

LES CULTURES EXÒTIQUES SEGONS EL CINEMA OCCIDENTAL

XAVIER RIPOLL I SÒRIA

La visió que d'unes altres races o ètnies ha donat el cinema occidental durant el seu segle d'existència ha estat força variada, depenent, entre algunes altres coses, del moment històric en què el film fou fet: fins a la fi de la Segona Guerra Mundial, el colonialisme es mantingué al llarg de tota la geografia, aspecte que determinà que els cineastes americans i europeus reflectissin a la pantalla una visió prepotent envers els habitants de cultures exòtiques i la seva història, llevat d'alguns realitzadors més conscienciats respecte als problemes que comportava el colonialisme.

Acabada la guerra, i amb l'inici dels processos de descolonització a tot el món, la mentalitat dels cineastes va canviant i va evolucionant paral·lelament als esdeveniments.

L'Àfrica negra

Si ens atenim a un segle de cinema sobre temes colonials, i fent-ne un repàs per continents, trobem que ja l'Àfrica negra és motiu d'interès per als cineastes occidentals des del principi de la història del cinema.

El 1908 s'hi filmà *El rei de l'illa dels caníbals*. Només el títol ja expressa la visió morbosa que els cineastes pioners blancs tenien dels indígenes. De 1915 és el film *El terror de la jungla*, on l'heroi blanc defensa amb coratge el seu carro, víctima d'un atac dels «salvatges», alhora que els seus fidels criats s'amaguen aterrits, demostrant així covardia i abandó envers l'amo. En el mateix any, *La lleialtat de Jumbo* mostra com un petit elefant domesticat es comporta d'una manera més intel·ligent que els nadius, fins al punt d'enganyar-los.

En la dècada dels anys trenta —especialment des de l'aparició del sonor—, Hollywood i els europeus descobreixen Àfrica com un bon escenari per a filmar-hi temes d'aventura exòtica: exploradors, safaris, legionaris, plantacions, Tarzans... Així, hi empren unes vegades els autèntics

escenaris naturals i unes altres els recreen en estudis, o aprofiten alguns paisatges americans (deserts, Florida...) evocadors dels indrets geogràfics de referència.

Un títol filmat a l'Àfrica autèntica fou el realitzat per W. S. Van Dyke *Trader Horn* (1930), melodrama en plena selva on un explorador rescata una noia blanca de les mans d'uns indígenes que l'havien raptada feia temps i l'havien convertida en bruixa de la tribu. Els nadius hi són mostrats salvatges, ignorants, caníbals..., excepte el portador del protagonista blanc, el qual hi és presentat positivament per la seva actitud de fidelitat.

Els diàlegs següents del protagonista principal en un moment de la pel·lícula donen una idea de la mentalitat global dels cineastes en l'època de producció: «Mentre els tambors continuïn tocant, cada diable negre serà un maníac homicida»; referint-se al seu capatàs negre: «És meitat gos de presa i meitat mare vigilant»; dirigint-se als seus portadors: «Banda de dròpols! [...] Els mouré a puntades de peu. [...] Eh, vosaltres, mones, porteu una flassada!» Racisme, prepotència, etnocentrisme...: tot un catàleg de prejudicis ètnics dels qui van entrar a sac en els diversos territoris i cultures del planeta destinats a ser explotats.

Un altre tipus d'explorador però de caràcter científic fou Livingstone. *L'explorador perdut* (H. King, 1939) narra la història de la trobada entre aquest i Stanley en un film paternalista que cau en el tòpic de la necessitat de fer arribar la civilització a terres salvatges.

La presència colonial dels europeus a Àfrica com un fet normal és mostrada a *Bosambo* (Z. Korda, 1935), on un africà és utilitzat per un administrador colonial britànic amb el propòsit de substituir l'autoritat tradicional pel règim colonial.

Ara, la sèrie de films sobre Tarzan, interpretats per Johnny Weissmuller —filmats a Hollywood barrejant-hi imatges d'arxiu de paisatges i bestiar africans— fou el que etiquetà el continent com a lloc ple de perills i d'exotisme. S'hi codifica la iconografia maniquea entre els indígenes bons (els que col·laboren amb els blancs, accepten la introducció de la civilització, són passius, dòcils...; és a dir, segueixen els valors de la societat colonial) i els dolents (els que s'enfronten als blancs, bé per pròpia tradició de poble hostil als forasters o bé perquè es neguen a convertir-se en súbdits colonials; segueixen, doncs, els contravalors de la societat colonial). En els films de Tarzan, els bons són els pobres portadors, sovint víctimes de les feres o dels gabonis, tribu bel·licosa i cruel.

A finals dels anys quaranta esclaten les lluites per la independència. La guerra contra el moviment d'alliberament Mau-Mau revoltat captava l'atenció de l'opinió pública. A Nairobi es prohibiren els *westerns* durant

els avalots per por que donessin «idees» als Mau-Mau. Anys més tard, els esdeveniments sobre els afers revolucionaris foren mostrats en dos films anglesos: *Simba* (B. D. Hurst, 1955) i *Sang sobre la terra* (R. Brooks, 1957), títols de crítica anticolonial ambivalent ja que, si bé es mostraven crítics envers els grangers i les autoritats colonials britàniques a Kenya i comprensius envers els autòctons, no veien bé la via revolucionària per a accedir a la independència.

Paral·lelament, uns quants títols centrats en el safari —*Safari* (E. Griffith, 1940), *Passió a la selva* (Z. Korda, 1947)— redueixen als autòctons a simples comparses de l'expedició.

Durant la dècada dels cinquanta, uns quants joves realitzadors francesos anticolonialistes es dedicaren a retratar l'Àfrica autòctona. S'hi destacà Jean Rouch que, entre 1954 i 1955, filmà un seguit de títols sobre els problemes d'adaptació dels africans al medi urbà i occidentalitzat: *Jaguar*, *Moi un noir*, *La Pyramide humaine*. Charles Vermorel ho va fer a *Les Conquistants solitaires*, on es mostren les relacions entre els africans i els francesos.

Malgrat aquestes mostres més o menys sinceres de cinema «sobre Àfrica», el 1960 encara no existia ni una sola pel·lícula argumental «d'Àfrica», és a dir, realitzada totalment per africans i parlada en una llengua africana: 200 milions d'africans encara no havien pogut accedir al cinema com a autors. A Somàlia fou on es produí el primer llargmetratge totalment africà, *L'amor no coneix obstacles*, de H. Mabrook.

Però, en aquell moment històric, els cineastes africans de la independència —i del món desenvolupat en general—, en lloc d'acollir-se al tipus de cinema occidental sobre Àfrica amb llurs valors escapistes i comercials, adoptaren el cinema com una arma més de la revolució. El senegalès Ousmane Sembene (*La Noire de...*, 1966) s'abocà als problemes de l'explotació i de la desesperació però des del punt de vista africà i de l'alliberament. Els seus protagonistes es mouen en la dicotomia entre civilització urbana i ruralisme tradicional; cauen en la dependència de l'atracció del consum urbà i rebutgen l'anterior existència rural.

Durant la mateixa dècada i la següent, els occidentals farceixen la pantalla d'aventures escapistes basades la major part en el safari, com ara *Hatari!* (H. Hawks, 1961) o *L'últim safari* (H. Hathaway, 1967), interpretades per actors i actrius importants. Una excepció fou el film de Cy Endfield, *Zulu* (1963), epopeia d'un destacament britànic enfront de l'atac zulu. Òbviament, a la pel·lícula no es qüestiona l'ocupació militar de les terres dels zulus, sinó que simplement s'hi glorifica la gesta heroica britànica.

Els anys vuitanta i noranta signifiquen una progressiva presa de consciència pel que fa als problemes de la presència colonial europea a Àfrica

abans de la independència. És el cas de *Memòries d'Àfrica* (S. Pollack, 1985). Encara que el film tracta de la relació triangular amorosa entre una dona, el seu marit i un caçador, certes seqüències mostren el treball dels indígenes a les plantacions paternalistes i la defensa que d'ells i de les seves terres fa la protagonista.

De les contradiccions, però, en alguns africans se'n tracta també en algun títol, com ara a *Mr. Johnson* (B. Beresford, 1990), que narra la història d'un autòcton atrapat entre dues cultures: aquella a què pertany i aquella a què li agradaria accedir. El protagonista se sent molt important pel fet de treballar com a comptable a les ordres directes d'un oficial britànic en una colònia dels anys vint i considera que ell també és un *gentleman* britànic.

Les bones relacions que de vegades també s'establien entre africans i europeus es posen de manifest en el film de Cecília Bartolomé *Lejos de África* (1996). En aquest cas es tracta d'una relació molt singular entre dues nenes, una de guineana i una d'espanyola, l'amistat de les quals es prolonga fins a la seva joventut, amb el rerefons del colonialisme, en què l'esperit de superioritat i menyspreu dels blancs envers els indígenes es deixa veure amb força.

El món àrab

Des d'inicis del segle es roden uns quants films nord-americans o francesos que, sovint, reflecteixen la resistència heroica dels legionaris o de les tropes colonials enfront de les tribus autòctones. La dècada dels trenta en fou prou prolífica: *La patrulla perduda* (J. Ford, 1934), *La bandera* (J. Duviol, 1935), *Beau Geste* (W. A. Wellman, 1939), *Les quatre plomes* (Z. Korda, 1939), on els àrabs són mostrats com a traïdors, conspiradors, assassins, cruels...: tota una gamma d'estereotips quan no «col·laboren» amb les potències europees. A *La patrulla perduda* apareix clarament aquesta tòpica visió negativa dels àrabs amb clixés a la potenciació dels quals contribueix la iconografia d'homes de rostre malaltís, d'ulls enfonsats, de cara allargada, de mirada intrigant... De tot això en queda constància als mateixos diàlegs del film: en trobar al matí un company legionari assassinat, un de la patrulla colonial diu: «Per l'esquena. Ja coneixem els àrabs...»

A Algèria, durant i després de la guerra d'independència (finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta), hom filma documentals i llargmetratges sobre els fets: *Els fusells de la llibertat* (D. Chanderli, 1962), *La batalla d'Alger* (G. Pontecorvo, 1965), *Una pau tan jove* (J. Charloy, 1966), *Chronique des années de braise* (M. Lakhdar-Hamina, 1975).

El 1962 s'estrena un títol occidental més o menys crític envers els colonitzadors. Es tracta de la cinta de David Lean *Lawrence d'Aràbia*, sobre les lluites de les tribus àrabs per foragitar els estrangers, especialment els turcs, de les seves terres. Amb tot, els àrabs hi són presentats com una comunitat incapaç de coordinar-se i defensar tots plegats un objectiu.

L'Índia

Pel que fa a l'Índia, el cinema occidental dels anys trenta exaltava l'ocupació colonial del darrer segle. La imatge que se'n donava era la de la idealització de l'Imperi. Hom hi propagava les idees de servei, dedicació, compliment del deure i heroisme il·limitats. La psicologia racista i imperialista planà damunt els arguments dels films d'aquella època. No és d'estranyar: molts guions havien estat escrits en col·laboració amb les autoritats colonials i l'Exèrcit britànic. És el cas de films com *Tres llancers bengalís* (H. Hathaway, 1935) —un dels títols favorits de Hitler—, *Clive de l'Índia* (R. Boleslawski, 1936), *La càrrega de la Brigada Lleugera* (M. Curtiz, 1936), *Revolta a l'Índia* (Z. Korda, 1938) o *Gunga Din* (G. Stevens, 1939). Cal, no obstant això, parar atenció a les dates de producció: la segona meitat dels anys trenta, quan s'engegà l'amenaça del feixisme sobre Europa i, per tant, hi hagué la necessitat de presentar batalla. A *Gunga Din*, per exemple, la secta indígena cruel dels thugs evoca els nazis i el seu líder espiritual, el guru, és Hitler, un individu àvid de poder i d'expansionisme. En general, en tots aquests films els indígenes també són presentats igualment d'una manera maniquea: els bons són els lleials, els qui col·laboren, no presenten problemes o fins i tot donen la seva vida per la reina britànica; els qui no «encaixen» en tot això són els rebels, els traïdors o els separatistes.

Paral·lelament i posteriorment a aquests títols procolonials, uns quants realitzadors en van filmar d'altres en què l'indígena i la cultura autòctona són mostrats amb respecte encara que sense abandonar les actituds paternalistes. Algunes narracions de Rudyard Kipling inspiren aquests cineastes: Z. Korda i R. J. Flaherty filmen *Sabú-Toomai, el dels elefants* (1936), Z. Korda en recupera els ambients amb *El llibre de la selva* (1942) i V. Saville roda *Kim de l'Índia* (1950), llargmetratges que s'aboquen als costums dels nadius amb el suport de l'estètica exòtica i colorista de l'Índia.

Al contrari d'uns altres indrets, la descolonització de l'Índia no aconseguí que els occidentals paressin de filmar títols sobtadament colonials, alguns de marcat to bèl·lic, com ara *El capità King* (H. King, 1954), *Rifles*

de Bengala (L. Benedek, 1954), *L'Índia en flames* (J. Lee Thompson, 1959) o *Rebel·lió a l'Índia* (J. Gilling, 1965); i uns altres de més romàntics, com *La senda dels elefants* (W. Dieterle, 1954) i *Les pluges de Ranchipur* (J. Negulesco, 1955). Tots aquests films continuen aplicant l'esquema dicotòmic d'autòctons col·laboradors contra autòctons esquarterats.

En la dècada dels vuitanta fan aparició un seguit de pel·lícules crítiques envers el colonialisme: *Orient i Occident* (J. Ivory, 1982), *Gandhi* (R. Attenborough, 1983), *Passatge a l'Índia* (D. Lean, 1984), *Pavellons llunyanys* (P. Dufell, 1985) i *Kim* (J. Daves, 1987) signifiquen una visió de l'Índia completament diferent de la donada per les cinematografies europees i nord-americana fins al moment. Són gairebé catàrtiques, d'autoculpabilització pel fet colonial.

L'Extrem Orient

Els anys quaranta abundaven els films ambientats a l'extrem d'Àsia. La fascinació per la cultura oriental —especialment de la Xina— anà transformant-se en una visió potencialment angoixant del continent: el «perill groc». Els cineastes hi recreen films d'acció amb fons polític i religiós: *Xina* (J. Farrow, 1943), *Darrere del Sol Naixent* (E. Dmytryk, 1943), *Les claus del Regne* (J. M. Stahl, 1944) són alguns títols representatius d'aquella dècada.

En les dècades següents, el punt de vista exòtic es trasllada a les relacions sentimentals, sovint conflictives, entre americans i autòctones, relacions reflectides a *Planura roja* (R. Parrish, 1955), *La casa de te de la Lluna d'Agost* (D. Mann, 1956), *Sayonara* (J. Logan, 1957), *El vent no sap llegir* (R. Thomas, 1958) o *El món de Suzie Wong* (R. Quine, 1961). Pel que fa a les relacions de caràcter religiós, de la mà de missioners catòlics, aquestes apareixen a cintes com *La mà esquerra de Déu* (E. Dmytryk, 1955), *L'alberg de la sisena felicitat* (M. Robson, 1958) o *Set dones* (J. Ford, 1966). Un cas a part és la superproducció històrica *55 dies a Pequín* (N. Ray, 1961) —filmada a Espanya, per cert—, sobre la penetració estrangera a la Xina, el 1900, i el rebuig corresponent dels bòxers xinesos, que també denunciaven l'espoliació sistemàtica i la manipulació dels afers interns des de centres de decisió aliens.

Com en el film anterior, uns altres títols fins i tot associaren la lluita per la independència nacional o per foragitar l'invasor amb l'agitació comunista. En aquest cas, agents o militars occidentals (blancs, rossos, ben plantats i forts) s'encarregaven del nou «perill groc... i roig»: *Satanàs no dorm mai* (L. McCarey, 1962) i *La setena albada* (L. Gilbert, 1964) en són una mostra. En aquest darrer títol, els nacionalistes malais procomunistes

són presentats com uns vulgars delinqüents i, naturalment, són lletjos i sanguinaris.

El «bon salvatge»

Pel seu caràcter exòtic i idíl·lic, les illes del sud del Pacífic han estat sovint escenari natural i argumental de molts llargmetratges ja des de l'època del cinema mut. El documentalista R. J. Flaherty fou dels primers de filmar-hi: *Moana* (1923-1926) és un document poètic i respectuós sobre els maoris; un document, però, massa idíl·lic. V. S. Van Dyke fou qui tocà el viu sobre les conseqüències nefastes del colonialisme de l'home blanc en aquells indrets al seu film *Ombres blanques als Mars del Sud* (1929), que mostra l'explotació i la degradació dels pescadors de perles maoris, víctimes de l'alcohol. Per la seva part, el cineasta F. W. Murnau —juntament amb Flaherty— hi filma *Tabú* (1931), sobre l'amor impossible entre dos nadius víctimes de la superstició. El mateix any, King Vidor, en el film *Au del paradís*, també tracta del tema de la víctima propiciatòria: la protagonista indígena es llança dins un volcà en erupció per apaivagar els déus enutjats.

Durant la mateixa dècada, alguns altres autors de Hollywood posen els ulls en el Pacífic com a nou filó per a arguments inèdits: *King Kong* (M. C. Cooper i E. B. Schoedsack, 1933), *L'últim pagà* (R. Thorpe, 1935), *Huracà sobre l'illa* (J. Ford, 1939). Aquest darrer títol narra d'una manera molt encertada com un brutal governador dels mars del sud trenca l'idíl·li entre dos indígenes, posant de manifest fins on arribava el poder de l'Administració colonial.

A partir dels anys quaranta i cinquanta —especialment amb l'aparició del color i el que això significava quant a la fotografia d'escenaris exòtics, ni que fossin recreats dins d'estudi—, la visió antropològica o literària anterior es transforma en aventura amb postals del Pacífic. *Al sud de Pago Pago* (A. E. Green, 1940), *D'illa en illa* (T. Garnett, 1940), *El fill de la fúria* (J. Cromwell, 1942), *Maru Maru* (G. Douglas, 1952) i *Retorn al paradís* (M. Robson, 1953) en són una mostra. Cal destacar, però, la reaparició de films crítics envers el colonialisme, com ara *Sa Majestat dels Mars del Sud* (B. Haskyn, 1953), *La vall dels maoris* (K. Annakin, 1954) i, sobretot, *Hawai* (G. Roy Hill, 1968). En aquesta última pel·lícula, a més de denunciar amb imatges la presència brutal dels blancs (la importació i la difusió de l'alcohol i de les seves malalties contagioses), hom mostra igualment algunes contradiccions i pràctiques natives qüestionables.

Una cinematografia de tradició occidental però ubicada en el marc geogràfic de què parlem, l'australiana, s'ha ocupat del tema de la pre-

potència i del menyspreu dels blancs envers els aborígens. Això es reflecteix sense embuts al film de F. Schepisi *El cant de Jimmie Blacksmith* (1978), sobre un mestís i les seves relacions amb la comunitat blanca i amb la indígena, que malviu —alcoholitzada i amargada— en ravals inhumans.

Els indis americans

Sens dubte, entre tot l'assortiment d'indígenes, els d'Amèrica del Nord —especialment, els anomenats «pellrogos»— han estat la predilecció de Hollywood perquè formen part de la seva història més recent —el mite de la Gran Frontera— i per la mala consciència a causa de la neteja ètnica i l'etnocidi que els governs i els colons del segle passat van practicar contra els primers americans.

El 1894, és a dir, un any abans de la primera projecció cinematogràfica pública a París, Edison ofereix imatges del *red skin* per mitjà del seu quinetoscopi als films *Sioux Ghost Dance* i *Indian War Council*. El 1902 hom filma *Rescue a Child from Indians* i, el 1909, *A True Indian's Heart* i *An Indian's Gratitude*; en aquest darrer títol, els indis són mostrats com a bons perquè lliuren un pistoler a la justícia blanca. Però a partir d'*Els genets rojos* ja apareix l'habitual indi hostil: ha esdevingut un *outlaw*.

Una excepció d'això fou la cinta de B. Keaton i E. Cline *El rostre pàl·lid* (1921), on es denunciaven els interessos econòmics que hi havia darrere de la ruptura conscient dels tractats i del posterior genocidi indi. Un altre títol proindi de l'època muda fou *The Vanishing American* (R. Dix, 1925), a favor dels indis *navahos*.

En molts *westerns* de sèrie B, especialment, els indis són els enemics habituals dels blancs, el malson de colons i soldats, però en uns altres només apareixen com a coreografia. Durant la dècada dels anys quaranta molts cineastes americans prenen consciència del «fet indi», i això dóna lloc a tot un seguit de títols brillants sobre la qüestió: *Cors indomables* (J. Ford, 1940), *Les aventures de Buffalo Bill* (W. A. Wellman, 1944), *Fort Apatxe* (J. Ford, 1948). En aquest darrer hom planteja una de les estratègies que els blancs empraren —i encara utilitzen— per tal de deixar fora de combat els indígenes de tot arreu: l'alcohol. Al film de John Ford es tracta de l'acció d'un comerciant blanc desaprensiu que es dedica a vendre beguda destil·lada als indis, però aquesta es troba en un estat tan adulterat que els ocasiona greus problemes de salut. Però moltes vegades és una guerra de baixa intensitat per a anar (auto)anihilant els indis, com es reflecteix a *Apatxe* (R. Aldrich, 1954), en què un cap apatxe retreu a un oficial: «Blancs matar poble indi amb bales i alcohol.»

Però sobretot en la dècada següent fan aparició els títols més arrauats des del punt de vista proindi, però sense oblidar-ne els valors artístics: *La fletxa trencada* (D. Daves, 1950), *El salvatge* (G. Marshall, 1952), *Els últims caçadors* (R. Brooks, 1956), *Yuma* (S. Fuller, 1956), *La llança trencada* (E. Dmytryk, 1954), *La ploma blanca* (R. D. Webb, 1955), *Els centaures del desert* (J. Ford, 1956), *Els qui no perdonen* (J. Huston, 1959), etcètera. En aquests títols, les relacions humanes entre indis i blancs pesen més que no pas l'aspecte bèl·lic que havia caracteritzat bona part de *westerns* amb indis. Ara aquests són rehabilitats com a part de la història americana, com a víctimes del colonialisme expansionista blanc, i són mostrats com a éssers humans amb sentiments i contradiccions.

Una peça clau en molts films proindígenes és el paper desenvolupat per un o uns dels protagonistes blancs de la pel·lícula, defensors dels drets i de la imatge dels nadius; de fet, hom els hi presenta com a contrapès dels sectors intolerants. Generalment es tracta de colons o d'oficials blancs comprensius envers els indígenes. És l'exemple del jove oficial protagonista del film de R. Walsh *Una trompeta llunyana* (1954), el qual no solament s'enfronta a un altre oficial que menysprea els indis, sinó que fins i tot es trasllada a Washington per tal de protestar pel tracte vexatori a què són sotmesos els indis a la frontera.

Als anys seixanta continuaren estrenant-se films del mateix caràcter, entre els quals cal destacar el de J. Ford *El gran combat* (1964). Però fins aleshores, malgrat tractar-se de pel·lícules crítiques i reivindicatives sobre el «fet indi», ni remotament no passava pel cap dels seus autors de qüestionar les institucions dels Estats Units: el Govern, l'Exèrcit... En tot cas, els excessos comesos eren responsabilitat de governs o d'individus «concrets», però mai de les institucions. L'honor del Govern o de la Cavalleria estava per damunt de qualsevol sospita. A partir dels anys setanta aquesta visió parcial dels fets es desmitifica obertament, sobretot a causa de la guerra del Vietnam. El 1970, dos films, *Petit Gran Home* (A. Penn) i *Soldat blau* (R. Nelson), actuen com a autèntics revulsius i l'etnocidi planificat hi és mostrat als espectadors americans d'aquella època educats sota les directrius de Disneyland. Haurem d'esperar el 1990 per a retrobar un altre títol amb força ambició, *Ballant amb llops* (K. Costner), una aproximació —a més— a la cultura dels indis vista des de dins.

Encara que d'una manera més minsa, la resta de cultures indígenes d'Amèrica també ha estat mostrada pel cinema anglosaxó. Pel que fa als esquimals, el 1922 el documentalista R. J. Flaherty filmà *Nanuk, l'esquimal*, docudrama sobre el poble inuk, que és un cant a la lluita de l'home amb la natura (val a dir que les peripècies del realitzador per a filmar aquest clàssic del documentalisme i les seves relacions amb els indígenes es reflecteixen al film de Claude Massot *Les meves aventures amb Nanuk*

l'esquimal [1994], reconstrucció del rodatge accidentat d'aquell documental). Quelcom semblant al film de N. Ray *Les dents del diable* (1960), però aquí el nadiu és víctima de l'engany de l'home blanc i també de la seva doble moral. L'enfrontament amb les lleis dels blancs també apareix a *L'ombra del llop* (J. Dorfmann, 1992).

Els indígenes de l'Amèrica Llatina gairebé sempre havien gaudit a la pantalla d'un estatus semblant al dels africans hostils: tribus esquerpes a la «civilització», que reduïen els caps dels visitants inesperats, tal com es mostra a *Jivaro* (E. Ludwig, 1954). En la dècada dels anys vuitanta, aquesta concepció tan simplista es transformà en una altra en què el paper dels indis era reivindicat per cineastes que els veien, justament, com a víctimes de la prepotència blanca. A *La selva maragda* (J. Boorman, 1985) l'indigenisme s'alia amb l'ecologisme —de fet, les societats postprimitives sempre han tingut cura del respecte envers la natura per pròpia necessitat i per sentit comú— en un film on la desaparició de la selva per l'avenç de la desforestació que practiquen les grans companyies que volen construir una presa significaria el trencament de tot un cicle de vida mil·lenari.

El 1991, H. Babenco reprèn el tema dels pobles indígenes de l'Amazònia amenaçats pels interessos de grans companyies i per l'actuació d'alguns missioners fonamentalistes que en volen alterar el sistema de creences en el seu film *Jugant als camps del Senyor*. Un any més tard, la convivència entre blancs —en aquest cas, científics— i nadius és represa al film de J. McTiernan *Els últims dies de l'Edèn*. En els tres darrers títols són tinguts molt en compte els elements supraestructurals d'aquestes cultures de la selva: les creences, els mites, els somnis... Tots, però, situen llurs arguments en el segle xx. Un altre títol proindígena però l'acció del qual s'esdevé segles enrere és el dirigit per R. Joffe *La missió* (1986), film històric sobre les actuacions dels jesuïtes en defensa dels indígenes, víctimes de l'ambició i de l'arbitrarietat dels colonitzadors provinents de la península Ibèrica, a la recerca de terres i d'esclaus.

Un cas especial, de nou ambientat al segle xx, és el mostrat al film de J. Sanjinés *La sang del cóndor* (1969), que, a més de ser un títol realitzat per un llatinoamericà, denuncia el genocidi ètnic practicat per membres assessorats per la CIA: es tracta d'una campanya d'esterilització entre les dones del poble quítxua duta a terme en un hospital de maternitat nord-americà.

En conjunt, val a dir que la major part de les pel·lícules d'una certa qualitat sobre el món indígena s'han preocupat per les agressions a què ha estat sotmès i pel seu destí. En un primer moment, salvaguardant les institucions pròpies per damunt de la defensa de les altres cultures

—sempre des d'un caràcter paternalista—; més recentment, denunciant obertament les institucions pròpies, implicades en el procés de colonització, si no d'etnocidi.

Bibliografia

- ASTRE, Georges-Albert; HOARAN, Albert-Patrick. *El universo del western*. Madrid: Fundamentos, 1976. (Colección Arte. Serie Cine; 61)
- BOULANGER, Pierre. *Le cinéma colonial*. París: Seghers, 1975. (Cinéma 2000)
- BROWNLOW, Kevin. *The War, the West, and the Wilderness*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1979.
- Historia universal del cine*. Barcelona: Planeta, 1982.
- LEAB, Daniel J. *From Sambo to Superspade*. Londres: Secker & Warburg, 1975.
- LEPROHON, Pierre. *L'exotisme et le cinéma*. París: J. Susse, 1945. (Voyage et Aventures)
- NEDERVEEN, Jan. *White on Black*. New Haven i Londres: Yale University Press, 1992.
- RAMIREZ, Francis; ROLOT, Christian. «Le cinéma colonial belge». *Revue Belge du Cinéma* [Brussel·les], núm. 29 (1990).
- RICHARDS, Jeffrey. *Visions of Yesterday*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve [ed.]. *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983. (Colección Libro Historia; 9)
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Mèxic: Siglo XXI de México Editores, SA, 1972.
- SCHNERB, Robert. *Historia general de las civilizaciones*. Vol. 6. Barcelona: Destino, 1977. [Segle XIX]