



Roberto Ponce Cordero

Investigador y educador independiente, Ecuador
robponcor@gmail.com

El mito del caníbal, mimesis y crítica social en *Como era gostoso o meu francês* (1971).

The Myth of the Cannibal, Mimesis and Social Criticism in *Como era gostoso o meu francês* (1971).

Resumen

Dirigida por el paulista Nelson Pereira dos Santos y estrenada en 1971, *Como era gostoso o meu francês* es una película brasileña que adapta viejas crónicas de exploradores europeos en cautiverio durante la conquista del Brasil, en el siglo XVI, y aborda temas como el canibalismo, la atracción de la vida “salvaje” para el sujeto “civilizado”, y el carácter performativo de los rituales sacrificiales, entre otros temas. En este artículo, se parte de las diferencias existentes entre las fuentes históricas o proto-históricas que inspiran este filme. Como resultado, se postula que es precisamente en esas diferencias y en la elección consciente de aspectos en los que el texto fílmico difiera del texto “original” que Pereira dos Santos demuestra su voluntad de crear una obra que, lejos de limitarse a ilustrar un pasado ficticio (el del canibalismo en las Américas no conquistadas), más bien constituya una sátira política dirigida al Brasil de la última dictadura, así como un comentario sobre la diferencia colonial y sobre las estrategias del colonizado de burlarse del colonizador por medio de la *performance* de sus miedos más íntimos con respecto al Otro.

Palabras claves

Nelson Pereira dos Santos, Brasil, cine brasileño, canibalismo, diferencia colonial.

Abstract

Como era gostoso o meu francês is a 1971 Brazilian film. Directed by Nelson Pereira dos Santos, it adapts chronicles by old explorers from the 16th century who were imprisoned by native peoples of what is now Brazil. Thus, it deals with topics such as cannibalism, the attraction that the “savage” life had on the “civilized” subject, and the performative character of sacrificial rituals. In this article, we start by looking at the differences between the historical (and proto-historical) sources inspiring this film. We maintain that these differences, and the conscious decision to change certain aspects of the narratives on which the movie is based,

show that he did not intend to portray an otherwise fictitious past (cannibalism in the Americas). Rather, these differences turn this film into a political satire directed at 1971 Brazil, as well as into a comment on colonial difference and on the strategies employed by the colonized in order to mock the colonizer by performing his worst fears about the Other.

Keywords

Nelson Pereira dos Santos, Brazil, Brazilian cinema, cannibalism, colonial difference.

Dirigida por el paulista Nelson Pereira dos Santos y estrenada en 1971, durante un período de expansión económica sin precedentes en Brasil, pero también de recrudescimiento de la represión política ejercida por la última dictadura de ese país, la de entre 1964 y 1985 (Beattie 201), *Como era gostoso o meu francês* es, a primera vista, una película del todo franca y directa en cuanto a su intencionalidad¹. En efecto, se trata de una adaptación sorprendentemente fiel de la famosa crónica de cautiverio *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen* (por su título en alemán del siglo XVI; en castellano, *Verídica historia y descripción de un país de salvajes desnudos y feroces caníbales situado en el Nuevo Mundo América* [traducción propia]), publicada por el aventurero alemán Hans Staden en 1557 y verdadero *bestseller* internacional de la época que, además, y precisamente por eso, significó “un nuevo impulso –moderno si se quiere– en la formación del estereotipo de la América caníbal” (Jáuregui 111). En esta crónica, Staden relata sus viajes a lo que en la actualidad es Brasil, realizados en 1547 y 1550, y se enfoca en lo ocurrido posteriormente a que, como producto de un naufragio, y después de una estación intermedia como soldado en un fuerte

¹ El concepto de “intencionalidad” es uno riesgoso, por supuesto, pero lo uso aquí para referirme al deseo constatable de los textos, o al menos de ciertos textos, de despertar determinadas reacciones en quienes los consumen por medio del despliegue de diversos recursos estéticos y narrativos. Una comedia, por ejemplo, por definición pretende divertir a sus espectadores, mientras que una película pornográfica intenta excitarlos sexualmente. Además, y para citar a Paisley Livingston (1996), “we can never know for sure what an author actually believed or intended. I am happy to concede this point, as long as ‘knowing for sure’ is understood in some suitably severe sense. I respond to this objection by asking whether the doubts being marshaled are in any way specific to the case of authorial attitudes. Are the anti-intentionalists equally skeptical about psychological knowledge in general? Are they just as skeptical about the possibility of knowing readers’ attitudes?” (169).



portugués, es capturado por una población tupinambá que, dada su momentánea e involuntaria afiliación militar, lo considera nativo de dicho país ibérico y, como tal, un enemigo. De esta manera, Staden tiene la oportunidad única de convivir con sus captores durante los meses anteriores a su propia ejecución. Así, es capaz de presenciar como testigo ocular otras tantas ejecuciones en las que los tupinambá devoran a sus prisioneros de guerra (a quienes previamente han concedido esposas procedentes de la misma tribu) durante estilizados rituales canibalísticos en los que participa toda la comunidad. Staden se salva de ser devorado durante estos rituales, de hecho, sólo gracias a sus habilidades histriónicas, que le permiten hacer de manera convincente el papel de chamán ad hoc y ganar tiempo hasta ser, al final, y ya prácticamente in extremis, rescatado por nuevos colonizadores franceses.

En el plano argumental, la película se diferencia de la narrativa del cronista europeo sólo en dos aspectos: por un lado, Staden era alemán y no, como el protagonista del filme, francés; por otro, al final de *Como era gostoso...* el cautivo muere, mientras que el autor del texto original, muy evidentemente, vivió para contarlo. En las siguientes páginas intentaré demostrar que estas dos diferencias, lejos de ser casuales, son justamente las que desestabilizan la primera lectura, o la lectura superficial, de la película como una “basada en hechos reales”, y apuntan a otros significados posibles y a otras historias posibles que están latentes en la historia propiamente contada pero que, por diferentes razones, no son nombradas de forma explícita.

Haute cuisine: sátira política en Como era gostoso...

No hay que hurgar demasiado exhaustivamente para caer en cuenta de que *Como era gostoso...* supera el marco de la adaptación textual en escala uno a uno para ingresar en el terreno de la sátira política y del comentario social coyuntural. Si acaso, la dimensión alegórica de esta obra es demasiado obvia. Ya desde el principio, en efecto, se nos presenta una secuencia de tomas ambientadas en el siglo



XVI pero pertenecientes a una especie de noticiero informativo de las peripecias de los conquistadores en América, según una declaración hecha por una voz en *off* e inserta por Pereira dos Santos en una de las muchas instancias en que, con ímpetu verdaderamente brechtiano (también en lo que respecta a la carga y a la voluntad política de dicho ímpetu), intenta distanciar al espectador de la diégesis.

Casi de inmediato, en uno de los muchos significativos –y arrebatadoramente graciosos– contrapuntos entre lo que el narrador en *off* cuenta y lo que simultáneamente tiene lugar en la pantalla a nivel visual, un colono sublevado “a causa de su deseo carnal” (el francés del título, Jean, basado en Staden) es juzgado por las autoridades del enclave con el que ha llegado al Nuevo Mundo y, mientras vemos que es arrojado con toda premeditación al mar, con las manos atadas y con la evidente finalidad de que se ahogue, escuchamos que “fue liberado” pero, como producto de su consecuente emoción, se cayó al mar y murió. Como cualquier espectador medianamente familiarizado con la historia latinoamericana, y en especial con los medios de combate anti-subversivo empleado por las dictaduras del Cono Sur, esta escena es una nada velada crítica, hecha en tono por lo demás jocoso, de la así llamada “ley de fuga” y, más generalmente, de la violencia estatal tan presente en el Brasil de 1971.

Precisamente este tono jocoso es el índice más claro del carácter de sátira comprometida con el propio tiempo histórico de la película, que sólo utiliza como pretexto narrativo una crónica canónica y en teoría fundacional de la historia continental (la crónica de Staden, en la que, como ya se mencionó, se sistematiza de alguna manera el estereotipo del americano como al menos potencialmente caníbal, inventado por el mismo Cristóbal Colón [Obeyesekere 9]) para hacer comentarios puntuales sobre la realidad socio-política circundante en el momento de producción del filme. De hecho, *Como era gostoso...* es también, muy patentemente, una comedia de humor más o menos negro que juega con el texto en el que presume basarse y le concede nuevos significados.

Es precisamente ese tono el que explica la primera diferencia mencionada entre la “fabula” de la crónica y la del filme, es decir la de la nacionalidad del



personaje protagonista. La *haute cuisine* de Francia, como casi todo lo perteneciente a la alta cultura de dicho país, tiene una reputación a nivel mundial no tan debida a sus propiedades inherentes sino más bien a su situación particular en el discurso del buen gusto y de lo que es culto. Así, darle al aventurero europeo destinado a ser comida de indios una procedencia francesa equivale a un guiño juguetón y nuevamente distanciador que, por supuesto, está desde ya presente en el título de la película.

En su artículo sobre *Como era gostoso...*, Richard Peña menciona que, en el momento de su captura por parte de la tribu de los tupinambá, y para determinar “whether the Frenchman is actually French or Portuguese, the Tupinamba submit him to a kind of language test while the captured Portuguese recite different steps in a recipe (a joke in Brazil, where the Portuguese have a reputation for gluttony)” (194). Pese a que Jean contesta en un registro distinto, estableciendo básicamente su diferencia con respecto a los indígenas y declarándose humano, la mención de comida por parte de los portugueses es, ya de por sí, una insinuación de la importancia que lo digestivo, por así decirlo, va a tener en el resto de la historia narrada. De forma significativa, además, Jean no habla de comida, sino que *lo es*, y una especialmente “gostosa” o “tasty”, para no ir más allá.

En otras palabras, el cambio de nacionalidad no obedece a ninguna consideración histórica o de importancia a nivel argumental. Si bien Francia ha desempeñado un papel histórico más relevante como poder colonial o neocolonial en el continente americano que Alemania, por ejemplo, sería difícil argumentar que la procedencia teutona del protagonista hubiera podido dificultar su comprensión como agente del imperialismo europeo o del imperialismo del Norte en general, especialmente en un contexto tan politizado como el de la América Latina de los sesenta y setenta del siglo XX. Por el contrario, la diferencia sugiere, de entrada, una voluntad revisionista y heterodoxa del director con respecto al material en el que se basa y, por extensión, con respecto a la historia oficial de los vencedores. Todo lo cual, además, tiene lugar en varios niveles: en el nivel de la pura asociación gastronómica, por ejemplo, que ya se ha mencionado, pero también en el más

especializado del conocedor de la obra de Staden, o de obras similares, que de inmediato se da cuenta de que no está ante una película histórica tradicional y entra en el juego de Pereira dos Santos.

La crítica de *Como era gostoso...* a la estructura neocolonial de la dependencia (macronarrativas de origen brasileño y muy en boga tanto en 1971 como incluso hasta nuestros días) es, más allá de esto, una que usa el *tropos* del canibalismo para revelar los aspectos destructivos y por necesidad violentos del capitalismo y de la modernidad. La comparación de Marx entre el capital y el vampiro es justamente célebre; de forma parecida, es posible pensar en el colonialismo y el orden que emerge de éste como un sistema que se basa en el consumo de energías y cuerpos humanos, es decir como un caníbal gigantesco y disfrazado con el barniz de todo lo supuestamente positivo de la civilización y la racionalidad. Para citar a Stephen Greenblatt, el proyecto colonial, al fin y al cabo, “was the greatest experiment in political, economic, and cultural cannibalism in the history of the Western world” (136). Analicemos, entonces, con un poco más de detenimiento el tratamiento del canibalismo en la película que nos ocupa.

El mito del caníbal y su articulación en *Como era gostoso...*

Sin duda alguna, la diferencia más notable entre la crónica y su adaptación fílmica es la referente al final de la aventura relatada, es decir al hecho de que en la primera el cronista logra escapar con vida y en la segunda acaba siendo sacrificado por los tupinambás. Esta diferencia resulta especialmente significativa si se considera que rompe con la línea narrativa por lo demás a todas luces estilizada de Staden, en la que, muy en consonancia con lo que Beatriz Pastor dio en llamar el discurso del fracaso de la conquista –cuyo exponente principal son los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542)–, el explorador se enfrenta a la naturaleza hostil y excesiva de las tierras vírgenes americanas para acabar convirtiéndose en un vagabundo, en el mejor de los casos, o en un prisionero, en el peor de ellos.



Asimismo, esta naturaleza, de la cual los indígenas implícitamente forman parte, lleva al explorador a usar métodos hartamente cuestionables desde el punto de vista de la cristiandad (por ejemplo, lo lleva a hacerse pasar por curandero) para adaptarse provisionalmente a las circunstancias adversas en aras de una lucha descarnada que, habiendo perdido el móvil de la gloria y de la riqueza, se reduce ya sólo a una lucha por la mera supervivencia.

Para que esta narrativa funcione, sin embargo, es imperativo que el héroe sobreviva y haga pública su experiencia; de hecho, todas las penalidades que ha sufrido constituyen, en este modelo, verdaderas penitencias que el protagonista / cronista debe cumplir antes de la redención que supone el acto mismo de ser capaz de narrar, después del rescate, desde una recuperada posición de comodidad física y de superioridad epistémica. Al negarle esta posibilidad a Jean, el alter ego de Staden en *Como era gostoso...*, Nelson Pereira dos Santos pone en entredicho el carácter de verdad de esta narrativa, o al menos le da un giro post-colonial que complica el lugar de enunciación mismo de lo que está siendo relatado, o que más bien revela lo inherentemente asimétrico del discurso etnográfico que, como bien dice Carlos A. Jáuregui, “no es un producto de las ciencias sociales de la Ilustración, sino de los discursos coloniales sobre el Nuevo Mundo del siglo XVI” (110). En efecto, si el proto-etnógrafo representado por el observador europeo muere antes de documentar lo acontecido en un breviarío disponible a la posteridad –para parafrasear la denominación que hace Claude Lévi-Strauss de la obra de Jean de Léry, otro célebre cronista [éste sí francés] del canibalismo de los tupinambá [89]–, ¿cómo podemos saber que de verdad sucedió?

Por supuesto, no lo sabemos. De hecho, la antropología post-colonial niega la existencia misma del canibalismo, en tiempos pasados o actuales, como práctica social o cultural, es decir como fenómeno histórico más allá de casos puntuales y excepcionales producto de la desesperación y del aislamiento total². Como mínimo,

² Dos ejemplos que vienen de inmediato a la memoria son el de los naufragos inmortalizados por Gericault en su pintura *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819) y el de los miembros de un equipo de rugby uruguayo que sobrevivieron 72 días en las nieves eternas de los Andes después de un accidente aéreo que tuvo lugar en 1972.

es dudoso que las así llamadas “pruebas documentales” de actividades canibalísticas recurrentes y ritualizadas puedan realmente ser consideradas como tales. Entre muchos otros ejemplos de incertidumbre sobre la validez de las fuentes disponibles, y para empezar, William Arens le resta credibilidad al relato de Staden en su ya clásico estudio de antropología (inconscientemente) post-colonial, *The Man-Eating Myth* (1979), e incluso pone en tela de juicio la autoría misma del documento por el alemán, lo que equivale a decir, también, que pone en tela de juicio su carácter de testimonio basado en experiencia de primera mano (22-30).

Pero el quid de la cuestión no radica en este aspecto formal, sino en el hecho de que, como escribe Gananath Obeyesekere, “cannibalism is [...] a discourse of the Other. And although the imputation of cannibalism did not lead to the level of genocide of the Holocaust [...], it belongs to the general class of terms that isolate the Other as an alien, an object for ‘Indian hating’ and even for extermination” (2). En otras palabras, el problema no es tanto si las “pruebas” existentes son prístinas desde un punto de vista riguroso, en el sentido académico, o no, sino en que constituyen, inevitablemente, momentos de articulación de un discurso occidental de construcción del Otro como el salvaje abyecto, discurso sistematizado precisamente en el siglo XVII con miras a la justificación de la colonización o del exterminio de dicho Otro. Es en ese sentido, pues, que se puede decir que el caníbal, al igual que el “primitivo” (del que el caníbal es, por descontado, la más extrema expresión), nunca existió: “As for primitives, they never existed. Only Western ‘primitivism’ did, invented in heated arguments about human society [...]. We now consider ‘primitive’ a fighting word. Like ‘savage,’ it is a racist designation. In contrast, primitivism denotes an Occidental construction, a set of representations whose ‘reality’ is purely Western” (Barkan y Bush 2). Para ponerlo en palabras de Rachel Moore –quien, no obstante, también explora los aspectos de productividad lúdica y placentera del primitivismo en las vanguardias modernas, por ejemplo–, “[p]rimitivism [...] is a projection of one’s own fears onto unknown cultures” (16).

Para volver, en el próximo apartado de este ensayo, a la crónica de Staden sobre los tupinambás y, de ese modo, a la película de Pereira dos Santos y sus



estrategias de desestabilización creativa del discurso otrificador radical del canibalismo, quiero citar otra vez, pero esta vez in extenso, a Arens, quien concluye su análisis del recuento elaborado por el alemán de la siguiente forma:

[T]hese famous cannibals, who were supposed to make others disappear into their cooking pots, have instead themselves vanished. As a result of their contact with and treatment by Europeans who were so quick to label them man-eaters, the Tubinamba [sic] failed to survive the sixteenth century. As a result, there is no modern information on the traditional culture of this group. Although there may be some legitimate reservations about who ate whom, there can be none on the question of who exterminated whom. (31)

La compulsión de convertirse en el otro: mímesis en *Como era gostoso...*

Difícilmente se puede pensar en un pasaje académico que evoque de manera tan inmediata el desenlace del filme brasileño como éste. En efecto, si bien el europeo, Jean, es al final sacrificado y devorado por la comunidad indígena en *Como era gostoso...*, quitándosele así la posibilidad de redención narrativa y de producción / movilización de estereotipos que reinscriban la diferencia colonial, también es cierto que, justo antes de su muerte, Jean alcanza a gritar en su idioma materno que sus congéneres llegarán para vengarlo, borrando a los tupinambás de la faz de la Tierra. Este es un presagio que, como lo deja muy claro el postscriptum que el director añade sólo momentos más tarde, y en el que se dice que los tupinambás fueron aniquilados por tropas europeas poco después de la diégesis, está perfectamente en concordancia con la realidad histórica. Ahora bien, es precisamente este gesto final, que el francés pretende desafiante, el que lo asimila de forma definitiva a la tribu que lo mantiene en cautiverio, convirtiéndolo en parte ya no reacia sino esencial del ritual canibalístico mismo. Al fin y al cabo, las

palabras de Jean son, para todos los efectos, una simple traducción al francés de las “scripted words” cuya enunciación, además, constituye un requisito indispensable para la realización exitosa del ritual según su representación clásica provista por Staden (Jáuregui 116).

De hecho, esta coincidencia entre las palabras proféticas del francés y las necesidades ritualísticas de los tupinambás dista de ser, si se perdona la redundancia, una mera coincidencia. Muy por el contrario, justo antes de su ejecución, Jean ha practicado junto con Sebiopepe, la esposa que sus captores le han concedido para que le sirva de guía durante su permanencia en el seno de la comunidad, y en lo que es probablemente la escena más problemática pero también más productiva de la película –dada su equiparación fáctica de la ceremonia caníbal con el juego de seducción sexual–, el ritual en el que perderá la vida. Como bien apunta Peña, es como si el francés estuviera “fascinated and delighted at the prospect of his own demise”, y es en el ínterin entre este ensayo general de carga altamente erótica y el sacrificio consolidador de una comunidad en el que, en efecto, se pierde el europeo que hay en Jean sin que, no obstante, se llegue a una asimilación posible por otra vía que no sea la asimilación literal y física de su cuerpo carnal en el cuerpo del Otro:

He has lost his Europeanness and cannot, finally, go home again. [...] Ironically, his assimilation into the tribe occurs on the eve of his own destruction. There really is no ‘middle ground’. Assimilation of a European into the Tupinamba means, essentially, the destruction of the European. (Peña 199)

Por supuesto, el proceso de asimilación de Jean en la comunidad de los tupinambá empieza ya mucho antes en el filme. Es posible argumentar que la representación del canibalismo en *Como era gostoso...*, más que una que pretenda ser referencial al supuesto conocimiento histórico sobre la antropofagia en sí, es una de carácter simbólico, diseñada para ilustrar los flujos miméticos que se dan



entre colonizadores y sujetos colonizados, enmarcados en el contexto de choque asimétrico y desigual pero, de manera crucial, ni unilateral ni vertical que es el orden aún vigente de la colonialidad (Mignolo 23).

Así, en lugar de confrontar a la tribu desde una posición supuestamente aventajada de racionalidad europea, Jean tiene que primero insertarse en el discurso tupinambá para ganar tiempo y sobrevivir. Esto se manifiesta no sólo en sus actividades, por ejemplo cuando empieza a dedicarse a la agricultura (primer intento de asimilación fallido, por cierto, dado que la agricultura es un oficio marcado como femenino en el orden social de los tupinambás), sino que se hace visible también, y acaso de manera aun más espectacular, en su apariencia física, que es una progresivamente más “indígena” y –en lo que en este discurso colonial equivale a un sinónimo– progresivamente más “salvaje”. En efecto, si Jean, al principio de la historia narrada, nos es presentado con barba y con indumentaria europea, en toda la segunda mitad de la película es ya sólo una figura desnuda más, y una peinada, encima de todo, al estilo tupinambá. La conversión llega a tal punto, de hecho, que ya casi al final, en palabras de Peña, “the film cuts to a an extremely large close-up of the Frenchman’s face –an unusual shot in the context of this film– smeared with a reddish dye so that, for the first time, his skin color approaches that of the Tupinamba” (199).

Quizá el ejemplo más significativo de este proceso de asimilación del colonizador europeo en la otredad salvaje representada en este caso por los tupinambás sea la línea argumental en la que, en un intento desesperado por ganar tiempo, el prisionero convence al cacique Cunhambebe de que es capaz de fabricar pólvora por medio de conjuros mágicos especiales –y a los que sólo él tiene acceso– relacionados con la lluvia y el trueno. Está de sobra decir, por supuesto, que la versión “real” de la historia, que Jean no le cuenta a nadie (después de todo, nadie podría entenderlo, y él lo que está haciendo es adaptarse para hacerse entender), es una considerablemente más prosaica. En realidad, Jean ha conseguido este producto de procedencia europea como resultado de sus negociaciones con un mercader francés que, habiendo ya establecido contactos comerciales con los indígenas,

representa, en la composición de la película, el aspecto más claramente económico y utilitario del sistema de explotación colonial. No en balde, para volver a citar a Peña, la misma figura del mercader, así como su habitus general, están pensados para poner a Jean, el europeo en proceso de irreversible pero también imposible asimilación, en un intersticio precario en el que, en definitiva, no se podrá quedar: “The physical differences between the old trader and the Tupinamba exaggerate those of the Frenchman; it places the Frenchman in a position, figuratively speaking, somewhere between the European and the Americans” (195).

Parafraseando a Walter Benjamin, Taussig propone que la facultad mimética es “the compulsion to become the Other” (xviii), y el proceso de asimilación emprendido por Jean es uno paradigmático de dicha facultad. Más aún, es en las tensiones provocadas por esta compulsión que tiene lugar, según Taussig, la refrendación como realidad de aquello que es, en última instancia, discursivo o “construido”, pero no por ello menos real:

Now the strange thing about this silly if not desperate place between the real and the really made-up is that it appears to be where most of us spend most of our time as epistemically correct, socially created, and occasionally creative beings. We dissimulate. We act and have to act as if mischief were not afoot in the kingdom of the real and that all around the ground lay firm. This is what the public secret, the facticity of the social fact, being a social being, is all about. No matter how sophisticated we may be as to the constructed and arbitrary character of our practices, including our practices of representation, our practice of practices is one of actively forgetting such mischief. (Taussig xvii)

En *Como era gostoso...*, todos “actúan”, al menos durante gran parte de la narrativa, y hacen como si Jean tuviera realmente la posibilidad de dejar de lado su “naturaleza” europea y asimilarse a la comunidad tupinambá. Como ya se ha dicho, incluso su participación activa y casi voluntaria en el ritual canibalístico en el que



ha de morir le es facilitado por medio de la concesión de una esposa y la consecuente conjunción de dicho ritual con placeres eróticos y afectivos que, para un protestante del siglo XVI, constituyen una obvia tentación pecaminosa digna de ser superada en aras de la salvación, no obstante lo cual él, Jean, se entrega a ellos³s¹. En cierta medida, es ahí donde sella su destino: al fin y al cabo, cuando tiene la posibilidad de huir en un navío que avista en el horizonte, y que es en el que ha venido el comerciante francés, al cual Jean mata en un altercado que puede leerse como otro paso más de su abandono de la condición europea y de su conversión al salvajismo, Jean prefiere volver a tierra firme con la esperanza de convencer a Sebiopepe de que lo acompañe. Ella, por supuesto, tiene otros planes, y el hecho de que “actúe” o “disimule” como si fuera la esposa de Jean, en el sentido carente de juicios de valor de “disimular” que elabora Taussig en la cita previa, no le impide seguir inserta en su rol de tupinambá fervorosamente dedicada a preparar al cautivo para que la ceremonia final pueda desarrollarse de acuerdo al rito tal y como ha sido prescrito y para que las energías del extranjero, incluida la energía latente en la promesa de inminente venganza por parte de sus compatriotas y amigos, puedan ser liberadas y asimiladas en la tribu.

En este sentido, la consumición final del europeo representa, al mismo tiempo, el momento en el que se obtura tajantemente la posibilidad de su asimilación, así como el momento en el que su cuerpo mismo es asimilado. También representa el acto en apariencia transgresor pero, en el orden tupinambá, perfectamente social y, por falta de un término mejor, “razonable”, que sella fatal y den forma definitiva el destino de la comunidad. Es un punto de inflexión, entonces, en el que se demuestra lo irreconciliable y paradójicamente similar de dos

³ Acaso esta es otra diferencia esencial entre el discurso del fracaso de la conquista ejemplificado por Staden y la versión sui generis de Pereira dos Santos. Como recalca Jáuregui, Staden se esfuerza por auto-representarse como observador objetivo de acontecimientos que evidentemente tienen un carácter para él pero que, también, condena de forma explícita (112ff). Véase, además, su tratamiento del “relato etnográfico de Staden” como “relato religioso permeado por los conflictos de la Contrarreforma” (115), que tanto se diferencia de la narrativa aparentemente similar de la película brasileña, en la que el europeo no resiste a la tentación y, en una lectura quizás simplista en la que no profundizaré en este ensayo, precisamente por eso es al final sacrificado.

culturas mutuamente extrañas, y en el que se juega simbólicamente buena parte de la historia futura de Brasil. La mirada penetrante de Sebiopepe, al final del filme, cuando, sin expresión aparente, o al menos sin expresión inteligible por un público educado en coordenadas imaginarias occidentales, se la ve comer algo que puede ser o puede no ser Jean, es de por sí ya una insinuación de ello.

¿Caníbal holocausto?

Jean muere, a diferencia de Staden, y su historia, de la manera como es contada por Pereira dos Santos, subvierte considerablemente las narrativas de cautividad, el discurso del fracaso de la conquista y la ideología orientalista de superioridad occidental. Incluso el discurso otrificador del canibalismo, a la usanza de la antropología científica, es puesto en tela de juicio en tanto se le resta credibilidad a sus fuentes. Los tupinambás, sin embargo, siguen siendo presentados como caníbales, es decir que en el plano diegético ellos *realmente* pretenden comerse a Jean. Esto implica, en última instancia, una aceptación del “mito del caníbal” y, como tal, un momento de estabilización del orden en una película por otro lado tan gratamente perversa (en el sentido positivo y *queer*, si se quiere, de la palabra “perversa”).

¿O no?

En el plano final, mencionado en el apartado anterior, se ve a Sebiopepe, efectivamente, comiendo algo, pero nunca se ve qué es. Equidistante de documentales antropológicos que pretenden “comprender” las supuestas prácticas rituales y de las orgías *gore* de clásicos como la italiana *Cannibal Holocaust* (1980), *Como era gostoso...* no se decanta por el sensacionalismo de la explicación “racional” sino que presenta el ritual hasta un segundo antes de su consumación y después de ésta. No sabemos, en otras palabras –y al igual que “no sabemos” si hubo alguna vez canibalismo o no–, si Jean es devorado por los tupinambás o no. ¿Quizás estaban jugando con él todo el tiempo, en un proceso complejo de mimesis,



imitando aquello que ellos sabían que él esperaba de unos “salvajes” como ellos para que él, precisamente, no pudiera de ningún modo adentrarse más en su comunidad, violándola? ¿Tal vez hicieron todo el ritual no tanto para la construcción de comunidad en la tribu como para darle una lección al europeo presentándole el horror que él proyecta en el Otro como si fuera real?

Sea como haya sido, y es que Pereira dos Santos, *intencionalmente* (para volver al término riesgoso de la introducción) no lo deja claro, lo cierto es que, al final del filme, tenemos un ciclo de violencia asimétrico y desigual en el que el caníbal salvaje es devorado, no tan metafóricamente, por el europeo civilizado. Para cerrar, entonces, con las palabras de Joaquim Pedro de Andrade (director de la influyente película *Macunaíma*, de 1969), recogidas en *Brazilian Cinema*, “victims and executioners are one and the same; devouring themselves. Everything, whether it be in the heart or in the jaw, is food to be consumed. Meanwhile, voraciously, nations devour their people”. *Como era gostoso...*, en definitiva, es un comentario de múltiples capas, y susceptible a múltiples líneas interpretativas, sobre el triste orden de las cosas que Andrade constata en esas pocas líneas.

Bibliografía

- Arens, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford University Press, 1979.
- Barkan, Elazar; y Bush, Ronald (eds.). *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford University Press, 1995.
- Beattie, Peter M. (ed.). *The Human Tradition in Modern Brazil*. Scholarly Resources, 2004.
- De Andrade, Joaquim Pedro. “Cannibalism and Self-Cannibalism”. *Brazilian Cinema*, editado por Johnson, Randall y Robert Stam, Columbia University Press, 1995, pp. 82-83.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. University of Chicago Press, 1991.



- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana, 2008.
- Peña, Richard. “How Tasty Was My Little Frenchman”. *Brazilian Cinema*, editado por Johnson, Randall y Robert Stam, Columbia University Press, 1995, pp. 191-99.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. Plon, 1955.
- Livingston, Paisley. “Characterization and Fictional Truth in the Cinema”. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, editado por Bordwell, David y Noël Carroll, University of Wisconsin Press, 1996, pp. 149-74.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. AKAL, 2003.
- Moore, Rachel O. *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Duke University Press, 2000.
- Obeyesekere, Gananath. *Cannibal Talk: The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas*. University of California Press, 2005.
- Pastor Bodmer, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Ediciones del Norte, 1988.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Routledge, 1993.
-



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

