

Fernando Svetko
Universidad Nacional de Córdoba

Glauber Rocha y el canibalismo

Glauber Rocha and cannibalism

Resumen

El presente trabajo se centra en *A idade da terra* (1980), la última película del crítico y director bahiano Glauber Rocha. Consideramos que en la obra se encuentran presentes algunos indicadores de una tensión que no sólo definió rasgos de importancia en la poética de este autor, sino que también se configuró como el conflictivo espacio de posibilidad para la constitución de una teoría del cine latinoamericano.

Nuestro propósito es analizar los elementos mesiánicos de este film en el marco de las relaciones que establecen con las tradiciones críticas del colonialismo cultural, que la vanguardia literaria brasileña de comienzos del siglo pasado había condensado bajo el concepto de "antropofagia".

Abstract

This paper focuses on A idade da terra (1980), last film from critic and director Glauber Rocha. We believe that, in this movie, it's possible to find some indicators of a strain that not only has defined traits of importance in the poetry of this author, but has also configured itself as the troubled space of possibility for the creation of a theory of Latin American cinema.

Our purpose is to analyze the messianic elements in this film in the context of the relations established with the critical traditions of cultural colonialism, which the Brazilian literary avant-garde from the beginning of last century condensed under the concept of "Anthropophagy".

Palabras clave

Cinema Novo
Neocolonialismo
Antropofagia
Mesianismo

Key words

Cinema Novo
Neo-colonialism
Cannibalism
Messianism

Fernando Svetko (UNC)

Recibido 31-03-2014. Aceptado 08-07-2014

Revista TOMA UNO (Nº 3): Páginas 125-133, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

Introducción

¿Existe una teoría del cine latinoamericano? Si esta pregunta pudiera responderse o, mejor aún, si esta pregunta tuviera algún sentido, podríamos decir que Glauber Rocha sería el nombre del posible lugar heterogéneo en el cual buscar ambas cosas, respuestas y sentidos. Puesto que pueden encontrarse, sin dudas; pueden encontrarse como series de antinomias sin solución teórica, como series de problemas que son mejores, más sugestivos que cualquier posicionamiento claro y definitivo en favor o en contra de tal o cual postulado estético.

Porque Glauber Rocha pensaba, por un lado, que el hambre latinoamericano era la originalidad del arte latinoamericano; pero, por el otro, pensaba que las ficciones de un escritor como Borges, por ejemplo, eran irrealidades más liberadoras que cualquier realidad documentada con los métodos de las ciencias sociales. Creía que los nacionalismos románticos conducían a la histeria y al totalitarismo, pero creía también que no había nada tan antiimperialista como una película “nacional”. Como buen marxista revolucionario que era, Rocha estaba convencido de que los pueblos deben superar las mistificaciones religiosas y las tradiciones conservadoras que distorsionan su percepción de la realidad histórica; pero también estaba convencido, como artista latinoamericano, de que en las mitologías y en la religiosidad popular se hallan condensados todo el misticismo y la violencia, la reacción primera ante el absurdo del sufrimiento y el reservorio de símbolos de una permanente rebelión.

El Cinema Novo era, en este sentido, la “antirazón” que permitía brindar un “conocimiento afectivo del Brasil” y desconcertaba a la razón burguesa y a la coherencia de los “críticos (internacionales)” (los paréntesis suspenden el juicio de Rocha sobre el pretendido cosmopolitismo de una razón crítica y de una estética central que solicitan al tercer mundo los materiales que las confirmen en su condición de legisladoras universales omnicomprendidas). Este cine estaba implicado en una conciencia estética más global (del valor de las imágenes en movimiento para la discusión de las frías interpretaciones estadísticas sobre una realidad nacional particular) y en una conciencia crítica y periférica de la economía política que rige al cine como industria cultural, mercado de interpretaciones y luchas por el poder.

Glauber Rocha no era ingenuo respecto de la necesidad de poner en cuestión las lógicas dominantes de la producción y la distribución cinematográficas, pero tampoco era ingenuo respecto al hecho de que “el cine antes que nada es una industria, *inclusive si es dirigido contra la industria*” (Rocha, 2011: 130. Destacado en el original). Se propuso abjurar, a la vez, del romanticismo nacionalista y de la ilustración burguesa europea (que en su caso adoptaba la forma del marxismo); de la épica sin didáctica, que se vuelve fanática e intolerante, y de la didáctica sin épica, que se vuelve estéril e inofensiva.

Inspirado por *El evangelio según Mateo* (1964), de Pier Paolo Pasolini, decidió fragmentar la narración bíblica y convertirla en un retablo de piezas móviles, casi independientes: la pasión de un Cristo multiplicado y polémico en un tercer mundo ávido de redención. Así, realizó quizás la película más difícil de toda la cinematografía latinoamericana, el gesto vanguardista más indigerible. Sin embargo, nunca aceptó que esa serie de rollos más o menos inconexos se proyectaran tan solo ante un público selecto de colegas y entendidos, sino que luchó con todas las armas de las que disponía para que esa película intragable fuera emitida en el *prime time* de la televisión pública brasileña.

Esa película era *A idade da terra* y sería su último manifiesto, cargado y profético, sobre la cultura latinoamericana en tiempos de oscuridad.

Los manifiestos tropicales, las flores carnívoras

En 1928, Oswald de Andrade publicó el *Manifiesto antropófago*; en 1965, Glauber Rocha publicó la *Eztétyka del hambre*. Entre ambos manifiestos, se trata de la cultura como cuestión digestiva, como devoración ritual del Otro o como material inanición: somos lo que comemos... si comemos. Como en el viejo adagio popular, nuestra identidad latinoamericana tiene que ver con qué es lo que incorporamos y cómo es que lo incorporamos, ya se trate de nuestros enemigos más valiosos o, simplemente, de tierra y raíces. Se trata, en el caso de Andrade, de pensar a la cultura como una apropiación que no acepta las funciones de actividad y pasividad implicadas en la dicotomía de original y copia. Se trata, en el caso de Rocha, de pensar el arte como presentación indigerible, como gesto de ruptura que contrarreste la "tendencia a lo digestivo" propia de la industria cultural (Rocha, 2011: 32).

Para De Andrade, la cuestión de la identidad es la cuestión de la antropofagia. "Tupí or not tupí, that is the question". Shakespeare devorado por los indios. Esa es la cuestión: la cuestión del ser es la cuestión del devorar. Y lo ajeno es constitutivo de lo propio. "Sólo me interesa lo que no es mío" (De Andrade, 1981: 67). La identidad es la diferencia. No se trata de un encuentro con la inocencia y la sumisión del *bon sauvage* de la época romántica, dirá Roger Bastide (De Andrade, 1981: XII), sino de la controversia violenta que nos propone un "mal salvaje", un polemista.

No se trata, en este caso, de un nuevo "Indianismo" idealizado e idílico (cosa que pretendió, en cambio, el grupo "Verde-Amarelo" de Cassiano Ricardo y Plínio Salgado, matriz generadora del "integralismo", la variante brasileña del fascismo italiano). [...] Oswald de Andrade, con mordacidad implacable y certera puntería, clasificó a la vistosa y superficial literatura "verde-amarelista" como "triste xenofobia que terminó siendo una *macumba* para turistas". (De Campos, H. en De Andrade, 1981: XXXIX)

La *antropofagia*, como teoría de la cultura híbrida, propugna una serie de tesis que desestabilizan tanto al nacionalismo que niega lo ajeno como al cosmopolitismo que intenta diluir el problema de la recepción en un pretendido universalismo siempre dado: la valoración es transvaloración y no hay diálogo intercultural sino devoración polémica (seleccionamos y comemos a los mejores enemigos, usamos su lengua para maldecirlos).

Para Rocha, la cuestión del arte es la cuestión de la violencia. Porque la violencia es "el punto de partida para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado" (2011: 34).

Nosotros comprendemos el hambre que el europeo y el brasileño mayoritariamente no entienden. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come, pero tiene vergüenza de decirlo; y sobre todo no sabe de dónde viene ése hambre. Nosotros –que hicimos estas películas feas y tristes, estas películas gritadas y desesperadas en las que no siempre la razón habló más alto– sabemos que el hambre no será curado por las planificaciones de gabinete, y que los remedos del tecnicolor, más que esconder, agravan sus tumores. Así, solamente una cultura del hambre, minando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y *la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia*. (Rocha, 2011: 33. Destacado nuestro)

El *cinema novo*, como teoría del cine latinoamericano, pretende oponer esta violencia al paternalismo que utiliza el colonizador como "método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento" (Rocha, 2004) y colocarse a suficiente distancia, tanto del clasicismo norteamericano como del realismo socialista.

Existen serios vicios estéticos provenientes del cine americano en el cine socialista. No basta con invertir la moral capitalista en una moral socialista y conservar la estructura del cine americano para hacer un cine nuevo. Lo que debe ser transformado radicalmente es la propia estructura del cine americano fundada en un pensamiento anti-dialéctico. (Rocha, 2011: 65)

Basta considerar la trilogía nordestina *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) y *Antonio das mortes* (1969) para ver con claridad a qué apunta Rocha: sus personajes no son estables ni coherentes, no se conocen a sí mismos más que bajo las formas del autoengaño y la decepción, no aspiran a ninguna clase de permanencia en el tiempo de la acción, no saben qué van a hacer o decir en el siguiente minuto; son una permanente inquietud de sí, una constante negación y reconfiguración de su impropio ser. La historia de salvación de estos “héroes”, por otra parte, no es una línea recta que avanza como la flecha del progreso, sino que es un sendero tortuoso y especular: una *redención por el pecado*, como en las herejías de la Baja Edad Media.

IMAGEN:
O assunto
é carnaval.
Crédito: Pedro
Galdino. Bajo
licencia CC.
<https://www.flickr.com/photos/pedro-galdino/>



El sueño de la razón produce monstruos

En 1971, Rocha publicó el manifiesto *Eztétika del sueño*. Allí, se coloca –y coloca al arte latinoamericano– en un difícil lugar: entre un “arte revolucionario útil al activismo político”, representado para él por la película *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas, y un “arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha”, representado por las ficciones de Jorge Luis Borges. El arte que propugna, un “arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones [...] debe actuar no sólo de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica” (Rocha, 2011: 136-137). Este arte, para ser revolucionario, esto es, para intervenir verdaderamente de un modo emancipatorio en el terreno político, debe preservar ante todo su carácter imprevisible, poético, ficcional. Debe ser –en contra de cierto sentido común heredero de un mal entendido realismo– más inventivo y creador que nunca, más “artístico” que nunca. Debe romper con todos los límites y las convenciones, “debe tener una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda” (2001: 140).

Glauber Rocha, marxista revolucionario, artista comprometido con el cambio social en Latinoamérica, no encuentra esta magia en *La hora de los hornos*, una película que “descoloniza América Latina en la línea de Chris Marker”, sino que la encuentra en la obra de Borges, quien “escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo” (2011: 81, 140). La estética borgiana es, para Rocha, una *estética del sueño*.

Leamos este párrafo perteneciente a un provocativo ensayo de los años treinta, *El escritor argentino y la tradición*, en el que Borges discute el tema de los legados culturales y el color local.

Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula”, que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, *porque me había abandonado al sueño*, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano. (Borges, 1998:196. Destacado nuestro)

Aquí, en esta idea de una *estética del sueño*, se está discutiendo uno de los grandes problemas de la cultura, que tuvo sus enconados contrincantes en las polémicas europeas alrededor del realismo posrevolucionario de los años treinta y tuvo, también, sus ardores latinoamericanos en las fraguas prerrevolucionarias de los años sesenta. Ahora bien, la idea de una *liberación por la irrealidad*, de una liberación política y social que adopta como principal instrumento comunicativo al cine, es una idea producida en el seno de una intuición paradójica, en la que Rocha se muestra alternativamente lúcido e ingenuo:

El Pueblo es el mito de la burguesía. [...] La razón de izquierda se revela heredera de la razón revolucionaria burguesa europea. [...] La ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida. Las vanguardias del pensamiento ya no pueden entregarse a la inútil victoria de responder a la *razón opresora* con la *razón revolucionaria*. La revolución es la *anti-razón* que comunica las tensiones y rebeliones del más *irracional* de todos los fenómenos, que es la *pobreza*.

[...] La pobreza es la máxima carga autodestructiva de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que el pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida en que el pobre no puede explicar el absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.

[...] Esta raza pobre y aparentemente sin destino elabora en la mística su momento de libertad. Los dioses afro-indios negarán la mística colonizadora del catolicismo, que es hechicería de la represión y de la redención moral de los ricos. (Rocha, 2011: 138-140)

Rocha cree que la razón técnica no es neutral, que cuando los revolucionarios se sienten en los sillones de los burócratas, esos sillones los volverán burócratas, que la *racionalización* es un proceso que debe pensarse como opción cultural. Y sabe que el cine tampoco es una técnica neutral, pero cree poder transformarlo en cuanto técnica (desde la concepción y la producción hasta la distribución y la crítica) para, así, poder orientarlo hacia fines emancipatorios sin caer en la estetización del absurdo, en “los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales”, ni en la mala politización del arte (que es mala porque produce un mal arte y una mala política).

Luis Buñuel, iberoamericano, considera a *¡Qué viva México!* una película “artística”. Eisenstein no comprendió la espontaneidad de la arquitectura azteca o la sustantiva monumentalidad de los desiertos y volcanes. Su modo de estetizar el nuevo mundo se equipara a la tentativa de llevar a los indios la Palabra de Dios (y los intereses del “Conquistador”). La *cultura* era también de los indios. (Rocha, 2011: 70)

De aquí la confianza que Rocha depositó en el irracionalismo, en la mística, en las vanguardias, en la fuerza de los mitos nacionales; una confianza que no es más que el corolario práctico de esta intuición. Este corolario práctico se convirtió en una película enloquecida, una obra mesiánica que adoptó los procedimientos salvajes de la antropofagia frente a las dos grandes máquinas redentoras de nuestro tiempo, el cristianismo y la revolución. Dieciséis rollos sueltos de celuloide que se convirtieron en testamento y legado del más estentóreo de los profetas del Cinema Novo. Un profeta que predicaba en el desierto, un desierto que era y no era el mar.

La multiplicación de los Cristos

En la primera página de *El siglo de las Luces*, Alejo Carpentier (1980) describe un misterioso objeto que está sobre la cubierta de un barco que llega a las Antillas. Este objeto, erguido en la proa, es llamado “la Máquina” y “la Puerta-Sin-Batiente”, y se dice que hay que protegerlo del salitre. Tiene metal, por lo tanto, y luego sabremos que tiene filo: la ilustración europea llega a las Américas bajo la forma de una guillotina.

En *A idade da terra*, Glauber Rocha nos presenta cuatro versiones de Cristo. La primera versión es la del *Cristo Indio*, que aparece en la tercera secuencia del film como un primer Adán en un paraíso de utilería barata en medio de una masacre, que es también un baile, y de una conquista que es también una nueva creación del mundo. Este Cristo es armado de arco y flechas por un *babalao* (sacerdote de la religión yoruba) para protegerse de los malos espíritus; a su primera tentación no la sufre en el desierto, sino en el mar (“el sertón será el mar”, cantaba el pueblo, fuera de campo, en el final de *Deus e o diabo na terra do sol*): el Diablo llega caminando por la playa, con atuendo de conquistador, silbando *La Marsellesa*.

A idade da terra es como una *rayuela* cinematográfica: son dieciséis rollos independientes que pueden proyectarse en cualquier orden. El autor, de hecho, había dispuesto que cada proyectorista de cada sala decidiera este orden aleatorio; sin embargo, el montaje con el que se proyectó en su estreno en el Festival de Venecia fue el que pasó directamente al VHS y luego al DVD.

“Es un film ruidoso de un hombre ruidoso que no creía en la sutileza”, dice una crítica anónima de la página IMDB. Y parece una excelente definición. En efecto, esta es una de esas “películas gritadas y desesperadas en las que no siempre la razón habló más alto”. Es una profecía y, como tal, es un grito alucinado. Es como un “tercer testamento”, dice Rocha, en el que los cuatro Cristos “son en realidad los Cuatro jinetes del Apocalipsis que resucitan al Cristo en el Tercer Mundo, y que vuelven a narrar el mito como si fueran los Cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan” (2011).

El primer jinete del Apocalipsis, “el del caballo blanco, del arco y las flechas”, es el *Cristo indio*, adánico, “pecador”; el Cristo pobre que trabaja de albañil, interpretado aquí por Jece Valadao (un actor que había sabido brillar con el modesto brillo del *softcore* en el opaco Brasil dictatorial). El segundo jinete, “que monta un caballo bermejo y trae la guerra”, es el *Cristo militar*, que es al mismo tiempo el general enamorado Marco Antonio, custodio del Imperio, y el conquistador portugués Don Sebastián, quien se mezcla con los cuerpos que danzan en el carnaval de Río mientras mira y asiente con paternal comprensión a este catecismo dionisiaco de los humildes. Este Cristo violento e institucional es interpretado por Tarcisio Meira (famoso galán de telenovelas); lo vemos abandonar el sambódromo en una toma memorable, caminando a la par del gigante rubio John Brahm (alegoría del imperialismo capitalista) y de la bella Aurora Magdalena (reina del carnaval y del tercer mundo, reencarnación de Cleopatra).

El tercer jinete, “que lleva la balanza de la justicia en su caballo negro”, es el Cristo Negro interpretado por Antonio Pitanga (actor dilecto de Rocha). Es un Cristo-periodista que se interesa por la realidad brasileña, que trabaja como ayuda de cámara del capitalista Brahm, que reivindica al cuerpo y a los continentes negados, y que nos muestra la transubstanciación en una secuencia magnífica en la cual, agachado junto a una conservadora llena de botellas de gaseosa, en las afueras de Brasilia, la ciudad prometida, representa el rito de la *eucaristía* destapando una a una las botellas y obsequiándoselas a unos disfrazados que parecen salidos de una película de los Monty Python.

El cuarto Jinete, “el que monta un caballo amarillo y trae la muerte”, es el *Cristo Guerrillero* de Ogum y Lampião: un Cristo dialéctico, negador, incestuoso, Cristo-Edipo, Hijo de Brahm; un Dios hijo del Diablo, Calibán hijo de Próspero, el comunismo enterrador del capitalismo, el terrorismo producto de la tiranía planetaria. “Un bandido de las favelas”, interpretado por Geral-

do del Rey —que había representado a Manoel, el vaquero que oscila entre el santo Sebastião y el bandido Corisco en *Deus e o diabo na terra do sol*, la gran obra maestra de juventud—. Mauricio do Valle —que había interpretado a Antonio das Mortes, “matador de *cangaçeiros*”, en *Deus e o diabo na terra do sol* y en *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*— es ahora, en *A idade da terra*, John Brahms, “el ymperialismo polyvalente” —según la grafía glauberiana—, un estentóreo *alter ego* del director, un megalómano que llega a la ciudad futura en medio de la selva para profanar sus estatuas y hacerse erigir una pirámide en su honor.

Hay todavía un quinto Cristo, la *Reina del Amazonas*, interpretada por Norma Bengell, de la que dice Rocha:

Al principio de la película es la reina de las Amazonas, después pasa a ser la Magdalena convertida y, después de su desaparición en el cabaret del Amazonas, reaparece bajando de la cruz en el convento de las monjas como Cristo resucitado. Ella es el Cristo femenino” (...). “una nueva Rosa Luxemburgo. (Giusti y Melani, 1995: 277)

La última mujer del filme, en cambio, es la mujer de Brahms, interpretada por Danuza Leão, madre del Cristo Guerrillero y amante del Cristo Militar. Es como la bruja Sycorax de la tragedia shakespeariana y se coloca como punto de encuentro entre Próspero y Calibán, entre el poder y la subversión. Es la alegoría más obvia de la América Latina.

Todas estas alegorías son, por supuesto, tributarias de unas informaciones previas o unas indagaciones posteriores; no forman parte del normal visionado del film en cualquier tiempo y lugar (hay que decir que “el normal visionado del film —de cualquier film— en cualquier tiempo y lugar” es una especie de monstruo metafísico). Dependen, por lo tanto, del trabajo con bibliotecas de mayor o menor alcance, y de una atención que no siempre se requiere del espectador promedio. Son *contenidos* antropofágicos —o “calibanescos”, como se prefiera—. Sin embargo, estos contenidos están enmarcados en una forma que sí se percibe en el visionado común y que es también antropofágica: *A Idade da Terra* es un film que, todavía en la década del ochenta, deposita su principal acto de fe en los intentos vanguardistas de ruptura con el paradigma “decimonónico” de un cine narrativo, literario o teatral, sostenido en el diálogo y la trama, que ausculta ciertas psicologías y combina, de manera más o menos delicada, retratos y paisajes.

La concepción de un montaje simultáneo a la proyección, en referencia a un orden aleatorio que podría dar lugar a tantas películas como proyecciones diversas hubiera, es antropofágica respecto de la forma-cine. También lo es la apropiación de la teoría del montaje de Eisenstein y el desarrollo de la “teoría del montaje nuclear”, que significa literalmente un estallido de la imagen en el cual cada plano posee sus leyes propias e independientes de movimiento, de forma similar a un flujo de conciencia que no se ajusta luego a ninguna gramática precisa y en el que no se sigue ningún patrón estándar de aceleración o demora que pudiera conducir a una lectura plana de la imagen.

El distanciamiento brechtiano también es llevado hasta el extremo en esta película con dos procedimientos singulares de ruptura de la ilusión cinematográfica: el primero de ellos es la inclusión “cubista” de todas las tomas de una escena, montadas una detrás de la otra; esto funciona como un subrayado exasperante o como un juego infantil de buscar las diferencias. El segundo es la apertura de cámara de 360 grados que se produce en el plano sonoro cuando oímos la voz de Rocha dando indicaciones —indicaciones de gritar dadas a los gritos— o cuando lo vemos ayudando a sus actores a maquillarse.

Más aún: tal vez el principal elemento de ruptura antropofágica respecto de la forma-cine (que Rocha, como crítico especializado, conocía con erudición) sea la radical discordancia entre los contenidos y las formas, evidenciada en las conjunciones y disyunciones de sus composiciones dramáticas con sus puestas en escena. Este recurso es analizado con gran penetración por Ismail Xavier:

Los personajes se condensan como emblemas, pero son observados por una cámara en mano al estilo documental, que palpa cuerpos y superficies. La mirada de Glauber es táctil, sensual, aunque la moldura de su representación sea alegórica. La convivencia de contrarios es ahí típicamente barroca, en la textura de la imagen y el sonido, en la concepción del teatro del poder. (Xavier en Rocha, 2011: 21)

Bienaventurados los que gritan

Esta alegoría barroca, la resurrección de Cristo en los fragmentos turbios de un apocalipsis tropical, había sido inspirada por un título que se estrenó en el mismo año en que Rocha saltaba a la fama con *Deus e o diabo na terra do sol* y se convertía en el referente mundial del *cinema novo*: el año era 1964, la película se llamaba *El Evangelio según Mateo* y su director era Pier Paolo Pasolini.

Esta obra tenía una importante singularidad dentro de la filmografía y de la biografía de su director: comunista, homosexual, anticlerical, libertino, Pasolini había escandalizado a la Iglesia —de hecho, había sido condenado a cuatro meses de prisión por su episodio *La Ricotta*, del film *Ro.Go.Pa.G.*— tan solo un año antes, en 1963. Ahora, en cambio, su nuevo film estaba dedicado al Papa Juan XXIII y respetaba con suma fidelidad el texto sagrado. ¿Qué había ocurrido?

Por un lado, es cierto que el actor elegido para representar a Cristo, Enrique Irazoqui, no era un actor, sino un joven anarquista español que trabajaba en un sindicato; además, los actores elegidos para representar a los apóstoles y demás personajes principales tampoco eran actores, sino intelectuales de izquierda amigos de Pasolini. Sin embargo, la mujer elegida para representar a María era Susanna Pasolini, la propia madre del director —una mujer profundamente religiosa a la que éste adoraba con devoción—, mientras que el resto de los actores, los que juegan un papel de “espectadores” en la historia, no sólo no eran actores profesionales, sino que eran gente de la calle: los desclasados, el *lumpenproletariat*, la escoria de la sociedad.

Como el gran Caravaggio, artista maldito y figura central del manierismo, había utilizado a los personajes más oscuros de esta escoria de la sociedad como modelos para pintar a los protagonistas de sus escenas bíblicas, así también los utilizó Pasolini como espectadores del gran drama de salvación que está en el centro de nuestra historia, y los convirtió en los reales y principales destinatarios del Evangelio. A pesar de sus estilos insinuantes y perturbadores, ambos artistas, con una distancia de cuatro siglos entre ellos, produjeron las obras más fieles al espíritu del cristianismo primitivo, la real materialización estética de la primera bienaventuranza del Sermón de la Montaña: “Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos será el Reino de los Cielos” (Mt. 5,3).

Pasolini y Caravaggio: homosexuales, libertinos, incorrectos políticos, pendencieros sociales, verdaderos “pobres en espíritu” de la historia del arte universal, son, en realidad, los verdaderos creyentes, los que predicán de la manera más clara este primer punto de ese verdadero programa revolucionario que fue fagocitado luego por el Imperio. Pero esta verdadera religiosidad es una religiosidad intolerante, una religiosidad violenta; el Cristo de Pasolini es, en este sentido, un Cristo que grita, un Cristo que lee a Franz Fanon en una locación del sur pobre de Italia, un Cristo revolucionario que reconoce como principal destinatario de su programa al subproletariado tercermundista, a esa humanidad colonizada y degradada que toma conciencia de sí y se prepara para la lucha, para una lucha que no necesariamente gustará a la crítica francesa.

Glauber Rocha tuvo siempre una mirada bastante impiadosa sobre el cine de Pasolini. Sin embargo, más cerca del final de su carrera y de su vida, en su última película, reconoció esta deuda mesiánica con quien también, al final de cuentas, había sido a su manera un “profeta tricontinental”.

El día en que Pasolini, el gran poeta italiano, fue asesinado, yo pensé en filmar la Vida de Cristo en el Tercer Mundo. Pasolini filmó la Vida de Cristo en la misma época en que Juan XXIII quebraba el inmovilismo ideológico de la Iglesia Católica en relación a los problemas

de los pueblos subdesarrollados del Tercer Mundo, y también en relación a la clase obrera europea. Fue el renacimiento, la resurrección de un Cristo ya no adorado en la cruz, sino un Cristo venerado, vivido, revolucionado en el éxtasis de la resurrección. Sobre el cadáver de Pasolini yo pensaba que Cristo era un fenómeno nuevo, primitivo, en una civilización muy primitiva, muy nueva. (A idade da Terra, 1980)

Glauber Rocha murió muy joven, de una neumonía. En algunos de sus films, como *A idade da terra*, se puede apreciar que era capaz de gritar con toda la fuerza de sus pulmones. Como Estentor, el personaje de la *Ilíada* que muere en un duelo de gritos al que lo había desafiado Hermes, dios de los oradores y los intérpretes, de las fronteras y de los viajeros que las cruzan.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, J. L. (1998). *Discusión*. Barcelona: Alianza.

CARPENTIER, A. (1980). *El siglo de las luces*. Barcelona: Bruguera.

DE ANDRADE, O. (1981). *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2004), *Todo Calibán*. Clacso: Buenos Aires.

GIUSTI, M. y MELANI, M. (ed.) (1995). *Prima e dopo la rivoluzione*. Lindau: Turín.

ROCHA, G. (2004). *Del hambre al sueño: Obra, política y pensamiento* (catálogo) (ed. Gaitán, P. y Rocha, A.). Buenos Aires: MALBA.

ROCHA, G. (2011). *La revolución es una estética*. Buenos Aires: Caja Negra.

FILMOGRAFÍA

A idade da terra (1980). Glauber Rocha.

Antonio das mortes (1969). Glauber Rocha.

Deus e o diabo na terra do sol (1964). Glauber Rocha.

El evangelio según Mateo (1964). Pier Paolo Pasolini.

La hora de los hornos (1968). Fernando Solanas.

Manifiesto antropófago (1928). Oswald de Andrade.

Ro.Go.Pa.G. (1963). Pier Paolo Pasolini.

Terra em transe (1967). Glauber Rocha.

Fernando Svetko

Es Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Actualmente, coordina el Seminario "Cine, Política y Derechos Humanos" del Programa de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

Contacto: fernandosvetko@hotmail.com