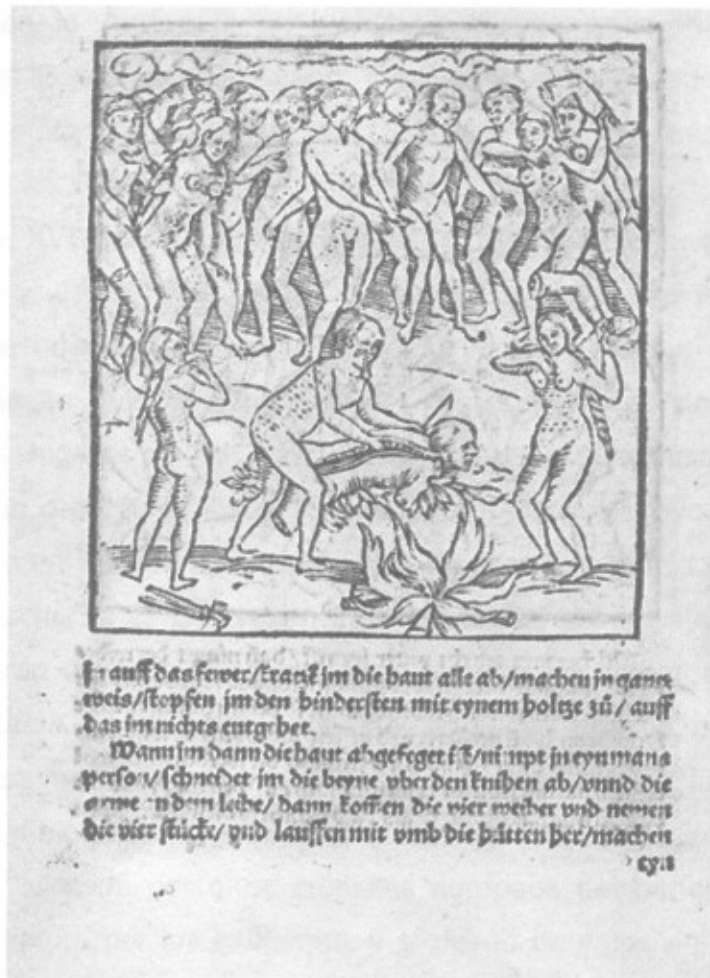


Imagen 5: Ilustración del libro que retrata una escena de canibalismo, descrita por Hans Staden en su libro "Duas viagens ao Brasil", a mediados del siglo XVI.

<sup>59</sup> Ibidem.

Cabe resaltar que Hans Staden no fue el primer alemán a llegar a Brasil de quién se tiene registro oficial, antes de él llegó el soldado Ulrich Schmidel<sup>60</sup>, en 1536, con un grupo de aventureros al servicio de los españoles. Juntos se aventuraron en la Amazonia en busca de la imaginaria tribu de mujeres Amazonas del legendario El Dorado. Con todo, la historia de este viaje de Schmidel fue editada en Frankfurt, en 1567, diez años después de la obra de Hans Staden.

El siglo XVI fue la época de las grandes navegaciones europeas (portuguesas y españolas), de descubrimientos y de explotación social y económica de nuevos continentes. Era muy común en esa época que los relatos estuviesen repletos de elementos fantasiosos y misteriosos, ya que estos nuevos lugares tenían sus particularidades, diferencias culturales y ambientales en comparación con el Viejo Mundo, lo que provocaba encanto y también recelo en los europeos que vivían en esas tierras. No obstante, estas historias y descripciones generaban gran descrédito sobre estas narrativas de viaje por su gran carga imaginativa y poco realista. Sin embargo, Hans Staden en su libro *Duas viagens ao Brasil* intentó buscar nuevos escritos que no utilizaban estos elementos, pues deseaba que sus relatos fuesen tomados como verdades biográficas, por eso el escritor no hacía mención a la zoología fantástica tan utilizada por otros cronistas europeos del período<sup>61</sup>. Más bien describe su captura por los indígenas, y el deseo de éstos en comerlo en un ritual antropofágico. De ahí que durante los nueve meses y medio que el alemán se quedó junto a la tribu de los *tupinambás*, él creó innumerables

---

<sup>60</sup> Cabe mencionar que este soldado, que acompañó a Pedro de Mendoza en su llegada al Río de la Plata en 1536, no era escritor, pero su obra trascendió las épocas y dejó un documento de inestimable valor, el libro *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*, cuya primera edición se escribió en alemán en 1567. FOLKLORE DEL NORTE. Ulrich Schmidel [en línea] <<http://www.folkloredelnorte.com.ar/arte/schmidel.htm>> [consulta: 4 de mayo de 2012]

<sup>61</sup> Como ejemplo las crónicas de Juan de Castellanos en: *Elegías* dedicadas a Cristóbal Colón en 1587 y Hernán Pérez de Oliva escribe una *Historia de la invención de las Indias* a principios del Siglo XVI.



situaciones para persuadirlos de que este ritual no ocurriera. Tanto en el libro de Staden como en la adaptación filmica de Pereira se demuestra cómo el alemán utilizó varios argumentos para que no lo mataran. Entre esos argumentos Hans Staden utilizó recursos religiosos, como la construcción de una cruz, las oraciones y las bendiciones, de ese modo el cautivo empieza a obtener una fuerza social y respeto ante el grupo indígena de los *tupinambás*, lo que les persuade a postergar la antropofagia. Debido a eso, para Nagib, el film *Hans Staden* (1999) se transforma en una "narrativa de milagros" escenificados por un europeo astuto que promueve su espíritu superior sobre indígenas "incultos e ingenuos". Sin embargo, la apropiación del idioma, de los hábitos indígenas, además del uso de artificios religiosos rompió con las barreras culturales entre ellos y terminó por re-significar la posición de cautivo de Staden hacia una posición de enunciación activa y propositiva. Un ejemplo de esa astucia es ilustrado en la escena en que Staden descubre que su cruz fue destruida por los *tupinambás*, y por ello proclama su ira:

*"Meu Deus está furioso. Vocês todos serão punidos"*<sup>62</sup>.

En otras escenas Staden empieza a ejercer poder sobre los indígenas curándolos de sus enfermedades, simulando controlar las fuerzas de la naturaleza, como la incesante lluvia, entre otras cosas. Todos estos elementos revelan una inversión de valores, debido a que las sociedades indígenas siempre fueron reconocidas socialmente como las poseedoras de los dominios de la cura y de la naturaleza. Es en este punto que los indígenas en la película son desposeídos de sus poderes y se tornan rehenes y sumisos de las fuerzas misteriosas y religiosas del alemán. No obstante, todos estos artificios permitieron que Staden viviese junto a los indígenas varios meses, hasta que logró volver a su tierra natal en un barco francés.

---

<sup>62</sup> "Mi Dios está furioso. Todos ustedes serán castigados".

Aunque no lo hayan comido, Hans vivió innumerables amenazas por parte de su captores y llegó a presenciar la ejecución y deglución de un indígena enemigo de los *tupinambás*. Incluso, este hecho es representado en la escena en que Staden intenta confortar al indígena enemigo que será muerto y devorado en ritual antropofágico. Él declara:

*"Tenha fé, eles irão comer só sua carne, seu espírito vai encontrar Deus"*<sup>63</sup>.

Para Nagib<sup>64</sup>, los relatos sobre canibalismo están asociados al importante mito del Descubrimiento de América. De hecho, el punto alto de la narrativa de Staden, tanto en el libro como en la película, son las descripciones detalladas de las costumbres caníbales entre los nativos, lo que resulta aún más intenso porque Hans fue una de las víctimas que escapó de este ritual.

Según Monteiro<sup>65</sup> el canibalismo, ingestión de la carne humana, era muy común entre los antropófagos brasileños del siglo XVI, pues era parte de la cultura de esos pueblos indígenas. Además, ellos creían que al ingerir la carne de los guerreros enemigos el individuo ganaba su fuerza y sus poderes. Por otro lado, en la película *Hans Staden* (1999), la escena de antropofagia es ejemplificada sin ninguna connotación ritualista, más bien se detiene en imágenes reduccionistas, con énfasis en el momento en que todos de la tribu *tupinambá* aparecen comiendo partes del cuerpo del enemigo muerto y de eso Pereira resalta la barbarie y no los ritos, como podemos ver ejemplificado en la imagen abajo:

---

<sup>63</sup> "Tenga fe, ellos comerán solo su carne, su espíritu va a encontrarse con Dios".

<sup>64</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 94p. (traducción es nuestra).

<sup>65</sup> Véase MONTEIRO, John M., Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo. *óp. cit.*



Imagen 6: *Tupinambás* en ritual antropofágico, comiendo partes del cuerpo del enemigo.

Para Nagib, el director de la película *Hans Staden* (1999) al retomar la figura del caníbal como parte de la mitología fundadora de Brasil, se inserta en una tradición del arte brasileño iniciado con el movimiento modernista de los años 20, teorizada por Oswald Andrade, en su utopía antropofágica. Nagib resalta que "el caníbal, figura al mismo tiempo real e imaginaria, estuvo desde el principio vinculada a la visión del Nuevo Mundo"<sup>66</sup>. Además, éste pertenecía a una especie de seres fantásticos que habitaban el continente hasta entonces desconocido por los europeos. Incluso, la imagen del caníbal hace parte de la iconografía histórica desde las cartas marítimas de los navegadores europeos hacia la corte del viejo continente, lo que hizo que nombraran el país de "*Brésil Cannibale*".

En el siglo XVI los viajeros y protestantes franceses André Thevet y Jean de Léry, aunque apreciaban mucho la cultura indígena, no lograban encontrar

<sup>66</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 94p. (traducción es nuestra).

respuestas para la práctica de la antropofagia. Solamente en 1566, Montaigne, escritor francés, en su ensayo "Dos caníbales" enfatiza y describe la sociedad indígena brasileña como paradisiaca y justifica la práctica antropofágica, caracterizándola como un ritual y no como un acto de barbarie como los otros intelectuales la tenían. Incluso Montaigne orientó sus estudios a través de los ensayos de Hans Staden, de André Thevet y Jean Léry, y logró entrevistar tres indígenas *tupinambás* llevados a Francia en 1566. Sin embargo, para muchos estudiosos, en este ensayo Montaigne cuestiona su propia sociedad por medio de una perspectiva comparativa a la sociedad indígena:

"Podemos, pues, verlos como bárbaros en relación a las reglas de la razón, pero no a nosotros, que los sobrepasamos en toda clase de barbarie. Su guerra es totalmente noble y generosa y tiene tanta justificación y belleza como se pueda admitir en esa calamidad humana; su único fundamento es la emulación por la virtud. No luchan para conquistar nuevas tierras, pues todavía disfrutaban de esa libertad natural que, sin trabajos ni penas, les da todo lo que necesitan y en tal abundancia que no necesitan alargar sus límites"<sup>67</sup>.

Con esto, el francés critica su propia sociedad y termina por revelar que no estaba realmente dispuesto a comprender la cultura de la sociedad indígena. Siguiendo a Nagib, Montaigne describía el indígena como un sujeto idealizado, lo que demostró que el ensayista francés no tuvo el propósito de analizar tanto la estructura social, como las actividades diarias y las relaciones interpersonales entre los miembros de las tribus indígenas. Nagib explica que:

"Son estas mismas ideas filtradas por los iluministas del siglo XVIII, que insuflan a los modernistas de los años 20 de Brasil. Pero estos promueven una inversión de perspectiva, al transformar el otro idealizado en el *yo antropófago*, que devora el colonizador para incorporar su poder"<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Véase MONTAIGNE, Michel. Dos Canibais *En: Ensayos* [en línea] <<http://www.loyola.g12.br/upload/file/DOSCANIBAIS.pdf>> [consulta: 4 julio de 2012]. (traducción es nuestra).

<sup>68</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 96p. (traducción es nuestra).

Por tanto, son estas ideas que impulsan, en 1922 el *Movimiento Antropofágico* de Oswald Andrade, que tenía como propósito hacer un rescate hacia al primitivismo indígena, libre de las represiones de la sociedad civilizada, y por medio de la frase irónica y emblemática *Tupi or not Tupi, that is the question*<sup>69</sup> transformó al indígena en portador de la identidad nacional. Para Nagib, "al definir el indígena antropófago como poseedor de la identidad nacional en una sociedad subalterna, deseosa de olvidar sus orígenes e imitar el colonizador europeo"<sup>70</sup> proporcionó al manifiesto antropofágico un gran efecto revolucionario en el arte y en la cultura brasileña. Sin embargo, esta relación entre indígenas y la nación ya había sido realizada por los escritores románticos del siglo XIX, como el ya citado: José de Alencar; es evidente que en ese período los nativos eran considerados seres serviles y atrasados con relación a las costumbres europeas.

En este sentido, para los modernistas brasileños el canibalismo se transformaba en algo metafórico, donde se "devoraban" y por consecuencia se "absorbían" las ideas y técnicas extranjeras para re-significarlas e transformarlas en creaciones nacionales, y de este modo se retiraba la idea literal de la ingestión de la carne humana. Oswald Andrade, admitía solamente un "canibalismo ritual" entre los indígenas, y asociaba esta idea a un acto motivado por razones nobles. De ahí que la imagen del indígena idealizado se mantenía en el imaginario social, no asociándolo al ser salvaje y bárbaro descritos anteriormente por los europeos que llegaban al Nuevo Continente. Nagib explica que, "distanciada de las necesidades meramente corpóreas del canibalismo, la antropofagia se purifica y adquiere un carácter romántico,

---

<sup>69</sup> Esta frase, dicha en inglés, refuerza la voluntad de asimilar la cultura del extranjero e irónicamente, por medio de esta, revela temáticas nacionales e inquietudes de artistas brasileños.

<sup>70</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 97p. (traducción es nuestra).

armonizándose con la bondad natural del primitivismo brasileño<sup>71</sup>. En seguida Nagib contextualiza este momento histórico brasileño:

"Es interesante observar como ese nativo idealizado en su nobleza y festejado por la élite intelectual y económica de los años 20 resurge en la última cosecha del *cinema novo*<sup>72</sup> y también en el cine brasileño reciente, siempre con base en la literatura renacentista y en el modo como esta refleja la fundación de Brasil. La utopía caníbal en sus expresiones artísticas, no parece haberse interesado en investigaciones científicas sobre las verdaderas costumbres de los indígenas brasileños, así como en las obras más recientes"<sup>73</sup>.

Es importante destacar que el film *Hans Staden* (1999) tiene como referencia principal otra película: *Como era gostoso o meu francês* (1970) del cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos. Este director también utilizó los relatos del alemán Hans Staden para crear su narrativa filmica al respecto de la llegada de los primeros europeos en Brasil, así como abordar temas relacionados a los primeros contactos entre ellos y los indígenas de estas tierras. Además, esta fue la primera película nacional en tener la iniciativa de introducir diálogos en *tupi*. Pereira dos Santos, además, actualizó la antropofagia de Oswald Andrade por medio de críticas sobre las cuestiones políticas y sociales de la década de los 70 en Brasil. Por lo tanto, según Cunha, la película *Como era gostoso o meu francês* (1970) es:

"Una de las primeras películas nacionales a buscar un substrato verosímil, o por lo menos crítico, para su construcción, tratándose de un film ficcional basado en amplia investigación en fuentes histórico-antropológicas, en un intento de rescate histórico, sin embargo, no limitándose a él"<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, 98p. (traducción es nuestra).

<sup>72</sup> Movimiento cinematográfico brasileño al que pertenecieron una serie de directores de cine, de los 50 y 60, donde el lema era *Una cámara en la mano y una idea en la cabeza*. Entre los principales miembros estaban Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Joaquim Pedro de Andrade.

<sup>73</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 98p. (traducción es nuestra).

<sup>74</sup> CUNHA, Edgar Teodoro da. Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. *óp.cit.* 86p. (traducción es nuestra).



Hecho distinto de lo que ocurrió con la película *Hans Staden*, que según Nagib:

"Al retomar la escena en un contexto globalizado de los años 90, el caníbal, sin embargo, se presenta destituido de las características utópicas del pasado que lo habían transformado en objeto artístico. Se revela ahora reducido a reliquia del pasado, pero aún adornado de detalles sensacionalistas responsables por su popularización desde el siglo XVI"<sup>75</sup>.

Las semejanzas entre la película *Como era gostoso o meu francês* (1970) y *Hans Staden* (1999) son muchas, entre ellas la libertad en que la cámara registra el desnudo frontal de los actores, principalmente aquellos que interpretan los indígenas, además del propio prisionero alemán, que desde su primer contacto con los nativos les sacaron inmediatamente sus vestimentas, dejándolo completamente desnudo. Es importante resaltar que la representación de los indígenas desnudos, en los años 70, tenía una connotación transgresora. Incluso, la película de Nelson Pereira dos Santos fue censurada en la época, por tener actores interpretando indígenas desnudos, pero después fue catalogada para mayores de 18 años, con la justificación de que la desnudez presentada no tenía sentido pornográfico. Por otro lado, la actuación de actores desnudos en el rol de los indígenas en los años 90, como en la película *Hans Staden* (1999), los simboliza como individuos primitivos y bárbaros.

A razón de eso, Hans ha empezado brutalmente a ser introducido en un proceso de socialización a la cultura indígena. A su vez, el cuerpo desnudo remite tanto a la práctica del canibalismo como a la del acto sexual, ambos temas tratados en estas dos películas. Los personajes principales de estas películas se asemejan porque son representados por una pareja de un hombre

---

<sup>75</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 94p. (traducción es nuestra).



europeo<sup>76</sup> y una mujer indígena que parecen lograr, según Nagib “la integración de las razas”<sup>77</sup> por medio del acto sexual y antropofágico. Sin embargo, es muy importante destacar que hay también diferencias muy significativas en estas producciones. En la versión de los años 70, por ejemplo, el cautivo francés es devorado por la tribu y por su mujer indígena, lo que representa una importante inversión de significado con relación la historia en que la película está basada. Mientras en la película de los años 90 la narrativa fílmica va al encuentro del texto original, buscando una verosimilitud en vez de un nuevo abordaje artístico.

Nagib afirma también que se puede percibir que hay un impulso constante en el arte brasileño, en distintos momentos, de discutir el imaginario fundador nacional y una identidad “aún hoy dispersa entre el elemento nativo y el conquistador europeo”<sup>78</sup>.

Esta identificación entre canibalismo y erotismo, que se refiere al acto de comer la carne del enemigo y al acto sexual, según Nagib es “en verdad, hecho explorado desde el Descubrimiento”<sup>79</sup>. Américo Vespucio, por ejemplo, describía los detalles de los cuerpos de las nativas como “carnudos” y de “senos duros”, revelando de ese modo que tanto en la escritura como en la iconografía colonial había una relación erotizada entre colonizadores e indígenas, como veremos ejemplificado abajo en el grabado de Américo Vespucio:

---

<sup>76</sup> En *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, el personaje central es francés mientras en *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, el europeo es representado por un alemán.

<sup>77</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 108p. (traducción es nuestra).

<sup>78</sup> *Ibid*, 99p. (traducción es nuestra).

<sup>79</sup> *Ibid*, 108p. (traducción es nuestra).



Imagen 7: Representación de la llegada de Américo Vespucio en el nuevo continente y el encuentro entre dos culturas distintas. Los nativos desnudos y el europeo con sus vestimentas típicas. Grabado presente en la edición alemana de la carta de Américo Vespucio para Piero Soderini, Estrasburgo, 1509.

En *Hans Staden* (1999), las intenciones sexuales y caníbales son, en algunos momentos del film, definidas según los géneros de los indígenas. Los hombres indígenas asociaban la ingestión del cuerpo del enemigo como un acto de venganza y de apropiación de los poderes del otro. Como vemos en el habla de uno de los indígenas en el film:

*"Já aprisione e comi muitos portugueses. Todos os portugueses choram e falam que são franceses porque eles têm medo de morrer"*<sup>80</sup>.

Sin embargo, esta relación se hace distinta entre las mujeres indígenas, puesto que el acto de devorar el europeo representaba una manifestación de erotismo, pues ellas deseaban comerlo sexualmente, mientras los hombres querían comerlo en un sentido ritualista. Siguiendo Nagib, el acto de devorar sexualmente y antropofágicamente también tiene en la película un sentido de integración de razas, o sea, entre pueblos indígenas y colonizadores. De ese modo, mientras los hombres aguardaban el momento adecuado para ingerir la carne de Staden, las mujeres *tupinambás* disfrutaban de los placeres del cuerpo blanco del alemán. Lo que se queda muy evidente no solo por medio de las escenas, sino también en los diálogos, como se observa enseguida:

*"Será que ele brinca? Como será que é brincar com tanto pelo? Vamos brincar na rede? Você quer brincar comigo?"*<sup>81</sup>.



Imagen 8: Mientras las mujeres hacen cariño y se ríen hacia el alemán, el hombre indígena (en segundo plan) lo mira con un sentido de "amenaza".

<sup>80</sup> "Yo apresé y comí muchos portugueses. Todos los portugueses lloran y dicen que son franceses por que ellos tienen miedo de morirse".

<sup>81</sup> "¿Será que él juega? ¿Cómo será jugar con tanto pelo? ¿Vamos a jugar en la hamaca? ¿Quieres jugar conmigo?"

Además, la representación de los hombres indígenas es destacada por medio de las canciones entonadas de modo grave y hostil, miradas y comentarios de sarcasmo y de intimidación hacia Staden, como podemos ver en la escena abajo:



**Imagen 9: Tupinambás amenazando Staden.**

Ya la representación de las mujeres indígenas es caracterizada por miradas hacia Staden de modo erotizado, y sus canciones son entonadas de modo agudo. Incluso es utilizada dentro de la canción y de sus hablas el verbo "*brincar*<sup>82</sup>", de ese modo atribuyendo un sentido infantilizado para el acto sexual.

---

<sup>82</sup> En español, *brincar* tiene sentido de "jugar".



Imagen 10

Imagen 11

Escenas de la película revelando las distintas relaciones establecidas por parte de los hombres y de las mujeres de la tribu hacia Staden.

Otro aspecto en el que *Hans Staden* (1999) es su semejanza a los grabados renacentistas en algunas de las escenas de la película, donde el europeo tiene una centralidad visual, lo que garantiza el equilibrio de la composición.

Además de esta perspectiva estética, este hecho también revela que el foco de la narrativa del film era Staden. Nagib, en sus estudios también lo considera "como el centro de la razón y de la verdad"<sup>83</sup>, como podemos comprobar en esta escena de la película:

---

<sup>83</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 114p. (traducción es nuestra).



Imagen 12: El director de *Hans Staden* (1999), a través de la centralización de la imagen del europeo, resalta su importancia y la posición subordinada de las representaciones indígenas en la película.



Imagen 13: Danza de las mujeres indígenas alrededor de Staden por Theodore de Bry, del siglo XVI. Revela el equilibrio estético debido a la centralidad del europeo en la obra y su importancia en los rituales de los nativos. Muchos de los grabados de esta época, tanto de Bry como del propio Staden inspiraron la película de Luiz Alberto Pereira.

Regresando a las semejanzas entre los filmes *Como era gostoso o meu francês* (1970) y *Hans Staden* (1999), se observa que ambos utilizan idiomas indígenas, pero la autora dice que la película de Luiz Alberto Pereira, *Hans Staden* (1999), tiene la "pretensión de arreglar las infidelidades históricas y visuales del film que lo inspiró"<sup>84</sup>. Incluso el director, en diversas entrevistas, resalta que "quiso mantenerse lo más fiel posible a los relatos del alemán Hans Staden y para eso buscó una base histórica para las locaciones, músicas, danzas, pinturas y costumbres indígenas"<sup>85</sup>. No obstante, hay que cuestionar la necesidad del director de limitarse a los relatos del alemán, ya que la película *Como era gostoso meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos ya los había trabajado, proporcionando un abordaje más amplio. De esa manera, la película *Hans Staden* (1999) no posibilitó una nueva discusión, en los años 90, acerca del primer contacto entre europeos y nativos del Nuevo Mundo, manteniéndose restringido a la visión eurocéntrica.

Para Ella Shohat y Robert Stam, la propuesta de la película de Pereira estaría inserta en un contexto de "estereotipos" y "distorsiones", ya que:

"Los debates sobre la representación étnica son muchas veces paralizados cuando se chocan con la cuestión del "realismo", a veces llegando a un impase en el cual diversos espectadores o críticos defienden apasionadamente su propia visión de lo 'real'"<sup>86</sup>.

Para Shohat y Stam es de suma importancia ejercer una batalla sobre el significado propuesto por películas basadas en hechos históricos<sup>87</sup>, ya que producciones como *Hans Staden* (1999), pueden inducir, en plateas poco familiarizadas, a creer en una versión fundamentalmente parcial de la historia sobre los primeros contactos entre europeos y nativos, ya que la perspectiva propuesta por Pereira es exclusivamente europea.

<sup>84</sup> *Ibid*, 110p. (traducción es nuestra).

<sup>85</sup> *Ibid*, 111p. (traducción es nuestra).

<sup>86</sup> SHOHAT, Ella y STAM, Robert. Nuevos conceptos de la teoría del cine. *óp. cit.* 261p. (traducción es nuestra).

<sup>87</sup> *Ibid*, 262p. (traducción es nuestra).



Aunque todo parezca lo más realista posible, dentro de los parámetros de lo que el espectador comprende como parte del universo indígena, la sensación que se tiene sobre la película *Hans Staden* (1999) es que cuanto más realista Pereira intenta representar a los indígenas y sus costumbres, más cómicos y exagerados ellos parecen. Por lo tanto, todo el intento de Pereira de buscar ser "realista" e "históricamente verosímil" en la película termina por restringir las imágenes y las ideas sobre los indígenas (en un sentido exclusivo) a la percepción de Staden. Podemos observar eso en lo indicado por Nagib:

"A pesar de las buenas intenciones evidentes del film, las costumbres indígenas, incluyendo el canibalismo, aparecen tal como los filmes de género, como actos bárbaros de pueblos incultos, justificando la lucha del buen héroe Staden para librarse de ellos y alcanzar un final feliz"<sup>88</sup>.

Otra referencia muy significativa para *Hans Staden* (1999) es el film *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que le proporcionó un extraordinario éxito de público, y lo revelaría como uno de los directores más importantes del cine brasileño. Basada en la novela *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, es considerada una de las obras más importantes de la narrativa brasileña del siglo XX. El film así como el romance revela una parodia sobre el Brasil de los años 60 y utiliza el tema del canibalismo para subrayar la voraz naturaleza del incipiente capitalismo en el país. Es importante destacar que *Macunaíma* (1969) fue el primer film brasileño en tratar el tema del canibalismo; la antropofagia en esta la película tiene un significado distinto, pues no está asociada al primitivismo de *Hans Staden* (1999). Más bien la antropofagia de Mario de Andrade es transformada en una manifestación social de las relaciones de poder entre pobres y ricos, donde toda la sociedad revelaba una actitud de "autodestrucción caníbal", en la perspectiva de Nagib. Para el director de *Macunaíma* (1969), los antropófagos de su película podrían

---

<sup>88</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 113p. (traducción es nuestra).

representar tanto las sociedades subdesarrolladas como las imperialistas, donde ambas se consumen, o sea, hay una asociación entre canibalismo y consumismo.

Nagib también apunta que hay un trayecto de ascensión y de caída del canibal en el cine brasileño, revelando una interesante oscilación de la identidad nacional por los componentes étnicos de la sociedad brasileña. Las representaciones de los indígenas empezaron desde el período del Descubrimiento, pero son las representaciones más recientes que más interfieren en las producciones cinematográficas actuales como *Hans Staden* (1999). Dos ejemplos de eso son las ya citadas *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade y *Como era gostoso meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos. Es importante destacar que estos tres filmes brasileños son los más representativos en el abordaje sobre el canibalismo y la identidad nacional. No obstante, para Nagib, *Hans Staden* (1999), además de ser una versión actualizada de la identidad nacional en sincronía con el espíritu globalizado y con el cine comercial de los años 90, es muy distinto de las propuestas utópicas del cine de los años 60 y 70 (las otras películas ya indicadas), aunque estas tres evidencian y problematizan el surgimiento de la nación brasileña<sup>89</sup>.

En la escena-clave del canibalismo de *Hans Staden* (1999), cuando el prisionero de la tribu enemiga *maracajá* es muerto y devorado por los *tupinambás* en un ritual antropofágico, la danza, los gritos, los cantos y las expresiones de ellos parecen demasiado coreografiados y occidentalizados; en seguida aparece la escena de ellos comiendo las partes del cuerpo del enemigo, lo que remite a características exageradas, aún más cuando la oreja del muerto se revela en la olla, siendo que estos detalles no están presentes en la narración del libro de Staden, y para Nagib, las representaciones de estos

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, 116p. (traducción es nuestra).

episodios en la película fueron “meticulosas y sensacionalistas”, además de transformarse en una “deformación expresionista”<sup>90</sup>.

La producción<sup>91</sup> de la película de *Hans Staden* (1999) revela que para poner énfasis en la representación de la realidad, o sea, para estar más cerca de lo real, parte del elenco es formada por indígenas actuales de distintas tribus. Éstos participan en el film solamente con el rol de figuración y nada más que eso, en consecuencia, las principales actuaciones de los indígenas son realizadas por actores blancos.



Imagen 14: El payé de la tribu *tupiniquim* es representado por un actor blanco con reconocimiento nacional tanto en cine como en la telenovela, Stenio Garcia. Siendo que su figura muy exagerada de ese modo la actuación termina por ridiculizar el rol social de un líder espiritual indígena.

El responsable por la selección de los actores para la película de Pereira fue el director de elenco Walderez Cardoso, que buscó personas con más

<sup>90</sup> *Ibidem.* (traducción es nuestra).

<sup>91</sup> WEBCINE. Notas de Producción Hans Staden, [en línea] <<http://www.webcine.com.br/notaspro/nphansst.htm>> [consulta: 3 de julio de 2011].

experiencia teatral, con el biotipo que él creía representaba mejor los tupinambás.



Imagen 15: Los indígenas en Hans Staden (1999) son representados por actores excesivamente fuertes, desnudos, repletos de aderezos y pinturas corporales y faciales, en un intento artístico de reproducir los indígenas del siglo XVI.

No obstante, cuanto más la producción utiliza elementos que intentan recurrir a una “veracidad histórica”, más los estudiosos de cine, como Shohat y Stam, critican este posicionamiento del director, que tiene la pretensión de buscar una exactitud y fidelidad de lo que se comprende socialmente por costumbres indígenas. Shohat y Stam declaran: “Pereira parece ser la última persona en creer que es posible revelar exactamente lo que Brasil era en el siglo XVI”<sup>92</sup>.

Una otra alternativa para acercar la película *Hans Staden* (1999) a este intento de “veracidad histórica” fue la introducción en el final del film de un pequeño texto (transcrito abajo) sobre los hechos históricos reales del período

---

<sup>92</sup> SHOHAT, Ella y STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. *óp. cit.* 11p. (traducción es nuestra).

del Descubrimiento, lo que termina por dificultar la comprensión de los espectadores acerca de qué parte de la película es ficción y qué parte es la representación de hechos reales.

"Nesse mesmo ano de 1555 uma epidemia de varíola trazida pelos europeus matou mais de trinta mil tupinambás. No século XVII morreram todos ou com as doenças contagiosas trazidas da Europa ou nas guerras dos portugueses e seus aliados<sup>93</sup>".

Se observa también que los indígenas son representados en la película con demasiada actitud de ironía y sarcasmo con relación al prisionero, pues hacen muchas bromas de Staden y de su miedo de ser devorado por ellos. Se ríen excesivamente en muchas escenas, casi acercándose más a la comedia que al drama, lo que Nagib denomina "humor negro", y es muy bien ejemplificado en los *close ups* de las sonrisas y miradas de los indígenas hacia el europeo. A partir de los estudios de Shohat y Stam se puede decir que estas imágenes son caricaturas que evidencian "la opresión subyacente a la representación"<sup>94</sup>. Estas representaciones parecen explorar también una visión maniquea impuesta sobre la cultura de los indígenas, principalmente cuando es filtrada por una cultura eurocéntrica, lo que ocurre también cuando el cineasta declara simpatía por la causa de los indígenas<sup>95</sup>, como es el caso de Pereira en la película *Hans Staden* (1999). Shohat y Stam afirman que el film "desastrosamente direcciona la fascinación de los espectadores a favor del colonizador"<sup>96</sup> lo que termina proporcionando "un retrato unidimensional de los colonizados", y de ese modo no alcanzando sus objetivos de documentación histórica.

---

<sup>93</sup> En ese mismo año de 1555 una epidemia de viruela traída por los europeos mató a más de treinta mil *tupinambás*. En el siglo XVII murieron todos los integrantes de la tribu o con las enfermedades contagiosas traídas de Europa o en las guerras contra los portugueses y sus aliados.

<sup>94</sup> SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Brasil: *óp. cit.* 267p. (traducción es nuestra).

<sup>95</sup> *Ibid.*, 276p. (traducción es nuestra).

<sup>96</sup> *Ibid.*, 277p. (traducción es nuestra).

Como se dijo anteriormente, la figura del indígena canibal está vinculada a la visión del Nuevo Mundo, siendo que algunas veces este fue representado y descrito de modo más fantasioso e imaginativo y otras veces más realista. Con todo, hay que discutir el concepto de realismo. Para Shohat y Stam las películas consideradas realistas, como es el caso de *Hans Staden* (1999), basadas en hechos históricos y personajes reales, pueden transmitir a los espectadores en general una idea de verdad. Pero resalta que toda película es compuesta inevitablemente de representaciones de la realidad y no de la realidad propiamente dicha. Por lo tanto, cuando el director de *Hans Staden* (1999) utiliza recursos estéticos, visuales y sonoros para componer una película de propuesta realista él está inevitablemente juzgando a partir de su propio conocimiento y cultura la realidad de los nativos que vivían en Brasil a mediados del siglo XVI y sobre los primeros europeos que ahí llegaron.

Para Shohat y Stam, siguiendo a Stuart Hall, "reconocer la inevitabilidad de la representación no significa que no hay nada en juego"<sup>97</sup>. A ello complementa:

"Las cuestiones de verosimilitud vienen a la luz especialmente en casos en los cuales hay prototipos reales para personajes y situaciones, y cuando el film, a despecho de su discurso en contrario, hace implícitamente un comentario sobre la situación histórica y realista"<sup>98</sup>.

Por lo tanto, es fundamental destacar que la necesidad realista de Pereira, en verdad, está de acuerdo con un momento histórico de Brasil, pues en los años 90, la sociedad pasa a hacer una revisión crítica de las representaciones indígenas presentes en distintos medios culturales nacionales. Incluso, en esta década ya no es políticamente correcto producir imágenes de indígenas y minorías sin tener en cuenta los prejuicios ya existentes en estas representaciones. Pues, durante muchas décadas las minorías sociales entre

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, 262p. (traducción es nuestra).

<sup>98</sup> *Ibidem* (traducción es nuestra).



ellas pobres, negros e indígenas fueron representados en Brasil por medio de representaciones estereotipadas e imágenes maniqueas en varios medios artísticos, como por ejemplo en los filmes, que provocaban prejuicios morales y sociales sobre estos grupos contribuyendo para una visión distorsionada tanto de ellos como de sus realidades. Por lo tanto, la perspectiva cinematográfica en busca extremada de una verosimilitud es una tentativa de Pereira de separarse de estas antiguas representaciones de los indígenas que por mucho tiempo permearon el imaginario colectivo nacional. La gran ironía es que estos intentos de la producción fílmica al representar a los *tupinambás* del período del Descubrimiento poseen una preocupación mucho más estética (visual) que social y cultural con los indígenas en este período de la historia de Brasil.

Por otro lado, este hecho puede inducir a una falsa realidad histórica o propiciar miradas maniqueas respecto de los indígenas. Shohat y Stam resaltan que no debemos renunciar al derecho de pensar que ciertas películas son "falsas sociológicamente y perniciosas ideológicamente"<sup>99</sup>. En el caso de la película *Hans Staden* (1999) hay que tener en cuenta estas características, y principalmente saber que el punto de vista es del viajero alemán, además de la propia interpretación del cineasta brasileño sobre este relato. Por lo tanto, no hay verdad absoluta, según Shohat y Stam, más bien cada verdad es una representación, pues es calificada a partir de ciertas perspectivas, que informan una visión de mundo de una determinada comunidad.

Es importante destacar que Brasil posee una gran diversidad étnica y lingüística. Actualmente son reconocidas 220 sociedades indígenas, según organismos federales, dentro de ellas, en total, tienen 180 diferentes lenguas habladas. Con todo, estas diferencias geográficas y culturales de las tribus indígenas brasileñas son muy poco exploradas en la película *Hans Staden* (1999), a pesar de que algunos otros elementos figurativos son diferenciados.

---

<sup>99</sup> *Ibidem.* (traducción es nuestra).



Todos los indígenas en la película fueron fundidos en "una única figura estereotipada", la del indígena bárbaro y salvaje, así como ocurrió en muchos de los relatos del período del Descubrimiento, producidos por los viajeros europeos.

Por lo tanto, según Shohat y Stam hay que evidenciar la crítica a la imagen eurocentrica, ya que esta perdura desde del siglo XVI hasta la actualidad por medio de diversas formas de representación, entre ellas el film. La película *Hans Staden* (1999), de Luiz Alberto Pereira, revela el principio de la historia de la colonización en Brasil, cuando el país tenía una población en su mayoría indígena. Sin embargo, la narrativa del alemán Hans Staden ratifica un discurso de la sociedad patriarcal y colonialista, una visión sobre la sociedad indígena desde la perspectiva europea. Por tanto, el realismo en este caso tiene como objetivo producir un "efecto de realidad ilusionista"<sup>100</sup>. No obstante, el realismo no es un problema, pues hay muchos filmes que pueden todavía tener una vertiente reflexiva con esta característica. "La cuestión, por lo tanto, no es la fidelidad a una verdad o realidad preexistente, sino la orquestación del discurso ideológico y perspectivas colectivas"<sup>101</sup>.

Si en determinado nivel la película *Hans Staden* (1999) es constituida por una "estética de verosimilitud"<sup>102</sup>, en otro es también un discurso, un diálogo entre productores y receptores socialmente situados. Por lo tanto, esta película puede ser interpretada no como una representación fiel de la realidad indígena del Brasil del siglo XVI sino como una reproducción del discurso colonialista de los primeros europeos que llegaron al país.

Pese a que los productores de *Hans Staden* (1999) intentaron reproducir las costumbres indígenas, el film retrata estos pueblos como "bárbaros e incultos". Lo que refuerza una postura eurocentrica, que favorece no solo el

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, 262p. (traducción es nuestra).

<sup>101</sup> *Ibid.*, 265p. (traducción es nuestra).

<sup>102</sup> *Ibid.*, 261p. (traducción es nuestra). En la visión de Shohat y Stam es definida como una obsesión por la busca por el realismo.

discurso del colonizador, expresado por los productores de la película, sino también justifica el sueño de Hans Staden de regresar a lo que Nagib definió como una "Europa civilizada y saneada de las amenazas antropofágicas, libertarias y eróticas"<sup>103</sup>.

Para el director de cine William Alves<sup>104</sup> *Hans Staden* (1999) tiene la pretensión de romper con las fronteras entre la representación y la documentación. No obstante, no lo logra, puesto que esta cinematografía tiene características más globalizadas que nacionales, lo que imposibilita adentrar en las raíces étnicas e identitarias, así como impide que tanto la narrativa como las representaciones encuentren paralelo con una "supuesta verdad histórica", más bien termina produciendo "una verdad creada e institucionalizada". Para el cineasta la ausencia de una mirada más amplia del film sobre el pasado termina contribuyendo para que los brasileños, en general, tengan una identificación mayor con el europeo que con el indígena.

La película *Hans Staden* (1999) no tuvo gran prestigio en el circuito cultural brasileño e internacional, pues a pesar de haber ganado algunos premios, la mayoría de los festivales nacionales<sup>105</sup> y extranjeros<sup>106</sup> en que ha participado no son los más reconocidos del medio cinematográfico. En especial porque gran parte de las categorías en las que ha sido premiado son las secundarias.

---

<sup>103</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 117p. (traducción es nuestra).

<sup>104</sup> Opinión expresa en un artículo O Guarani escrito por Alves en el especial. O Índio no Cinema Brasileiro. Zingu. 44. [en línea] <<http://culturadigital.br/espalhaasemente/2012/04/30/o-indio-no-cinema-brasileiro>> [consulta: 30 de julio de 2011]

<sup>105</sup> Festival de Cine de Brasilia, de 1999, premiado en la categoría mejor banda sonora y dirección de arte; Festival do Recife, en 2000, ganó como mejor película; en Gran Premio BR de Cine Brasileño, de 2001, fue premiado en las categorías mejor dirección de arte, fotografía, dirección, montaje, banda sonora y guión; Festival de Cine y Vídeo de Cuiabá, ganó las categorías mejor película y mejor fotografía.

<sup>106</sup> Festival de Cine Brasileño de Miami, en 2000, ganó mejor fotografía; y en el Festival Luso Brasileño de Santa María da Faria (Portugal) venció como mejor película.

Cerrando nuestro análisis, y retornando a las discusiones iniciales de este análisis, podríamos hacer un contra-punto entre Nagib, que consideraba que la película *Hans Staden* (1999) era una oportunidad de “repensarse el país y sus indígenas en el momento de la llegada de los europeos”<sup>107</sup>; y las ideas del propio director Luiz Alberto Pereira que tenía la intención de reproducir el primer impacto del europeo y los nativos del Nuevo Mundo. Sin embargo, si Nagib quería obtener nuevas perspectivas e ideas sobre este momento histórico de la nación brasileña, Pereira permaneció detenido en una representación tanto de los indígenas como de los europeos *limitada*, imposibilitando una visión diferenciada o nueva respecto de ellos.

---

<sup>107</sup> NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. *óp. cit.* 110p. (traducción es nuestra).

## CAPÍTULO II

### ANÁLISIS FÍLMICO DE *CAUTIVERIO FELIZ* (1998) DE CRISTIÁN SÁNCHEZ

La película chilena *Cautiverio Feliz* (1998)<sup>108</sup> de Cristián Sánchez está basada en la obra literaria *Cautiverio feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*, escrita en el siglo XVII, por el joven capitán hispano criollo<sup>109</sup> Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Parte de ella, habla acerca de su cautiverio de seis meses en manos de los guerreros *mapuche*, en el Sur de Chile. Esta obra literaria fue dedicada al Rey Carlos II de España y pese a haber sido escrita en 1673, tuvo su publicación solamente en 1863, en Santiago de Chile. Es muy significativo que una narrativa de esa naturaleza haya sido publicada apenas en el siglo XIX. El libro es considerado un testimonio sobre las relaciones establecidas entre la cultura indígena *mapuche* e hispano criolla, como un relato importante sobre las costumbres de la época, especialmente las indígenas. Además, el sentimiento de empatía de Núñez de Pineda hacia los *mapuche* durante su cautiverio está muy presente en el libro, así como también "se extiende a la mirada de Sánchez en toda su película", según Ruffinelli. Es importante resaltar que este libro fue escrito aproximadamente 30 años después de su cautiverio, lo que refleja toda la nostalgia que años más tarde sintió después de haber regresado a su cultura:

"La historia resulta fascinante por esta reacción memoriosa, que acabó convirtiendo al soldado escritor en el perfecto nómada: habiendo vivido en ambos mundos no pudo acabar perteneciendo a ninguno"<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Estreno internacionalmente en 1999 en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba.

<sup>109</sup> Definición para personas de origen hispano o bien para españoles nacidos en el territorio americano.

<sup>110</sup> RUFFINELLI, Jorge (coord.) *El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. óp. cit.* 39p.

La redacción de su texto empezó en 1656 y la versión definitiva de "*Cautiverio feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*" terminó en 1673. Es notable que este texto sólo haya sido publicado íntegramente dos veces, las demás ediciones fueron versiones resumidas. Sin embargo, para Marín, su valor es incuestionable. Esta obra debe ser considerada como una novela histórica sobre el Chile colonial; aún cuando con los estándares contemporáneos esta afirmación sería difícil de sostener porque la obra es una:

"Mezcla de géneros, el propio título insinúa el alegato envuelto en una obra que, dirigida al rey de España, se propone analizar la situación de los indígenas, al tiempo que denunciar lo que se consideran políticas erradas en la administración colonial, en las estrategias militares, en el trato a los naturales"<sup>111</sup>.

Se ha considerado esta obra como una de las más relevantes reflexiones acerca de los regímenes de Chile en el siglo XVII. Según estudios literarios de Rodríguez<sup>112</sup>, esta obra literaria posee un carácter fundacional, y sirvió de modelo al orden del discurso histórico, crítico y político del siglo XIX. En la presentación del texto en el portal de Memoria Chilena<sup>113</sup>, el relato de Pineda y Bascuñán es la revelación temprana de un sentido de nacionalidad, pues además de expresar la realidad que lo cerca, él adquiere una consciencia de ésta, y aún revela pleno respeto por la cultura araucana, incluso considerándola como parte constituyente de la nueva cultura nacional.

Nacido en Chillán Viejo, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán era hijo del Maestro de Campo General Álvaro Núñez de Pineda, y como su padre

<sup>111</sup> MARÍN, Pablo. La "Historiofotía" en *Cautiverio Feliz*. En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. *óp. cit.* 309p.

<sup>112</sup> Véase RODRÍGUEZ, Mario. Azar, por menor, seducción y poder en *Cautiverio Feliz*. *Revista Chilena de Literatura* (61): 39-60, 2002.

<sup>113</sup> NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco. *Cautiverio Feliz y razón individual de las guerras dilatadas*. Memoria Chilena [en línea] <[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=francisconunezdepinedaybascuran:cautiveriofeliz](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=francisconunezdepinedaybascuran:cautiveriofeliz)> [consulta: 7 de octubre de 2011].

también siguió la carrera de las armas. En 1629 Pineda y Bascuñán participó de una expedición que tenía como propósito someter a los indígenas *mapuche* siendo hecho prisionero, tras la derrota sufrida en la Batalla de las Cangrejas, por el *lonko*<sup>114</sup> Lientur. Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán tenía importancia en el escenario militar de la época en el Reino de Chile, ya que después de ser liberado por los guerreros *mapuche* fue nombrado Maestre de Campo y tuvo destacada actuación en las batallas para conquistar y consolidar las fronteras del poder hispánico en los bosques meridionales del reino de Chile durante la etapa de transición, como la victoria de Conuco y en el rescate de Boroa en 1677. Además, Pineda y Bascuñán, quien escribe a mediados del siglo XVII, no sólo comprende que la patria tiene dos rostros, el hispano y el indígena, sino comprende que el proyecto político de la administración colonial promovió una guerra injusta, inútil e imposible de ganar.

Pineda y Bascuñán enfatiza en su libro un relato colonial de la vida cotidiana, sin la presencia del carácter "fabuloso" con que habían sido tratados los *mapuche* en los textos del siglo XVI y la primera mitad del XVII. He aquí una narrativa sin las hazañas de los grandes conquistadores, privilegiando acontecimientos sin alabanzas históricas, muy distinto de los cánones literarios de la época. Basado en esto, se puede afirmar que la obra literaria *Cautiverio Feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile* (1673) se distinguió de las demás narrativas coloniales, pues abrió camino para nuevas interpretaciones sobre el período, debido a que substituyó la denominación "conquista" por "encuentro" entre distintas culturas, rompiendo principalmente con la perspectiva del dominio entre pueblos y acercándose a una realidad menos arbitraria y más diversificada.

Aunque la adaptación del libro para la película de Sánchez privilegió las relaciones inter-personales establecidas entre el cautivo y los pueblos

---

<sup>114</sup> Denominación de cacique en *mapudungun*, lengua hablada por los *mapuche*.



originarios, su mayor interés no era sólo entrar en este tema, sino revelar las representaciones de la cultura *mapuche* y destacarlas como parte de la identidad nacional. Por lo tanto, para el director esta historia singular de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán fue una oportunidad de desarrollar temáticas conflictivas hasta hoy sobre los orígenes de la identidad chilena en sus diversos niveles: histórico, cultural, étnico y psicológico. Sin embargo, podemos percibir durante este análisis que esta voluntad de trascender la experiencia individual de Francisco junto a los indígenas y ampliar la perspectiva de la película no se hace tan concreta y profunda como pretendía Cristián Sánchez.

En 1992, principio de la década de la adaptación cinematográfica de *Cautiverio Feliz*<sup>115</sup> (1998) se conmemoraron los cinco siglos del Descubrimiento y colonización de América por España. Durante esta década las nuevas políticas del Estado de Chile promovieron la cultura de los pueblos originarios con auspicios e incentivos. Entre los proyectos financiados está la adaptación al teatro, en 1999, de la obra literaria de Pineda y Bascuñán, titulada *Cautiverio Felis*<sup>116</sup> (*sic*<sup>117</sup>), estrenada por la *Compañía Tryo Teatro Banda*, que por medio de música y comedia posibilitó un análisis hacia los orígenes del pueblo chileno desde una nueva mirada. Por lo tanto, esta ocasión "conmemorativa" sirvió, según Jorge Larraín, como catalizador para nuevos debates:

"Algunos revisan críticamente la conquista española, y buscan revalorizar la contribución olvidada y oprimida de las culturas nativas; otros exaltan la contribución cultural española, especialmente la religiosa, o busca en los procesos de mestizaje la matriz de nuestra identidad"<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> Esta película, después de 10 años de su estreno, aún es proyectada en Chile, en Festivales de Cine como en el Tercer Festival Cine B, promovido por la Universidad Católica, que ocurrió en julio de 2010; y continúa siendo debatido en el circuito cultural nacional.

<sup>116</sup> Esa pieza teatral tuvo una repercusión a nivel internacional, fue presentada en países como Argentina, Bolivia, Brasil, Estados Unidos, Ecuador y España. La obra del director de la compañía teatral, Francisco Sánchez, recibió la Medalla del CELCIT de España en el Festival de Cádiz 2010.

<sup>117</sup> El nombre de la pieza de teatro hace una sátira al título de la obra de Pineda y Bascuñán.

<sup>118</sup> LARRAÍN, Jorge. Modernidad, Razón e Identidad en América Latina. *óp. cit.* 127p.



Idea complementada más tarde por Bengoa, principalmente por sus ensayos sobre los *mapuche*, donde al hablar acerca de la memoria indígena relata:

"Esta es una historia olvidada, también, en ciertos casos, negada, no pocas veces, ocultada: es la memoria olvidada de nuestra sociedad, la historia de los pueblos indígenas de Chile, de los que hoy existen y de los que desaparecieron"<sup>119</sup>.

Se sabe que desde el período de la Conquista, en América, el contacto entre nativos y colonizadores españoles ha generado innumerables acuerdos y conflictos. Siendo que en cada cambio político en la construcción de la nación chilena los pueblos indígenas sufrieron distintas presiones, lo que implicó según Bengoa que la "cronología de la historia indígena de Chile no es necesariamente la misma que la de la historia de Chile"<sup>120</sup>. Además, por muchos siglos los textos relacionados al período colonial estaban mediados por el dominio de los conquistadores europeos e hispano criollos, que intentaban propagar y perpetuar verdades generales y subjetivas acerca del indígena; según estudios literarios de Faúndez, estas obras:

"Han vaciado, silenciado, olvidado o desconocido, las formas de subjetivación preexistentes; han borrado los pliegues que dibujaban otras posibilidades de ser; han anulado a las tribus y sus enigmas para inscribir nuevos pliegues generadores de inhumanidad o de un rostro inacabado que la disciplina religiosa y social ha de completar"<sup>121</sup>.

En ese sentido, las problemáticas *mapuche* han cobrado para el Estado chileno una gran importancia en los últimos años, ya que muchas de las reivindicaciones por parte de ellos se extienden por siglos, tanto por luchas de derechos territoriales como por su reconocimiento como nación. Por todo eso se percibe que *Cautiverio Feliz* (1998) intenta acercarse a estas problemáticas.

<sup>119</sup> BENGOA, José. La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile. *óp. cit.* 11p.

<sup>120</sup> *Ibid.* 14p.

<sup>121</sup> FÁUNDEZ, E. Los hombres sin rostro. Escritura y racismo en Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile de Alonso González de Nájera. *Revista Atenea* (488): 120, 2003,

El director declara su posición sobre la historia de los indígenas en Chile y la relación que tiene esta con su película:

"Mi idea de *Cautiverio Feliz*, mi apropiación, tiene que ver con desatar estas fuerzas que estuvieron en la historia pero que permanecieron estancadas o fueron suprimidas por el triunfo de una civilización que reemplazó la soberanía por la dominación y hoy día por el control. Pero lo extraordinario de la historia es que no está acabada, es un proceso y no un fósil, y permite actualizar potenciales desde el presente, de modo que el pasado pueda actuar sobre el presente y no sea una expresión periclitada, un mero testimonio inerte"<sup>122</sup>.

Este posicionamiento de Sánchez está de acuerdo con el movimiento del cine chileno de los años 90. Según Mónica Villarroel este período está marcado por la llegada de la democracia y consecuentemente por la reconstrucción de la memoria colectiva y de la memoria nacional. Además, para Villarroel, los cineastas chilenos pueden ser considerados mediadores culturales de la sociedad post-dictadura porque ellos ayudaron a construir diferentes versiones de la identidad chilena que durante todo el período represivo fue forzosamente apagado de la memoria colectiva:

"La identidad cultural vinculada al cine chileno entre 1990 y 2003 no es única ni pretende ser definitiva, por el contrario, está en proceso de construcción permanente, con un fuerte vínculo con la memoria"<sup>123</sup>.

Para Villarroel, siguiendo a Stuart Hall "la idea tradicional de identidades nacionales homogéneas y unificadas es un mito"<sup>124</sup>. Ahí reconoce la importancia del redescubrimiento de la identidad en las formas de representación cinematográfica como un modo de "re-contar" o "traducir" el pasado.

---

<sup>122</sup> MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio: Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme *Cautiverio Feliz*. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004 [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].

<sup>123</sup> VILLARROEL, Mónica. La Voz de los Cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio. *óp. cit.* 22p.

<sup>124</sup> *Ibid.*, 42p.

Es importante destacar que los archivos audiovisuales chilenos sobre los pueblos originarios presentes en el Museo Chileno de Arte Precolombino son en la mayoría documentales y no obras de ficción. De un modo u otro siempre se intentó preservar la dimensión indígena que compone la identidad nacional. Sin embargo, estratégicamente queda situada en el pasado y no en el presente, lo que podemos observar en el artículo desarrollado por Carreño:

"La temática indígena aparece tempranamente dentro de la producción cinematográfica chilena. Aunque de manera periférica, la presencia de los pueblos indígenas se ha mantenido hasta el presente"<sup>125</sup>.

Otro dato muy significativo es que los *mapuche* son el grupo indígena mayoritario del país, representan al 90%, mientras que los *aymaras*, con un 7% de la población indígena chilena, ocupan la segunda colocación, además de otras etnias en menores porcentajes. No por nada esos datos se reflejan en las producciones audiovisuales en el cine y principalmente en los documentales, pues 61% de las producciones audiovisuales sobre indígenas chilenos son temas relacionados a cultura *mapuche*. Carreño resalta que estas producciones han crecido en la mitad de los años 90, período que coincide con el aumento de los antiguos conflictos de tierras debido a la usurpación de territorios *mapuche* por parte del *huinca*<sup>126</sup>. Sobre esta problemática Bengoa destaca que la nación chilena tiene una deuda histórica con la nación *mapuche*, ya que la usurpación de tierras de estos pueblos originarios redujo su territorio en un 90%. Lo que ha provocado el empobrecimiento de estas comunidades originalmente campesinas forzándolas a migrar hacia la metrópoli chilena, rompiendo con sus tradiciones culturales y lingüísticas. Maturana identificó un total de 29 obras audiovisuales con temáticas indígenas en el país, siendo entre estas 23

---

<sup>125</sup> CARREÑO, Gastón. Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción dispositivos visuales. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.11 (1):33, 2006.

<sup>126</sup> Denominación en *mapudungun* sobre el hombre occidental y no *mapuche*.

documentales y apenas 5 películas de ficción<sup>127</sup>, realizadas por directores chilenos hasta el año 2003. Las fechas de estreno de las películas de ficción son en su mayoría a partir de los años 90, período del desarrollo de mecanismos estatales de apoyo audiovisual y de la política cultural de los Gobierno de la Concertación.

A continuación se mostrarán las portadas de los filmes chilenos de ficción con temáticas indígenas y sus particularidades:



Imagen 16: *A la Sombra del Sol*, de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, estrenó en 1974, en el difícil y represivo ambiente político del régimen militar que provocó el llamado "apagón cultural". El film tiene características de la tradición cineasta ligada al neorrealismo italiano, utilizando la participación de la población local como actores y un registro de carácter documental. El cartel revela su proyección en un festival de cine de Arica y hace parte de las conmemoraciones del Bicentenario de Chile, fecha utilizada por el gobierno para rescatar la identidad chilena y su memoria indígena por medio de expresiones culturales, entre ellas la exhibición de filmes.

<sup>127</sup> La película *A la sombra del Sol* (1974), de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman; *Archipiélago* (1992), de Pablo Perelman; *Wichan* (1994), de Magaly Meneses; *Cautiverio Feliz* (1998), de Cristian Sánchez; y *Tierra del Fuego* (2003), de Miguel Littin. MATURANA, Felipe. Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile: El cine de Carlos Flores. Revista Electrónica La Fuga, Abril, 2010. [en línea] <<http://www.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412>> [consulta: 20 de octubre de 2011].



Imagen 17: Escena de la película "Archipiélago" (1992), de Pablo Perelman. Esta obra recrea una escena de la película filmada entre 1910 y 1930 por el sacerdote salesiano Alberto María de Agostini, en la que aparece una familia de canoeros australes. La recreación de estas imágenes se encadena en esta trama filmica, revelando que el relato de la ficción es muy distinto al sentido original de las imágenes del documental. Según María Paz Bajas<sup>128</sup> este mecanismo se trata de una transfiguración de la imagen, una herramienta filmica de la construcción visual que altera el modo de representación de los indígenas.



Imagen 18: Escena de la película *El Wichan* (1994), de Magaly Meneses. Es una ficción con importante base documental, basada en un fragmento del texto de Pascual Coña "Testimonio de un Cacique Mapuche", donde se cuenta la realización de un juicio por el robo de un animal. La mayoría de los papeles son representados por *mapuche* de la zona del lago Budi, Región de la Araucanía, al sur de Chile. Para casi todos esta es su primera experiencia cinematográfica, con excepción del papel de Ionko Aillapan, interpretado por Lorenzo Aillapan que ya tenía experiencia en interpretaciones de otros papeles en el cine.

<sup>128</sup> BAJAS, María Paz. La transfiguración de la Imagen. El artista, su obra y el espectador. MAGALLANIA. 34(2): 11-20, 2006.

Además de *Testimonio de un Cacique Mapuche*<sup>129</sup> de Pascual Coña, están los *Comentarios al Pueblo Mapuche*<sup>130</sup>, del también indígena Manuel Manquilef<sup>131</sup>, que durante el principio del siglo XX, dominaba el español y escribió en este idioma relatos autobiográficos sobre su pueblo. Sin embargo, estos relatos no llegaron a tener adaptaciones cinematográficas.



Imagen 19: La película chilena *Tierra del Fuego* (2000), de Miguel Littín, tuvo coproducción de España e Italia. Basada libremente en la novela de mismo título, escrita en 1956 por el destacado escritor chileno Francisco Coloane, narra la odisea de Julius Popper, aventurero rumano que a fines del siglo XIX tomó posesión de la Tierra del Fuego en nombre de su reina. Incluso, Popper y su campaña fueron considerados cazadores de indígenas, pues, según relatos históricos, exterminaron comunidades enteras de pueblos amerindios que habitaban esta región, como los *Selk'nam* u *Ona*.

Maturana afirma que estas obras cinematográficas son doblemente etnográficas, pues por un lado revelan parte de la realidad histórica de los pueblos originarios, así como se ve en *Cautiverio Feliz* (1998), con relación a

<sup>129</sup> Véase COÑA, Pascual. *Testimonio de un cacique Mapuche*. *óp. cit.*

<sup>130</sup> Véase MANQUILEF, Manuel. *Comentarios del Pueblo Araucano* (juegos, ejercicios y bailes), Santiago, Editorial Ser Indígena, 2010.

<sup>131</sup> Hijo de un *lonko* y una madre cautiva chilena, le permitió desenvolverse en ambos mundos y convertir su obra en un significado especial, al constituirse una sólida y útil introducción a una excelente antología bilingüe de textos *mapuche* comentados.



los *mapuche*, por otra parte, también revelan “los estereotipos y moldes culturales” que la sociedad chilena tenía en determinada época sobre los pueblos indígenas de Chile. Es importante destacar que la supuesta mirada colectiva sobre un hecho histórico en el cine puede ser pensada como representativa, pero en verdad es antes de todo una re-significación del pasado, representado desde el presente por un determinado grupo cultural, como por ejemplo los productores cinematográficos.

En el caso de los *mapuche*, señala que para muchos “el indígena que habla en *mapudungun* y se viste de manera tradicional se ubica en el pasado”<sup>132</sup>. Eso se puede percibir en Chile donde, a pesar de los *mapuche* hacer parte de la sociedad, muchas personas aún no los aceptan como parte de ésta, y por eso prefieren verlos como parte de la historia colonial del país, pero no como sujetos integrados a la sociedad actual, porque si así fuese, dentro de una cierta perspectiva, no podrían ser pensados como indígenas.

Esta observación está integrada a una dinámica de políticas estatales respecto de los indígenas en Chile. Pues, si en principio los *mapuche* sufrieron las políticas de asimilación forzada del siglo XIX, más tarde siguieron las políticas de integración cultural en el siglo XX. Recientemente ellos han sido afectados con las políticas de exclusión, que según Aylwin<sup>133</sup>, son impulsadas por el Estado, que se ha apropiado de las tierras indígenas para ampliar la llegada de inversiones extranjeras en las áreas forestales, hidroeléctricas, acuícolas, así como en la apropiación de sus recursos naturales.

En la película de Sánchez, yendo en contra de los intentos de su autor, la trama mantiene esta visión de cerrar la comunidad indígena en un pasado desvinculado de la sociedad contemporánea, cómo si ellos no existieran más.

---

<sup>132</sup> MATURANA, Felipe. Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile: El cine de Carlos Flores. Revista Electrónica La Fuga, Abril, 2010. [en línea] <<http://www.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412>> [consulta: 20 de octubre de 2011].

<sup>133</sup> AYLWIN, José. El acceso de los indígenas a la tierra en los ordenamientos jurídicos de América latina: un estudio de casos. *óp. cit.* 15p.



A pesar de eso, para Sánchez *Cautiverio Feliz* (1998) no es una recreación histórica en el sentido del cine convencional épico. Por el contrario, para él su producción busca la revalorización de la cultura *mapuche* por medio de varios elementos, entre ellos la documentación etnohistórica, recurriendo a una reconstrucción precisa de objetos domésticos, armas, utensilios; incluso obtuvo estas referencias tanto por medio de expertos de la temática indígena como por contribuciones y asesoría de los propios *mapuche*. Por ejemplo la música, tanto la letra como los instrumentos, es en la gran mayoría, de origen indígena, lo que ayuda a remitir el espectador al ambiente de las comunidades *mapuche* del siglo XVII. Luego, se hace relevante reflexionar si éstas no son, en verdad, estrategias filmicas de autenticación de lo real. Sánchez, en entrevista realizada por Ruffinelli, explica que quiso ser fiel a la reconstrucción menos por una búsqueda historicista de verosimilitud que por un profundo respecto a esa otra cultura<sup>134</sup>. Incluso porque habría una imperiosa necesidad en Chile de redefinirse con respecto al tema indígena. Ruffinelli agrega que lo más extraordinario de *Cautiverio Feliz* (1998) es "hacer verosímil la humanidad del mundo indígena, sin romantizarlo"<sup>135</sup>, o sea que para él, la película no idealiza al indígena.

Sin embargo, por muchas décadas la imagen predominante y representativa de los indígenas araucanos fue la del "mapuche guerrero", que hasta hoy es muy difundida en las clases de historia de los colegios chilenos. Según explica Muzzopappa, a principio del siglo XX las cuestiones relativas a la formación de la nación y de la identidad chilena ocuparon un lugar privilegiado en los debates políticos e intelectuales.

---

<sup>134</sup> Véase RUFFINELLI, Jorge. El deseo de desear. Diálogo con Cristián Sánchez. En: RUFFINELLI, Jorge. (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. *óp. cit.* p. 43-91.

<sup>135</sup> RUFFINELLI, Jorge. El cine nómada de Cristián Sánchez. En: RUFFINELLI, Jorge. (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. *óp. cit.* .p. 40.

"Uno de los tópicos que ingresa en este discurso nacionalista es el de las virtudes guerreras de los 'araucanos', pueblo insertado en el relato genealógico nacional a través de los versos de *La Araucana*, poema épico de Alonso de Ercilla y Zúñiga, que reiteradamente será convocado para cantarle a la libertad y el carácter aguerrido"<sup>136</sup>.

En este poema el personaje central es Lautaro, el guerrero *mapuche* que representa el "rostro nativo" del espíritu libertario para los independentistas. Es así que, por medio de este personaje se conforma el imaginario social de Chile al respecto de los indígenas del Sur del país. La película *Cautiverio Feliz* (1998) puede ser considerada contra épica, pues intenta cambiar la típica imagen del "mapuche guerrero", lo cual es uno de los objetivos de Cristián Sánchez:

"Quiero romper un poco esos clichés y esos estereotipos. Los españoles idealizaban los grandes *toquis* y *lonkos*, como Lautaro, Galvarino y Caupolicán, y los ponían en un punto tan alto que si los vencían, era porque ellos eran extraordinarios también"<sup>137</sup>.

Por lo tanto, el director privilegia el contacto entre el cautivo hispano criollo y los *mapuche* como algo cercano y de amistad, y no desde los relatos descritos por españoles. En el principio de la película un refrán *mapuche* es presentado al espectador, posiblemente intentando introducirlo al mundo indígena que se pretende develar, destacando los futuros cambios que van a ocurrir en la identidad del personaje Francisco, cuando entra en contacto con esta cultura:

*Umawtelelu Kimkülelay*<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> MUZZOPAPPA, Eva. Entretejidos y entrelazados. Estado, nación y legitimidad en el discurso de las fuerzas armadas de Chile (1988-2005). Tesis en Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2006. [en línea] <[http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/muzzopappa\\_m/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/muzzopappa_m/html/index-frames.html)> [consulta: 16 de abril de 2012]

<sup>137</sup> CÁCERES, Yenny. Nunca un cautivo fue más libre. En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. *óp. cit.* 263p.

<sup>138</sup> El que está dormido no sabe de sí (frase presente el comienzo de la película).

Pero estos cambios no serán tan visibles ya que la producción de la película siguió el principio “*bressoniano*” de no utilizar un actor para el rol del personaje principal del hispano criollo Francisco, tampoco hay primeros planos ni estrellas de teleseries. El joven Juan Pablo Aliaga, por ejemplo, que interpreta al cautivo no es actor, y los demás personajes son interpretados por *mapuche*, en su mayoría de Cunco, localizado en la Novena Región, donde ocurrió el rodaje de la película. Por lo tanto, la selección de no-actores, aún siendo una posibilidad cinematográfica reconocida, no parece, en el caso de la película *Cautiverio Feliz* (1998), lograr el nivel de profundidad fílmica que el director deseaba alcanzar. Más aún, el resultado del filme no logra todos los objetivos propuestos, las elecciones del director para el rol principal y para interpretaciones de los indígenas de personas comunes (no actores) sin duda son decisiones que implican en una mayor homogeneidad y equilibrio de esta producción.

Sin embargo, Sánchez declaró en entrevista, que considera su película “un espejo importante para el mundo *mapuche*”, y que por medio de ésta los indígenas pueden “descubrir aún más sobre sus ancestros del siglo XVII”<sup>139</sup>. Siguiendo esta línea de raciocinio se revela que, a pesar de este particular cuidado con la reconstrucción de los hechos a través de precisiones históricas y antropológicas (principalmente a través de las descripciones hechas por Francisco Núñez de Pineda y Bascañán en su obra *Cautiverio feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile*) y también por la representación del estilo de vida indígena, sus tipos de vestimentas, viviendas y la preocupación en hacer las grabaciones en un contexto natural similar al de ellos, en rigor, todo este esfuerzo se hace para crear una “realidad

---

<sup>139</sup> Véase MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio: Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme *Cautiverio Feliz*. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004 [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].

maquillada"<sup>140</sup>. Maquillada en el sentido de que aunque los elementos que hacen parte de la producción sean propios de la sociedad *mapuche*, no significa que lo que se vea sea real, o represente sus ancestros. Complementando este pensamiento, el crítico del arte John Berger afirma:

"Una obra visual inscribe la experiencia del autor en relación a lo visible, ella en sí misma es la cristalización de un modo de ver, un modo de dar forma material a un conjunto de preferencias visuales cuyos valores se hallan culturalmente determinados"<sup>141</sup>.

Para Raurich otros artificios utilizados para inducir a una representación realista son los largos planos secuenciales, la ausencia de primeros planos y cierto distanciamiento de la cámara revelando la totalidad de los eventos en lugar de la narración de los hechos ocurridos. Este estilo escogido por Sánchez tiene el propósito, según él mismo expresó en una entrevista, de no inducir a un mensaje ya finalizado, sino más bien, inducir al espectador a observar las escenas y a partir de esta vivencia develar por sí mismo el origen del complejo proceso de mestizaje.

Sin embargo, la propuesta del director de realizar planos generales, con poquísimos movimientos de cámara, podría llevar a un abordaje más teatral del elenco, con todo, es visible que los actores no alcanzan un nivel de profundidad y consistencia expresiva. Por otro lado, para muchos directores, la opción por un abordaje visual "realista" en sus producciones funciona como un alejamiento de los dispositivos de montaje y adhiere los planos secuenciales como una forma de lograr este intento. Con eso se puede observar que el objetivo del director de acercar al público a la comprensión de este proceso de mestizaje no es alcanzado por medio de su película, tanto por la actuación inexpresiva de la mayoría de los personajes como por las escenas sin gran relevancia histórica.

---

<sup>140</sup> RAURICH, Valentina. Realidad Maquillada. Vídeo Cine-Ponencia para la Revista Chilena de Antropología Visual, 6, 2005.

<sup>141</sup> Citado por MATURANA, Felipe. Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile: El cine de Carlos Flores. Revista Electrónica La Fuga, Abril, 2010. [en línea] <<http://www.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412>> [consulta: 20 de octubre de 2011].

Es también muy visible las referencias estéticas de los *westerns* americanos, según Sánchez, su mayor influencia fueron las películas de John Ford<sup>142</sup>. La otra necesidad fue también la de transformar la película en una representación pictórica, o sea, acercar los planos filmicos a cuadros de pinturas. Entre sus mayores referencias estéticas están la pintura chilena paisajista y costumbrista. Además, hay una búsqueda del director por darle un enfoque de neorrealismo italiano donde se privilegia la importancia del paisaje tanto como a los personajes. Para Cavallo estas son características que le permiten a Sánchez producir un cine de contracorriente, independiente y poco valorado por sus contemporáneos.

"Esos largos planos secuencia, que a ciertos espectadores pueden parecer aburridos y hasta exasperantes, son la explicación de por qué *Cautiverio Feliz* logra recoger los ritmos vitales de la cultura mapuche, el sentido que late bajo su monotonía, la profunda astucia que se esconde tras su aparente atonalidad: y se puede decir que por ello ésta es la gran película chilena sobre el pueblo araucano, la película que ha vuelto anacrónicos todo paternalismo y toda caricatura acerca de nuestras raíces indígenas<sup>143</sup>".

Además de estas características estéticas la película *Cautiverio Feliz* (1998) representa a los indígenas en un aspecto más colectivo que individual. Esto teniendo en cuenta que las relaciones interpersonales entre el cautivo y el grupo de *mapuche* son tan valoradas que la mayoría de los planos generales se privilegian, para así lograr la presencia de ambos dentro de un mismo cuadro. Por lo tanto, hay que pensar hasta qué punto esta película alcanza el grado de importancia del que habla Cavallo, pues las situaciones cotidianas son más valoradas que los hechos históricos descritos en el libro de Pineda y Bascuñán, lo que hace que ésta no tenga una representatividad histórica, pero que se acerque más a la historia extraoficial. Además la afirmación de Cavallo

---

<sup>142</sup> Cineasta norteamericano de gran prestigio, en las décadas de 1930 a 1960, conocido, principalmente, por sus películas *westerns*. El actor más importante de su filmografía es John Wayne, que Ford lo transformó en un estrella de Hollywood.

<sup>143</sup> CAVALLO, Ascanio, et al. Huérfanos y perdidos, el cine chileno de la transición. *óp. cit.* 293p.

que esta es “la gran película sobre los *mapuche*” puede llevar a dos conclusiones, primero, que no hay muchas otras en la historia cinematográfica chilena, y segundo, que es una opinión muy contundente para esta película, pues ésta no alcanza el nivel de las referencias refinadas que cita el director.

Las selecciones estéticas de *Cautiverio Feliz* (1998), la elección de “no-actores”, el estilo neorrealista italiano, así como la búsqueda de una imagen pictórica mezclada con las tradiciones fílmicas de los *western* de John Ford, nos hacen reflexionar que por más que Sánchez procure no idealizar al indígena, busca en estas referencias estéticas un ambiente idealizado del contexto de los indígenas araucanos en el siglo XVI. De este modo, ¿sería posible separar la representación del ambiente con la representación del indígena? O, la verdad, una interfiere en la otra al punto de que ambas imágenes se tornan idealizadas y romantizadas. Además, ¿acaso estas influencias del director como los *western* y el neorrealismo realmente se hacen tan evidentes en las posibilidades expresivas de esta película?

Según el director, la temporalidad del film y su composición sonora, producida por instrumentos *mapuche* como el *kultrun*<sup>144</sup>, marcan el ritmo de la narrativa y permiten construir ese mundo de acuerdo “a lo que hipotéticamente pudo ser la Araucanía en el siglo XVII”<sup>145</sup>. No obstante, hay muchas partes de la película que no utilizan una banda sonora diegética, es decir, que pudiera remitir exclusivamente a este período colonial. Pero más que eso, este deseo del director de componer una atmosfera “similar” es un poco sobreactuado, ya que en verdad es una reproducción de lo que él piensa como característico de esta época.

---

<sup>144</sup> El *kultrun* o tambor *mapuche* es un instrumento musical de percusión que se utiliza en actividades y ceremonias *mapuche*.

<sup>145</sup> MARÍN, Pablo. El otro *Cautiverio* Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme *Cautiverio Feliz*. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004 [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].



La película *Cautiverio Feliz* (1998) es considerada un drama histórico y es hablada en español y *mapudungun*, para traer un sentido de verosimilitud, ya que en el período colonial muchos españoles e hispanos criollos como Pineda y Bascuñán comprendían el idioma indígena, así como algunos nativos comprendían y hablaban castellano. En ese sentido ha ayudado mucho que los indígenas de la película hayan sido interpretados por los propios *mapuche*. A pesar de que, según Sánchez, la mayoría de los *mapuche* que actuaron en la película eran personas preparadas, eran dirigentes políticos, artistas e intelectuales, había otros que no dominaban el *mapudungun* y no comprendían nada. Además de esta dificultad lingüística, la otra encontrada por la producción fue en cuanto a los distintos procesos históricos y de transculturación entre los *mapuche* y la sociedad hispano criolla, lo que provocó que muchos de estos indígenas perdieran sus "rasgos originales".

Estos contactos entre los diferentes pueblos provocaron cambios físicos, debido a los procesos de mestizaje biológico. De esta manera, por medio de la mayoría de los *mapuche* que participan en la película es posible identificar algunos de estos rasgos mestizos. Luego, los *mapuche* dejaron de tener esa composición física de guerreros fuertes, para tener una menos delgada y ágil, más típica de campesinos o de indígenas de la gran ciudad.

La selección del elenco en el cine, es para Shohat y Stam "un tipo de delegación de voz con tonos políticos"<sup>146</sup> o sea la lengua hablada por el propio pueblo indígena desempeña un rol socio-político en su auto-representación. La participación de estos pueblos en el proceso de la producción y en la actuación, al no ser profesionales del campo artístico, rompe con el estigma de décadas de producciones cinematográficas, principalmente de Hollywood, donde los papeles de los indígenas eran muchas veces representados por actores blancos europeos o norteamericanos, vistos en general como "más allá de la

---

<sup>146</sup> SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica. óp. cit. 277p.* (traducción es nuestra)



etnia". Shohat y Stam resaltan que dentro de la historia del cine norteamericano los principales roles de indígenas no fueron hechos por indígenas: "Es práctica común del cine dominante transformar las personas "oscuras" o del Tercer Mundo en un "otro" sustituible, en unidades intercambiables que pueden ser "cambiadas unas por las otras"<sup>147</sup>. Es importante resaltar que esta afirmación está restringida al universo *hollywoodense* y no necesariamente está presente en las industrias cinematográficas de otros continentes, (atendiendo a su propio contexto histórico y filmico).

Shohat y Stam explica que estas prácticas del cine norteamericano provocan problemas básicos, desde la imposibilidad de trabajar por una representación propia hasta la propagación de una idea racista, en el sentido de no contratar minorías sociales para ser parte del elenco, como si un film solo fuese económicamente viable y rentable si entrega los roles principales a un "astro universal". En el caso de *Cautiverio Feliz* (1998), el hecho de que los indígenas contemporáneos representen sus antepasados no significa que ellos tengan control sobre la naturaleza de la representación que sobre ellos se construye.

Las cuestiones de auto-representación también surgen en la perspectiva de la elección del uso del idioma de una determinada sociedad, ya que este es, según Shohat y Stam, un "símbolo importante de la identidad colectiva"<sup>148</sup>, y un campo de distinción de la nación y sus respectivas culturas. Por lo tanto, el idioma está inscrito en los juegos de poder del colonialismo de América, o sea, "los idiomas están en el centro de las jerarquías culturales del eurocentrismo"<sup>149</sup>. Pero, así como en la cuestión de la auto-representación, el hecho de que algunos actores *mapuche* hablaran su propio idioma en la película de Sánchez no necesariamente los pone en una posición privilegiada,

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, 279p. (traducción es nuestra).

<sup>148</sup> *Ibid.*, 281p. (traducción es nuestra).

<sup>149</sup> *Ibidem.* (traducción es nuestra).

donde su voz pueda representar este pasado indígena colonial. Su habla, en verdad, representa la voz del director, representa su visión acerca de la realidad vivida en la época, así como busca entregar un carácter verosímil a la producción.

Si observamos los *western* clásicos de Hollywood podemos verificar que había una discriminación lingüística constante y una postura colonialista que distorsionaba la realidad de los pueblos indígenas representados, siendo que muchas veces estos hablaban un "mal inglés" para justamente crear una imagen de que tenían "la inhabilidad de dominar la lengua civilizada"<sup>150</sup>. No obstante, muchos cineastas de los países en desarrollo empezaron a luchar contra esta práctica, exigiendo el uso de los idiomas de origen. Un buen ejemplo es la película épica estadounidense *Danza con lobos*<sup>151</sup> (1990), dirigida por Kevin Costner y basada en la novela de mismo título, escrita por Michael Blake.

Sin embargo, fue el *western* norteamericano *Um homem chamado cavalo* (1970), de Elliot Silverstein, uno de los primeros en el cine norteamericano en traer una nueva perspectiva en relación a la representación lingüística (indígena) de los actores, además de un figurín impecable de los indígenas Sioux del principio del siglo XIX, que tiene como actores principales las estrellas de Hollywood Richard Harris y Judith Anderson. Es importante destacar que, en este sentido, el cine brasileño de los años 70 también fue uno de los precursores en la introducción de la lengua indígena en las producciones cinematográficas con temas indígenas. Sin embargo, en *Cautiverio Feliz* (1998) en algunos diálogos de *mapuche* en español, éstos son representados de un modo muy despectivo, pues algunos personajes aparecen hablando un español

---

<sup>150</sup> *Ibidem*. (traducción es nuestra).

<sup>151</sup> Relata la historia de un oficial de la caballería del Ejército de Estados Unidos, que traba amistad con un grupo de indígenas Sioux, *Lakotas*, sacrificando su carrera y otros lazos para convivir con ellos. La película fue ganadora de siete Óscar entre ellos mejor película, mejor director, mejor guion adaptado, mejor fotografía y nominada a otras cinco categorías, siendo esta una de las películas más exitosas del cine norteamericano.

muy mal hablado, lo que parece contradictorio con la aparente búsqueda del director de lograr una representación lingüística en la película que fuera próxima a la realidad.

A pesar que ésta es una cuestión muy difícil de analizar, principalmente porque el espectador común tiene un dominio del español; cuando un actor habla un idioma indígena en general es más difícil de calificar si habla correctamente, pues la mayoría del público no lo domina. Por tanto, cuando un personaje habla un idioma indígena se cree que es una señal de superioridad, en el sentido de dominar los códigos de los nativos.

El director de *Cautiverio Feliz* (1998) cree que sus elecciones aumentan las posibilidades de auto-representación, tanto por la actuación de personas de la comunidad *mapuche* como por el hecho de hablar su propio idioma, pero como ya fue dicho anteriormente eso no significa que estos actores *mapuche* tengan el grado de significado histórico que Sánchez piensa que tienen. Sin embargo, hay un aspecto relevante: la valoración del *mapudungun*, especialmente por el hecho de que en la actualidad gran parte de los *mapuche* ya no tienen dominio de su propio idioma. Eso se debe principalmente al proceso de "asimilación forzada" promovidas por políticas estatales que, según Aylwin, substituye las culturas indígenas por las dominantes:

"Dicha asimilación se manifestó en particular en el ámbito de la educación, donde los indígenas fueron integrados a escuelas que negaban sus lenguas, culturas e historias. La asimilación se expresó además en el ámbito religioso, encomendándose a los misioneros la tarea de cristianizar y "civilizar" a los indígenas por parte de los gobiernos de la época"<sup>152</sup>.

La mayoría de los pueblos indígenas de Chile se han desarrollado a lo largo de cientos de años con relativa independencia. Al Sur se encontraban predominantemente los *mapuche*, al norte los *aymara* y otros en menor cantidad en otras partes del país, cada uno con sus distintas culturas y forma

---

<sup>152</sup> AYLWIN, José. El acceso de los indígenas a la tierra en los ordenamientos jurídicos de América latina: un estudio de casos. *óp. cit.* 5p.

particular de organización y poder. Los *reche*, antiguos *mapuche*, eran una sociedad soberana, de hombres libres, que no estaban sometidos a leyes sino a pactos que dependían de vínculos con determinados linajes de enorme poder local, según explica Cristián Sánchez en entrevista para la televisión española<sup>153</sup>.

No obstante, con la llegada de los colonizadores a América estos fueron obligados a abandonar sus idiomas, pero también algunos de ellos buscaron el dominio del idioma europeo para comprender y negociar mejor con los españoles. Para los pueblos colonizados "el habla es negada en un doble sentido, primero en el sentido idiomático de que no es permitido hablar, pero también en el sentido más radical de no reconocerles la capacidad de hablar"<sup>154</sup>.

Sin embargo, las relaciones entre idioma y poder traspasaron el período colonial, incluso aún hoy muchos de los *mapuche* ya no hablan más *mapudungun* en lo cotidiano, más bien lo sustituyeron por el español para ser mejor aceptados por la sociedad chilena. Sobre esta cuestión Shohat y Stam resaltan que:

"Como campo de batalla social, el idioma constituye el espacio local donde las luchas políticas son vividas tanto desde el punto de vista colectivo como íntimo. Las personas no adoptan el idioma solamente como un código maestro, sino participan de ella como sujetos constituidos socialmente, cuyos intercambios lingüísticos son basados en las relaciones de poder"<sup>155</sup>.

Por otro lado, la preocupación con el uso del idioma y expresiones del siglo XVII fue una constante en la película de Sánchez, para eso ha tomado testimonios del modo de hablar de los *mapuche* de este período, así como trató

---

<sup>153</sup> MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme Cautiverio Feliz. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004 [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011]

<sup>154</sup> SHOAT, Ella y STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. *óp. cit.* 282p. (traducción es nuestra).

<sup>155</sup> *Ibid.*, 283p. (traducción es nuestra).

de poner el rico testimonio dejado por Pineda y Bascuñán, que transcribió en castellano lo que decían los distintos interlocutores. Hay relatos que evidencian que el joven hispano criollo comprendía y hablaba el *mapudungun* con propiedad.

Para eso Sánchez resaltó que tuvo también un cuidado especial con la narración *in off* del cautivo Francisco, pues quiso mantenerse lo más fiel posible a las frases del libro que dio origen a la película. Además, para el director la posición y la narrativa del protagonista no es “abusiva habitual, como encarnación del autor, expresando una única tonalidad posible”<sup>156</sup>, sino un dispositivo más de la narración libre donde cada figura defiende sus ideas y modos de vida. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la perspectiva desde la que habla el director no siempre es tan evidente en su película como él cree.

La principal diferencia entre la obra cinematográfica *Cautiverio Feliz* (1998) y el libro en el cual está basado, según el director, es que en su película hay un énfasis en el personaje Francisco, que aparece como un joven en proceso de aprendizaje inconsciente y de maduración. Esto significa una narrativa fílmica que es más bien una tentativa de mostrar el proceso de cambios del cautivo hispano criollo que detenerse en sus descripciones de los acontecimientos y de las diferencias entre la cultura hispana e indígena.

Ahora bien, esta idea del director no se ve concretizada en la actuación del joven que interpreta a Pineda y Bascuñán, pues su trabajo no alcanza este grado de profundidad en la película.

---

<sup>156</sup> MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme Cautiverio Feliz. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004. [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].



Imagen 20: El católico Francisco observa atento el *machitún*, ceremonia de sanación del pueblo mapuche, realizado por una *machi* (líder espiritual *mapuche*). En el rito se invoca a los antepasados que han dejado el mundo terrenal y ahora controlan el arte de diagnosticar males y enfermedades. El tratamiento del enfermo es a base hojas de canelo. Por medio de los sonidos de *kultrún* se ingresa a un estado de trance, y al ser estos elementos típicos de este ritual son representados en la película buscando mayor verosimilitud. Mientras los hombres *mapuche* están representados de blanco, las mujeres atrás componen la música y todas están de negro, casi diluidas en un segundo plano

Además de esta escena hay muchas otras dentro de esta película que son representativas de la relación entre vida y muerte que se establece entre las creencias del pueblo *mapuche*. También hay una enorme presencia de los ancestros en la vida cotidiana de ellos, revelando su grado de importancia dentro de las sociedades indígenas, como podremos ver en otras escenas seleccionadas.

La inserción de las escenas de rituales indígenas es constituida por diversos componentes desde vestimentas y utensilios, además de cantos en lengua indígena, para ampliar el significado de éstas. Acerca de eso Carreño explica que:

"Los rituales de los pueblos nativos americanos se han expuesto principalmente en películas pro-indias, es decir, aquellas que exponen valores positivos de la cultura indígena. A pesar de ello, la función de estas ceremonias dentro del relato cinematográfico es siempre de *exotizar a un otro* que es distinto del blanco"<sup>157</sup>.

<sup>157</sup> CARREÑO, Gastón. Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción dispositivos visuales. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. 11(1): 37, 2006.



Sánchez explica que paralelo a las convenciones realistas del film hay una serie discontinua de situaciones que el cautivo hispano criollo vive y que forman parte del mundo espiritual *mapuche*, siendo muy distintas de la tradición cristiana. En ese sentido, estas escenas revelan el vínculo entre vida y muerte dentro de la cultura *mapuche*.

La primera escena que muestra eso es cuando Francisco, poco después de ser capturado, se acerca de un indígena muerto y los otros presentes le dicen que él debe alejarse del cuerpo del fallecido, pues según la cultura indígena, la entidad maligna (*weküfe*), que todavía permanece junto al muerto, puede alojarse en él. La segunda escena que tiene la intención de llevar a Francisco a otra comprensión de su realidad es cuando un niño indígena se aproxima a él y le pregunta dónde está su alma, lo que puede representar metafóricamente la situación en que vive el cautivo, quien necesita encontrarse como persona. El tercera escena es cuando el cautivo deja la tribu y aparece un tío muerto, un alma en pena, y señala en su partida que él ya no tiene patria, o sea, que el joven ya no pertenece a ninguna cultura específica, según el director.





Imagen 21: Por último Francisco conversa con niño que está en una jaula y se cuestiona si él también tiene una entidad maligna en su corazón. En cada uno de esos contactos entre Francisco y los *mapuche* revela, según Sánchez, que “la cultura indígena ha penetrado más a los hispano criollos que esta a aquellos, contra toda presunción”. La presencia de niños *mapuche* dentro de la película es una constante en *Cautiverio Feliz* (1998). Además nuevamente el color blanco representa la sanación del cuerpo y el espíritu.

Sánchez también intentó reproducir los valores de la sociedad señorial y la moral aristocrática compartida tanto por la sociedad hispano criolla como por los guerreros *reche* (*mapuche* antiguos). El director explica que estas eran condiciones de esta época, y que fueron adquiridas por medio de transferencias culturales, pues “existía ya un importante roce o intercambio fronterizo”<sup>158</sup> que generó un mestizaje cultural. Por otra parte, Molina cuestiona estas tentativas de verosimilitud del director: “La representación de la película ante la cultura material y de las representaciones costumbristas y del realismo son modos de intentar reafirmar la autenticidad y legitimar un acontecimiento histórico”<sup>159</sup>. Sin embargo, las distintas selecciones hechas por el director, al detenerse en muchos detalles de verosimilitud, más parecen una medida jerárquica de imponer una supuesta versión de la historia, que él cree ser la “real” y única

<sup>158</sup> MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme *Cautiverio Feliz*. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004. [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].

<sup>159</sup> Véase MOLINA, Guillermo. Video-ponencia: Sobre la retórica visual del *Cautiverio Feliz*: Un ejercicio práctico de Antropología del Cine. Revista Chilena de Antropología (6), 2005.

posible. Al observar este período de la colonización europea en América es fundamental, según García Canclini<sup>160</sup> comprender los procesos de mestizaje vividos por ambas las culturas. Sin embargo, *Cautiverio Feliz* (1998), revela ejemplos de cómo ocurrió parte de ese proceso desarrollado entre los indígenas *mapuche* y los colonizadores españoles. Para García Canclini, siguiendo a Laplatine y Nouss, el mestizaje cultural es la “mezcla de hábitos, creencias y formas de pensamiento europeos con los originarios de las sociedades americanas”<sup>161</sup>. Por lo tanto, la intensa experiencia vivida en cautiverio por el joven hispano criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, descrita tanto en su obra literaria como en el film de Sánchez, es parte de un proceso de mestizaje que puede ser explicado no solo como “la fusión, la cohesión, la ósmosis” sino también como un momento de “confrontación y diálogo”<sup>162</sup>.



Imagen 22: Es posible ejemplificar el proceso del mestizaje a través de un improvisado ritual cristiano donde los *mapuche* se permitieron ser bautizados por el joven hispano criollo.

Es muy representativo de esta película que en los planos generales aparezcan en el mismo cuadro el cautivo hispano criollo y los *mapuche*. Siendo

<sup>160</sup> Véase GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Paidós, 2001.

<sup>161</sup> *Ibid.*, 21p.

<sup>162</sup> *Ibid.*, 20p.

que, en este sentido, la representación indígena es mucho más colectiva que individual. Además, la mayoría de los *mapuche* son representados con poco vigor físico, más bien con sobrepeso y en trajes con muy pocas diferencias de colores como se puede ver en el cuadro del bautismo y en muchos otros.



Imagen 23: El joven Francisco participó de diversas situaciones sociales al lado de los *mapuche*, comiendo, bebiendo junto a ellos, en una actitud de respeto y admiración mutua. El director privilegia la representación de los indígenas en escenas cotidianas, desmitificando la imagen del *mapuche* como guerrero para entrar a definirlo como un hombre común y sociable. Las representaciones de ancianos y niños también son muy frecuentes en toda la película.

Sin embargo, este fenómeno de mestizaje cultural se dio dentro del contexto descrito por Pratt como “*zonas de contacto*” que “invocan la presencia conjunta, espacial y temporal de sujetos anteriormente separados por divisiones geográficas e históricas, cuyas trayectorias se interceptan”<sup>163</sup>. Espacios de negociaciones identitarias, donde el sujeto colonial tuvo que adaptarse y formularse constantemente. En el caso de Francisco, debido a su cautiverio este contacto fue potenciado por una convivencia diaria, donde ha participado de fiestas, rituales, juegos y otras actividades junto a ellos; además de los aprendizajes que este recibió sobre las costumbres indígenas, y también respecto de los sistemas de organización política *mapuche*.

<sup>163</sup> PRATT, Marie Louise. Ojos Imperiales. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997. 26p.



Imagen 24: En un momento de cercanía y amistad el líder *mapuche* revela sus diversas relaciones con las mujeres indígenas y enseña al joven hispano criollo como lograr tener una vida buena al lado de las mujeres:

- *No está tranquilo el hombre que tiene muchas mujeres, por eso ahora tengo solo tres-* dice el *mapuche*

Esta escena es también una de las pocas en donde aparece un color predominante, en este caso el amarillo, que podría representar la posición social destacada del indígena anciano

En esta narrativa filmica hay referencias a la poligamia dentro de la cultura *mapuche*, sin embargo, las representaciones al respecto de esta práctica social son muy discretas y llenas de pudores, probablemente por un cuidado especial de la producción puesto que la sociedad chilena es muy religiosa y conservadora. Por ejemplo, en otra escena un viejo *lonko* va a otra comunidad y pregunta si puede llevar algunas de las hijas bonitas del *lonko* de allá, y este le responde: *Bueno trae el pago por ellas y te la puedes llevar.*

La película pone en evidencia trazos de las relaciones familiares y entre las comunidades indígenas. Por lo tanto, las mujeres eran intercambiadas entre estas por objetos de valor y eran de propiedad de sus padres. Sin embargo, a pesar de las propuestas y insinuaciones de las indígenas hacia el cautivo, él no dejó sus propias creencias por eso, es aún "más apreciado y querido" por los

*mapuche* ya que él “no renuncia a sus convicciones morales y religiosas y se comporta con casta virilidad frente a las innumerables tentaciones”<sup>164</sup>.



Imagen 25: Mujeres *mapuche* bañándose desnudas e invitando el joven Francisco a estar junto a ellas, pero él renuncia debido sus votos cristianos. Lo mismo ocurre con la joven *mapuche* que es entregada a él, por un *cacique*, como su esposa como voto de admiración. Francisco a pesar de demostrar respeto y cariño por ella también recusa debido sus diferencias religiosas y por sus compromisos familiares y obligaciones militares. Lo que se puede visualizar en esta escena es que la sensualidad de la mujer se muestra en lo colectivo, incluso esta es la única vez en la que se revela parte del cuerpo de las mujeres indígenas.

---

<sup>164</sup> *Ibidem.*



Imagen 26: Las mujeres *mapuche* son representadas casi todas con el mismo traje y misma color, en general, además de una actitud representativa de servidumbre con relación a los hombres. En esta escena la indígena prometida a Francisco es unas de las pocas en que la indígena aparece con maquillaje occidental. El canto revela la imposibilidad de concretización del amor mestizo, claramente explicitada cuando ella canta al capitán: *Tengo pena, tengo pena, está triste mi corazón. Vámonos lejos, vámonos lejos.*



Imagen 27: Las mujeres *mapuche* tienen una función social de servir tanto a los hombres indígenas como al cautivo, sin embargo algunas intentaron seducirlo. Lo que revela la gran diferencia de la relación de amistad e igualdad establecida entre Francisco y los hombres *mapuche*.

Ahora bien, en la película, es revelado que el mismo Francisco manteniendo sus principios europeos y cristianos pasa, según el director, por un proceso de transformaciones de su identidad y subjetividad. Con todo, la lectura sobre este hecho no es tan evidente como lo son las intenciones del director. Por lo tanto, en el caso del libro mucho más que da película, la transformación de la identidad de Francisco ocurre justamente por el contacto con los "otros", los *mapuche*. Sobre esta cuestión de la imagen de los "otros" en el cine chileno se destacan los estudios de Peirano:

"El cine chileno de ficción ha privilegiado cierta imagen del *nosotros* y ha potenciado cierta imagen de los *otros* que evidencia estrategias en la construcción imaginaria de la identidad nacional en Chile. [...] Sin embargo, se ha excluido de esta imagen la presencia de lo indígena como parte de nuestra sociedad o se ha construido como *otro* estático, lejano y exótico"<sup>165</sup>.

Para explicar mejor este proceso Foester y Vergara comprenden que "la identidad individual surge en una relación dialógica"<sup>166</sup>. Profundizando aún más en la consecuencia de la desvalorización de la imagen de los indígenas y de los prejuicios provocados no sólo en el imaginario social sobre los *mapuche*, sino en ellos mismos:

"Nuestra identidad –dice Taylor– se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de éste; a menudo también por el *falso* reconocimiento de otros, y así, un individuo o un grupo de personas puede sufrir un verdadero daño, una auténtica deformación si la gente o la sociedad que lo rodea le muestran, como reflejo, un cuadro limitativo, o degradante o despreciable de sí mismo. El falso reconocimiento puede causar daño, puede ser una forma de opresión que aprisione a alguien en un modo de ser falso, deformado o reducido"<sup>167</sup>.

Este tema en torno de la problemática de la identidad indígena en Chile tiene raíces tan profundas que el director Cristián Sánchez resaltó su constante

---

<sup>165</sup> PEIRANO, María Paz. *Nosotros, Los otros*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 11 (11): 115, 2006.

<sup>166</sup> FOESTER, Rolf y VERGARA, Francisco. *Mapuches y Aymaras: el debate en torno al reconocimiento y los derechos ciudadanos*. *óp. cit.* 550p.

<sup>167</sup> Citado por FOESTER, Rolf y VERGARA, Francisco. *Mapuches y Aymaras: el debate en torno al reconocimiento y los derechos ciudadanos*. *óp. cit.* 115p.



preocupación y cuidado en la producción de *Cautiverio Feliz* (1998) para que escenas como la del sacrificio del soldado no tuvieran un tono “dramático sentimental”, o sea, intentó evitar una “catarsis aristotélica”, aunque en el libro esta narrativa tenga una carga dramática más fuerte, pues muestra a los caciques comiendo el corazón del colonizador. Sánchez, dijo en entrevista que:

“No deseaba que el espectador chileno, sin comprender realmente el significado ritual mágico de las prácticas de los sacrificios entre los reche, se quedara con su aspecto interno y tuviese una predisposición negativa. Era mejor tomar distancia y no entrar en detalles que horrorizarían y chocarían con nuestros valores actuales de civilización”<sup>168</sup>.



Imagen 28



Imagen 29

Es importante destacar que en varios momentos Francisco podría haber sido muerto por las tribus indígenas de la cordillera, que en diversos episodios intentaron negociar la muerte del *huinca*, el extranjero considerado enemigo, pero éste fue protegido hasta el fin por comunidades que tenían respeto y admiración a él y a su padre, que en una batalla entre españoles y *mapuche* los protegió de la muerte. De ese modo se crea un vínculo de agradecimiento mutuo entre el joven y estos *lonkos*.

<sup>168</sup> MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme Cautiverio Feliz. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004 [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].

Por lo tanto, en su film Sánchez resalta principalmente los hechos que hicieron que Pineda y Bascuñán considerase su cautiverio entre los araucanos<sup>169</sup> "feliz". De ese modo el autor, pone el énfasis no en el combate ni en el enfrentamiento de dos razas, sino por el contrario, en la tolerancia, en la simpatía con el enemigo, en la compasión, puesto que su cautiverio le da ocasión de acercarse amigablemente a la cultura del otro. Sin embargo, en la mayoría de las escenas entre el cautivo Francisco y los *mapuche* hay "la sensación de que es una persona que no está presa", afirma Sánchez y concluye: "Nunca un cautiverio fue más libre. Y si tenía que huir de algo, era justamente, como él mismo dice, de la carne, el temor al contacto con la mujer indígena"<sup>170</sup>. La otra razón para que se considere a Francisco un cautivo feliz se refiere al hecho de que él estaba en manos de caciques amistosos mientras los otros caciques enemigos querían matarlo, por lo tanto, siguiendo a Cavallo:

"Este peligro objetivo es una buena motivación para aceptar su reclusión, pero el hecho central es que el joven capitán no solo vive pasivamente al secuestro, sino que más tarde lo añora como el momento más luminoso de su existencia"<sup>171</sup>.

En ambas las narraciones, literaria y filmica, Pineda y Bascuñán revela una distinta interpretación acerca de los *mapuche*, pues él no los representa como bárbaros, como los describían muchos escritores de la época debido a sus hábitos sociales y culturales muy distintos de los europeos, y empezó a describirlos con más humanidad, respeto y hasta con admiración. Incluso, al fin de su jornada junto a los indígenas el *lonko* hace un pedido al joven antes del regresar a su casa:

- Cuando regreses con tu gente, cuéntales cómo vivimos, recuérdelos cuanto bien te hicimos.

---

<sup>169</sup> Una de las denominaciones de los indígenas que viven en la Región de la Araucanía, también denominados *mapuche*.

<sup>170</sup> CAVALLO, Ascanio, *et al.* Huérfanos y perdidos, el cine chileno de la transición. *óp. cit.* 262p.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 294p:

De ese modo el cautivo Francisco se tornó un mediador cultural, pues intercambió informaciones de distintos universos, una vez que por medio de su libro llevó relatos sobre los modos de vida y costumbres indígenas a la sociedad hispano criolla y europea. No obstante, al remitirse a un pasado histórico donde ocurrió el contacto/tensión entre culturas distintas como la hispano criolla y la indígena es importante percibir, según Cornejo Polar "una cultura basada en la escritura y otra en la oralidad" hacen que cada una tenga "sus propios códigos, sus propias historias y que inclusive remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas"<sup>172</sup>.

En ese sentido, a partir del poder de la palabra escrita, el joven hispano criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán ha registrado y revelado el vínculo verdadero que tuvo con parte de los *mapuche*, lo que permitió darle un rostro, un alma a los indígenas. Así, tanto el libro *Cautiverio Feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile* como la adaptación de Sánchez al cine, amplificaron las representaciones positivas del indígena, llegando hasta a idealizarlos. Incluso, eso contribuye a disolver las representaciones despreciativas de los indígenas del Sur de Chile.

Al fin de la película *Cautiverio Feliz* (1998) se crea una alternativa para provocar una sensación de una "veracidad histórica", por medio de un pequeño texto (transcrito abajo) sobre los hechos históricos reales a respecto del cautivo Francisco, lo que puede generar una dificultad en separar la ficción de la realidad. La otra cuestión es el uso al final de este texto de la firma del director, Cristián Sánchez, lo que proporciona a la película un carácter muy autoral.

"Veintisiete años después de su liberación Francisco empezó a escribir *Cautiverio Feliz*. De 1656 a 1673, en medio de infortunio personal y profundamente desencantado de la administración colonial, escribió esta obra que testimonió el

---

<sup>172</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Cuadernos de Literatura (6): 19,1997.

deseo de permanecer unido a ese mundo *mapuche* que, a sus ojos, resultó más humano que el suyo.

Cristián Sánchez”

Esta cita es interesante, pues revela que el libro no fue un diario escrito durante su cautiverio entre los *mapuche*, más bien es una apropiación *a posteriori*, o sea, una reflexión después de los hechos ocurridos. Es decir, su libro está basado en su memoria y por lo tanto tiene otro significado, otra lectura de los eventos que ha vivido, y no es la descripción de ellos durante lo ocurrido, es más bien una reevaluación de sus experiencias y sentimientos del pasado.

Si el libro de Pineda y Bascañán, en la fecha de su publicación, trajo una realidad hasta entonces desconocida acerca de los indígenas de ese período para la sociedad de la época, por otro lado el film de Sánchez, que fue producido en la década de noventa, no alcanza a “desatar estas fuerzas que estuvieron en la historia pero que permanecieron estancadas”, como él se propone en esta producción. La película tampoco logra aclarar los orígenes de los conflictos sociales, culturales e interétnicos de la sociedad chilena. Pues, *Cautiverio Feliz* (1998) se detiene más en los aspectos interpersonales del contacto de culturas distintas –la hispano-criolla y la *mapuche*– que profundizar en temáticas relativas a los aspectos históricos del período colonial, que aún se reflejan en la sociedad chilena contemporánea.

Retornando las discusiones iniciales de este análisis podríamos hacer un contrapunto también entre la película *Cautiverio Feliz* (1998) de Sánchez y la idea de Jorge Larraín, que pensó que las conmemoraciones acerca del Descubrimiento y colonización de América podrían ser una oportunidad de redimensionar las contribuciones europeas, además de posibilitar una revalorización de las cuestiones indígenas, así como propiciar la aceptación social del origen mestizo de Chile. Se puede observar que la película de Sánchez contribuye a generar una imagen positiva del *mapuche*, humanizándolo; con todo, lo deja cerrado en un pasado histórico sin puentes

con la realidad actual, y por tanto sin relaciones con la sociedad indígena contemporánea. Los indígenas de *Cautiverio Feliz* (1998) son representados por sujetos cerrados como en un "museo colonial", imposibilitando un diálogo entre pasado y presente, y tampoco permitiendo nuevas interpretaciones acerca de la historia de Chile. De este modo, se refuerza el estereotipo de que las sociedades indígenas *mapuche* no se alteraron junto a las transformaciones culturales del restante del país.

Según Ruffinelli el gran mérito por parte de Cristián Sánchez en 1998 de llevar a la pantalla el libro de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán "Cautiverio feliz, razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile", escrito en el siglo XVII, fue "asumir una de las aventuras cinematográficas más atrevidas en la historia de cine chileno"<sup>173</sup>. Sin embargo, los recursos filmicos utilizados, el ritmo contemplativo de la película en sus 118 minutos, y principalmente el punto de vista adoptado por el director, que lo lleva a construir toda la narrativa filmica más en el campo de las ideas que de las acciones terminan dificultando una comprensión amplia sobre cuestiones más complejas como el origen del mestizaje en la identidad chilena y consecuentemente la importancia de la cultura *mapuche* en las raíces más profundas del país.

---

<sup>173</sup> RUFFINELLI, Jorge. El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. *óp. cit.* 38p.

### CAPÍTULO III

#### ANÁLISIS COMPARATIVO

Los años 90, década de las películas seleccionadas para esta investigación, representan exactamente treinta años después de los primeros movimientos de lucha por el reconocimiento del cine como arte y como fuente de pesquisas históricas. Según Ferro, en esta época la sociedad postmoderna vio la ascensión de la imagen ante el texto, lo que para él representó una apertura en relación a las posibilidades de análisis de la sociedad:

"El film ayuda así, en la constitución de una contra historia, no oficial, liberada, parcialmente, de esos archivos escritos que muy a menudo nada contienen además de la memoria conservada por nuestras instituciones"<sup>174</sup>.

En este sentido, para Ferro el film desempeña un rol activo en la sociedad ya que realiza un contrapunto con la historia oficial. El film para Ferro posibilita tanto las nuevas interpretaciones de la historia, como también se torna agente de la propia historia, incluso interfiriendo en la consciencia social. Sin embargo, a pesar de que este análisis fílmico no aborda los aspectos relacionados a la recepción del público, es válido resaltar que el debate generado por una película puede traer a la luz episodios sobresalientes de la nación, encontrados en la mayoría de las veces en documentos institucionales, académicos y privados, distante de las discusiones del público lego.

Por tanto, la proyección del film es un evento social que permite la circulación de nuevas ideas, de diferentes perspectivas de las historias de las sociedades, además del rompimiento de paradigmas. No obstante, sería ingenuo afirmar que el cine como producto cultural opera solamente en favor de la sociedad. Pues el cine a través de sus mecanismos representativos puede crear o consolidar estereotipos, principalmente los de minorías sociales.

---

<sup>174</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História. óp. cit.* 10p. (traducción es nuestra).



En este sentido, para Shohat y Stam<sup>175</sup> es insuficiente comprender lo que el arte implica en su propia construcción, es necesario primeramente cuestionarse para quién fue construido, cuáles son las voces que predominan en la narrativa fílmica y para qué público está siendo direccionada.

No es raro constatar que dentro de la historia cinematográfica muchos de los filmes que representan a los indígenas, principalmente aquellos producidos por la industria de Hollywood, construyeron las representaciones de estos pueblos con bases maniqueas, especialmente cuando los guiones enfatizaban la relación de estos pueblos nativos con la civilización europea.

Sin embargo, por medio de este análisis comparativo podemos verificar las diferentes voces que componen las producciones cinematográficas: la película brasileña *Hans Staden* (1999) y la chilena *Cautiverio Feliz* (1998), seleccionadas en parte por las similitudes que comparten, entre ellas el tema central de los modos de representación indígena en la narrativa colonial y las descripciones de los primeros contactos entre nativos y europeos al comienzo de la colonización del Nuevo Mundo, así como por sus diferencias representativas como veremos más adelante. Así mismo, estas producciones se basan en crónicas coloniales escritas a mediados del siglo XVI y XVII por europeos, quienes las escribieron en base al cautiverio que experimentaron durante meses, en el cual tuvieron la oportunidad de vivir entre indígenas y conocer sus hábitos y creencias, cada uno a su modo. Hans Staden era alemán y fue capturado por los *tupinambás*, indígenas presentes en el territorio brasileño, durante nueve meses y medio. Mientras que el hispano criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán fue hecho cautivo por *los mapuche*, indígenas del Sur de Chile, durante seis meses. Por lo tanto, es importante destacar que es por medio de las experiencias de estos cautivos europeos junto a los nativos, descritas en sus respectivos libros y reelaboradas en estas

---

<sup>175</sup> SHOHAT, Ella y STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. *óp.cit.* 265p. (traducción es nuestra).

películas, realizaremos el análisis de las representaciones indígenas de Brasil y Chile.

No obstante, este análisis comparativo entre las películas *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998) no es de ninguno modo completo y definitivo, tampoco pretende abarcar todas las similitudes y divergencias entre ellos. Más bien, son retomados algunos puntos centrales ya revelados en los análisis de cada una de estas películas, en los cuales en este capítulo serán expuestos a modo de confrontar lo que ellos tienen en común junto con sus diferencias, principalmente en relación a las representaciones indígenas. Además se aclarará un poco más sobre el panorama de las industrias cinematográficas de Brasil y Chile junto con los aspectos presumibles propios de los años 90, para que de algún modo pueda ayudar a revelar las particularidades de estos escenarios políticos, sociales y culturales, y cómo éstos influyeron en las producciones seleccionadas para esta investigación. Este análisis comparativo también intenta recuperar cuestiones que están implícitas en ambos filmes, tales como: el "Descubrimiento" de América por europeos, los primeros contactos entre ellos y los nativos, y la invención de una América imaginada por estos colonizadores. Por lo tanto, esto nos permitirá pensar en la importancia de reconsiderar determinados conceptos históricos, como también volver hacia una crítica a la imagen eurocéntrica y, si es posible, redescubrir el pasado de los pueblos originarios de ambos países por medio de una visión más aguda y crítica, a la vez que podrá ampliar los distintos modos artísticos de las representaciones indígenas, en el sentido de intentar retirar las capas representativas coloniales que están pegadas a ellos en el imaginario actual de estas sociedades.

En este sentido, estas producciones buscan un rescate hacia el pasado histórico de estos pueblos originarios. Ellas revelan también los primeros contactos/conflictos entre nativos y europeos que llegaron en el período denominado históricamente como: Descubrimiento de América. Sin embargo,

según las investigaciones de Herschll y Mcsserler Pereira<sup>176</sup> es necesario desarrollar nuevos ángulos respecto del término "Descubrimiento". Pues según ellos, la utilización de este término contribuye para reducir la complejidad alrededor del proceso de formación de los países cuyas rutas fueron subvertidas por la colonización y por este proceso de descubrimiento. Esta reflexión es muy válida, ya que gran parte de los filmes que abordan el tema del Descubrimiento de América y los primeros contactos entre nativos y europeos reproducen discursos colonialistas; aquí ambos filmes analizados no escapan a la regla. Pese a los innumerables intentos de ambos directores en representar el pasado indígena de sus naciones por medio de "una veracidad histórica" del modo más "fiel" posible (dentro de las posibilidades de producción de un film), en verdad, estos mecanismos de búsqueda por una verosimilitud histórica revelan la necesidad de ambos por la autenticación de la realidad creada por ellos. Sin embargo, Shohat y Stam<sup>177</sup> resalta que "las representaciones pueden ser convincentes y verosímiles, pero eurocéntricas, o, al contrario, increíblemente "incorrectas", pero "anti-eurocéntricas". Por lo tanto, más allá de una búsqueda incansable por una estética representativa del período histórico relatado en estas producciones cinematográficas, éstas podrían intentar acercarse al "espíritu" o "esencia" de lo que fueron estos pueblos originarios en el principio de la colonización. Lo que aquí es supuesto no es una tarea fácil, sobretodo porque implica una articulación más equilibrada entre las voces presentes en estas producciones, es decir, colonizador y colonizado, o bien, europeo y nativo.

Después de estas afirmaciones es imposible no cuestionarse por qué los directores, Luiz Alberto Pereira y Cristián Sánchez, han optado por producir

---

<sup>176</sup> Véase HERSCHLL Micnel y MCSSERLER PEREIRA, Carlos Alberto. E la Nave Va... As Celebrações dos 500 Anos no Brasil, Afirmações e Disputas no Espaço Simbólico. En: Revista Estudos Históricos, 14 (26): 203-215, 2000.

<sup>177</sup> SHOHAT, Ella y STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Brasil: óp. cit..265p. (traducción es nuestra).

películas en la fecha conmemorativa del "Descubrimiento" de América, y principalmente por qué optaron por el punto de vista del colonizador. ¿No sería una revalorización de la cultura europea sobre la nativa? ¿Acaso no sería posible tener las mismas historias contadas en la perspectiva de los indígenas? O por lo menos utilizar diferentes estructuras representativas que proporcionasen modos de imaginar las sociedades indígenas de manera más amplia y creativa.

En este contexto, revisar el concepto del "Descubrimiento" a partir de las películas seleccionadas, puede proporcionar una mirada hacia la perspectiva histórica que en ellas se proponen, y principalmente permitir elaborar una crítica a la imagen eurocéntrica. Para Ferro este movimiento de volver al pasado histórico de las naciones puede expresar "la memoria de los vencidos, así como la de los pueblos dominados"<sup>178</sup>. Sin embargo, si hacemos un recorrido histórico dentro de la cinematografía de Brasil y Chile con relación a las obras con temas indígenas, podremos verificar las diferentes representaciones de estos pueblos en determinadas épocas y, por tanto, constatar que en gran parte de las películas, la voz predominante es la de los "vencedores", o sea, la voz de los colonizadores. Según Trindade dentro de la construcción de la historia de los países existe "una larga narrativa hecha de muchas voces (...) armónicas y disonantes, dialogando y polemizando, en diferentes entonaciones"<sup>179</sup> y añade que la nación es real, pero también imaginaria.

Sin embargo, las cuestiones relativas a la representación indígena en el cine como en otros medios culturales traspasan tanto aspectos de la realidad como el imaginario social. Por lo tanto, la representación de los pueblos originarios es, sin duda, una problemática que transita desde los primeros

---

<sup>178</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História. óp. cit.* 11p. (traducción es nuestra).

<sup>179</sup> TRINDADE, Alexandre Dantas. O "Descobrimiento" no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade nacional [en línea] <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n81/a04n81.pdf>> [consulta: 07 de noviembre de 2012]. (traducción es nuestra).

registros de los europeos sobre los indígenas en el período colonial hasta la actualidad, siguiendo a Miguel Rojas en su artículo "América Imaginaria":

"En la historia de la representación de América y del hombre americano, podemos distinguir diferentes fases. Ellas corresponden a diversas imágenes que a su vez son el producto de cambios fundamentales de la manera de ver el mundo de las *intelligenzias* europeas. Porque es de toda evidencia que estas imágenes de América, por diversas que ellas sean, no surgen de una forma de mostrarse los americanos por sí mismos. Son expresiones de cómo el otro los ven y aluden sólo a aspectos muy fragmentarios de sus formas de representación social<sup>180</sup>".

El posicionamiento de Rojas también persiste en la crítica de la imagen eurocéntrica tan difundida por Shohat y Stam, pues ambos reevalúan el rol desempeñado por los colonizadores hacia las representaciones indígenas y cómo éstas después de siglos del primer contacto entre nativos y europeos aún sobresalen en el imaginario social de las naciones colonizadas en América, lo que se refleja en muchas de sus representaciones artísticas sobre los nativos. El imaginario social creado sobre los indígenas por los europeos y revelado en los textos y en la iconografía colonial, según Rojas, corresponde a los cambios ideológicos provocados por el sistema de poder de la época y de las políticas coloniales, lo que impactaba directamente en las construcciones de las "visiones del mundo". Por lo tanto, Rojas agrega que la imagen de América es ante todo la historia de una América imaginada:

"Ella se sedimenta en modos icónicos diferentes a lo largo de los siglos, en imágenes plásticas y literarias: tópicos, emblemas, alegorías, caricaturas, estereotipos... troquelan imágenes de alteridad, figuras características de la retórica del colonialismo<sup>181</sup>".

Si en el período colonial, el indígena fue descrito y representado como "bárbaro" y "exótico", por tanto rechazado y discriminado por los colonizadores,

---

<sup>180</sup> ROJAS MIX, Miguel. América Imaginaria. [en línea] <[http://www.miguelrojasmix.com/Miguel\\_Rojas\\_Mix/America\\_imaginaria.html](http://www.miguelrojasmix.com/Miguel_Rojas_Mix/America_imaginaria.html)> [consulta: 10 de abril de 2012]

<sup>181</sup> *Ibidem*.



en otro momento histórico, principalmente en la formación de las naciones latinoamericanas éstos fueron incorporados por la sociedad “civilizada”. Sin embargo, debido a eso ellos fueron muchas veces idealizados, representados de manera muy distante de su realidad por los diferentes medios artísticos. Por lo tanto, dentro de los múltiples universos culturales, a lo largo de la historia de Brasil y Chile, los indígenas sufrieron alteraciones de su estatus social y de sus representaciones conforme los intereses del Estado y de las élites culturales, de acuerdo con sus necesidades artísticas, políticas e ideológicas de cada período.

En el caso de los dos filmes aquí analizados, *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998) es necesario primeramente tener en cuenta la década en que fueron producidos, ambos al final de los años 90, justamente cerca de la fecha oficial de conmemoración del Descubrimiento que oscila entre 1992 (Hispanoamérica) y 2000 (Brasil) siendo que, mientras en la visión de algunos historiadores, investigadores y artistas esta fecha simbolizó un reinicio en la historia de estos países, para otros representó un momento conflictivo, de manifestaciones contrarias a esta festividad oficial por parte de grupos indígenas, académicos y otros de ambos países. En la visión, Alexandre Dantas Trindade, este acontecimiento propició nuevas relecturas de las historias de los países latinos:

“El curso de los acontecimientos, sus raíces próximas y remotas, sus tendencias probables en el futuro producen en profusión explicaciones, interpretaciones o tesis que se multiplican, se suceden y polemizan entre sí. A cada intento de desvelamiento de la sociedad, ocurren nuevos intentos de reinventar la nación. Y sobre todo en el ámbito de la cultura, que “no es inocente”, que muchas veces se recoloca el debate sobre la cuestión nacional”<sup>182</sup>.

A pesar que las películas *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998) hicieron parte del contexto conmemorativo del “Descubrimiento de América”

---

<sup>182</sup> TRINDADE, Alexandre Dantas. O “Descobrimiento” no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade. [en línea] <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n81/a04n81.pdf>> [consulta: 07 de noviembre de 2012]. (traducción es nuestra).



ambas son referencias limitadas con relación a este momento histórico. Pues ambos directores continúan privilegiando la mirada del colonizador, por lo tanto, no logran re-elaborar una nueva representación de los indígenas que proporcione un diálogo más amplio entre el pasado y el presente, adentrándose poco en cuestiones más complejas de las sociedades brasileñas y chilenas como el mestizaje cultural y biológico, o bien como repensar al indígena como parte integral de estos países. Con todo, no se puede generalizar estos aspectos representativos, ya que en cada film los indígenas son representados a partir de las distintas experiencias que cada europeo capturado vivió junto a la tribu nativa y que son descritas en sus obras histórico-literarias.

Es importante destacar que las narrativas de captura de europeos por nativos están presentes en la literatura colonial. En esta perspectiva, las zonas de contacto, en este caso, los primeros encuentros entre europeos y nativos, comenzaron a ser registrados por los colonizadores que llegaban al Nuevo Mundo y también por los descendientes de europeos que nacían en América. Además de Hans Staden y Francisco Núñez de Pineda y Bascañán existen varios otros ejemplos como de Jerónimo de Aguilar, Gonzalo Guerrero, Juan Ortiz, Álvaro Núñez, Cabeza de Vaca, y Hernando d' Escalante Fontaneda, entre otros. Según Allen<sup>183</sup>, pese a que estos libros fueron considerados historias reales, en verdad, ellas deberían ser consideradas un trabajo literario que pretendía imitar la tradición de los héroes populares que se difundieron en el siglo XVI en el mundo ibérico. Por tanto, los filmes seleccionados para este análisis, y que son basados en estas historias de captura, terminan por evidenciar el tránsito entre la ficción, el imaginario y la realidad. Además las representaciones indígenas pasaron por dobles procesos interpretativos y representativos, primero por los escritores en sus narrativas literarias, y

---

<sup>183</sup> Véase ALLEN, Benjamin. *Naked and Alone in a Strange New World: Early Modern Captivity and Its Mythos*. [en línea] <<https://dspace.uta.edu/bitstream/handle/10106/1038/umi-uta-2143.pdf?sequence=1>> [consulta: 20 de septiembre de 2011].

después por un segundo proceso de re-interpretación por parte de los respectivos directores cinematográficos en sus narrativas filmicas.

Sin embargo, a pesar que Luiz Alberto Pereira y Cristián Sánchez se basaron en distintas historias, ellos utilizan muchas herramientas similares para representar a los indígenas. Principalmente porque ambos privilegian la búsqueda por la "verosimilitud histórica", para ello utilizan investigaciones históricas y etnográficas, así como la asesoría de los propios indígenas de la actualidad; mientras en Chile con la ayuda de los propios *mapuche*, en Brasil con el auxilio de otras etnias, ya que los *tupinambás* están extintos. De ese modo, parece que sus objetivos principales son ante todo intentar acercarse al máximo a los aspectos estéticos que se supone son característicos de aquel tiempo. Por eso, las representaciones de los tipos de vestimentas, instrumentos, música, rituales, construcciones y paisajes son retratados con el esfuerzo por representar los indígenas lo más similarmente posible dentro del contexto colonial. Sin embargo, estas elecciones cinematográficas son, siguiendo a Bernardet, más bien fuentes de limitación que medios de expansión artística pues según él: "ese endurecer de la narrativa cinematográfica no ocurre en filmes incompetentes, sino justamente en filmes inclusive elaborados con cuidado"<sup>184</sup>. Por lo tanto, el film como un todo es el resultado de las selecciones y decisiones de los directores para que se alcance una reconstrucción "fiel" de una realidad pre-existente, en este caso, del principio de la colonización. No obstante, las soluciones de producción, interpretación y edición son en verdad la interacción de trabajos artísticos, donde la idealización del director es lo que prevalece.

Cabe resaltar la gran cantidad de semejanzas de estos directores en la búsqueda de una precisión histórica tanto de la imagen como del texto filmico, pues ambos utilizaron fragmentos enteros de los textos literarios tanto de Hans

---

<sup>184</sup> BERNARDET, Jean Claude. Cinema Brasileiro: propostas para uma história. *óp. cit.* 256p. (traducción es nuestra).

Staden como de Pineda y Bascuñán para estas producciones. Por eso, es fundamental debatir acerca de esta "impresión de la realidad", dentro de la trayectoria cinematográfica y especialmente en estos filmes que parecen ser paradigmáticos con relación a la interpretación del imaginario sobre las raíces indígenas y mestizas de Brasil y de Chile.

En este análisis nos detendremos no sólo en las similitudes que ambas películas comparten, sino también en sus diferencias y especialmente, en los distintos modos de representación del indígena que cada una tiene. Esto teniendo en cuenta que la historia y la cultura indígena de Brasil y Chile no sólo son distintas en sus geografías y estilos de vida, sino también en los diferentes modos que cada sociedad tiene de imaginar y mirar a sus pueblos originarios.

Entre las diferencias significativas están las diferentes representaciones de las sociedades indígenas de cada país. Pues, mientras la película brasileña está representando a los *tupinambás*, tribu indígena que fue exterminada en el período colonial, la película chilena representa a los *mapuche*, pueblo indígena contemporáneo que hace siglos que lucha por la supervivencia y la valoración de sus tradiciones y cultura. En este sentido, la representación de un grupo extinto es muy distinta a la que se da de un grupo aún presente en la sociedad, puesto que sus elementos característicos son más difíciles de encontrar en la investigación etnográfica limitando, en consecuencia, los aspectos representativos de esta tribu. De esta manera, se podría pensar que la producción de la película chilena tendría más condiciones para acercarse a la cultura *mapuche* y a su realidad. Esto no quiere decir que haya sido más fácil representarlos, principalmente si tenemos en cuenta que las sociedades indígenas, al igual que todas, están en un proceso de constante cambio, no son sujetos estáticos en el tiempo y en el espacio. Esto nos hace reflexionar sobre los conceptos de sociedad y tradición, que por muchas veces son empleados como inmóviles e inmutables y, por lo tanto, no adecuados, puesto que

sabemos que estos están constantemente en proceso de cambios, transformaciones y re-significaciones.

Otra característica muy sobresaliente, y muy distinta, entre el film brasileño y el chileno es que este último hace énfasis en la no-dramatización, o sea que además de que las interpretaciones son realizadas por no actores –con una connotación de estar en escena pero no actuando–, está el hecho de evitar los primeros planos y la expresión que estos podrían llegar a representar. Pues la producción decidió que la interpretación fuera realizada por personas sin estudios de actuación, siendo la gran mayoría de éstos los propios *mapuche* que además de interpretarse tuvieron que hablar en su idioma, el *mapudungun*. A pesar de eso el sentido de auto-representación en *Cautiverio Feliz* (1998) no llega a encontrar una gran expresividad, pareciendo, por lo menos, visualmente más homogéneo que la película brasileña. En *Hans Staden* (1999) la búsqueda por una mayor dramatización llevó a que la producción seleccionase para la mayoría de las interpretaciones actores blancos profesionales, siendo que los pocos indígenas que actuaron estaban en un rol secundario. Sin embargo, los actores blancos tuvieron que hablar en *tupi*, lo que provocó más bien un efecto de extrañeza y de heterogeneidad en las representaciones indígenas ya que las interpretaciones y el habla parecen desconectadas.

Considerando todas las diferencias de estas películas se puede decir que un punto en común es que ambas crean sus discursos visuales y respectivas representaciones de los indígenas a partir de las proyecciones de la sociedad brasileña y chilena hacia ellos. Entonces, los indígenas *tupinambás* representados en *Hans Staden* (1999) mantienen características reconocidas como brasileñas como por ejemplo la sensualidad, la jocosidad, el exotismo y la corporalidad (tanto por hecho de están desnudos como por el modo que representar la sexualidad); mientras el *mapuche* en *Cautiverio Feliz* (1998) es representado como recatado, tímido y su cuerpo y sus deseos no están explícitos, entre otras características típicas de la sociedad chilena. En ese

sentido, hay que preguntar sobre las limitaciones de las representaciones indígenas en estas obras filmicas puesto que éstas corresponden mucho más a la sociedad en la cual están ubicadas que a las características propias de ellos. Es decir, la proyección de una sociedad hacia otra no permite dimensionar la realidad indígena porque se detiene en parámetros de la sociedad "civilizada".

Es importante explicar que Brasil posee aproximadamente 220 sociedades indígenas<sup>185</sup> que están distribuidas en diversas partes del territorio brasileño<sup>186</sup>. Por lo tanto, el imaginario social sobre estos pueblos, en general, es difuso en el sentido en que se hace difícil tener todos los aspectos representativos de cada etnia. Pues al existir innumerables representaciones es común que se borre la idea de singularidad, vale decir, la otredad se homogeniza a los ojos del observador. Por fin, ésta se transforma en una sola representación estereotipada del indígena brasileño, así como podemos observar en la película *Hans Staden* (1999) que, a pesar de los esfuerzos en busca de una verosimilitud por parte de la producción, logra una representación de los indígenas que termina siendo de pueblos bárbaros, exóticos y grotescos.

Por otro lado, en Chile, actualmente existen ocho sociedades indígenas<sup>187</sup>, siendo la *mapuche* la predominante. Esto permite que el imaginario sobre cada pueblo indígena sea más claro, aunque esto no quiera decir que dejen de existir representaciones llenas de prejuicios o estigmas. Sin embargo, la película *Cautiverio Feliz* (1998) tiene un trabajo minucioso al utilizar varios elementos representativos de la cultura *mapuche* y, como en la película brasileña, busca

---

<sup>185</sup> Información presente en el sitio del órgano responsable por las cuestiones indígenas del Gobierno Federal de Brasil. Ministério da Justiça Fundação Nacional do Índio – FUNAI [en línea] <<http://www.funai.gov.br/indios/indios.htm>> [consulta: 10 de mayo de 2012].

<sup>186</sup> Según el censo 2010, hoy vive en Brasil 817 mil indígenas, cerca de 0,4% de la población brasileña.

<sup>187</sup> Los pueblos originarios de Chile son constituidos por: *alacalufe* (*kaweskar*), *atacameño*, *aymara*, *colla*, *mapuche*, *quechua*, *rapanui* y *yámana* (*yagán*). En el XVII Censo Nacional de Población y VI de Vivienda realizado en abril de 2002 señala que la población en Chile es de 15.116.435 habitantes, de los cuales 692.192 personas (4,6%) dijeron pertenecer a uno de los ocho pueblos indígenas considerados en el instrumento Censal.



diversos elementos que posibiliten alcanzar un fuerte grado de similitud. La diferencia es que la investigación etnográfica *mapuche* en la película chilena es más accesible debido a la contemporaneidad de la etnia, haciendo que por medio de estos artificios se intente romper con el patrón de imagen maniquea que la sociedad chilena tiene sobre estos pueblos originarios.

Además de las diferencias culturales entre Brasil y Chile es importante destacar que existen diferencias sobresalientes en la historia de la industria cinematográfica de estos países. El cine brasileño, por ejemplo, tuvo a lo largo de sus décadas períodos de incentivos por parte de instituciones gubernamentales hacia la cultura nacional, intercalados con momentos de producción cinematográfica escasa. Según Bernardet, es necesario destacar que tanto el Estado como los filmes extranjeros influenciaron directamente en la producción cinematográfica nacional:

"El papel fundamental ejercido por el Estado en la historia del cine brasileño no puede haber dejado de marcarlo tan profundamente como la propia presencia del cine extranjero, pues ambos constituyen las dos balizas entre las cuales se estructuró la producción cinematográfica"<sup>188</sup>.

Durante varias décadas los filmes brasileños adaptaron no solamente la estética de los filmes extranjeros sino que también las propias temáticas. Según Autran<sup>189</sup> es común que la sociedad brasileña apropiase libre, y casi inconscientemente, elementos de otras culturas, lo que revela la compleja relación entre la cultura brasileña y, principalmente, las culturas norteamericanas y europeas. A pesar de muchas oscilaciones de la industria cinematográfica brasileña, principalmente debido a la difícil relación entre el cine y el Estado, el cine nacional consiguió producir una cantidad expresiva de filmes de ficción a lo largo de su trayectoria, inclusive sobre temas indígenas.

---

<sup>188</sup> BERNARDET, Jean Claude. Cinema Brasileiro: propostas para uma história. *óp. cit.* 12p. (traducción es nuestra).

<sup>189</sup> Véase AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. *óp. cit.*



En la mayoría de las veces, estos temas indígenas provenían de adaptaciones literarias, práctica común realizada durante toda la historia del cine mundial y, por tanto, Brasil no escapó a la regla. Ya antes de 1920, se adaptaban las obras literarias con temas indígenas como *Iracema* y *O Guarani*, de José de Alencar, en los cuales se representaba al indígena como individuo idealizado y componente constitutivo de una identidad nacional en construcción. Bernardet explica que durante el siglo XIX e inicio del siglo XX la mentalidad cultural nacional provenía de los académicos letrados y de las autoridades, que deseaban transferir el prestigio de la literatura de grandes romancistas y de sus obras para el cine nacional; acerca de eso Bernardet afirma que:

"La actitud gubernamental en relación a las adaptaciones es un ejemplo de coerción y dirigismo cultural. No fue necesaria, en el caso, la aplicación de medidas violentas: bastó con la creación de un sistema aparentemente favorable a los cineastas (el premio) para canalizar gran parte de la producción en el sentido deseado"<sup>190</sup>.

Sin embargo, durante los años 90, período de producción del film *Hans Staden* (1999), la tendencia de los filmes brasileños estaba dirigida a la mezcla de géneros cinematográficos y a la diversidad de temáticas, como explica Leite:

"La falta de unidad temática y estética revela, entre otros aspectos, que la 'retomada' representa mucho más el nacimiento de las producciones nacionales, sin mayores compromisos de continuidad con movimientos cinematográficos anteriores"<sup>191</sup>.

Tal vez esta tendencia pueda ser explicada en parte por las consecuencias de la época anterior, los años 80, pues este fue el período de la redemocratización en Brasil y también en otros países de América Latina. Sin embargo, este período fue considerado por muchos como una "década perdida" atribuida así en razón de las secuelas de los 20 años de dictadura. Además del

---

<sup>190</sup> BERNARDET, Jean- Claude. *Adaptações: nem foi preciso medidas violentas*. Última Hora, Rio de Janeiro, Brasil, 27 julio 1978. (traducción es nuestra).

<sup>191</sup> LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro. Das origens à Retomada*. *óp. cit.* 129p. (traducción es nuestra).

cierre de la *Embrafilme* empresa estatal brasileña productora y distribuidora de filmes cinematográficos, así como por la pérdida de incentivos estatales durante el gobierno del presidente Fernando Collor de Mello, lo que provocó el llamado "apagón del cine brasileño". Por eso, tanto el cine como otros medios culturales brasileños se quedaron estancados y resurgieron solamente en la década siguiente, en los años 90, período que pasó a ser denominado de la "retomada del cine nacional". Aunque directores de prestigio nacional e internacional como Walter Salles<sup>192</sup> consideran esta expresión exagerada, ya que para él no existió un renacimiento del cine brasileño, pues no ocurrió una producción continua y de calidad a lo largo de esta década.

Es en esta etapa del cine brasileño donde surgen producciones como *Hans Staden* (1999). La mayoría de los filmes producidos en este período valorizaban la narrativa melodramática, además de otras características, como explica Leite:

"El enfoque recae sobre dramas individuales, los aspectos sociales más amplios son obliterados o puestos en planes secundarios [...] las debilidades y las contradicciones de la sociedad brasileña sirven solo de molde, no son discutidas"<sup>193</sup>.

Estas características descritas encajan perfectamente en la producción de *Hans Staden* (1999), pues el film privilegia la narrativa del europeo capturado por los *tupinambás* y, por tanto, cuestiones de mayor relevancia histórica, de mayor profundidad y complejidad, como el origen del mestizaje en Brasil, o las consecuencias de estos primeros contactos entre diferentes pueblos se ven limitados a un guión sensacionalista, propio del modelo globalizado. Es en este

---

<sup>192</sup> Walter Salles es uno de los directores brasileños de cine más importante de su generación, además con mayor prestigio en el escenario internacional. Su primer film relevante, *Terra estrangeira* (1995) fue premiado como mejor film del año en Brasil y seleccionado para más de 40 festivales en todo el mundo. En 1998, *Central do Brasil*, recibió dos nominaciones al Oscar, por mejor film extranjero y mejor actriz para Fernanda Montenegro.

<sup>193</sup> LEITE FERREIRA, Sidney. Cinema brasileiro. Das origens à Retomada. *óp. cit.* 130p. (traducción es nuestra).

escenario socio-cultural conflictivo, de los años 90, los indígenas aún son representados como caricaturas grotescas del período colonial. Sin embargo, a pesar que *Hans Staden* (1999) está en sintonía con el espíritu de la época, existen ejemplos contemporáneos que logran hacer diferentes lecturas sobre este período de la historia y presenta distintos modos de representar los indígenas como (*Brava Gente Brasileira*, 2000, de Lúcia Murat) y (*Caramuru*, 2001, de Guel Arraes).

La industria cinematográfica chilena también vivió períodos áureos, proporcionados por los instrumentos gubernamentales, pero fue bruscamente interrumpida por dos décadas, justo el período de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989). Por eso, para continuar activos muchos de los cineastas chilenos se exiliaron durante todo este período y regresaron solamente al final de la década de los ochenta. En el regreso de estos cineastas a Chile, además de no poseer apoyo y recursos financieros para desarrollar sus proyectos, estuvieron envueltos en una fuerte tendencia a querer exponer sus experiencias basadas en una "doble asfixia", proveniente de la dictadura y del exilio, como explica Mouesca:

"Es en este contexto que el cine nacional intenta retomar una relación normal con el público, y la oportunidad se presenta con la celebración, en octubre de 1990, de Tercer Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, que por su significado, ha quedado en la pequeña historia de nuestra cinematografía como el Festival 'del Reencuentro'"<sup>194</sup>.

Este evento, según sus realizadores, marcaba "el reinicio de la historia del cine chileno"<sup>195</sup>. Pues el Festival de Cine de Viña del Mar<sup>196</sup>, representa un

---

<sup>194</sup> MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos. Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días. *óp. cit.* 186p.

<sup>195</sup> *Ibid.* 187p.

<sup>196</sup> El III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar fue considerado el Festival del Reencuentro de la sociedad chilena con su cine, ya que entregó una visión del conjunto de lo se había realizado durante los últimos 15 años por los cineastas chilenos, tanto dentro como fuera del país.

diálogo interrumpido durante los años de la dictadura entre el público y el séptimo arte. Este festival representaba el comienzo de la apertura a la democracia en el país, abriendo espacio para la reingreso del cine nacional, así como de otros medios artísticos. Con relación a este momento de la producción del cine chileno Ignacio Agüero declara que:

"Valoramos nuestras propias individualidades, nuestras propias visiones y diversidad, y eso es una garantía, y lo importante ahora es organizarse en función de seguir haciendo una película tras otra<sup>197</sup>".

Por tanto, dentro de este contexto, en los primeros años post-dictadura, es perceptible que las temáticas indígenas no tuvieron relevancia en este período del cine chileno. Sin embargo, en el caso brasileño el tema indígena fue fundamental en las producciones cinematográficas de este período, pues se tornó un tema importante para alegorías como por ejemplo las películas, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade y *Como era gostoso meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos. Por el contrario, en los años 90, el cine chileno fue marcado por un gran número de producciones de documentales sobre temas relativos al universo indígena, en gran parte por la intensificación de los conflictos relativos a la usurpación de tierras indígenas por parte del Estado chileno, que hizo que muchos revisasen las problemáticas que están involucradas a las sociedades indígenas de Chile desde siglos. Por lo tanto, surgió el aumento del interés de documentalistas, intelectuales, antropólogos y sociólogos en querer registrar y valorizar las culturas de los pueblos originarios, para así también reconstruir estos componentes de la nación que habían perdido espacio en la memoria del país. A pesar del creciente número de las producciones de documentales sobre los pueblos originarios, Maturana resalta que:

---

<sup>197</sup> MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos. Breve historia del cine chileno- Desde sus orígenes hasta nuestros días. *óp. cit.* 187p.

"Podemos señalar que como sociedad no hemos podido evolucionar de la idea de lo indígena como algo pasado, negándoles la posibilidad de una existencia actual y urbana, que posibilite su integración real e imaginaria a nuestra sociedad chilena que aún no acepta el sentido de palabra"<sup>198</sup>.

En ese sentido, la imagen del indígena en Chile, recorre un camino muy particular ya que desde el principio de la historia cinematográfica nacional es marcado por una mirada predominantemente etnográfica, considerando que la producción de los documentales realizados es muy superior si se compara con a la producción del cine ficcional en el país. Además, las grandes dificultades de la industria del cine chileno para mantenerse sólida no permitieron que se crearan un gran número de producciones nacionales, mucho menos sobre temas relativos a las sociedades indígenas.

Otro aspecto importante a resaltar es que a pesar de que la imagen del *mapuche* había sido marcada por aspectos como bárbaro y salvaje, así como en Brasil, esta imagen a lo largo de la historia chilena fue reemplazada por la del "guerrero", héroe de la nación en su independencia. El ejemplo máximo de esto es la imagen del indígena Lautaro presente en el poema épico *La Araucana* (1574), de Alonso de Ercilla, donde el autor no sólo pone énfasis en el proceso de conquista de Chile por parte de los colonizadores sino también en la heroica defensa de las tierras por parte de los *mapuche*.

Sin embargo, tanto Brasil como Chile idealizan, romantizan e incluso construyen las representaciones indígenas también como guerreros en su literatura nacional. Pero a diferencia del cine brasileño que adaptó al cine las obras literarias indigenistas de José de Alencar, y por lo tanto, ayudaron a reforzar el imaginario del indígena en la sociedad, en Chile, por otra parte, las representaciones indígenas presentes en obras literarias como la de Ercilla no

---

<sup>198</sup> MATURANA, Felipe. Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile: El cine de Carlos Flores. Revista Electrónica La Fuga, Abril, 2010. [en línea] <<http://www.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412>> [consulta: 20 de octubre de 2011].

fueron adaptadas al cine; por eso el imaginario social de indígena en Chile está más vinculado a la literatura que al cine.

Luego, una de las grandes diferencias que se pueden percibir frente a la representación del indígena en estos dos países es que mientras en Chile se refleja al “guerrero”, fuertemente vinculado con la iconografía de las Fuerzas Armadas del país durante el período de la independencia, en Brasil, una de las representaciones más importantes del indígena es la del “antropófago”, una creación de los artistas modernos brasileños de principios del siglo XX y que fue mundialmente difundida por medio de grandes obras, entre ellas *Macunaíma* (1928), obra literaria de Mario de Andrade, uno de los pilares de la cultura brasileña y el cuadro *Abaporu* (1928), de la artista plástica Tassila do Amaral.

De esta manera, estas representaciones tan distintas evidencian las diferentes influencias que existen en estos dos países, pues mientras Chile posee una tendencia a conectar sus representaciones indígenas *mapuche* con las conquistas históricas de las Fuerzas Armadas chilenas, en Brasil estas representaciones están presentes en el universo artístico nacional. Luego, en la representación de los indígenas realizada en *Hans Staden* (1999) hay un diálogo con la imagen del nativo “antropófago”. La película brasileña peca al retratar el tema de la antropofagia de un modo retrógrado, pues vuelve a representar a los indígenas de un modo bárbaro, salvaje y caníbal, olvidando que estos aspectos ya fueron sublimados por el Movimiento Antropofágico, que retiró principalmente el carácter corpóreo y los re-elaboró por medio de nuevos significados artísticos y metafóricos.





Imagen 30: La retomada del tema de la antropofagia, pero con aspectos más grotescos y bárbaros, muy distinto del carácter artístico promovido por el Movimiento Antropofágico de la Semana Moderna de 1922, en Brasil.

En el caso de la película chilena *Cautiverio Feliz* (1998), la representación del *mapuche* como guerrero es reemplazada por características más sociales y amigables por medio de un acercamiento afectivo entre Pineda y Bascuñán y los *mapuche*.



Imagen 31: El hispano criollo a pesar de cautivo, establece un vínculo de proximidad, amistad y admiración por los jefes de las tribus *mapuche* que los protegieran. De este modo deshaciéndose de la representación predominante de "guerrero" así como de la obra literaria de Alonso de Ercilla que ayudó a difundir en el imaginario social la representación del *mapuche*.

A pesar de estas diferencias, el punto de encuentro entre estas películas seleccionadas es justamente que a finales de los años 90 ambas aprovecharon las conmemoraciones del Descubrimiento de América para volver hacia el origen indígena de sus sociedades, en una tentativa de recrear las primeras décadas de contacto entre nativos y europeos. Así mismo, a pesar de que ambas películas representan períodos históricos cercanos, la película brasileña muestra características más contemporáneas propias de los años 90. Por ejemplo, el ritmo de *Hans Staden* (1999) es más lleno de acción y aventura, con énfasis en *close ups* que revelan las distintas relaciones del cautivo con los nativos, mientras las mujeres de la tribu le deseaban sexualmente, los hombres le provocaban miedo, pues ellos querían comerlo en un ritual antropofágico. Por lo tanto, Hans hace de todo para salvarse de ser comido, siendo su gran aspiración volver a su tierra en Alemania, lejos de estos pueblos, que según su modo europeo de ver el mundo, estaban desposeídos de racionalidad y buenas costumbres.



Imagen 32: La sensualidad y la sexualidad exuberante son marcas predominantes de las representaciones de las mujeres indígenas en *Hans Staden* (1999).



Imagen 33: En seguida una imagen de *Cautiverio Feliz* (1998) de la representación de la mujer *mapuche*, que es muy distinta de la brasileña, ya que esta tiene como características principales la servidumbre hacia los hombres y su sensualidad es mostrada con mucho celo.



Imagen 34: Ya los hombres indígenas son representados, en *Hans Staden* (1999), como sujetos bárbaros y agresivos. La otra característica sobresaliente en toda la película es que todos los indígenas, hombres y mujeres, son representados desnudos, sin ningún pudor de la cámara.

Ahora bien, la imagen del cautivo alemán también es predominantemente desnuda, además de la centralidad de su imagen que también es representada muchas veces en la película.



Imagen 35: Hans en el centro del cuadro representa su fuerza y superioridad sobre los indígenas.

Al contrario de la película brasileña, la chilena *Cautiverio Feliz* (1998) posee un ritmo lento, con largos planos secuenciales, con ausencia de primeros planos, intentando abarcar la totalidad de los eventos. Su guión intenta utilizar referencias refinadas tales como pictóricas, neorrealistas y de los *westerns* americanos, con todo no logra alcanzar los niveles cinematográficos idealizados por su director, que por lo tanto se quedan más en el campo de las ideas que de las acciones. La relación de Pineda y Bascuñán con los nativos demuestra cómo él logra establecer lazos de mayor proximidad, a pesar de las diferencias culturales y de estar en la posición de cautivo de ellos.

A pesar de algunas debilidades de estas películas analizadas, no se puede negar que fue un gran desafío para ambas producciones cinematográficas, la brasileña y la chilena, hacer un trabajo de reconstitución de época de las historias de los cautivos Hans Staden y Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, así como intentar reconstruir el primer contacto entre nativos y europeos en el Nuevo Mundo. Considerando el inmenso esfuerzo de los directores en adaptar estas narrativas literarias para guiones

cinematográficos, estas películas no han logrado establecer un diálogo más amplio y provechoso entre el pasado histórico y el presente de los pueblos originales de Brasil y Chile.



Imagen 36: Presencia constante en *Cautiverio Feliz* (1998), de Pineda y Bascuñán en el mismo cuadro junto a los *mapuche*, representando una supuesta ecualización de las representaciones del colonizador y nativos.

Además hay que recordar que estas narrativas filmicas son más bien representaciones del pasado histórico de éstas naciones filtrados por las miradas interpretativas de ambos directores, y por eso mismo éstas no son la representación de los hechos históricos propiamente dichos. Es preciso reforzar que existen límites en una producción cinematográfica que tenga como objetivo reconstruir hechos históricos, aunque éstas tengan las mejores intenciones y herramientas artísticas para hacerlos. Incluso, la búsqueda por una representación verosímil tampoco significa que estas producciones se tornen referencias de las costumbres, las tradiciones, o portadoras de las voces del pasado de los pueblos originarios.

En este sentido, según Cunha<sup>199</sup> es importante destacar la importancia del análisis filmico, pues la ficción –así como el imaginario social– tiene una “fuerza de realidad”, en la medida en que revela las acciones de los hombres y de las sociedades y que, por lo tanto, produce efectos concretos en el mundo social. El cine es también un modo de pensar la sociedad, que denota una forma cómo la sociedad se piensa a sí misma, que además ejerce un rol importante en la formación del imaginario social de sus pueblos. Al principio de este análisis comparativo puntuamos las ideas de Ferro<sup>200</sup> que afirma que el film abre espacio para desarrollar un contra-análisis de la historia de las sociedades. En este sentido, las películas seleccionadas *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio feliz* (1998), ambas basadas en crónicas del periodo colonial, y en episodios sobresalientes de la nación entre colonizadores y nativos, lamentablemente no lograron este objetivo, pues mantuvieron sus perspectivas fílmicas conectadas a una sola visión: la europea y, por lo tanto, son representaciones acriticas de la historia de los pueblos indígenas de Brasil y Chile. De este modo, no posibilitaron un nuevo modo de interpretar la historia; principalmente porque sus mecanismos de representación aún están cerrados en modelos que no alcanzan a romper con los paradigmas representativos, en especial con la representación indígena en relación a la representación que de ellos se ha hecho desde la perspectiva de los colonizadores.

Estas limitaciones representativas se evidencian porque sus producciones eligieron privilegiar elementos fragmentarios sobre el indígena, o sea, el tránsito entre memoria, ficción y realidad sobre ellos alcanza niveles poco constructivos. Los temas más complejos como los primeros contactos entre diferentes pueblos y el origen del mestizaje en ambos países son puestos al lado en detrimento de las representaciones que reducen los indígenas como “caníbal” en el caso

---

<sup>199</sup> Véase CUNHA, Edgar Teodoro da. Índio no Brasil: Imaginário em movimento. En: NOVAES, Sylvia et all. Escrituras da Imagem. São Paulo, Edusp, 2004. 118p.

<sup>200</sup> Véase FERRO, Marc. Cinema e História. *óp. cit.*



brasileño, representando un retroceso cultural, y el “buen salvaje” en el caso chileno, lo que a pesar de romper con el estereotipo del *mapuche* guerrero, agrega muy poco sobre la representación indígena. En este sentido, los modos de representaciones de los indígenas en estas producciones no posibilitan un modo distinto de verlos y, por lo tanto, el imaginario sobre ellos se mantiene detenido en representaciones superficiales, principalmente si las comparamos con otras producciones cinematográficas y manifestaciones culturales de otras épocas. De este modo, el indígena como parte integrante de la nación brasileña y chilena está mucho más próximo a aspectos de la “América Imaginaria”, es decir, la visión del mundo sobre ellos se quedó detenida en el período colonial. Esto revela que las estructuras representativas en estos casos analizados son estáticas y entregan pocas posibilidades para nuevas relecturas sobre los pueblos originarios. Al contrario de lo que pretendían estas producciones en la búsqueda por la “verosimilitud histórica”, terminaron alejadas de una impresión realista de las sociedades indígenas *tupinambás* y *mapuche*, independiente de que una sociedad indígena está extinta y la otra sea contemporánea.

Las representaciones indígenas que componen estas naciones están muchas veces compuestas por voces e imágenes que no les corresponden, más bien son interpretaciones creadas por el Estado y por las élites culturales. Por lo tanto, los indígenas en estas sociedades son sujetos creados por estas instituciones que los mantienen al servicio de sus expectativas sociales y culturales, manteniéndolos bajo su control representativo. El hecho de que Brasil tenga historia de películas de ficción sobre temas indígenas y Chile al revés tenga un archivo de documentales más amplio que el campo ficcional, esto no interfirió mucho en el caso de *Hans Staden* (1999) y *Cautiverio Feliz* (1998), pues ambos no permiten nuevas abordajes representativas de sus indígenas en el sentido de generar nuevos debates respecto de ellos y tampoco en relación a la sociedad brasileña y chilena. En consecuencia, si puede notar que los años 90 más bien significaron en los dos países el “regreso” de las

producciones cinematográficas que fueron interrumpidas por factores políticos, sociales y económicos, lo que necesariamente determina la calidad filmica de producciones. Por cierto, el cine brasileño no se detuvo en un tema específico lo que, así mismo, ha producido algunas películas con temas indígenas, por otra parte, Chile se mantuvo por muchos años detenido en el tema de la dictadura y del exilio.

No obstante, este escenario debe cambiar, ya que este cuadro debe ser alterado en función de la existencia e importancia cada vez mayor de una prensa y creación artística indígena en ambos países, lo que representa un nuevo protagonismo, es decir, la entrada en la sociedad de la auto-representación indígena y, por lo tanto, una modificación directa a la visión y el imaginario social sobre ellos.

En esta perspectiva, en las conmemoraciones del Descubrimiento de América en estos países, en el caso de estas películas ilustrativas que se aprovecharon de esta fecha oficial, no ocurrió una contribución para nuevas discusiones acerca del pasado indígena, y mucho menos posibilitó conexiones del indígena del pasado con el del presente. Lo que lleva a concluir que la "verdad" sobre el pasado histórico de América, así como las representaciones de sus pueblos indígenas son pactos sociales impuestos por determinados grupos de la sociedad. En el caso del cine como medio cultural que llega a las masas ejerce una influencia directa en la sociedad, donde una limitada representación indígena es lo que estos grupos establecen como verdadero.

## CONCLUSIÓN

Sabemos que cada país está cargado con sus propias historias, memorias e imaginarios. En ese sentido, los países colonizados poseen trayectorias narrativas e iconográficas complejas ya que éstas transitan mucho más por un imaginario construido por los europeos hacia América que por los registros y posicionamientos de los pueblos originarios. Por lo tanto, es preciso repensar e intentar re-significar los primeros “encuentros” o “desencuentros” entre los colonizadores y los nativos en el período del “Descubrimiento” de América.

Redescubrir el pasado por distintos medios artísticos, como por ejemplo por el cine, es un modo de lidiar con este pasado colonial y con los conflictos sociales y culturales provenientes de este período. Ésta no es una tarea fácil porque analizar una película consiste en un diálogo permanente entre cuestiones objetivas y subjetivas, diferentes tipos de registro, contenidos que se entremezclan con las propuestas de los guiones cinematográfico, en el caso de esta investigación, respecto de las múltiples formas de representación indígena que se presentan en cada momento histórico de los países.

Para penetrar en el universo fílmico es preciso aprender a mirar; o sea, mirar más allá de lo obvio y de lo que está en el campo de la objetividad. Cada imagen, sonido, ángulo, encuadre que compone una escena puede abrir espacios para la subjetividad, para distintas interpretaciones de la realidad desde diferentes visiones de mundo. En consecuencia, esta investigación trató de desarticular y desatar estos ordenamientos propios de los respectivos filmes *Hans Staden* y *Cautiverio Feliz*, y de ese modo buscar entre líneas lo que ellos querían decir sobre las representaciones indígenas.

En la historia cinematográfica contemporánea de Brasil y Chile sobre el tema indígena tenemos ejemplos de obras fuertemente vinculadas a una “América imaginada” por los europeos hacia los pueblos indígenas, revelando de este modo el estrecho vínculo entre ficción y memoria social. Sin embargo,

hay también obras contemporáneas, ya en las décadas pasadas, que rompen con los paradigmas representacionales del “otro”, en este caso: el indígena, proponiendo nuevos modos de mirar hacia su diferencia, acercándose de forma más realista y creativa; y menos mística o salvaje.

No obstante, las películas analizadas en esta investigación: la brasileña *Hans Staden* y la chilena *Cautiverio Feliz* son obras que continúan atadas a un hilo colonial, principalmente porque las representaciones indígenas son limitadas en el sentido de imposibilitar la apertura de nuevos espacios interpretativos con nuevos sentidos y significados sobre los pueblos originarios de estos países. Por lo tanto, estas obras cinematográficas basadas en los libros de europeos cautivos de indígenas en el principio de la colonización no están exactamente cargadas del peso de la historia de los primeros contactos entre europeos y nativos, más bien están cargadas de representaciones que se arrastran desde hace siglos sobre los pueblos originarios. Hecho que corrobora el que tanto la sociedad brasileña como la chilena no logren traspasar y ampliar los límites representativos que mantienen sobre los indígenas.

De esta forma las películas investigadas jamás podrían ser consideradas como un registro de época –una de las pretensiones de los respectivos directores– porque ambas enfatizan el punto de vista del colonizador. Por eso, podemos verificar que los intentos de verosimilitud histórica son ante todo impresiones reduccionistas que no logran liberar las representaciones indígenas, sino que las mantienen cerradas en un pasado inmóvil e inflexible. En ese sentido, todos los esfuerzos hacia una veracidad representativa que corroboran con las historias oficiales o bien con diferentes perspectivas históricas, no cumplen el posible rol de contra-análisis de la historia, tal como ha sido propuesta por Ferro<sup>201</sup>. Las representaciones indígenas en estas obras cinematográficas no logran cortar el hilo de los estigmas coloniales que

---

<sup>201</sup> Véase FERRO, Marc. *Cinema e História. óp. cit.*

perduran hace siglos hacia los "otros", más bien terminan por reforzarlos y oprimirlos en una estructura eurocéntrica.

Tampoco queremos descalificar estas películas o compararlas para determinar cuál sería la mejor. Cada una de ellas está determinada por el contexto histórico y cinematográfico de su país, así como cada una sigue también las tendencias de cada director. Sin embargo, no hay como negar que la profundidad de un análisis filmico se desarrolle en la comparación sobre el grado de profundidad artística de las películas en cuestión. En consecuencia, las dos películas a pesar de no alcanzar un grado de importancia histórica o cinematográfica para estos países, por lo menos permitieron retomar diálogos sobre los primeros contactos entre europeos y nativos, sus repercusiones sociales y culturales, además de revelar los distintos vínculos que se extienden hasta la actualidad entre Europa y América. Traen también a la luz problemáticas que aparentemente son distantes en el tiempo y espacio, pero que continúan operando en los sectores artísticos como en el cine.

Sin embargo, las representaciones indígenas en las películas analizadas revelan las diferentes fuerzas que actúan sobre ellas. Pero estas películas también demuestran que las producciones cinematográficas no necesariamente evolucionan a lo largo de las décadas (como hemos podido ver ejemplificado en este análisis). Los años 90, en ambos países, no representan un período áureo del cine como algunos períodos anteriores, no obstante fue una década de gran importancia por representar el "regreso" de la democracia y la influencia de este proceso en las producciones cinematográficas brasileñas y chilenas. Si bien, estas películas fueron producidas a finales de los años 90, cerca de la fecha oficial conmemorativa del Descubrimiento que oscila entre 1992 (Hispanoamérica) y 2000 (Brasil), estas obras no lograron propiciar un repensar sobre el pasado histórico o sobre el origen mestizo de Brasil y Chile, temas que aún operan en estas sociedades.

Es importante recordar que estos cineastas, Luiz Alberto Pereira y Cristián Sánchez, parecen algunas veces no asumir la condición de productores artísticos; hay una preocupación excesiva por las investigaciones etnográficas, como si por medio de éstas pudiesen alcanzar un grado de veracidad histórica que, de todas maneras, no logra reformular el modo de ver, de pensar y representar a los indígenas.

Sabemos ante todo que el indígena es una temática frecuente en obras relacionadas principalmente al período colonial, y en general son representados como un sujeto "primitivo", "bárbaro" y "exótico" (como hemos podido verificar en varios ejemplos de esta investigación). Por lo tanto, siguiendo a Bengoa<sup>202</sup>, estos filmes no sanaron la deuda histórica con los pueblos originarios, en el sentido de que no consiguieron ampliar los modos de representación indígena, como por ejemplo por medio de representaciones con perspectivas más abiertas y flexibles a nuevas interpretaciones.

Si bien estas películas producidas en los años 90 no tuvieron gran repercusión pública y fueron poco aclamadas en festivales de cine nacionales e internacionales, no podemos olvidar que en esta década ocurrió un amplio crecimiento de la fuerza de la imagen en la sociedad y por lo tanto el cine fue y es cada vez más un medio donde operan los imaginarios sociales, como el referido a la representación de los indígenas. El cine, así como la literatura, tiene la facultad de adentrarse en los problemas difíciles de la sociedad, revisar la historia, tratar de comprenderla y darle nuevos sentidos. Por ello, hemos indicado estos filmes como relativos al principio de la colonización de la América portuguesa y española, destacando cómo no lograron conciliar la complejidad de los primeros encuentros entre europeos y nativos con las posibilidades y herramientas fílmicas de los años 90.

---

<sup>202</sup> Véase BENGUA, José. La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile. *óp. cit.*



Finalmente, pensamos que los filmes como espacios de creación artística y de representación social deberían propiciar y revelar nuevas connotaciones y sentidos que pudiesen decir más respecto de esta larga y compleja historia sobre América y sus indígenas; funcionando principalmente como puentes entre el pasado y el presente de sus pueblos, porque al conocer el pasado el presente se hace más lúcido y reflexivo. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que actualmente las sociedades indígenas tanto de Brasil como de Chile están utilizando cada vez más recursos tecnológicos, grabaciones audiovisuales, fotos y distintos modos de prensa (como internet), lo que posibilita que el indígena se torne también él mismo un realizador y de ese modo su obra abre nuevas miradas desde la sociedad hacia ellos.

Además, habría que destacar que el análisis filmico es ante todo una posibilidad múltiple de interpretación tanto por los distintos modos de analizarlo como por las nuevas hipótesis que surgen desde las particulares perspectivas de cada investigador. De esta manera, según el artista chileno Juan Downey<sup>203</sup>, es posible desarrollar un "ojo pensante", o sea, ver el indígena de modo más creativo, sin prejuicios y quizá próximo a lo auténtico y lo propio, para no verlo meramente como el "otro".

---

<sup>203</sup> Juan Downey, artista visual, grabador y uno de los pioneros a desarrollar el video arte, nació en Santiago en 1940. Una de sus principales exposiciones: "El Ojo pensante" propone que propio artista se posicione a sí mismo como un "comunicador cultural y un antropólogo estético activador", cuyo medio de expresión visual es el vídeo. Véase PORTAL DEL ARTE. Juan Downey [en línea] <<http://www.portaldearte.cl/autores/downey.htm>> [consulta 2 de junio de 2012].

## BIBLIOGRAFIA

### a) LIBROS

AYLWIN, José. El acceso de los indígenas a la tierra en los ordenamientos jurídicos de América latina: un estudio de casos. Vol. I. Publicación Naciones Unidas-CEPAL. Serie desarrollo productivo n° 128. Santiago, Naciones Unidas, 2002.

BENGOA, José. La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile. Santiago, Presidencia de la Republica, Comisión Bicentenario, 2004.

BERNARDET, Jean Claude. Cinema Brasileiro: propostas para uma história. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2009.

CASSETI, Francesco. Teorías del cine. Madrid, Cátedra, 1990.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Paidós, 2001.

CAVALLO, Ascanio, *et al.* Huérfanos y perdidos, el cine chileno de la transición. Santiago, Grijalbo, 1999.

COÑA, Pascual. Testimonio de un cacique Mapuche. Santiago, Pehuén, 1995.

CUNHA, Edgar Teodoro da. Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, USP, Brasil, 2000.

FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

FOESTER, Rolf y VERGARA, Francisco. Mapuches y Aymaras: el debate en torno al reconocimiento y los derechos ciudadanos. Santiago, Editores RIL, 2003.

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LARRAÍN, Jorge Ibáñez. Modernidad Razón y Identidad en América Latina. Santiago: Editorial Andrés Bello. 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. Cinema brasileiro. Das origens à Retomada. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MANQUILEF, Manuel. Comentarios del Pueblo Araucano (juegos, ejercicios y bailes), Santiago, Editorial Ser Indígena, 2010.

MONTEIRO, John M. Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo. Tese de Livre-Docência, IFCH-UNICAMP, 2001.

MOUESCA, Jacqueline y ORELLANA, Carlos. Breve historia del cine chileno-Desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago, LOM, 2010.

NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

PRATT, Marie Louise. Ojos Imperiales. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

PEREIRA, Paulo Roberto. (organização). Brasiliana da Biblioteca Nacional. Guia das fontes sobre o Brasil. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2001.

SHOHAT, Ella y STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Brasil: Editora Cosac Naify, 2006.

STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

VANOYE, Francis y GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, Papirus, 1994.

VILLARROEL, Mónica. La Voz de los Cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio. Santiago, Cuarto Propio, 2005.

#### b) ARTÍCULOS DE LIBROS Y REVISTAS

AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. Revista Significação (32) :119-135, 2009.

BAJAS, María Paz. La transfiguración de la Imagen. El artista, su obra y el espectador. MAGALLANIA. 34(2): 11-20, 2006.

CÁCERES, Yenny. Nunca un cautivo fue más libre. *En*: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración. Stanford, Stanford University Press, 2007. pp. 261-264.

CARREÑO, Gastón. Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción dispositivos visuales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. 11 (1): 33-43, 2006.

CORNEJO, Polar, A. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Cuadernos de Literatura* (6): 5-12, 1997.

CUNHA, Edgar Teodoro da. Índio no Brasil: Imaginário em movimento. *En: NOVAES, Sylvia Et. al Escrituras da Imagem*. São Paulo, Edusp, 2004. pp. 101-120.

FÁUNDEZ, E. Los hombres sin rostro. *Escritura y racismo en Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile de Alonso González de Nájera*. *Revista Atenea* (488): 117-134, 2003.

HERSCHLL Micnel y MCSSERLER PEREIRA, Carlos Alberto. E la Nave Va... As Celebrações dos 500 Anos no Brasil, Afirmações e Disputas no Espaço Simbólico. *En: Revista Estudos Históricos*, 14 (26): 203-215, 2000.

MARÍN, Pablo. La "Historiofotía" en *Cautiverio Feliz*. *En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración*. Stanford, Stanford University Press, 2007. pp. 309-320

MOLINA, Guillermo. Video-ponencia: Sobre la retórica visual del *Cautiverio Feliz*: Un ejercicio práctico de Antropología del Cine. *Revista Chilena de Antropología* (6), 2005.

PEIRANO, María Paz. *Nosotros, Los otros*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 11(11): 55-66, 2006.

RAURICH, Valentina. *Realidad Maquillada*. Vídeo Cine-Ponencia para la *Revista Chilena de Antropología Visual* (6), 2005.

RODRÍGUEZ, Mario. Azar, por menor, seducción y poder en *Cautiverio Feliz*. *Revista Chilena de Literatura* (61): 39-60, 2002.

RUFFINELLI, Jorge. El cine nómada de Cristian Sánchez. *En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria, diálogo, crítica y valoración*. Stanford, Stanford University Press, 2007. pp. 15-42.

\_\_\_\_\_ El deseo de desear. Diálogo con Cristian Sánchez. *En: RUFFINELLI, Jorge (coord.) El cine nómada de Cristián Sánchez: memoria,*

diálogo, crítica y valoración. Stanford, Stanford University Press, 2007. pp. 43-91.

VALDÉS, Regina. El Viaje de San Brandán. Revista Taller de Letras (24):151-174, 1996

### c) REFERENCIAS ELETRÓNICAS

ALLEN, Benjamin M. Naked and Alone in a Strange New World: Early Modern Captivity and Its Mythos. [en línea] <<https://dspace.uta.edu/bitstream/handle/10106/1038/umi-uta-2143.pdf?sequence=1>> [consulta: 20 de septiembre de 2011].

NÚÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑÁN, Francisco. Cautiverio Feliz y razón individual de las guerras dilatadas (1673). [en línea] <[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=franciscounezdepineda ybascunan:cautiveriofeliz](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=franciscounezdepineda ybascunan:cautiveriofeliz)> [consulta: 7 de octubre de 2011].

MARCELINO, Adilson Todo o Dia era Dia de Índio. Zingu. 44, 2011. [en línea] <<http://www.revistazingu.net/2011/04/todo-dia-era-dia-de-indio>> [consulta: 14 de agosto de 2011].

MARÍN, Pablo. El otro Cautiverio: Entrevista a Cristián Sánchez G. a propósito de su filme Cautiverio Feliz. TV Española Arco Iris, Noviembre, 2004 [en línea] <[http://es.arcoiris.tv/cristian\\_sanchez/entrevistas.htm](http://es.arcoiris.tv/cristian_sanchez/entrevistas.htm)> [consulta: 10 de octubre de 2011].

MATURANA, Felipe. Nutuayin Mapu y el cine indígena en Chile: El cine de Carlos Flores. Revista Electrónica La Fuga, Abril, 2010. [en línea] <<http://www.lafuga.cl/nutuayin-mapu-y-el-cine-indigena-en-chile/412>> [consulta: 20 octubre de 2011].

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Fundação Nacional do Índio – FUNAI [en línea] <<http://www.funai.gov.br/indios/indios.htm>> [consulta: 10 de mayo de 2012].

MONTAIGNE, Michel. Dos Canibais. Ensayos. [en línea] <<http://www.loyola.g12.br/upload/file/DOSCANIBAIS.pdf>> [consulta: 4 de julio de 2012].

MUZZOPAPPA, Eva. Entretejidos y entrelazados. Estado, nación y legitimidad en el discurso de las Fuerzas Armadas de Chile (1988-2005). Tesis Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago, Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006. [en línea]

<[http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/muzzopappa\\_m/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/muzzopappa_m/html/index-frames.html)> [consulta: 16 de abril de 2012].

TRINDADE, Alexandre. O “Descobrimento” no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade nacional. Revista Lua Nova, 81: 47-74, 2010. [en línea] <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n81/a04n81.pdf>> [consulta: 7 de noviembre de 2012].

PORTAL DEL ARTE. Juan Downey [en línea] <<http://www.portaldearte.cl/autores/downey.htm>> [consulta 2 de junio de 2012].

QUENTAL, Paula. Entrevista a Luiz Alberto Pereira. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil, 12 de marzo de 2009. [en línea] <<http://cinemabrazil.com/news/99031201.htm>> [consulta: 3 de julio de 2011].

ROJAS MIX, Miguel. América Imaginaria. [en línea] <[http://www.miguelrojasmix.com/Miguel\\_Rojas\\_Mix/America\\_imaginaria.html](http://www.miguelrojasmix.com/Miguel_Rojas_Mix/America_imaginaria.html)> [consulta: 10 de abril de 2012]

WEBCINE. Notas de Producción Hans Staden, [en línea] <<http://www.webcine.com.br/notaspro/nphansst.htm>> [consulta: 3 de julio de 2011].

#### d) MATERIAL AUDIOVISUAL

PEREIRA, Luis Alberto. Hans Staden [película]. Brasil Instituto Português de Artes Cinematográficas e Audiovisuais, [1999]. 1 DVD, 92 min., sonido, color.

SÁNCHEZ, Cristián. Cautiverio Feliz [película]. Chile, Betacam SP, Betacam Digital [1998] 1 DVD, 118 min., sonido, color.



## ANEXO N° 1

### PELÍCULAS CITADAS EN EL TEXTO

NOMBRE	AÑO	DIRECTOR
Ubirajara	1919	Luiz de Barros
Iracema	1931	Jorge S. Konchin
Iracema	1949	Vittorio Cardinalli y Gino Talamo
O Guarani	1950	Riccardo Freda
Como era gostoso meu francês	1970	Nelson Pereira dos Santos
Um homem chamado cavalo	1970	Elliot Silverstein
Uirá, un indio em busca de Deus	1974	Gustavo Dahl
A la Sombra del Sol	1974	Silvio Caiozzi y Pablo Perelman
Iracema una Transa Amazônica	1975	Jorge Bodansky y Orlando Senna
A lenda de Ubirajara,	1975	André Luiz de Oliveira,
O Guarani. O Imortal Romance de Peri e Ceci	1979	Fauzi Mansur
Iracema: a virgem dos lábios de mel	1979	Carlos Coimbra
Danza con lobos	1990	Kevin Costner
Archipiélago	1992	Pablo Perelman
Wichan	1994	Magaly Meneses
O Guarani	1996	Norma Bengell
Tierra del Fuego	2000	Miguel Littin.

## ANEXO N° 2

### FICHA CINEMATOGRAFICA HANS STADEN

Título Original	Hans Staden
Género	Drama – Histórico
Año	1999
Duración	92 min
País de producción	Brasil y Portugal
Director	Luiz Alberto Pereira

### FICHA CINEMATOGRAFICA CAUTIVERIO FELIZ

Título Original	Cautiverio Feliz
Género	Drama – Histórico
Año	1998
Duración	118 min
País de producción	Chile
Director	Cristián Sánchez