

Del hambre al vómito

Imágenes del consumo en el cine moderno

Albert Elduque i Busquets

TESI DOCTORAL UPF / 2013

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Francesc Xavier Benavente Burian

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



Agradecimientos

Escriure una tesi doctoral és un procés llarg sobre alguna cosa que ens imanta i ens arrossega, en aquest cas el cinema, però també un camí on, afortunadament, es coneix a molta gent i es poden escoltar valuosos consells sobre la investigació i sobre la vida. En aquest llarg procés d'aprenentatge, he tingut la sort de creuar-me pel camí amb un bon nombre de persones i institucions a qui he de donar les gràcies.

Al Comissionat per a Universitats i Recerca del DIUE de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu, per proporcionar-me una beca FI que m'ha cobert tres anys de realització de la tesi, i una beca BE per finançar part de la meva estada al Brasil. També al Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra, pels diversos ajuts COFRE a la meva recerca.

A Núria Bou i Domènec Font, ella per reforçar el desig pel cinema i ensenyar-nos a llegir, ell per despertar l'energia que ens fa escriure. I per haver evocat, en una classe de 2005, el trajecte de Manuel al Monte Santo...

A en Fran Benavente, que ha estat un excel·lent guia en aquesta trajectòria, deixant-me caminar amb llibertat però donant-me valuoses pistes, i sabent, molt millor que jo mateix, com estava i què li calia al meu treball en cada moment. Les seves converses han estat una impagable formació. I a en Xavier Pérez, que em va dirigir el Treball de Recerca del Màster i va generar, amb les seves opinions, les primeres idees per a aquesta tesi.

A Rubens Machado Jr., per acollir-me a l'Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo durant sis mesos. La participació als seus seminaris sobre cinema i estètica va ser increïblement enriquidora, i els seus consells d'anàlisi foren fonamentals per aprendre a acostar-me a les imatges amb llibertat.

Al Tempo Glauber i la Fundação Casa de Rui Barbosa, per permetre'm tenir accés als arxius de Glauber Rocha i Joaquim Pedro de Andrade, respectivament. I a Antonio de Andrade,

Eduardo Escorel, Ricardo Miranda i Pedro de Moraes, per acceptar compartir amb mi alguns dels seus records.

A tots aquells que en un moment o altre s'han mirat amb calma la meva feina i m'han fet arribar les seves opinions, o m'han proporcionat accés a material important, com Jordi Balló, Jaume Figueras, Hervé Joubert-Laurencin, Richard Kilborn, Serhan Mersin, Ivan Pintor, Irena Reifová i Glòria Salvadó.

A tots els companys becaris del Departament de Comunicació, pels dinars, els congressos i les trobades: l'Endika Rey, l'Hibai López, el Manuel Garin, la Soliña Barreiro, la Ilaria di Bonito, l'Olatz Larrea, la Rita Luis, la Maria José Masanet, la Marga Carnicé, la Marina López, la Maddalena Fedele, la Cloe Masotta, el Frederic Guerrero, el Rossend Sánchez, el Manuel Torres, el Rafa Ventura, l'Ariadna Fernández, la Irene da Rocha, la Marta Narberhaus i el Xavier Ramon. Els seus comentaris i opinions han marcat la meva feina molt més del que es pensen, i han fet que el trajecte fos molt agradable.

Al Daniel Mourenza, l'Arnau Vilaró i la Marina Vinyes, bons amics del Màster, pels cops de mà des de la distància, i a l'Enrique Aguilar, el Josep Maria Caparrós i l'Enric Ros, per les bones oportunitats.

Finalment, a tots els amics, del teatre i de la vida, que han patit la tesi, i a l'Alberto i l'Eugenia, el Josep i la Benita, l'Antonio i la Montse, i el Xavi, per haver-me ensenyat tantes coses.

Resumen

Esta tesis plantea el estudio de algunas películas del cine moderno europeo y brasileño a partir de la noción del consumo. El trabajo recorre las construcciones teóricas y audiovisuales de la voracidad para analizar cómo las películas de Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade y Werner Herzog, entre otros, cuestionaron el filme como objeto de consumo a partir de su trabajo estético. El hambre, el consumo y el vómito son abordados como dispositivos estéticos que entran en relación con el tiempo, la composición, el montaje y la banda sonora de los planos. El trabajo se basa en el análisis de las imágenes pero incluye también diálogos puntuales con otras disciplinas y teorías ajenas al cine, como es el caso de obras de Franz Kafka, Antonin Artaud, George Grosz o Georges Bataille.

Palabras clave: cine moderno, estética, hambre, consumo, vómito, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Cinema Novo, Werner Herzog.

Abstract

This thesis deals with some European and Brazilian modern movies studying them through the notion of consumption. The work analyses the theoretical and audiovisual constructions of voracity to analyse how films by Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade and Werner Herzog, among others, questioned the film as a consumption object with their aesthetic work. Hunger, consumption and vomit are used as aesthetic *dispositifs* that deal with time, composition, editing and soundtrack. The thesis is based on the images analysis, but it includes punctual dialogues with other disciplines and theories far from cinema, such as works by Franz Kafka, Antonin Artaud, George Grosz or Georges Bataille.

Keywords: modern cinema, aesthetics, hunger, consumption, vomit, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Cinema Novo, Werner Herzog.

Índice

1. El asesinato que no se comete	13
2. El motor y el sueño	16
2.1 El buscador de imágenes	16
2.2 La carrera hasta el mar	21
2.3 El sueño y el milagro	27
2.4 <i>La ricotta</i> y la crisis	35
3. El tiempo del hambre	49
3.1 La carencia y la piedra	49
3.2 Un cuento de Kafka.....	60
4. La sequedad y el agua.....	72
4.1 La revolución de Stracci.....	72
4.2 La luz y el barbecho	75
4.3 Apariciones y resistencias	90
5. Los animales.....	108
5.1 La mirada feliz.....	108
5.2 El animal consumido	114
6. El despedazamiento	125
6.1 El buey cortado.....	125
6.2 El <i>couro de gato</i>	132
7. Los cortes en el plato.....	137
7.1 La pocilga	137
7.2 El escaparate.....	143
7.3 La mesa.....	151
8. El rostro que come.....	157
8.1 Devorar el mundo	157
8.2 La abeja reina.....	163
8.3 <i>La plastica facciale</i>	170
9. La respuesta caníbal	182
9.1 El silencio	182
9.2 Los mordiscos de Corinne.....	186
9.3 La línea que no termina	191
9.4 Los rostros del Tercer Mundo	196
10. Disolución e himnos	200
10.1 El origen indígena.....	200
10.2 Antropofagia de <i>favela</i>	205
10.3 La deglución del héroe	207
10.4 La cocina de la propaganda	215

11. La expulsión de los malditos	222
11.1 Sangre perdida	222
11.2 Circuitos carnavalescos.....	229
11.3 La respuesta de Danielle	236
12. Hambre y vómito.....	240
12.1 Desequilibrios.....	240
12.2 Los vómitos del poeta	241
12.3 La metralleta	250
12.4 El vómito circular.....	256
12.5 La parodia del progreso.....	260
13. Repulsión y chapuza.....	268
13.1 Hambre pese a todo.....	268
13.2 La degradación antropofágica.....	270
13.3 Del vómito al hambre.....	277
14. La mirada desde la balsa.....	282
15. El pasado y el futuro	290
16. Bibliografía	295

1. El asesinato que no se comete

“Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura.”¹ Así inaugura Antonin Artaud el prefacio de *El teatro y su doble*, provocativamente titulado “El teatro y la cultura”, un texto incendiario que cuestiona, da la vuelta y arremete contra sus conceptos de partida. Para Artaud, el civilizado no es más que alguien que contempla su propia conducta a partir de unos sistemas, un individuo encerrado en una suerte de onanismo filosófico que le impide conocer la magia o lo divino; en definitiva, alguien ajeno a la vida, a sus energías fundamentales. Y la cultura no es sino la estructura aisladora, “una especie de inconcebible panteón”², un mundo intocable que “nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza”³, encarcelándola en las obras maestras del pasado. Una civilización, y una cultura, separadas de la vida, que piden ser revisadas en un momento de crisis: un contexto casi apocalíptico que más adelante, en otros textos de *El teatro y su doble*, Artaud caracterizará como “la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio”⁴, un período “de neurosis y de sensualidad negativa”⁵. Era la época en la que escribió sus textos, los años 30, aunque nunca se fije en ella, ni mencione hechos concretos y deje, por tanto, que su texto se abra a otros escenarios y otras décadas. En un momento de crisis, la civilización y la cultura deben pasar a revisión.

Y al hacerlo, Artaud propone recuperar el vínculo entre la vida y la cultura, mundos divorciados. Sin embargo, asume la dificultad de reconciliar ambos términos: “el mundo tiene hambre, y no se preocupa por la cultura (...) sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre.”⁶ El hambre es la fuerza elemental y primaria de la vida humana, aquel algo “que nos hace vivir”⁷, un problema que la cultura no puede resolver, y que aparta la mente de esta, absorbiéndola y llevándola a un único pensamiento, la necesidad de comer. Ante este panorama, con

¹ ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Octava reimpresión. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 9.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*

un hambre que se orienta solo hacia la comida y una cultura incapaz de darle respuestas, el autor francés pide una transformación de dos caras, volcada tanto en nuestra hambre como en nuestras manifestaciones culturales. En primer lugar, reclama la necesidad del hambre, cuestionando, sin embargo, su satisfacción inmediata: “si a todos nos importa comer inmediatamente, mucho más nos importa no malgastar en la sola preocupación de comer inmediatamente nuestra simple fuerza de tener hambre”⁸. En segundo lugar, aunque anteriormente en el texto, propone que la cultura sea, precisamente, el espacio de manifestación de esta fuerza germinal: “Defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre no me parece tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre.”⁹ Es así como podrá recuperarse el vínculo entre la vida y la cultura.

¿Cuáles son esas ideas? ¿Cuál es esa fuerza? Artaud no lo concreta todavía, lo hará a lo largo de su ensayo. Deja claro, antes de seguir, que el hambre no debe ser, en ningún caso, solo una “preocupación groseramente digestiva”, que no se puede malgastar todo su potencial en la preocupación de comer inmediatamente.¹⁰ Tras la primera página, no volverá al concepto del hambre, se olvidará de su palabra de partida, y después solo la mencionará de paso, ligada a males de la humanidad a ser evitados, tales como la guerra y la peste.¹¹ En cambio, sí que reaparecerá la comida: cuando hable del lenguaje y de la necesidad de considerarlo una forma de encantamiento, de devolverle la capacidad de estremecer físicamente, lo opondrá frontalmente a “el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias”.¹² La deglución, pues, no es otra cosa que la utilidad que niega la vida, la dilapidación mortal de las fuerzas vitales del hambre. Es parecida su tesis al diferenciar a un asesino de un actor que interpreta a un asesino: mientras que el primero completa el crimen y pierde el contacto con la fuerza inspiradora, el actor mantiene siempre esta energía, que nunca llega a consumarse ni consumirse: “Comparada con la furia del asesino, que se agota a sí misma, la del actor trágico se mantiene en los límites de un círculo perfecto.”¹³ El

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, pp. 89, 91.

¹² *Ibid.*, p. 52.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

hambre sería el asesinato nunca cometido, el impulso que no termina. Habla de ello en su texto dedicado a la peste y el teatro, identificando en los robos que se producen durante una epidemia, fruto de la voracidad por unos objetos que los enfermos no podrán aprovechar, el germen de la representación: “Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho.”¹⁴ El cine del hambre también podría nacer ahí: en el deseo por objetos que nunca podrán ser usados, en la furia asesina que jamás se concreta en un crimen. Esa espera es la que nos importa.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

2. El motor y el sueño

2.1 El buscador de imágenes

Al inicio de *Porcile* (Pier Paolo Pasolini, 1969), tras los títulos de crédito, el personaje interpretado por Pierre Clémenti deambula por el desierto de las laderas del Etna. Hambriento, camina mucho, arriba y abajo, atravesando áridas llanuras a la búsqueda y captura de comida. Lo vemos, con frecuencia, en grandes planos generales, miniaturizado, convertido en la única figura móvil de un mundo estático, aunque ventoso. Sus ojos buscan, en todo momento, signos de vida, movimientos en el suelo o en el horizonte: ya sea para esconderse de ellos, para huir de supuestos enemigos, ya sea para cazarlos y, entonces, convertirlos en su comida. Así ocurre con la mariposa, cuya imagen abre la secuencia: posará su mano encima para que no se mueva. Y con la serpiente, evasiva, zigzagueante, como el propio Clémenti corriendo por la tierra: a ella la aplastará con una pesada piedra. Estos animales actúan como anzuelos, hilos invisibles que arrastran a Clémenti, que hacen que se mueva, que lo ponen en marcha. Pasolini está mucho más interesado en estos trayectos que en la deglución que los consuma.



Cuando, atraído por un silbido feliz, descubra a un soldado que patrulla por el desierto, el proceso hasta comerlo será largo: acercarse, encararse a él, perseguirlo, batirse a tiros, luchar con la espada y conseguir que se rinda, dispararle, aproximarse al cadáver, cortarle la cabeza, llevarla hasta el cráter del volcán y arrojarla a su humeante interior, tratar de comer el cuerpo crudo, arrastrarlo a otro sitio. Algún fragmento se elide, como el retorno al cadáver tras lanzar la cabeza al volcán, pero en general todas estas acciones se extienden en el tiempo, siendo la mayoría de veces periplos de miniaturas sobre la aridez del desierto, movimientos de una pequeña figura sobre la nada. Finalmente, un fuego nos indica que el cocido se ha consumado, y el siguiente plano nos muestra al caníbal comiendo. Del silbido inicial al

fuego, de la primera llamada a la deglución, han pasado nueve minutos y medio. Nueve minutos y medio de hambre. La secuencia de la deglución dura, en cambio, quince segundos, siendo interrumpida, rápidamente, por una escena del episodio contemporáneo del film, un mundo paralelo que ya se nos ha presentado con anterioridad.

El recorrido de Clémenti es cortado, pues, por planos o secuencias de esta otra capa temporal, aunque eso no anula el sentido de espera que tiene todo su deambular: las ganas de cometer un crimen pendiente, el hambre antes de completarse con el consumo. Michele Mancini y Giuseppe Perrella, en su volumen *Pierpaolo Pasolini: corpi e luoghi*, dedican un apartado entero a la aparición de la comida en el cine del director italiano. En la introducción a este capítulo, aseguran que a Pasolini no le interesa tanto la puesta en escena de la comida como la proximidad con el objeto-comida, su distancia, su alejamiento. Creen, por lo tanto, que es posible hablar del hambre como motor de acción, como relato.¹⁵ Un relato de hambre presente en numerosas películas del cineasta: es el que hace que el caníbal se mueva por el desierto, el que hace que el protagonista de *Accattone* (1961) se ponga a trabajar, y después a robar, el que remueve la panza de Totò para que decida devorar al cuervo que lo acompaña en *Uccellacci e uccellini* (1966). En el episodio del cocinero de *I racconti di Canterbury* (1972), el chaplinesco personaje de Ninetto Davoli es expulsado del trabajo y empieza una trayectoria regida por el hambre: primero en una parada de rosquillas, donde come la ración de una niña pequeña; después en la fila de mendigos, inventando pequeñas trampas (un cazo mayor que los demás, el pedir una doble ración) para comer más; en casa, su padre lo castiga a ni comer ni beber, aunque su madre le da un pollo a escondidas. Después encontrará trabajo como ayudante del vendedor de huevos, pero no llegará a comer ninguno de ellos. En todos estos casos, el hambre marca itinerarios que configuran tramas dentro de la película.

La diferencia fundamental entre este episodio del cocinero y la deambulación de Clémenti por el desierto es el trabajo temporal de cada una de las secuencias: Ninetto rebota de un lugar al otro, el hambre acaba siendo solo una excusa que engarza las distintas escenas, sin mostrar los tránsitos entre ellas. En cambio, si no fuera por la mariposa, por la serpiente, por el soldado o por los vegetales que,

¹⁵ MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Pierpaolo Pasolini: corpi e luoghi*. Roma: Theorema, 1982, p. 487.

casualmente, todavía se alzan en medio de la sequedad de las rocas, el caníbal podría estar vagando por el desierto para siempre, para toda la eternidad, como un motor que nunca se parara. Podría vivir en ese continuo e infinito plano secuencia que Pasolini definía en una entrevista con Adriano Aprà, ese plano secuencia que es el cine como noción primordial y arquetípica: “La mia visione del cinema come lingua è dunque una visione ‘diffusa’ e ‘continua’: una riproduzione, ininterrotta e fluente come la realtà, della realtà.”¹⁶ Un plano secuencia que, como el propio Pasolini reconocía, no se encontraba en su cine, porque su amor por la realidad, que en términos lingüísticos lo llevaba al plano secuencia infinito, en términos expresivos lo obligaba al montaje, un montaje que se concretaba en la fijación delante de un rostro, un paisaje, un gesto o un objeto: “Il mio amore feticistico per le ‘cose’ del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una.”¹⁷ De este modo, Pasolini diferenciaba entre cine y film, señalando que el primero tenía la linealidad analítica de un plano secuencia infinito y continuo, mientras que la linealidad del segundo, pese a sus potenciales infinitud y continuidad, era sintética.¹⁸ Y lo que marca el paso del uno al otro es el deseo por pedazos de realidad concretos: no menciona la comida, pero podría hacerlo. No es casual que la caza de la víctima de Clémenti se haya leído en términos de persecución sexual¹⁹, fusionando, como tantas veces en el cine de Pasolini, los impulsos nutritivo y sexual.

¹⁶ PASOLINI, P.P. Battute sul cinema. *Cinema e Film*. A. I, n. I, invierno 1966-67. Recogido en *Empirismo eretico*. Segunda edición. Milano: Garzanti, 1995, p. 230.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231. De hecho, en la misma entrevista (p. 228) el propio Pasolini diferenciaba su estilo de su investigación semiótica: “i miei tentativi di trarre una nozione linguistica di cinema dai vari films –per analogia a quello che si è sempre fatto con la ‘langue’ e les ‘paroles’– non è affatto una proliferazione del mio fare estetico, ossia della mia ‘poetica’ cinematografica. Non lo è affatto.”

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ BAMONTE, D. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002, pp. 66-67. GREENE, N. *Pier Paolo Pasolini: cinema as heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 157.

Pasolini sitúa históricamente el capítulo en la Sicilia del siglo XV, bajo la ocupación española²⁰, pero este paisaje ha sido visto también como perteneciente a un “passato indefinito”²¹, un mundo primordial²², sagrado²³ e, incluso, metafísico, con un volcán que representa las raíces de la existencia²⁴. En este paisaje de vacío, no solo visual sino también sonoro²⁵, parece que las imágenes vengan a colmar una carencia. El soldado silbador que se acerca desde el horizonte es aquel mendrugo de mundo que rompe con la continuidad del trayecto del hambriento, la segunda imagen que pone fin al hambre que el caníbal siente. Del horizonte viene el consumo, en el horizonte el hambre encuentra hacia dónde ir. El episodio arcaico de *Porcile* encarna, mientras Clémenti está solo, la vida del cine a la búsqueda de una película; en otras palabras, el movimiento perpetuo, el motor del hambre que nunca acaba, a la búsqueda de una comida que selle su montaje, imponga el consumo y apacigüe los pinchazos de su estómago. Para Pasolini, el montaje es lo que dota de sentido al filme, del mismo modo que la muerte da sentido a nuestras vidas²⁶; es, como diría Artaud, la ejecución del asesinato. Así, mientras el hambre enciende la vida, el consumo marca sus fines y su fin, la muerte del plano.

En las frases que preceden a su texto “Res sunt nomina”, donde profundiza en su estudio sobre la semiología del cine, Pasolini habla de “una macchina che non per nulla si chiama da presa. / Essa è il

²⁰ DUFLOT, J. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1971, p. 108.

²¹ GILARDELLI, A. Il volto e l'allegoria: “Teorema” e “Porcile”. *Bianco e Nero*. A. LXXII, F. 571, septiembre-diciembre 2011, p. 9.

²² GREENE, N. *Op. cit.*, pp. 146-147. JOUBERT-LAURENCIN, H. *Pasolini: portrait d'un poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995, p. 202.

²³ Jean Dufлот sugería al director un vínculo entre la tierra y lo sagrado en su libro de entrevistas: “En todo caso, a partir de *Accatone*, este sentido de lo sagrado se expresa claramente a través de la fascinación física que usted parece sentir por la tierra, y los valores profundos que emanan de ella. Creo, en efecto, que a nivel de la representación cinematográfica, el sentido obsesivo de la topología revela perfectamente esta preocupación por lo sagrado.” La respuesta de Pasolini cambiaba de dirección y remitía a sus orígenes agrarios y al sentido ideológico de la tierra. DUFLOT, J. *Op. cit.*, p. 101.

²⁴ GERVAIS, M. *Pier Paolo Pasolini*. Paris: Seghers, 1973, p. 103.

²⁵ GILARDELLI, A. *Op. cit.*, p. 17.

²⁶ PASOLINI, P.P. Osservazioni sul piano-sequenza (1967). Recogido en *Op. cit.* 1995, p. 241.

‘Mangiarealtà’, o l’‘Occhio-Bocca’, come volete”.²⁷ Marco Antonio Bazzocchi, en su estimulante texto (y para nosotros fundamental) “Mangiare e essere mangiato”, incluido en su volumen *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, toma esta metáfora y la enlaza con el último capítulo de *Empirismo eretico*, donde la acción de un bárbaro que mata a una bestia para comérsela es usada como ejemplo para enumerar los distintos códigos de la realidad: realidad vivida, observada, imaginada, representada, evocada, descrita, fotografiada, transmitida y reproducida. Escoger la caza como síntesis no solo es significativo del poder que tiene la figura del consumo en el cine de Pasolini, sino que lleva a Bazzocchi a ver en el hombre primitivo la figura que representa esta máquina que come la realidad, este ojo que devora el mundo.²⁸

Nunca concreta cuál de los bárbaros de Pasolini podría ser, pero intuimos que podría tratarse del caníbal encarnado por Clémenti, y así lo confirma Sam Rohdie: para Pasolini, cortar los cuerpos, desmembrarlos con el montaje, era un placer erótico y sádico. Él, como el caníbal de *Porcile*, temblaba de placer al seccionar el cuerpo humano.²⁹ De hecho, la fragmentación será un trazo estilístico fundamental en el cine de Pasolini, de sus planos frontales de jóvenes de la periferia romana a los cortes literales que se ejercen sobre las víctimas al final de *Salò o le 120 giornate de Sodoma* (1975). Alberto Ruiz de Samaniego se ha acercado a ellos a partir de la fragmentariedad propia de lo alegórico, asegurando que, tal como la muerte, para Pasolini, acaba montando y determinando la vida, todos los cuerpos que él filma necesitan ser aislados, fragmentados, montados, convertidos en muertos-vivos, para transfigurarse “en una esencialidad de sentido de la que carecían en vida, o que –ellos y nosotros– ignorábamos. El cine sería como una vida después de la vida, o de la muerte misma”; y a ello añade que “Cada película se sitúa, de este modo, en una dimensión apocalíptica, un final de los tiempos en que todo sucede como si la muerte hubiese ocurrido siempre ya.”³⁰ Quien

²⁷ PASOLINI, P.P. Res sunt nomina. *Bianco e Nero*. F. 3/4, marzo-abril 1971. Recogido en *Op. cit.* 1995, p. 257.

²⁸ BAZZOCCHI, M.A. *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano: Bruno Mondadori, 2007, pp. 80-81.

²⁹ ROHDIE, S. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press / London: British Film Institute, 1995, p. 41.

³⁰ RUIZ DE SAMANIEGO, A. El sueño de un film. Sobre los apuntes cinematográficos de Pasolini. En RUIZ DE SAMANIEGO, A.; MOURIÑO,

ha pasado por el montaje, pues, se encuentra ya muerto, transformado: el cine como fantasma, del que ya tanto se habló, se cruza aquí con el cine como caníbal.

Este último es, en este trabajo, el que nos interesa: el caníbal es ese hombre que se mueve en medio de la nada buscando imágenes que pueda comer, que pueda montar. Es el cine, el hambre constante, y el hambre que monta la imagen.

2.2 La carrera hasta el mar

Por desiertos alejados, los de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), otro hambriento corría sin parar a la búsqueda de una tierra prometida: un mundo donde todo sería verde, donde los caballos comerían las flores y los niños beberían el agua de los ríos, donde los hombres comerían el pan hecho de piedra y el polvo del suelo se volvería harina. Un mundo profetizado por el santo Sebastião, líder religioso inspirado en el personaje real de Antônio Conselheiro, un mundo formado de mentira y esperanza, pero invisible en las áridas tierras del *sertão* del nordeste de Brasil: no hay nada más allá de la arena y de las montañas, de la escasa vegetación y de las siluetas de los personajes. El cielo blanco se incrusta en el fondo como un telón teatral, espacio de abstracción que subraya la dimensión escénica del filme, pero también papel en blanco: vacío para dibujar esperanzas, y al mismo tiempo pared maciza que las oculta. Manuel y Rosa, los pastores hambrientos, pasan de ser trabajadores de un coronel, a quien Manuel mata, a seguir al beato, a quien Rosa ejecuta, y finalmente terminan en una banda de *cangaceiros*. Antônio das Mortes, personaje enigmático y solitario, sin santo patrón, que había matado a todos los seguidores del beato, liquida a Corisco, líder del grupo de bandoleros, y la pareja escapa.

J.M. (eds.) *La voz de Pasolini*. Madrid: Fundación Luis Seoane / Maia, 2011, p. 95.



La imagen de su fuga es una carrera tan larga que se pierde el sentido de la huida y se instaura la aspiración a una meta, un objetivo buscado hacia el que correr hasta el fin. Rosa cae y queda a medio camino, pero Manuel sigue y sigue, en un *travelling* que lo acompaña hacia la derecha: una imagen fragmentada en varios planos, tal vez por limitaciones técnicas, pero virtualmente unidos en un vector horizontal. Finalmente, sin que llegue a ninguna parte, y sin que termine su carrera en una rendición por agotamiento, su trayecto se interrumpe con un plano del mar, sobre el que la cámara sigue moviéndose, mientras las olas baten en la playa.

Deus e o Diabo na Terra do Sol es el segundo largometraje de Glauber Rocha, cineasta alejado en el espacio pero cercano en preocupaciones estéticas y políticas a Pasolini. La relación entre ambos ha sido estudiada en numerosas ocasiones³¹, pues debutaron al mismo tiempo, coincidieron en festivales (*Accattone* y *Barravento* –Glauber Rocha, 1962– participaron en el Festival de Karlovy Vary de 1962), trabajaron a veces con los mismos actores (Pierre Clémenti, Jean-Pierre Léaud) y se mencionaron el uno al otro en sus textos críticos. No es necesario ahora volver sobre esta comparación, pero sí ver en la carrera final de Manuel una nueva versión de los deambulares del caníbal encarnado

³¹ A este respecto ver la tesis doctoral de Duvaldo Bamonte *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*, así como el catálogo del ciclo *O cinema segundo Glauber e Pasolini*, celebrado en el Centro Cultural Banco do Brasil en 2005 y editado por Joel Pizzini. Para un análisis de la confluencia de ambos directores en el interés por lo sagrado, ver BENTES, I. La crèche syncrétique: le mythe et le sacré chez Glauber et Pasolini. *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 4, 1996, pp. 10-13.

por Clémenti: un correr que no termina nunca y que libera al pueblo, antes indeciso o alienado al misticismo o al *cangaço*; como dice José Carlos Avellar, “*Deus e o diabo na terra do sol* todo el tiempo es agitación, ansiedad, indignación. Por esa razón el último trazo de la cámara, la carrera hacia el mar, línea que tiembla, tropieza y cae, pero que no se desvía, es un momento de placer, de vibración, de realización. La línea sigue, infinita, el movimiento no cesa; en ese momento, según parece, el cine venció al libre albedrío del mundo exterior”.³² Ante este mundo externo, ante este *sertão* amplio, la cámara dibuja claramente la línea del hambre, la línea motora que impulsa al personaje hacia una segunda imagen, una imagen esperada que sacie el hambre. Una imagen que llega, finalmente, en forma de mar.

En una disertación de maestría dedicada a la presencia de las teorías teatrales de Artaud y Brecht en el cine de Glauber, Adeilton Lima da Silva junta la carrera final de los personajes con otra imagen importante del filme: la de la producción de comida, previa al asesinato del coronel que dispara la trama.



Accionando una máquina para triturar mandioca, Rosa mueve una manivela que acciona una rueda y, a su tiempo, una cuerda la une con Manuel, al otro extremo del aparato; ahí Da Silva ve una metáfora de la dualidad entre los ciclos temporales y la línea recta de la Historia.³³ Sin embargo, creemos que la unión de ambas imágenes es mucho más

³² AVELLAR, J.C. *Glauber Rocha*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2002, p. 186.

³³ SILVA, A.L. *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007, p. 39.

estimulante. En la secuencia del consumo de comida, mientras Rosa hace girar la rueda sin cesar, la harina aplastada no solo cae en el recipiente que corresponde, sino que también salpica el torso desnudo de Manuel, convirtiendo su cuerpo hambriento en base y mesa de la nueva comida. En una secuencia anterior hemos visto a Rosa aplastando grano en un mortero, produciendo unos golpes rítmicos que Raquel Gerber ya comparó con los latidos de la Historia, un corazón vivo³⁴; este poder, unido a su carácter racional, convierten a Rosa en una encarnación de la fertilidad y la alimentación, una metáfora inconsciente de la madre-tierra³⁵. Pues bien, este latido, esta hambre motora que se agita dentro de Rosa, transmite ahora su energía a una máquina de movimientos circulares, una máquina que culmina su proceso productivo con una expulsión blanca.

La secuencia se completará perfectamente con la siguiente. En ella, Manuel come el resultado de su trabajo y después se pone a fumar. Habla con Rosa, recostada en otro plano, cansada, desganada, pesimista. Él confía en las cosechas futuras, en un milagro del cielo, mientras que ella se muestra completamente escéptica. Entretanto, una luz oscilante, como de una hoguera que no vemos, va y viene sobre sus rostros, bañándolos de reflejos evanescentes.



Si antes era la comida la que se escupía sobre el cuerpo de Manuel, ahora es la luz la que inunda las caras de la pareja. En el paso de una secuencia a otra la comida se ha convertido en luz, proyección de sombras, o, dicho de otro modo, en materia cinematográfica que baila sobre la oscuridad. La máquina con la que producen la comida funciona, de hecho, como el proyector de una sala oscura: un movimiento circular que, finalmente, expulsa sus destellos. Si en el desierto de *Porcile* el hambre era un motor de búsqueda de imágenes,

³⁴ GERBER, R. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 60.

³⁵ *Ibid.*, pp. 65-67.

aquí es un motor que las produce. La cámara caníbal se ha convertido, tal vez, en proyector.

En su texto “Rocheisenstein”³⁶, Eugenio Renzi compara esta secuencia con su indudable referente, el episodio de la desnatadora en *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1929). Renzi, que define la expulsión de la mandioca triturada como una eyaculación³⁷, ve en ambas secuencias una progresión de carácter sexual; según Renzi, Glauber toma un tema clásico de Eisenstein, el éxtasis, y de él asimila sobre todo la variante de la explosión erótica, que constituye, para el cineasta brasileño, el medio para la liberación humana, algo que ya estaba en las imágenes del cineasta soviético y que el marxismo no asimilaría hasta los años 60. De todos modos, Renzi señala dos diferencias fundamentales entre ambas secuencias. En primer lugar, el gozo sexual en ellas acaba tomando, finalmente, caminos opuestos: si en *Lo viejo y lo nuevo* representa la victoria del colectivismo, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* encarna la derrota del trabajo sumiso, y la secuencia de la producción de comida deviene, así, irónica. En segundo lugar, la relación entre política y erotismo es invertida: mientras la secuencia de Eisenstein es manifiestamente política y simbólicamente sexual, la de Glauber es manifiestamente sexual y simbólicamente política. Por ello, y por las direcciones opuestas del goce erótico, Renzi señala que juntar ambas escenas produce, finalmente, una paradoja, una contradicción asimilable a un dibujo de Saul Steinberg que Eisenstein había usado en su texto “La naturaleza no indiferente”: una señalización de salida que, por su forma, señala a la izquierda, pero, por el dibujo de su superficie, nos lleva hacia la derecha. En definitiva, un espacio del que no se puede salir. Y este espacio es la miseria.³⁸ Renzi propone, pues, una circularidad que nosotros entendemos del siguiente modo: el éxito de la desnatadora conlleva una energía sexual que, finalmente, acaba llevando a la miseria, a la producción paupérrima de Manuel y Rosa, y de esta miseria se tratará de salir con el progreso técnico, que conducirá, finalmente, a un nuevo éxito desnatador, y vuelta a empezar. Poner una secuencia al lado de la otra es, para Renzi, un modo de reflejar las circularidades del hambre. Tal vez un síntoma de

³⁶ RENZI, E. Rocheisenstein. En BAX, D. (coord.) *Théâtres au cinéma, 16: Glauber Rocha: anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80: Nelson Rodrigues*, Bobigny: Le Magic Cinéma, 2005, pp. 62-65.

³⁷ “de temps en temps, un tubercule éjacule sur la poitrine du vacher” *Ibid.*, p. 64.

³⁸ *Ibid.*, pp. 63-65.

este fracaso que Renzi detecta en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se encontraría, precisamente, en la proyección de comida y luz que comentábamos antes. En *Lo viejo y lo nuevo*, la mantequilla empapa las manos de la pastora Marfa y salpica toda su cara. Sus compañeros, algo más alejados de la desnatadora, la miran sonrientes, y sus rostros son iluminados por destellos de luz; así les llega, de algún modo, la comida que Marfa está tocando. Aquí nutrición y cine se dan la mano, se producen en la misma secuencia, aunque en personajes distintos. En cambio, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* los reflejos de luz no aparecen hasta la secuencia siguiente, cuando Manuel está comiendo, ya disociados de la expulsión de comida. Adquiriendo, efectivamente, un sentido irónico, casi ridículo, en comparación con su predecesora.

Si Rosa hace girar la rueda y produce, gracias a la máquina, comida para Manuel y luces para nosotros, como la alocada y revolucionaria desnatadora de Eisenstein, el flujo erótico y nutritivo puede trasladarse perfectamente a la imagen final de la película, otra línea recta que termina en vaivenes líquidos, otra imagen de esfuerzo que culmina en lo nutritivo, ese mundo ideal preconizado por el santo y el *cangaceiro*. De hecho, este es el segundo ejemplo que escoge Renzi para comparar a Eisenstein y Glauber, tomando ahora la salida final del acorazado Potemkin como espejo donde reflejar al pobre Manuel.³⁹ Ver al pastor como el hambriento insaciable que, corriendo sobre la película, cayendo y volviendo a levantarse para no perder su ritmo de 24 fotogramas por segundo, llega hasta una pantalla de mar, como si de un personaje-fotograma en una proyección se tratara, es, creemos, posible. Y, también, abiertamente problemático. Pues, como señala Ismail Xavier, autor del imprescindible ensayo *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, entre la carrera de Manuel y el mar hay un hiato fundamental, un salto que rompe la continuidad espacial y que tampoco se justifica en términos de imaginación o esperanzas del personaje, pues este es un recurso que no se ha usado en ningún momento del filme.⁴⁰ Xavier indaga sobre las implicaciones narrativas e históricas de ese corte, preguntándose qué es aquello que lo provoca: si la profecía vaticinada por Sebastião o la acción transformadora del propio ser humano, es decir, si es el destino o es la praxis. Analiza toda la película, detalladamente, y llega a la conclusión de que el filme no da justificaciones o razones sociales del salto de plano, pero que sin

³⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰ XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 91.

embargo se mantiene en la teleología, en el deseo de cambio. El presente es un interrogante, está situado en el corte, pero, sin saber cómo, llegaremos al mar.⁴¹

Ahora, la imagen de la comida ya no es avistada y cazada, como hacía el caníbal de *Porcile*, ni producida y escupida sobre uno mismo, como Manuel y Rosa en la trituradora de mandioca. Esta vez permanece en el horizonte, aparentemente inalcanzable, como la zanahoria atada a un palo que atrae al burro y permanentemente se aleja de él. La imagen del mar completa nuestro consumo como espectadores, como la mariposa o la serpiente cazadas por el caníbal, pero no el del hambriento. La imagen de la comida que cierra el consumo, pues, puede ser también una imagen inalcanzable. Xavier, como hemos dicho antes, niega que esta imagen nazca en la cabeza de Manuel, pero no creemos que sea incoherente leerla como una imagen soñada: una proyección de los deseos del pastor, una pantalla de cine que viera al fondo del desierto y quisiera alcanzar, corriendo. Como dice Barthélémy Amengual al comentar el final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “o que diz esse final heróico, cheio de otimismo lírico, é que Manuel permanece incurável utópico, quimérico, sonhador, Rosa, o Povo –em todo caso, a metade do povo–, positiva e concreta, não vê o mar; só vê o que está ali: o sertão. Mas a Revolução também necessita de poetas – que lhe mostrem a estrela. O importante é que não se perca no caminho; não confunda as saídas do desespero com as soluções da razão.”⁴² Exactamente como un espejismo.

2.3 El sueño y el milagro

George Grosz, uno de los artistas que mejor ha sabido dibujar el hambre (o, más bien, los excesos que la producen), escribía en sus memorias: “Cuanto más hambriento está el ser humano, tanto más sueña, y siempre sueña lo mismo: sueña con una buena y sustanciosa comida. Los médicos, con sus términos específicos, califican esos sueños de fantasías de hambriento. Ése es el origen de la leyenda de Jauja y del País de las Maravillas”; y, al comentar la situación del

⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

⁴² AMENGUAL, B. Glauber Rocha ou os caminhos da liberdade. Traducción de Júlio César Montenegro. En GERBER, R.; GARDIES, R.; AMENGUAL, B. et. al. *Glauber Rocha*. Segunda edición. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 104.

período de entreguerras, señalaba que “Todos nosotros padecíamos de esas fantasías de hambriento. Veíamos los preciosos alimentos expuestos en los escaparates de las charcuterías, nos limpiábamos primero los ojos ansiosos: aquel asado trufado ¿no sería más que una *fata morgana*, un pedazo de cartón que nuestra fantasía cubría con un delicioso jugo? El escaparate parecía un cuadro rural de Bruegel.”⁴³ A continuación, cuenta la historia de un mago, en realidad cocinero, que lo lleva a un almacén clandestino de comida, un nuevo País de las Maravillas, una visita en medio de la noche, precisamente como si de un sueño se tratara. Para Grosz, el sueño rellena aquellos espacios que el hambre deja vacíos. Más adelante ya veremos cómo, al llenarse estos espacios de veras, el hombre puede convertirse en cerdo.

Glauber filmó fantasías de hambriento, pero no heredó esta dicotomía entre la realidad y el deseo de Grosz, sino de Luis Buñuel, quien, después de conocerlo en Méjico, le dio la oportunidad de participar en la secuencia final de *Simón del desierto* (1965): un baile alocado donde Glauber aparece como figurante, aunque admitimos no haberlo encontrado, así como no haber detectado ninguna fuente bibliográfica que ayude a ello. Se trata del epílogo, corolario de una película amada también por Pasolini, que la consideraba “a stupendous film, perhaps Buñuel’s finest”; de hecho, la mitad arcaica de *Porcile*, la del Clémenti que come, fue inicialmente proyectada como un segundo episodio para situar a continuación de ella.⁴⁴ Aquí el protagonista no es un caníbal, sino un ayunador en medio de la arena, un personaje que reivindica el hambre como modelo de vida en oposición a los placeres carnales, una posible alegoría de la resistencia a la sociedad de consumo y un pre-hippy, tal como admitía el propio Buñuel⁴⁵, o

⁴³ GROSZ, G. *Un sí menor y un NO mayor*. Traducción de Helga Pawlowsky. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1991, p. 152. “Fata morgana” es el título de un dibujo de Grosz que muestra a una familia pobre contemplando un escaparate lleno de objetos. Reproducido en GROSZ, G. *Love above all and other drawings*. New York: Dover, 1971, p. 78.

⁴⁴ STACK, O. *Pasolini on Pasolini: interviews*. London: Thames and Hudson / British Film Institute, 1969, p. 140.

⁴⁵ “T. P. T.: Con su libertad y su falta de sentido de la propiedad, su aislamiento del ‘establishment’, Simón es como un hippy auténtico.

L. B.: Los hippies podrían haberlo nombrado su Santo Patrón y llevar medallitas con su imagen. Pero, ya ven ustedes, en nuestro tiempo los hippies fracasaron. Y a muchos de ellos los fascinó también el ruido, el rock, la guitarra eléctrica y otras cosas demoníacas.”

PÉREZ TURRENT, T.; DE LA COLINA, J. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993, p. 139.

incluso un Quijote, según Víctor Fuentes⁴⁶. Y, de hecho, de hambre y alucinaciones está compuesto *Simón del desierto*. Porque el hambre, al no poder cazar su comida, como Clémenti, se dispone a imaginarla, como Manuel corriendo por el *sertão*, y ahí nace el sueño. “Qué tentación grande siento de bajar y sentir la madre tierra bajo mis plantas, y correr, correr...” Piensa Simón. Y a continuación lo vemos persiguiendo a su madre, brincando como un niño; “Recuerda a don Quijote en Beltenebros”, dice el guión, que preveía que el personaje se moviera todavía más, haciendo piruetas y dando zapatetas.⁴⁷ Después aparece junto a mamá, que lo acaricia, como a un mozalbete, mientras que al fondo se recorta la columna donde vive, con su silueta en la cúspide.

De todos modos, la mayor parte de apariciones tomarán otra forma, la del demonio encarnado por Silvia Pinal, vestido ahora de una mujer con un cántaro, ahora de una Lolita colegial, ahora del propio Jesucristo, en unas representaciones donde, según Fuentes, se dan cita El Bosco y la iconografía surrealista-humorística.⁴⁸



El demonio es la tentación de la carne, en todos los sentidos: cuando cambie de forma y posea a uno de los monjes que visitan al eremita, esconderá ricas viandas en su zurrón, para acusarlo de hipocresía; cuando tome el cuerpo de la actriz de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), condensará las obsesiones sexuales de todos los personajes buñuelianos. Obsesiones que Simón trata de superar elevándose hacia los cielos, pues es sobre la tierra que suele aparecer Pinal, una tierra a la que Simón permanece atado por una cuerda que cae columna abajo,

⁴⁶ “Simón del Desierto, nuevo Quijote, atacará a esta sociedad con la lanza de su hoja de lechuga. Su película nace del total rechazo que Buñuel siente del estado actual de la civilización científico-tecnológica.” FUENTES, V. *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses / Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1993, p. 154.

⁴⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 263.

⁴⁸ FUENTES, V. *Op. cit.*, p. 156.

actuando de cordón umbilical, uniéndolo también al resto de seres humanos y permitiéndole vivir.⁴⁹ Es la cuerda imaginaria que regía los movimientos de Clémenti y lo unía a sus víctimas, la misma que tiraba de Manuel para que no se parara a lo largo del *sertão*. Ahora, esta cuerda lo lleva a la tierra, una gran extensión desértica que no es vista como un paraje árido, sino como una fuente constante de apariciones diabólicas. Desde un aislamiento que, según Raymond Durgnat, lo asimila a Robinson Crusoe y a un astronauta⁵⁰, deja que el hambre críe demonios en una gran extensión virgen a ser poblada por sus pensamientos. Un *sertão* que no deviene mar nutritivo, pero sí escenario de tentaciones carnales, pantalla de sueños reprimidos, y, tal como Manuel es atraído por las aguas, Simón trata de oponerse a este escaparate de tentaciones.

Glauber Rocha escribió varios textos sobre el cineasta de Calanda, como “Os doze mandamentos de Nosso Senhor Buñuel”, un artículo que, según Eduardo Escorel, “parece, em grande parte, um auto-retrato. Apesar de estar citando declarações de Buñuel, Glauber poderia estar falando de si mesmo”.⁵¹ Sin embargo, el texto de Glauber que nos interesa al respecto es “A moral de um novo Cristo”, inicialmente incluido en el *Luis Buñuel* de Ado Kyrrou publicado en Rio de Janeiro en 1966. Para Glauber, el cine de Buñuel se encuentra poblado de hambrientos: “O herói de Buñuel, de Robinson Crusoe a criminoso Archibaldo de la Cruz, do Padre Nazário à freira Viridiana e ao santo Simón, é, na última redução, um fanático latino

⁴⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 247.

⁵⁰ “Simon, in a sense, is Robinson Crusoe on a pillar. Or he is trying to Be Robinson, though the world is too much with him; when it isn't, his imagination obsessively conjures up that worst of all possible Man Fridays, the eternal adversary of his ideal, garbed in femininity. Trying for heaven, the Saint has given himself up to a delirious existence: he is lost in the wild blue yonder, high on the pillar of delirium. He is the first astronaut, alone on a Space Platform.” DURGNAT, R. *Luis Buñuel*. Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 137-138.

⁵¹ Glauber Rocha declaró que en el momento de realizar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* había visto solo tres películas de Buñuel: *Un perro andaluz* (1929), *Él* (1953) y *Robinson Crusoe* (1954); en aquel momento *Simón del desierto* ni se había realizado. Sin embargo, Escorel pone en duda esta afirmación al señalar que en “Os doze mandamentos de Nosso Senhor Buñuel”, escrito en 1962, es decir, antes de rodar el filme épico en el *sertão*, Glauber ya evaluaba toda la obra de Buñuel realizada hasta ese momento. ESCOREL, E. *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 70.

organicamente faminto: o comportamento de um faminto é tão absurdo que seu registro real cria o *neo-surrealismo*; sua moral, como subproletariado, é mais metafísica do que política”.⁵² Aquí Glauber vincula nuevamente el hambre con el deseo, algo que ya impregnaba las imágenes de la desnatadora de *Lo viejo y lo nuevo* y de la trituradora de mandioca de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Deseo insatisfecho, como el asesinato no cometido de Artaud, o los de Archibaldo de la Cruz en *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955). Y esta hambre es la que genera nuevas imágenes: “O surrealismo de Luis Buñuel é a pré-consciência do homem latino, é revolucionário na medida em que liberta pela imaginação o que é proibido pela razão”⁵³, y por eso “O surrealismo em sua obra é a linguagem por excelência do homem oprimido”.⁵⁴

Hay en este texto de 1966 un precedente de “Eztetyka do sonho”, el manifiesto que Glauber leyó en la Columbia University en enero de 1971, un grito anticolonial que veía en el racionalismo la principal herramienta colonizadora, y en la irracionalidad, nacida asimismo del hambre, la principal arma para combatirla: “A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. / As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de reponder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*.”⁵⁵ Así pues, considerando que “Na medida em que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão”⁵⁶, Glauber apostaba por el misticismo indio o negro y veía en el arte una salida y una herramienta de lucha: “*Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda.”⁵⁷ Este texto quería completar un primer manifiesto, “Estética da fome” (“Eztetyka da fome” en su posterior publicación en *Revolução do cinema novo*), leído en la V Rassegna del Cinema Latino-Americano de Génova seis años antes, y que era, según diría en “Eztetyka do sonho”, “a medida da minha compreensão racional da pobreza”.⁵⁸ En este primer texto Glauber

⁵² ROCHA, G. A moral de um novo Cristo. En *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 189.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁵ ROCHA, G. Eztetyka do sonho. En *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 250.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁸ *Ibid.*

había puesto sobre la mesa las limitaciones del arte brasileño y, por extensión, del de América Latina y del Tercer Mundo. Para acabar con la esterilidad formalista y la histeria de los sectarismos políticos que, para Glauber, castraban el arte latinoamericano, era necesario no solo asumir el hambre, sino convertirla en principio estético: “A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.”⁵⁹ A esto añadía, más adelante, que “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.”⁶⁰

Así pues, el hambre desde la razón (1965) y el hambre desde la sinrazón (1971). Pero la división entre ambos textos no está tan clara: en *A ponte clandestina*, José Carlos Avellar señala que la obra de Glauber siempre oscila entre ambos polos, del mismo modo que oscila entre la política y la poesía: “Nem num ponto, nem noutra, nem no meio do caminho: o tempo todo em movimento, tensão entre o que é sentido e o que faz sentido”: sentir el hambre, y no devolver la comprensión racional de ella, sino “a reação desesperada que explode da compreensão de que a compreensão é impossível: que explode do que fundamentalmente agride a razão: a fome, a miséria, o subdesenvolvimento”.⁶¹ Del hambre motora de Manuel, pues, se llega a la irracionalidad del mar. Ambas estéticas, la del hambre-violencia y la del hambre-sueño, pueden interrelacionarse en esta imagen. Así lo hace Raquel Gerber en su ensayo *O mito da civilização Atlântica*, donde analiza la obra de Glauber desde una perspectiva psicoanalítica. Para Gerber, la creación de una estética del hambre y la violencia comporta la liberación de las energías reprimidas, una violencia inconsciente, una libido, que, según ella, se canaliza con la mediación de entidades míticas: el imaginario de todo un pueblo. En este sentido, el mar del

⁵⁹ ROCHA, G. Eztetyka da fome. En *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 64-65.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁶¹ AVELLAR, J.C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp / Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 77. Avellar lo ejemplifica (p. 91) tomando la propia forma de los manifiestos: “Estética da fome”, intento de comprensión racional del hambre, está escrito casi de forma automática, mientras que “Eztetyka do sonho”, grito de lo irracional, es más equilibrado y controlado.

final de la película de Glauber representa los orígenes, tanto en un sentido íntimo como colectivo. Por un lado, el mar es símbolo femenino, útero materno, espacio donde se resuelve la ambivalencia entre vida y muerte, entre amor y odio, como en el pecho de la madre; por el otro, el mar se erige en símbolo de parte de los orígenes nacionales, la llegada conquistadora de la civilización cristiana. Manuel, pues, al correr hacia el mar, reencuentra su pasado personal y colectivo, aunque también se dirige hacia un nuevo mundo: una hipotética comunidad luso-afro-brasileña (o ibero-afro-brasileña), el mito de una civilización atlántica que Glauber pondría literalmente en práctica en sus películas rodadas en España y África. El filme, pues, pondría en escena una estética del inconsciente⁶² que conformaría una oda al matriarcado: un necesario retorno a los orígenes colectivos.

Finalmente, si el mar es la plasmación de lo inconsciente y del deseo, de una utopía, según el texto de Lúcia Nagib⁶³, el cine, máquina del hambre, es capaz de proyectarlo y hacerlo vivir en sus imágenes, es capaz de convertirlo en realidad. En otras palabras, de hacer milagros. En *Simón del desierto*, la contraposición entre el eremita y la tierra no solo está orquestada por el deseo hacia Silvia Pinal, sino también por el milagro que devuelve las manos a un hombre: un gesto que se produce simplemente por el montaje de planos.



Buñuel, al ser preguntado por esta escena, respondía que, al fin y al cabo, el cine es una máquina de fabricar milagros.⁶⁴ Y algo parecido había hecho Pier Paolo Pasolini poco antes, en *Il vangelo secondo Matteo*

⁶² GERBER, R. *Op. cit.* 1982, p. 57.

⁶³ Lúcia Nagib analiza la historia de la figura del mar como utopía (de la cultura *sertaneja* a Thomas Moore) y analiza varios mares de la historia del cine brasileño, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a filmes más recientes como *Terra Estrangeira* (Walter Salles y Daniela Thomas, 1996) o *Baile Perfumado* (Paulo Caldas y Lírío Ferreira, 1997). NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶⁴ PÉREZ TURRENT, T.; DE LA COLINA, J. *Op. cit.*, pp. 140-141.

(1964): los milagros de Jesucristo se realizan simplemente con el cambio de plano. Cuando un leproso acude a él y le dice que lo cure si así quiere hacerlo, el Mesías le responde que ya está curado y, al aparecer el nuevo plano del fiel, su cara está limpia de deformaciones; el *Gloria* de la Misra Luba eleva la imagen, que deviene una revelación del rostro, como cuando, al aparecer el mar en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, el cantador calla y se imponen los cantos corales. Algo parecido ocurre con la curación del cojo. Sin embargo, la multiplicación de los panes y los peces es todavía más interesante.



Mientras suena el *Concierto para violín y oboé en D menor* de Johann Sebastian Bach, los apóstoles comunican a Jesús que no hay comida para todo el mundo y que se necesitará ir a buscar más; él les responde que no lo hagan, que le traigan lo que tengan, solo cinco panes y dos peces. Y, con solo mirar lo que traen, parpadear y cambiar el plano, sin necesidad de modificaciones en la banda sonora, la comida se multiplica. El milagro de Pasolini se produce simplemente gracias al mecanismo del cine, a un montaje que sacia el hambre con la expansión de lo irracional. En la proliferación de comida se encuentra tanto el punto de vista de Pasolini, oscilante entre la mirada del creyente y la del que no lo es⁶⁵, y la apuesta por una realidad milagrosa⁶⁶. Lo que Clémenti buscaba con la razón, Jesucristo lo

⁶⁵ Pasolini decía que “he debido narrar el Evangelio a través de los ojos de otro que no soy yo, es decir, de un creyente: he hecho un ‘discurso libre indirecto’. / Esta ‘visión indirecta’ ha presupuesto una contaminación entre quien cree y quien no cree, y de ella ha surgido una confusión magmática.” NALDINI, N. *Pier Paolo Pasolini: una vida*. Barcelona: Circe, 1992, p. 263.

⁶⁶ Al decirle Oswald Stack que algunos milagros desentonaban un poco en el tono general de la película, Pasolini respondía que “In my case, everything has to be real, even if only by analogy. I did the miracles with artificial aids, and you can see them. If I could have got Enrique Irazoqui really to walk on the

produce con la fe. En ambos existe, sin embargo, la violencia. No es casual que Glauber Rocha, en el texto “A moral de um novo Cristo”, estableciera un vínculo entre el Cristo anárquico de Buñuel y el Cristo revolucionario de Pasolini, que lo sucede. Glauber dice que, según Pasolini, en el hombre subdesarrollado las fuerzas de lo irracional generaron a Cristo.⁶⁷ Un Cristo que “prega a intolerância antes da piedade, que prega a violência antes da complacência, que se revolta contra o Pai quando, na Cruz, se vê desamparado – é o porta-voz de uma nova moral: *a moral do homem subdesenvolvido conscienté*”.⁶⁸ Cristo es para Glauber el revolucionario del Tercer Mundo, héroe producto del hambre y de sus fuerzas irracionales. El paso del Cristo de Buñuel al de Pasolini representaría, pues, la evolución del sueño al milagro, la politización de lo inconsciente.

2.4 *La ricotta* y la crisis

El hambre, pues, es el motor que pone en acción a muchos personajes de Buñuel, Glauber y Pasolini, motor que los lleva a buscar planos que la clausuren, como el caníbal de *Porcile*, o que, a través de lo irracional, proyecte imágenes de sueños o milagros en grandes pantallas en forma de desiertos. El hambre como motor es una posible vía del cine del hambre, y su culminación, y a la vez su fracaso, se encuentran en una película sobre el propio cine. Se trata de *La ricotta* (1963), el mediodiámetro que Pasolini rodó por encargo de Alfredo Bini para la película de episodios *Rò.Go.Pa.G.*⁶⁹ En ella, un equipo de rodaje lleva a cabo una reconstrucción cinematográfica de la vida de Cristo, el héroe irracional engendrado por las ganas de comer, y Stracci, un subproletario, participa en ella haciendo el papel de buen ladrón, un

water, even hypnotized, it would have been stupendous.” Y después añade que tal vez debería haber inventado nuevos milagros para el filme, milagros que no lo fueran, como el sentido de milagro que experimentamos en la salida del sol, por ejemplo. Para él, el auténtico problema es que vivimos en una cultura que no acepta los milagros. STACK, O. *Op. cit.*, pp. 90-91. La dualidad entre ambos tipos de milagros, los de la realidad y los que Pasolini crea artificialmente, es comentada por Sam Rohdie contraponiendo los milagros de sus filmes a los de la obra de Rossellini, vinculados a la revelación de una verdad en la pantalla. ROHDIE, S. *Op. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁷ ROCHA, G. A moral de um novo Cristo. En *Op. cit.* 2006, p. 190.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁹ Los otros tres episodios están filmados por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard y Ugo Gregoretti.

simple figurante. Hambriento, agarra la comida del rodaje y se la da a toda su familia, disfrazándose para conseguir una nueva ración. Este relato del hambre, sin embargo, entrará en conflicto con la propia película que se está rodando.



Stracci es presentado tumbado en el suelo: vemos solo su rostro, horizontal, en blanco y negro, marcado por la luz del sol. Su garganta parece tragar algo, con movimientos sutilmente espasmódicos, mientras la boca se abre ligeramente con tímidos bufidos, como si le costara respirar. Stracci se está despertando, y los ojos se le abren poco a poco, parpadeando, empujados por estas contracciones orgánicas, producto del hambre. Se trata de un plano silencioso, solo puntuado por estos bufidos, y en blanco y negro: muy al contrario de las dos imágenes precedentes, en color y amenizadas con música de *twist*: en la primera, miembros del equipo de rodaje bailan o descansan alrededor de una mesa, lujosamente puesta, parte del attrezzo del filme que se está rodando; en la segunda, un plano detalle enmarca la comilona de encima: jamón, uvas, huevos, queso, y, en el centro, un requesón.

Por un lado, estas primeras imágenes sintetizan elementos que luego aparecerán separados a lo largo del filme: la mesa, los bailarines, el requesón; también todos los nombres que aparecen en forma de títulos de crédito, de Orson Welles, que interpreta al cineasta intelectual que dirige el filme, a Mario Cipriani, comparsa hambriento. El montaje de estos tres planos sugiere que los títulos de crédito han sido un sueño de Stracci, una ilusión de colores que responde a sus deseos: el plano general con los jóvenes bailando es sustituido, por corte, por una imagen de la comida, un requesón rodeado por ricas viandas. Se trata de un fetiche peligroso, un plano perfecto pero insostenible, que dialoga con las imágenes manieristas del filme dentro del filme, aquellos cuadros de Pontormo y Rosso Fiorentino que el cineasta Welles quiere reconstruir. Y este diálogo no se establece solo por el color, ausente en el resto de imágenes de la película, sino también por su fragilidad. Como dice Pascal Bonitzer, que no duda en citar el medimetraje de Pasolini al hablar del plano-cuadro, lo que convierte a este en una figura cinematográfica a parte es que es

anarrativo, porque constituye una pausa en el movimiento del filme y no se puede integrar en el conjunto.⁷⁰ En las reconstrucciones de los cuadros manieristas el movimiento de los actores, puramente cinematográfico, amenaza la estaticidad de la pintura; en el caso del sueño de Stracci, el plano perfecto del requesón es amenazado, precisamente, por el hambre, esta hambre que ha conseguido, por montaje, pasar del plano general al detalle. Y esta hambre, claro, no querría solo acercarse, sino también comer, como hace el caníbal Clémenti en *Porcile*. Sin embargo, las imágenes proyectadas en los sueños, como al final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y en las alucinaciones de *Simón del desierto*, no pueden comerse: la fantasía, la cámara, el cine, nunca podrán devorar la comilona: como máximo podrán contemplarla. Ya decía Grosz que “Un embutido auténtico y un jamón de verdad son otra cosa que el mismo embutido o jamón descrito o pintado (...), que jamás pueden satisfacer la fantasía”.⁷¹ Stracci no es Cristo, así que no puede obrar milagros que le den el requesón. Y la impotencia para ir más allá hará que el hambre motora que nos había acercado al requesón pase de la pantalla a la garganta de Stracci, de la cámara y el montaje a los espasmos que el comparsa sufre en el mundo real. La imagen llena de comida le ha despertado el hambre, el hambre lo ha despertado a él.

Obviamente, cuando Mancini y Perrella hablan del hambre motora en el cine pasoliniano comentan el caso de *La ricotta*.⁷² Cuando el motor pasa dentro suyo, recae en él una doble responsabilidad: la de levantarse, yendo a buscar comida, y la de mirar alrededor, buscando nuevas imágenes. Es aquí cuando encuentra al grupo de actores que descansan, colocados como en una fotografía de familia; es aquí cuando ve a la diva con su perro, y la cámara se acerca violentamente, como una mirada compulsiva. Aquí cine y hambre van ligados, y así será hasta el final de la película: ambos parecen impulsados por el mismo motor. El hambre pone en movimiento al personaje, despierta su narrativa, enciende su relato. Un relato donde cederá su ración de comida a la familia y, después, se disfrazará de mujer para recibir otra. El estómago vacío despierta el movimiento y también la comicidad burlesca, un vodevil proletario tocado de una picaresca habitual en Pasolini, la que Virgilio Fantuzzi definió como “aquella mezcla de

⁷⁰ BONITZER, P. *Desencuadras: pintura y cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007, p. 31.

⁷¹ GROSZ, G. *Op. cit.* 1991, p. 153.

⁷² MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Op. cit.*, p. 487.

alegría desenfadada e impulsos de muerte que está ligada a las exigencias más crudas: el hambre y el sexo”.⁷³

Es un juego de vida o muerte que finalmente se convertirá en intercambio comercial. Cerrado el episodio del travestismo, cuando Stracci haya dejado el disfraz en su sitio, descubrirá, boquiabierto, que el perro de la diva ha devorado su comida; no sabemos qué habría pasado si, poco después, un periodista no hubiera pasado por ahí y se hubiera sentido atraído por el perro, manifestando, cariñosamente, que sería capaz de comérselo. Stracci le dará el animal a cambio de mil liras, que empleará para comprarse un poco de pan con requesón. En este punto del relato, muchas hambres se han dado cita: la del actor, la de la familia, la del perro, la del periodista, y han terminado articulándose en un sistema económico, transmutándose en mercancías que se permutan y ponen a Stracci en circulación: del set de rodaje al prado donde come su familia, del prado al set para vestirse de mujer y obtener una segunda ración, del set a la cueva donde había dejado el almuerzo, descubriendo que el perro de la diva se lo ha comido, de la cueva a la parada donde compra el requesón, y de la parada a la cueva para, finalmente, poder comer. Sus idas y venidas son frenéticas. Mancini y Perrella oponen la mesa puesta inicial, “tavola ricca –e naturalmente proibita– della messa in scena”, a las mesas de Stracci, que no existen, que son solo lugares escondidos y furtivos: “sono in definitiva puri percorsi, traiettorie disegnate e accelerate dalla ‘fame’, che poi costituiscono e sostengono tutto l’iter narrativo de *La Ricotta stessa*”.⁷⁴

El hambre, pues, como impulsora de una narrativa que es puro movimiento, una trayectoria que no termina y quiere terminarse, porque tiene una cuenta atrás: el hambre como dinamita explosiva, como tic tac amenazador dentro del cuerpo del comparsa. Un tic tac que se hará más notorio a partir de la venta del perro, cuando el vacío en el estómago ya sea insoportable, y cuando sea necesario llegar, lo más rápidamente posible, a la hora de comer. Antes hemos visto cómo el hambre era capaz de cambiar el plano en el sueño de colores; después, cómo se confiaba a las acciones de Stracci; ahora, decepcionada con su fracaso, le da prisas, y lo hace con la aceleración de la imagen. Es así como el recorrido hasta la parada del requesón y

⁷³ FANTUZZI, V. *Pier Paolo Pasolini*. Traducción de José Luis Blanco Vega. Bilbao: Mensajero, 1978, p. 30.

⁷⁴ MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Op. cit.*, p. 504.

el retorno a la cueva se pasan a cámara rápida, convirtiendo a Stracci en lo que Mancini y Perrella llaman una “vittime di seduzione, come automi del desiderio”, un individuo infantilizado por la presencia de la comida.⁷⁵ El hambre, que es filme y demanda de consumo, estruja las imágenes en el tiempo para llegar antes a la comida, y no duda en convertir a su amo en un títere sometido a sus hilos. A esta dimensión orgánica se suma otra, la de la memoria: con estas aceleraciones Pasolini evoca las imágenes del *slapstick*, en un homenaje al burlesco que ya hemos visto al hablar de la cita a Chaplin en *I racconti di Canterbury*. Y suena la melodía de *La Traviata* que, en secuencias anteriores de *La ricotta*, se ha vinculado tanto a la alegría como a la frivolidad del espectáculo, un espectáculo que también incorpora a Stracci corriendo a gran velocidad. Como ocurría en la secuencia del travestismo, el hambre que crea la narrativa es, también, fundadora de los juegos escénicos.

Una vez Stracci ya ha comprado el requesón y regresado a la cueva, se dispone, finalmente, a comerlo. El hambre, pues, ha llegado a su objetivo. Pero, de repente, un megáfono lo reclama: ha llegado la hora de rodar la secuencia de la crucifixión y debe comparecer en el set. El megáfono está situado precisamente encima de la mesa puesta de los créditos iniciales, ahora sin bailarines ni público, que Pasolini encuadra de modo casi idéntico a como lo había hecho antes; también con un corte de aproximación, aunque aquí sea para ver el altavoz y no la comida. Stracci, pues, se ve obligado a renunciar a sus viandas para seguir las órdenes de esta mesa que lo llama, de esta reconstrucción histórica donde los alimentos son intocables. La película del hambre, que hasta ahora había guiado sus recorridos, debe ceder a otra película, la recreación de la vida de Jesucristo que rueda el director encarnado por Orson Welles. La primera parte, como hemos visto, es una narrativa de trayectorias e intercambios; la segunda, un proceso complejo de prisas y esperas: parado se encuentra el cineasta en su sillita, inmóvil mientras los demás bailan, como un intelectual solipsista y marginado del movimiento de la vida. Y estáticos son los planos de su película, reconstrucciones de pinturas manieristas igualmente deseosas de separarse del ritmo del mundo. Sin embargo, para que sean posibles es necesario un ritmo de producción a veces frenético: cuando Welles ordena que se traiga la corona de espinas, una cadena de imágenes y rostros repite la orden; son personajes encadenados a la dinámica productiva del rodaje. Paralelamente, y

⁷⁵ *Ibid.*, p. 488.

dentro de este proceso, Stracci será atado a la cruz para representar el papel de buen ladrón, y así será trasladado a la cumbre de una colina, para encarnarlo. Pero no será así.

Mientras se prepara el rodaje de la crucifixión, la diva, que ha perdido el perro, se queda sentada, sin hacer nada, aburrída, enmarcada por un pequeño andamio lleno de attrezzo y escortada por dos jóvenes vestidos de ángeles, como en un retablo.



La cámara hace un *zoom out*, un recurso retórico que Pasolini usa cuatro veces a lo largo del filme en planos del personaje de Welles⁷⁶: imágenes en las que, después de la apertura del plano, el falso cineasta ordena que se traiga la corona de espinas, que se crucifique al comparsa, que se trasladen las cruces o que se desate a los figurantes. La *prima donna*, presentada aquí igual que él, es ahora la auténtica directora: al final del *zoom out*, decide levantarse y reclamar al cineasta que ruede su secuencia, la reconstrucción pictórica del descenso de la cruz; él, claro, la obedecerá. Este desorden del rodaje no implicará la liberación de Stracci, ya preparado para hacer su papel, sino que los tres crucificados permanecerán atados, a la espera⁷⁷. La contraposición entre ambos personajes es, creemos, muy importante: manifiesta que la diferencia de clase entre la estrella y el comparsa es, sobre todo, una cuestión de tiempo: uno debe permanecer clavado a la cruz mientras se hacen los preparativos, la otra no se querrá someter a la espera y

⁷⁶ La asociación entre el cineasta y el *zoom* marcha atrás es ya señalada por Hervé Joubert-Laurencin, que añade que es en este filme donde el *zoom* se introduce en el cine de Pasolini. *Op. cit.* 1995, p. 90.

⁷⁷ Curiosamente, en la secuencia del descenso de la cruz con la diva aparece también Jesucristo, aunque el actor crucificado al lado de Stracci permanece atado, esperando como él. Creemos que se trata de actores distintos. Una posible explicación sería que el Cristo atado a la cruz es un doble del actor de la reconstrucción pictórica; en este caso tendría sentido que Stracci le dijera, cuando hablan de los reinos del Cielo y la Tierra, que “estamos todos en la misma”: ambos son comparsas dentro del gran rodaje.

pedirá que su escena se haga antes; ella marca el tiempo del rodaje, mientras que el subproletario está sometido, atado, clavado a él, es su cruz. Se trata de una diferencia evidente para aquellos que hayan trabajado en cine, pero con más implicaciones de lo que parece, como mínimo en *La ricotta*: la estrella solo querrá pararse cuando la reconstrucción pictórica se lo exija, y será una parada vehiculada por la cita artística, por el peso de los diálogos; aquí residirá su arte. Más allá de esto, no querrá perder ni un minuto: ella es la encarnación del tiempo del consumo, de masas (su fama) o elitista (sus filmes). También lo era el de Stracci en la primera parte de la película, en sus trayectorias veloces para conseguir la comida; pero ahora el hambre motora ha sido crucificada, inmovilizada, como *Simón del desierto* en lo alto de la columna. La parálisis buscada por Welles en sus planos esteticistas es la parálisis impuesta al comparsa en sus esperas; la primera vive de la legitimidad cultural, la segunda es el reverso de su proceso de producción. La cultura de unos y el hambre de otros están, aquí, inextricablemente ligadas: como decía Glauber en “O processo cinema”, un texto de 1961, “para viver de lirismo, de metafísica, de *páthos* (como os críticos gostam), é preciso antes fazer as três tradicionais refeições diárias, embora que, para isto, seja necessário morrer em várias partes do mundo, onde esteja correndo sangue demasiado”.⁷⁸

Sin embargo, el rodaje de la Pasión se interrumpirá, pues una nube tapaná el sol: entonces, solo entonces, el director permitirá que desaten a los tres actores crucificados, y Stracci se dará prisa a ir a comer a la cueva oscura donde guarda las viandas. Esta liberación se corresponderá con una resurrección del hambre: se reactiva el motor, la aceleración vuelve a poseerlo, se restaura el movimiento. De todos modos, hay una diferencia de matiz importante: mientras que la anterior aceleración era resultado del motor del hambre, del filme del estómago de Stracci, ahora se suma a ello otro motivo de peso: el comparsa sabe que la pausa del rodaje será breve, sabe que solo podrá comer mientras dure la nube. El frenesí del hambre se sumará, pues, a las condiciones productivas del cine. Ahora las prisas no serán solo las del hambriento, sino también las del esclavo del rodaje. Contrariamente a la estrella, por su condición de comparsa subproletario Stracci está al margen de los tiempos del consumo: o vive en la espera, o vive en el exceso; su balanza vital está

⁷⁸ ROCHA, G. O processo cinema. En *Op. cit.* 2004, p. 49.

desequilibrada, y ahora el hambre trata de recuperar el tiempo perdido durante el rato en el que ha estado clavado en la cruz.

Un fenómeno parecido, al fin y al cabo, al de aquella vista Lumière en la que un niño, presidiendo una mesa puesta, mete uvas en la boca de dos niñas pequeñas, alternativamente. Como comenta Bertrand Tavernier en *The Lumière's Brothers' First Films* (1995), las tomas del niño eran producto de las condiciones del formato, limitado a películas de 52 segundos. En aquellas narrativas incipientes la duración obligaba a transgredir convenciones sociales y normas deportivas para encajar la acción en el tiempo disponible. Para Stracci el descanso supone lo mismo que para el niño el tiempo del rodaje, y por eso la pausa se tiñe de una sombra de productividad maquinal que remitirá, nuevamente, a Chaplin, el vagabundo acelerado por los ritmos de la fábrica en *Modern Times* (1936). En *Hambre de cine: una historia del siglo XX a través de los famélicos en la gran pantalla*, un volumen divulgativo que en general se aparta del comentario estético, Israel de Francisco inicia su trayecto histórico y cinematográfico con el personaje de Charlot, señalando que la máquina que engulle al personaje en *Modern Times* es tanto un intestino industrial como una cámara de cine con su mecanismo de arrastre.⁷⁹ *La ricotta*, al poner en escena el cine, evidencia una crisis entre éste y el hambre, una crisis que no habíamos visto en las hambres que son el cine, que lo buscan o que lo proyectan. Una crisis que condena al hambriento fuera de aquel cine legitimado culturalmente: el cine destinado a Stracci será aquel que tenga los tiempos descompensados, que deba acelerarse o que deba esperar en la cruz: es decir, permaneciendo apretado entre los tiempos industriales, reivindicando así sus momentos de acción en el frenesí del hambre, o bien aguantando en la recámara inmóvil de las escenas en preparación.

En la llegada acelerada hasta la comida, en este *last minute rescue* de su estómago, encontramos la secuencia más terrible de *La ricotta*. El comparsa tiene el tiempo de una nube para llenarse; después, todo volverá a la normalidad. Cuando llega a la cueva, la música acelerada termina, liquidando con este detalle el homenaje al *slapstick*, el carácter paródico, y el personaje permanece en silencio, comiendo. De fondo se oye alguna risa, seguramente los actores o técnicos de la secuencia esteticista, aquella que no se ha podido rodar.

⁷⁹ FRANCISCO, I. de. *Hambre de cine: una historia del siglo XX a través de los famélicos en la gran pantalla*. Madrid: Notorious, 2011, pp. 72-73.



Poco después que Stracci haya empezado a comer, aparece la diva, todavía disfrazada, a velocidad normal. La música que la acompaña es un *Dies Irae* tradicional gregoriano tocado con acordeón⁸⁰, una música que Pasolini ha usado previamente dos veces: en el almuerzo de la familia de Stracci y en la secuencia en la que el comparsa descubre que el perro de la diva se está comiendo su ración, donde los lloriqueos de la bestia se superponen a las lágrimas del hombre. En otras palabras, las otras dos secuencias de comidas subproletarias o animales (dos mundos que, a lo largo de su obra, Pasolini asocia varias veces) han sido tocadas por esta melodía suave, por este carácter sacro. En la secuencia de la deglución de Stracci este componente religioso acompaña tanto su comida como la irrupción de la actriz, vestida de Virgen María, como si se tratara de una aparición en la Gruta de las Revelaciones de Lourdes. La irrupción por montaje, sin efectos, remite al cine de Buñuel, no tanto a *Simón del desierto* como a las apariciones apasionadas en recintos sacros, como la paranoia en la iglesia de *Él* (1953) y la aparición de la novia en la cripta de *Abismos de pasión* (1954).

El carácter religioso viene subrayado, también, por el contraste de velocidades: el frenesí devorador de Stracci sigue, mientras que la diva, sin hambre, lo mira a velocidad normal. Se van sumando personajes, pero siempre se quedan en el lado del público, porque “Solitaire, in PPP, sono le tavole della fame”⁸¹, y nunca entran en el frenesí acelerado en el que él vive. Esto marca una diferencia importante con un episodio parecido de la filmografía pasoliniana. En *Il Decameron* (1971) el discípulo de Giotto, interpretado por el propio Pasolini, llega tarde y acelerado a la comida ofrecida por los frailes. Mientras el resto de personajes mantiene su propio ritmo, su frenesí lo llevará a comer más rápido que los demás y, antes que los frailes hayan tomado unas pocas cucharadas, volverá al trabajo. La imagen se mantendrá

⁸⁰ GERVAIS, M. *Op cit.*, p. 28.

⁸¹ MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Op. cit.*, p. 504.

acelerada, y lo hará mientras llama a pintar a todos sus aprendices, que se aceleran a su vez. El pintor vive obsesionado con su trabajo, pero su liderazgo es positivo, su aceleración es expansiva y la contagia a cuantos aprenden de él. Stracci, en cambio, está solo, su mundo y el de los demás actores permanecen separados, sin coincidir nunca en el plano, no reconciliados.



Él, como hambriento, es convertido en un espectáculo vivo, un payaso, el Stracci Show, y los demás son el público; es imposible pensar en una contaminación, las imágenes están tan separadas como los planos del cineasta encarnado por Welles y las imágenes manieristas que estaba dirigiendo⁸². De todos modos, llegará un momento en el que este público fascinado querrá participar en el número, y es entonces cuando un joven se le acercará y le ofrecerá un par de huevos, otro le dará una sandía, un tercero un plato de espaguetis. Después, traerán la mesa del set, aquella sagrada, la de sus sueños, y la empezarán a descomponer, lanzando todo lo que hay encima para que Stracci pueda devorarlo. De hecho, la imagen del público disfrazado con la mesa delante subraya de nuevo el carácter sagrado, compuesto, que se opone brutalmente a la animalización del comparsa, que come sin parar. Un carácter sagrado que, como en Buñuel, es transgredido por la risa; la distancia respecto a la comida, la del hambre, se rompe brutalmente cuando estas viandas son disparadas hacia el primer plano, ofreciendo lo que Naomi Greene llama “a bizarre version of the Last Supper”.⁸³

Mancini y Perrella, continuando con la caracterización de Stracci como autómatas que hemos señalado antes, dicen que “Stracci non decide, si muta in intestino e mandibola animale (non palato, nè lingua), e

⁸² En realidad, las reconstrucciones manieristas fueron rodadas en Cinecittà, contrariamente al resto del filme. JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 92.

⁸³ GREENE, N. *Op. cit.*, p. 62.

macina e consuma quel che gli altri gli lanciano, in un gioco sadico e ottuso in cui si trova ad occupare il luogo della cloaca, dell'immondezzaio"; a continuación, definen a Stracci como un *potlatch*.⁸⁴ En efecto, su imagen se convierte en una receptora de todo lo que le tiran los demás, en receptáculo de una dilapidación energética, un acto de pérdida que acaba otorgando poder a los que dan, como dice Bataille en *La parte maldita*.⁸⁵ Al volverse cloaca, Stracci deviene una imagen centrípeta, sorbedora, un agujero negro para huevos y pasta. Él no proyecta la comida en el desierto, ni hace milagros que multiplican panes y peces, sino que todo se dirige a su interior, a su estómago: el suyo es un sueño de hambriento a la inversa, un imán que atrae el mar de Manuel, todas las Silvia Pinal del mundo y los panes y peces tras su multiplicación; Stracci no es salpicado por la desnatadora, es la desnatadora, aunque toda la mantequilla se queda dentro, asfixiándolo. Esta es la imagen límite del hambre-sueño, y también su certificado de defunción.

En un breve texto sobre el gag en Chaplin, Pasolini señala que "La 'gag' è generalmente un processo stilistico che vuole rendere automatica l'azione: un po' come la maschera del teatro dell'arte vuole rendere automatico il personaggio". A continuación, señala que tanto el gag como la máscara se mueven entre dos polos opuestos: por un lado, pueden alcanzar el máximo automatismo, transformando tanto la acción como el personaje en una abstracción, una representación no natural; por el otro, a causa de la síntesis que el gag o la máscara operan técnicamente, tornan esencial la humanidad de una acción o de un personaje, presentándola en un momento fulminante e inspirado.⁸⁶ El gag del hartamiento supone una fusión del automatismo inhumano y de la acción repentina en la animalización del subproletario. De hecho, su comportamiento de autómatas recuerda al experimento de la abeja que Giorgio Agamben analiza a partir de Heidegger⁸⁷, que a su

⁸⁴ MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Op. cit.*, p. 488.

⁸⁵ BATAILLE, G. *La parte maldita; precedida de La noción de gasto*. Traducción de Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987, p. 105.

⁸⁶ PASOLINI, P.P. Le 'gag' in Chaplin. *Bianco e Nero*. F. 3/4, marzo-abril 1971. Recogido en *Op. cit.* 1995, p. 256.

⁸⁷ Curso Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit, impartido en la Universidad de Friburgo el semestre invernal de 1929-30. Publicado en castellano en HEIDEGGER, M. *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad*. Traducción de Alberto Ciria. Madrid: Alianza, 2007. Como hemos abordado esta teoría a partir del análisis

vez lo había extraído de los estudios del zoólogo Jakob von Uexküll. En este experimento, una abeja es situada delante de una taza llena de miel y empieza a chuparla; cuando se le secciona el abdomen, y la miel sale tal como entra en su cuerpo, la abeja no para de sorber; está, según Heidegger, “sencillamente atrapada en el alimento”, y a continuación añade que “Esta forma de absorción solo es posible allí donde hay un ‘hacia’ de carácter instintivo”.⁸⁸ Heidegger, según la lectura de Agamben, usa este ejemplo para hablar de la absorción en la que viven los animales respecto a su medio ambiente: atrapados por él, no son capaces de percibirlo como ente ni de establecer con él una relación real. Y no porque este medio ambiente se encuentre cerrado a ellos, sino por el estado de aturdimiento en el que se encuentran: el medio ambiente es, para ellos, un ente abierto pero inaccesible, opaco, con el cual es imposible establecer una relación; esto es lo que Heidegger llama “pobreza de mundo”. Tampoco se relacionan con ellos mismos: el aturdimiento no les permite percibirse: según Heidegger, “En virtud de este agitarse sin tregua, el animal se encuentra, por así decirlo, suspendido entre él mismo y el medio ambiente, sin poder experimentar *en cuanto ente* ni lo uno ni lo otro”.⁸⁹ Por eso los animales no pueden actuar, o tener una conducta, sino simplemente comportarse, en el seno de su medio ambiente.⁹⁰

No queremos entrar a dialogar a fondo con los conceptos de Heidegger y Agamben, pero creemos que el vínculo entre la abeja que sorbe sin parar y la suspensión perceptiva son útiles para pensar en la secuencia del hartamiento de Stracci. Efectivamente aquí no hay un abdomen cortado por donde salga la comida, pero sí un comparsa atado al mundo por sus instintos, respondiendo a él sin percibir lo que ocurre, contrariamente a los que se lo miran, capaces de una distancia que permite la crueldad y la ironía. Stracci está en contacto con un mundo que se le presenta, pese a todo, alejado, inaccesible, intratable. Y la aceleración juega un rol fundamental en este dibujo del aturdimiento: con los gestos a cámara rápida la auténtica relación con el mundo y sus tiempos queda efectivamente suspendida, Stracci y su imagen se consumen en la aceleración, en el consumo encajado en el

de Giorgio Agamben, en las citas de Heidegger recurriremos al texto del filósofo italiano.

⁸⁸ Citado en AGAMBEN, G. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2005, p. 69.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 65-73.

tiempo, una aceleración que no le pertenece a él, ni al mundo que lo rodea (los demás actores), sino simplemente al acto del consumo. Este consumo instintivo de Stracci, pues, toma del mundo eso que le permite entrar en este aturdimiento, en este aislamiento de sí mismo y de los demás; con la aceleración, el acto de comer se emancipa del uno y del resto. Y lo mismo pasa con la imagen: la aceleración, al ser puntual y limitada, pone entre paréntesis el contenido de la imagen para privilegiar el frenesí de los gestos, la velocidad del paso del tiempo, el consumo voraz de un fotograma pisando al siguiente: el frenesí de un consumo al que el plano se suma, como la abeja que sorbe la miel de la taza sin parar. Es por eso que nosotros, con el público que se ríe de Stracci, somos igualmente abejas, estamos igualmente aturdidos y cazados por el consumo.

El plano se une al frenesí del consumo, pero no la película en su conjunto, que muestra explícitamente la barrera entre Stracci y los demás. Es una barrera que se abre a múltiples especulaciones, porque es la primera vez que la aceleración de Stracci es contrapuesta a otra temporalidad. Al margen de la lectura obvia (él se mueve más rápidamente que los otros), se abren dos más. La primera es que cada plano estuviera filmado según las subjetividades de sus protagonistas: así, los actores vivirían a un ritmo cotidiano, mientras que Stracci al ritmo frenético del hambre; de este modo, ellos no se estarían riendo del Stracci acelerado, sino de un Stracci a un ritmo normal, pues en su mundo todo se movería sin aceleraciones; incrementándose, pues, su crueldad como espectadores. La segunda posibilidad es igualmente interesante: cada plano contiene, en realidad, la mirada del que lo ve: es así como Stracci vería en los actores apariciones sagradas, bien compuestas, como santos que le dan de comer. Y los actores verían en Stracci a un bufón acelerado: o bien porque lo asimilan al cine mudo, o bien porque, al ser consumidores, se convierten en abejas que comen a cámara rápida, incesantemente; según esta última hipótesis, ya apuntada en el párrafo anterior, Stracci viviría acelerado como reflejo del consumo impulsivo de aquellos que miran.

En cualquier caso, sea cual sea la lectura hay una misma idea fundamental en todas: el hambriento siempre se quedará solo en la imagen, aprisionado en ella, y será pasto de las miradas. El Stracci Show en la cueva de los milagros denuncia que el hambre como motor de acción ha fracasado y se ha convertido en objeto de consumo para el público, como en la vista de los Lumière. La película de Stracci, la

suya propia, la del hambre, ha encontrado finalmente su público en la sala oscura, asumiendo que para el figurante no es posible comer sin ser, a su vez, devorado por los demás. Es así como en esta imagen terrible no solo muere el hambre-sueño, sino que el hambre como motor desvela su auténtica naturaleza: la de servir de objeto de consumo a un público, nosotros, que la observamos desde la sala oscura, que somos hipnotizados, como la abeja de Heidegger, por los movimientos de esos miserables que corren para comer. Tal vez por eso Simón tiene un público tan numeroso en la película de Buñuel. Y tal vez también por eso las imágenes de Clémenti deambulando, mientras pasa hambre, están formadas de varios planos: hay en ellas un montaje que contradice la estrecha unión entre su hambre y el plano secuencia que hemos comentado al principio. En otras palabras, que el montaje, el consumo, llegan mucho antes de su ingestión caníbal, y que, incluso, hay montaje en sus caminares solitarios, cuando no come nada. Sin duda es así, pues Pasolini fragmenta la realidad como parte de su estilo, considerando objetos no solo lo que el caníbal puede comer, sino también al espacio por donde deambula y al propio caníbal, provocando que todo ello forme parte del consumo: *Porcile* es, para nosotros, aquel objeto en el horizonte que viene a alimentarnos, que fija nuestra mirada en medio del plano secuencia en el que vivimos; ese plano secuencia que no solo define al cine, sino también a la realidad que vemos en la vida diaria.⁹¹ Una realidad, por supuesto, engullida por nuestros ojos.

⁹¹ PASOLINI, P.P. Battute sul cinema. *Op. cit.* 1995, p. 229.

3. El tiempo del hambre

3.1 La carencia y la piedra

¿No queda, pues, ninguna salida al hambre? ¿Será presa siempre del filme como objeto de consumo? ¿Serán el caníbal, Manuel, Simón y Stracci marginados en un lenguaje que nunca es el suyo, que siempre los va a instrumentalizar, devorándolos? Para saberlo, será necesario volver a Glauber Rocha. En el prólogo de *Sertão mar*, a propósito de la estética del hambre, Ismail Xavier dice lo siguiente: “Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras.”⁹² Conocemos un cine sobre el hambre, pero necesitamos encontrar ahora un cine de y sobre el hambre. El sueño ha sido una primera salida, pero no es suficiente, pues siempre puede acabar cayendo en las lógicas del consumo. En “Estética da fome”, pese a la distinción de Xavier, Glauber habla, sin duda, del hambre como tema: “De *Aruanda* a *Vidas secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria.” A todos ellos Glauber opone lo que denomina la “tendência do digestivo”, representada por filmes de evasión de gente rica en casas bonitas y coches de lujo. El miserabilismo, que ya había sido descrito por la literatura brasileña de los años 30 (es el caso de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos), se fundaba, para Glauber, en un compromiso con la verdad, una cualidad documental que el *Cinema Novo* heredó del neorrealismo italiano y que ya se había trasladado a Brasil en los años 50 de la mano de, entre otros, el director Nelson Pereira dos Santos y el teórico y cineasta Alex Viany, que, influenciado por Zavattini, pedía un cine brasileño “nas ruas, com atores do povo, temática popular, social; linguagem simples,

⁹² XAVIER, I. *Op. cit.* 2007, p. 13.

comunicativa, realismo, poesia e esperança de melhores días numa sociedade injusta”.⁹³

Sin embargo, este es solo un primer paso en la búsqueda de una estética del hambre. ¿Cómo definir el filme a partir del hambre? Para Ismail Xavier, la estética del hambre trataba de redefinir la relación del cineasta brasileño con la carencia de recursos, convirtiéndola en elemento crucial: “A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva ‘somos subdesenvolvidos’ ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’. A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.”⁹⁴ Esta reivindicación de la limitación sería subrayada por Glauber en otros textos, como *O cinema novo e a aventura da criação*, de 1968, donde afirmaba que dicho movimiento debía ser “tecnicamente imperfeito” y “dramaticamente dissonante”, y “NOVO aqui não quer dizer PERFEITO pois o conceito de perfeição foi herdado de culturas colonizadoras que fixaram um conceito de PERFEIÇÃO segundo os interesses de um IDEAL político. Os artistas que trabalhavam para os príncipes faziam uma arte HARMÔNICA segundo a qual a terra era plana e todos os que estivessem do outro lado da fronteira eram bárbaros”.⁹⁵

Como dice Xavier en su ensayo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* afirma la estética del hambre al descartar una reconstrucción naturalista de los hechos del pasado, una espectacularización de la realidad, y privilegiar la representación sintética, dejando un amplio espacio a las intervenciones del narrador.⁹⁶ A partir de aquí, podríamos detectar en el filme numerosos momentos en los que la carencia técnica es aprovechada creativamente: la condensación histórica del salto del *sertão* al mar sería una, pero a ella se podrían sumar otros casos, como

⁹³ Citado (de una fuente no identificada por el editor) por ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 100.

⁹⁴ XAVIER, I. *Op. cit.* 2007, p. 13.

⁹⁵ ROCHA, G. *O cinema novo e a aventura da criação. Visão*. São Paulo, 2 de febrero de 1968. Presentado em el Festival de Cine del Tercer Mundo en Pesaro (1968). En *Op.cit.* 2004, p. 133.

⁹⁶ XAVIER, I. *Op. cit.* 2007, p. 112.

la vaca muerta al inicio del film o el monólogo del *cangaceiro* Corisco en el que recuerda su último encuentro con Lampião.



La primera de ellas sitúa en medio del desierto una vaca que solo conocemos por dos planos detalle: una mandíbula primero, el ojo brillante de una calavera a continuación, ambos transitados por moscas nerviosas y hambrientas; y tras estas imágenes no vuelve a aparecer el cadáver del animal, que seguramente tuvo que ser filmado en otro espacio. Esta deslocalización, forzada probablemente por la carencia de recursos económicos, aumenta la fuerza de los planos detalle, su valor autónomo como imágenes de impacto, aportándoles un valor tan sensorial como simbólico.

Por otro lado, en el monólogo de Corisco un solo actor, Othon Bastos, interpreta a dos personajes simultáneamente. Como contaba Walter Lima Jr., asistente de dirección, inicialmente el recordado Lampião debía aparecer como una silueta, en una suerte de *flashback*, pero la falta de dinero y de un buen actor para interpretarlo llevaron a que Othon Bastos, que encarnaba a Corisco, representara en solitario el diálogo entre ambos, producido en el pasado.⁹⁷

⁹⁷ Debate sobre la película celebrado el 24 de marzo de 1964, patrocinado por la Federação dos Clubes de Cinema do Brasil y por el Grupo de Estudos Cinematográficos de la União Metropolitana de Estudantes, y transcrito en ROCHA, G. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 118.



Este procedimiento narrativo no solo se afirma en la carencia sino que supone un recurso de distanciamiento que inscribe a la película en la genealogía del teatro de Brecht (Othon Bastos había interpretado teatro del autor alemán, y según Glauber “é o ator brasileiro que melhor representa Brecht no teatro”⁹⁸), además de enriquecer los significados de la película: para Ismail Xavier, con esta escenificación Corisco asume que lleva dentro el espíritu de Lampião y propone su destino como repetición del de su antiguo jefe.⁹⁹ José Carlos Avellar va todavía más allá y usa esta imagen de doble cabeza para construir una teoría sobre los filmes de Glauber que se expande a cualquier película: el filme tiene dos cabezas, pues es tanto el filme proyectado como el que esta proyección estimula en la cabeza del espectador, y esas dos cabezas son las que se dan cita en el rostro doble del personaje, un rostro que “Es al mismo tiempo el director y el crítico, la cámara y el proyector, la película y la pantalla. Encarna dos espacios y dos tiempos simultáneamente: está allí, en el presente, y en el pasado; es él mismo, Corisco, y además los personajes que interpreta, Lampião y Corisco en el pasado. / Lampião en la cabeza de Corisco es una creación tanto del filme como del espectador, una forma tan fiel a la que está verdaderamente en la pantalla como a la que quedó en la memoria después de ver el filme en la pantalla.”¹⁰⁰

Una de las posibles acepciones de la estética del hambre, pues, es la de una carencia usada positivamente. Es la carencia, también, que haría posibles los milagros de Simón y Jesucristo. Sin embargo, creemos que esta no es la única opción y, además, se desmarca ligeramente de una de las afirmaciones fundamentales del texto de Glauber: “a mais nobre

⁹⁸ ARLORIO, P.; CIMENT, M. Entretien avec Glauber Rocha. *Positif*. N. 91, pp. 19-36. Recogido en *Op. cit.* 2004, p. 115.

⁹⁹ XAVIER, I. *Op.cit.* 2007, p. 123.

¹⁰⁰ AVELLAR, J.C. *Op. cit.* 2002, p. 54.

manifestação cultural da fome é a violência”.¹⁰¹ Según Xavier, la violencia que, para Glauber, hace avanzar la Historia, se plasma en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* con una dialéctica de rarefacción-condensación, que afecta a toda la película y conforma un ritmo de pulsación: secuencias de inmovilidad y dilatación temporal, donde predomina el silencio o una sola canción suave (la secuencia tras la muerte de la madre) se combinan con secuencias narrativamente elípticas, llenas de discontinuidades y saturadas en la banda sonora. La matanza de fieles por parte de Antônio das Mortes en las escaleras del Monte Santo sería un ejemplo de ello, así como los besos apasionados entre Corisco y Rosa en medio del sertão.¹⁰² ¿Dónde se encontraría el origen de esta pulsación? Una primera explicación es psicológica y climática: se encontraría tanto en los ritmos del temperamento *sertanejo*, en la pasividad de los campesinos, como ocurre en el propio *sertão*, siempre oscilante entre la sequía y el diluvio.¹⁰³ El desbordamiento del final respondería, de este modo, a esta explosión psicológica y meteorológica. Sin embargo, Xavier prefiere ver en esta modulación una concepción de la temporalidad humana e histórica: un equilibrio que siempre acaba rompiéndose, una estabilidad que se quiebra, una inmovilidad que en realidad contiene una energía desbordante. El tiempo acumula energías, y estas acaban emergiendo con fuerza transformadora. Son las energías de la carrera final de Manuel¹⁰⁴, y también las de la violencia que lleva del *sertão* al mar.¹⁰⁵ Sin embargo, la violencia de todas estas secuencias de compresión temporal, de estas cataratas de planos con besos o matanzas, corre el riesgo, en su profusión visual, de asemejarse a la aceleración de Stracci comiendo sin cesar, convertido en payaso y hazmerreír de todos. Será necesario buscar en otras escenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para encontrar una imagen que realmente nos agreda, y deberemos hacerlo no en los tiros de Antônio das Mortes, sino precisamente en lo que ocurre antes de ellos.

Deberemos pararnos, claro está, en el asesinato no consumado que reclamaba Artaud; o, como mínimo, en el asesinato a consumir. Antes de la matanza de los fieles en el Monte Santo, el santo Sebastião obliga a Manuel a sacrificar a un bebé y a su mujer Rosa.

¹⁰¹ ROCHA, G. Estética da fome. *Op. cit.* 2004, p. 66.

¹⁰² XAVIER, I. *Op. cit.* 2007, pp. 95-100.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 109-111.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 128.



Mientras Rosa, acusada de estar poseída por el diablo, yace en el suelo, Manuel sostiene una criatura que será atravesada por el puñal del beato. El ritmo es ceremonioso, así como el espacio, una cripta oscura iluminada por velas. El tono es fundamentalmente de ritual, con aquel silencio tan querido por Artaud, pues para él “la única ley es la energía poética que va del silencio estrangulado a la representación precipitada de un espasmo, y del lenguaje individual *mezzo voce* a la tempestad pesada y amplia de un coro que aumenta lentamente de volumen.”¹⁰⁶ De este ritual, Xavier dice que el instrumento central de la secuencia es el puñal, que hipnotiza a todos los personajes y deviene el centro de gravedad de la composición visual y los movimientos de cámara, formando un dueto lento y silencioso con esta.¹⁰⁷ El plano, pues, no solo entra de lleno en la ceremonia, sino que atrapa nuestra mirada con un único objeto. Como el caníbal encarnado por Clémenti en el desierto, somos atraídos por una fuerza que nos imanta, un objeto fundamental: nuestra hambre se ha detectado, se ha concentrado. Y el asesinato, el que esperamos, se producirá por un doble vía: por el puñal que se clava, y, después, por los gritos y la matanza producida por Antônio.

¹⁰⁶ ARTAUD, A. *Op. cit.*, p. 128. La importancia del silencio ya había sido señalada por Artaud (p. 72) al hablar del teatro balinés: “Ese espacio intelectual, ese juego psíquico, ese silencio solidificado por el pensamiento que encontramos entre los miembros de una frase escrita están aquí en el espacio escénico, entre los miembros, el aire, y las perspectivas de un cierto número de gritos, colores y movimientos.”

¹⁰⁷ XAVIER, I. *Op.cit.* 2007, p. 98.

Pese a la importancia del puñal, de los muchos objetos que pueblan la gran misa que es *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹⁰⁸, el principal de ellos, el que nos ofrece como una hostia, es la pesada piedra que Manuel arrastra de rodillas en el suelo, subiendo la larguísima cuesta que lleva hasta la cima del Monte Santo.



Las promesas de Sebastião son el estímulo de Manuel, que jadea, cansado, asumiendo los sacrificios: aquí la carga de una piedra, después la muerte de un bebé. El maestro, hierático, permanece a su lado, pero aparece poco, con frecuencia solo como una sombra que cae sobre su místico sirviente. La cámara se concentra en Manuel, filmándolo desde delante, temblando con él, durante cuatro minutos y medio, aunque el plano se va cortando, cambiando ligeramente el ángulo respecto al personaje, pero sin embargo filmando sin cesar su cansancio devoto. El empeño es solo interrumpido en una ocasión, con un plano general que nos muestra todo el Monte Santo, con Manuel y Sebastião convertidos en figuras en miniatura a lo largo de un sendero infinito, como hormiguitas que suben, llevando migajas, a la cima del hormiguero.

El lema del *Cinema Novo* era “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”¹⁰⁹, una consigna que en esta imagen se materializa de forma certera: una idea, el retrato de la alienación religiosa del pueblo, se solidifica en una enorme piedra, metáfora de un sistema de valores que no lo deja ser libre; y una cámara en mano, que tiembla, recibiendo la incomodidad que la piedra provoca en su siervo. Se compone, así, uno de aquellos dibujos que según José Carlos Avellar conforman todo el cine de Glauber, aquella segunda película que la cámara delinea con sus movimientos y que reclama más atención para ella misma que para la historia que se está contando: “Aunque el espectador esté todo el

¹⁰⁸ GERBER, R. *Op. cit.* 1982, p. 67.

¹⁰⁹ Generalmente es atribuido a Glauber, aunque el propio Glauber señala a Paulo César Saraceni como su creador. ROCHA, G. Saraceni César Paulo. En *Op. cit.* 2004, p. 439.

tiempo con los ojos fijos en la acción filmada, lo que primero va a distinguir es la intranquilidad de la mirada. Distinguirá el gesto de la cámara igual que se distingue la línea que compone un dibujo; y los personajes y el paisaje igual que el papel, la superficie sobre la cual el realizador dibuja con la cámara.”¹¹⁰ Para Ismail Xavier, “Suportamos a experiência de Manuel na medida em que ela vai se constituindo aos tropeços, saturados com a insistência com que se representa esse gesto de entrega total.”¹¹¹ Es esta eternidad del plano la que lo convierte a sí mismo en piedra, imagen insoportable que pesa sobre nosotros, que nos aplasta, que no nos podemos quitar de encima. Tal como la piedra es incomible, lo mismo ocurre con su plano: una imagen en la que intentamos morder la roca, consumir la pantalla, cambiar de plano, y no lo conseguimos. Hay cortes en la imagen de Manuel, pero, como ocurría en su carrera hacia el mar, virtualmente se trata de un solo plano. Y si en un caso el hambre como motor desembocaba en el sueño del mar, aquí el hambre como motor está paralizada, cualquier movimiento es retenido por el peso de la piedra. Contrariamente a lo que ocurrirá con el puñal en la cripta, aquí no vemos cómo Manuel consume su trayecto. Solo lo veremos, más adelante, dentro del recinto, con la piedra al lado, exhausto. Será entonces cuando esta piedra traslade su condición de objeto sacro al puñal, y se consume el asesinato. En la secuencia del ascenso de rodillas hemos tenido, precisamente, el asesinato no consumado, el tiempo del hambre. En ese tiempo encontramos la violencia preconizada por Glauber.

En la hipótesis de Avellar sobre esta puesta en escena, la de la doble película conformada por la cámara, se encuentra uno de los fundamentos de aquello que Pasolini llamó “cine de poesía”¹¹², categoría que definió a través de la obra de Antonioni, Bertolucci y Godard, aunque incluía también en ella a Glauber Rocha y Milos Forman. Para el cineasta italiano, un elemento fundamental del cine de poesía, al margen de las cuestiones del punto de vista, es una cierta estética de la obsesividad, de la insistencia en determinados elementos: Antonioni lo hace en *Il deserto rosso* (1964) encuadrando una misma imagen desde dos puntos de vista, y montando ambos planos sucesivamente; Bertolucci, en *Prima della rivoluzione* (1964), lo hace deteniéndose largo tiempo en algún elemento del film que es símbolo

¹¹⁰ AVELLAR, J.C. *Op. cit.* 2002, p. 180.

¹¹¹ XAVIER, I. *Op. cit.* 2007, p. 97.

¹¹² PASOLINI, P.P. Il ‘cinema di poesia’. Recogido en *Op. cit.* 1995, pp. 167-187.

de un mundo perdido, y Godard no lo hace en nada, trasladando la obsesividad a una frialdad que trata por igual a todos los elementos del mundo. A estos procedimientos añade otros que buscan, igualmente, hacer notar la presencia de la cámara. Sin duda Manuel cargando la piedra entraría en esta categoría, tanto si se lo considera un plano secuencia virtual (y sería como los de Bertolucci) como si se consideran sus cortes (y sería como los de Antonioni). En ambos casos se trata de un formalismo agresivo con el espectador, esa agresión que Pasolini sistematizaría en “Il cinema impopolare”, donde abordaría la conciencia metalingüística de las obras a partir de su componente sadomasoquista y exhibicionista¹¹³.

Si la piedra pesa sobre un Manuel que después correrá por el *sertão*, la lógica de Stracci en *La ricotta*, a su vez, se articulará a partir de la retención. Hemos hablado de su hambre motora, de sus carreras, de su travestismo, de sus intercambios mercantiles, de sus sueños en forma de mesa o apariciones sagradas. Pero no hemos hablado de esa otra hambre, la que se produce cuando está inmovilizado en la cruz, la que es motora y no puede moverse, la que es el reverso de los tiempos de producción cinematográficos.

¹¹³ PASOLINI, P.P. Il cinema impopolare. *Nuovi Argomenti*. N. 20, octubre-diciembre 1970. Recogido en *Op. cit.* 1995, pp. 269-276.



Cuando Stracci está amarrado en la cruz, esperando a que se realice de una vez por todas la secuencia de la crucifixión en la que él interpreta al buen ladrón, volvemos, tristemente, a su rostro del inicio de la historia, el que estaba tumbado en el suelo, confirmando que sus viajes poco han cambiado su estado de hambriento. Ahora el rostro no se nos muestra a lo largo de la horizontal de la imagen, con el cuello seco a la izquierda y los cabellos a la derecha, sino verticalmente, desde su barriga, como si nos tumbásemos encima, aplastándole el estómago y las tripas, observando la impotencia de un rostro marcado por la carencia. La opresión sobre la figura humana que hay en esta imagen es, creemos, fundamental, porque expresa el estado de humillación en el que se encuentra Stracci: mientras lo atan, los asistentes del rodaje le preguntan si ha almorzado, y él responde con una negativa. Empiezan, entonces, a someterlo a bromas crueles, acercándole un bocadillo que después se comen ellos, o haciendo amago de verter un refresco en su boca para, finalmente, dejarla seca. Así es como juegan con su hambre, aquel motor que antes era capaz de levantarlo y hacer que se echara a correr, y que ahora permanece encadenado, transmutándose, como máximo, en movimientos bestiales, espasmódicos, cuando Stracci estira el cuello hasta el infinito y trata de morder el bocadillo. Se trata

de una animalidad centrífuga, tal vez ligeramente acelerada, que explota hacia los límites del plano. Porque tanto el bocadillo como la bebida vienen de fuera de la imagen, son un imán para un personaje que, por el peso de la cruz, por las ataduras en los brazos, como Manuel con la piedra, es incapaz de dejarla. Stracci no puede abandonar el *attrezzo*, no puede abandonar el plano, no se puede deshacer de nosotros que le oprimimos la barriga. El hambre lo impulsa fuera pero la película, o las películas, convertidas en cruz o en peso de la toma, lo retienen.

El rostro de Stracci como víctima de los juegos crueles reaparece en la tercera broma que le hacen: le presentan un *striptease* de Natalina, una mujer de anchas formas, seguramente la más felliniana de la película¹¹⁴, un espectáculo dirigido tanto a él como a todos los que vagan por los alrededores.



La reacción de Stracci, aquí, es la de pasarse la lengua por los labios: una analogía clara entre comida y sexo, y entre hambre nutritiva y hambre visual, una nueva imagen del hambre como inspiradora del deseo, como en el santo Simón en la cumbre de su columna. Stracci levanta la cabeza para ver el espectáculo, pero el cansancio lo vence, y, derrotado, acaba tumbándolo de nuevo, mirando al cielo, perdiendo su posibilidad de contemplar el número erótico. En un plano general, incluso, es posible ver cómo uno de los trabajadores, cuando él trata de levantar la cabeza, le empuja el cráneo de nuevo hacia abajo. Es el mismo procedimiento que con el bocadillo y la bebida: presentarle un anzuelo inalcanzable, una imagen que está más allá de su encuadre

¹¹⁴ Naomi Greene especula con la referencia explícita que se hace al universo de Federico Fellini: cuando el periodista pregunta al personaje de Welles cuál es su opinión sobre el director de *La dolce vita* (1960), Welles responde que “él baila”. Greene señala que esta afirmación se podría referir a la artísticidad de los filmes de Fellini, a la naturaleza *felliniana* de *La ricotta* o a la negativa de Fellini, unos cuantos años antes, de financiar *Accattone*. GREENE, N. *Op. cit.*, p. 64.

opresivo. En un caso con comida, en el otro con alimentos visuales, una fantasía de hambriento.

La parálisis de su cuerpo es también la de su mirada, y ahora el hambre no puede hacer nada: aquel motor que era capaz de acercarse al reqesón en el sueño, o de mover y acelerar a Stracci, ha perdido su poder. Así será durante todo el rato en el que deba permanecer crucificado, sin que pueda moverse, repitiendo aquellas convulsiones hambrientas que lo despertaban en su primera imagen. El hambre de Stracci o Manuel, en estas imágenes, no es tanto lo que los impulsa como la imposibilidad de conseguirlo. El cuello de Stracci está cansado y el comparsa se ve obligado a mirar al cielo, fijamente; mira a una imagen que Pasolini no nos muestra. Sin embargo, es en ese cansancio del cuello, en esa inaccesibilidad tanto a la comida y la bebida como al alimento visual del sueño (el *striptease* de la actriz), donde Pasolini da la clave para un cine del hambre realmente violento. Si con la comilona acelerada *La ricotta* muestra el fracaso del hambre como motor y del hambre como fantasía, en la crucifixión propone, con el fuera de campo, el hambre como mirada fija, como imagen que no cambia, como piedra que pesa. El paso del hambre como proceso al hambre como espera; o, si se quiere, el paso del hambre-movimiento al hambre-tiempo.

3.2 Un cuento de Kafka

“En los últimos decenios, el interés por los ayunadores ha decrecido muchísimo.”¹¹⁵ Así empieza Kafka su cuento *Un artista del hambre*, escrito en 1922 pero publicado póstumamente: un cuento que revisó hasta el final, cuando la tuberculosis ya prácticamente no lo dejaba comer.¹¹⁶ Se trata de una obra clave que, sin decirlo, recoge todo lo que hemos dicho hasta ahora y proyecta todo lo que nos falta por decir. Por eso, merece la pena poner nuestros filmes entre paréntesis para leer este guión en potencia: la historia de un hombre que, para

¹¹⁵ KAFKA, F. *Un artista del hambre*. Madrid: Casimiro libros, 2011. Dada la brevedad del cuento y la multitud de citas, hemos optado, a efectos de comodidad en la lectura, por no referenciar la página exacta de cada una de ellas.

¹¹⁶ BANK PEDERSEN, C. En lo mejor del ayuno. Traducción de Raoul Albé. En KAFKA, F. *Op. cit.*, p. 23. El texto es una versión del artículo del mismo autor: BANK PEDERSEN, C. Au plus beau du jeûne. Sur l'art de la faim chez Franz Kafka. *Poétique*. N. 147, septiembre 2006, pp. 277-297.

vivir, renuncia a comer y se muestra al público, convirtiendo su hambre en arte para él y negocio para otro. El escritor de Praga no dice en ningún momento por qué han pasado de moda los artistas del hambre, y nunca sabremos la razón de ello. Un cambio que “sobrevino casi de repente”, por motivos que poco le importan: “debían existir poderosas razones para ello; pero, ¿quién sabría descubrirlas?”; en cualquier caso, el conjunto de sus antiguos espectadores “dio su preferencia a otro tipo de espectáculos”; y Kafka no nos revela de qué espectáculos se trata, aunque el artista, con tal de sobrevivir, se enrola en un circo, donde figura al lado de los establos de los animales, apartado ya del número central.

La batalla con las modas es solo la punta del iceberg de una guerra entre el pobre artista y la regulación del tiempo. El empresario que organiza su número no le permite ayunar más allá de la bíblica cifra de 40 días: no por salud, sino por razones comerciales: “durante cuarenta días, valiéndose de toda suerte de anuncios, se lograba avivar paulatinamente la curiosidad y el interés de un pueblo”; “pasado ese plazo, el público dejaba de acudir y disminuía el interés y el crédito de que era objeto el artista del hambre”. Acabado el espectáculo, es necesario cambiar de ciudad y volver a empezar. El tiempo del hambre, pues, se encuentra absolutamente limitado, acotado, al tiempo de consumo del público, un tiempo medido y preciso, horas de exposición y horas de descanso, de reclamos calculados y mudanzas obligadas. En cambio, para el artista del hambre el tiempo es algo completamente distinto: el único mueble de su jaula es un reloj, al que da importancia pero ignora; tampoco le interesan el día ni la noche, ni sus disciplinas: el artista permanece adormilado con o sin sol, sin llegar a caer del todo en las profundidades del sueño. El ayuno, para él, es una actividad fácil, poco sacrificada, de duración ilimitada: podría hacerla siempre, hasta el infinito, en su inmovilidad voluntaria. Es por eso que el arte que se desprende de ella podría no llegar nunca al fin, no se cierra en una pieza única como un cuadro, una estatua o un palacio, ni en un esquema de repeticiones y variaciones, como un drama o una sinfonía: el hambre ni se encapsula ni se reproduce, sino que se extiende sobre el tiempo, desafiándolo, acoplándose en su vector ininterrumpido. El punto de fusión en esta historia entre el hambre y el tiempo es, simplemente, el cuerpo humano, el que une la carencia de comida con el paso de los días; y es este punto, en su fragilidad, el que puede condenar el vínculo y culminar en la muerte. Es la muerte que críticos como Paul Auster o Christian Bank Pedersen

han intuido, pero que Kafka no explicita. De hecho, en consonancia con su concepción del tiempo, Kafka podría perfectamente haber sacrificado la verosimilitud para librar a su personaje de un desenlace tan terrenal. Para nosotros, el artista no llega a morir nunca. Y, así, hambre y tiempo se encadenan hasta la eternidad.

En el cuento de Kafka el hambre deviene un arte personal, íntimo: como dice el narrador, nadie podía estar siempre con el artista del hambre, día y noche, comprobando que no mintiera; una imposibilidad de saber que el narrador lleva más allá, mucho más allá, y la convierte en la carencia de espectador: “sólo el propio ayunador podía saberlo, ya que él era, al mismo tiempo, un espectador de su hambre totalmente satisfecho”. No ignoramos que en esta afirmación se liga el placer de este arte con la constatación científica de su veracidad, exactamente igual que con los trapezistas que saltan al vacío, exactamente al revés que con los magos que hacen juegos de cartas. Sin embargo, tal como señala Bank Pedersen, su arte es un constante generador de escepticismos, y, mientras él trata de responder a las preguntas sobre el ayuno, luchando contra el secreto y el misterio¹¹⁷, las dudas provocan que este arte visual sea en realidad invisible, pues nadie puede ver al ayunador tal como él desearía ser visto.¹¹⁸ Finalmente, pues, el hambre configura un tiempo individual y onanista, cerrado a las relaciones humanas y al mundo, a la vida y a la muerte. Un arte, tal vez, sin espectador, solo con vigilantes: el público escoge a unos guardias para que, de tres en tres, observen al ayunador noche y día para asegurarse que no hace trampas. Es así como el hambre se puede contabilizar como un conjunto de datos, los testimonios de los guardias, pero no se puede asumir como un arte con un espectador, porque su tiempo es inasible.

Algo parecido dice Paul Auster del periodista de *Hambre*, la novela de Knut Hamsun que, escrita 32 años antes, preludia el cuento de Kafka.¹¹⁹ En esta obra se asiste a los pensamientos y divagaciones, relatados en primera persona, de un escritor asediado por el hambre y el frío, obligado a escribir textos que no le brotan para conseguir un pedazo de pan. Auster señala que el personaje pasa hambre no a causa de una obligación, sino por una obsesión interna, “como si hubiera

¹¹⁷ BANK PEDERSEN, C. *Op. cit.*, p. 35.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁹ HAMSUN, K. *Hambre*. Traducción de José Viana. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1989.

decidido emprender una huelga de hambre contra sí mismo”¹²⁰, y esta lucha es, como el número del artista de Kafka, individual: “Tras refugiarse en una soledad casi perfecta, se convierte al mismo tiempo en sujeto y objeto de su propio experimento”¹²¹, un experimento que, sin embargo, no es científico ni tiene controles, contrariamente a los guardias del artista del hambre. Previamente, Auster ha señalado las consecuencias temporales que esto tiene sobre la novela, afirmando que el tiempo histórico es reemplazado por una duración interna: la escritura sigue las divagaciones casi alucinógenas de su protagonista hambriento, perdiéndose en sus dudas sin fin, en sus tormentos y angustias, mientras que aquellos momentos en los que el hambre ha sido aplacada son resueltos en unas pocas frases.¹²² El tiempo eterno del hambre del cuento de Kafka deviene aquí un conjunto de borrones subjetivos, los que el escritor de Praga no había llegado a mencionar, los que su condensación expresiva le había ahorrado. En ambos casos el hambriento se desmarca de las divisiones del tiempo: en el caso de Kafka con una recta, en el de Hamsun con garabatos.

La recta de Kafka fluye, pero ¿hasta cuándo? Parece que para siempre, pero dos detalles del relato introducen la duda. Cuando Kafka describe el proceso de cierre de uno de los números del artista, es decir, la escena en la que lo sacan de la jaula y ponen fin a su período de ayuno, el autor se pregunta, poniendo voz a su personaje: “¿por qué interrumpirlo entonces, cuando estaba en lo mejor del ayuno?” Esta pregunta plantea un primer problema, plantando en el transcurrir un acontecimiento culminante. De todos modos, rápidamente las dudas se desvanecen: después de esta pregunta, el artista habla de su voluntad de “superarse a sí mismo hasta lo inverosímil”, porque “no concedía límite alguno a su capacidad de ayunar”. Probablemente es en este inconcebible, en este fin inalcanzable, donde se encuentra lo mejor del ayuno. Como explica Bank Pedersen, el arte del hambre está siempre atrapado entre el *ahora* y el *aún no*, y se conjuga como un arte sin límites, un *work in progress* constante, un “*in-acabarse* en todo momento”¹²³; por eso a partir de él se puede reflexionar sobre los anhelos sin fin del artista y, al mismo tiempo, sus insatisfacciones. Cuanto más ligero se vuelva, más pesará su obra. ¿Hasta cuándo? Bank

¹²⁰ AUSTER, P. El arte del hambre. En *El arte del hambre: ensayos*. Traducción de María Eugenia Ciocchini. Barcelona: Edhasa, 1992, p. 7.

¹²¹ *Ibid.*, p. 8.

¹²² *Ibid.*, p. 6.

¹²³ BANK PEDERSEN, C. *Op. cit.*, p. 45.

Pedersen contempla la muerte del personaje, pero no de su arte: al ser un arte de la desaparición, que se afirma en la negación del artista, nada pierde cuando éste se desvanece del todo.¹²⁴

A esta idea de eternidad se suma la figura de la asíntota, que Paul Auster menciona al hablar del cuento de Kafka: “Partiendo de un imposible y condenado al fracaso, es un proceso que se mueve asintóticamente hacia la muerte, destinado a no alcanzar ni el placer ni la destrucción. En el cuento de Kafka, el artista del hambre muere, pero sólo porque abandona su arte, olvidando las restricciones impuestas por su empresario. El artista del hambre llega demasiado lejos”.¹²⁵ Para nosotros, que no creemos en la muerte del artista, la asíntota que propone Auster no es interrumpida por el fallo del cuerpo, sino que es pura, con tendencia al infinito sin nunca llegar a él; las idas y vueltas provocadas por las regulaciones del jefe son superadas por un sentido único que no llega nunca a su destino. Sin embargo, el hambre no es indiferente al tiempo: va mejorando poco a poco, sin nunca tener bastante, deviniendo una acumulación gustosa, como una espiral de placer.

La segunda duda nos llega al fin del cuento, cuando el artista ha estado exhibiéndose en un circo y lo entierran bajo la paja. Es entonces, solo entonces, cuando confiesa por qué ayuna: “Porque me es imprescindible ayunar, no puedo evitarlo”, responde a un guardia que lo interroga sobre ello, y cuando este le pide detalles, concreta diciendo lo siguiente: “porque nunca encontré un alimento que me gustara. De lo contrario, créanme, no habría hecho ningún cumplido y me habría hartado como tú y los demás.” Esta declaración pone en cuestión toda su caracterización anterior, el convencimiento y la tozudez en su hambre, y dibuja de nuevo un punto de final feliz, aunque aquí este no se encontraría en el hambre, sino en su final, en esa comida buscada. De todos modos, las reticencias del artista a comer son demasiado grandes como para poder pensar en el deseo de un plato ideal: su búsqueda es cosa del pasado, de una época en la que todavía creía en el mundo, y el desengaño lo ha llevado finalmente al hambre, esa hambre que se estira en el tiempo hasta un final inalcanzable.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁵ AUSTER, P. *Op. cit.*, p. 14.

El empresario que dirige el número es consciente de todo ello, y por eso convierte un arte eterno en una representación itinerante de 40 días, un número reproducible aquí y ahí. El artista del hambre se convierte, entonces, en un objeto de contemplación para los curiosos, una imagen esquelética que algunos se llevan a casa en forma de fotografías que el empresario vende. Su hambre deviene mercancía y alimenta el consumo del público, un consumo que, paradójicamente, la mantiene con vida. Durante los días de espectáculo, el tiempo del hambre, largo e inmutable, convive con el tiempo del consumo, hecho de nuevos reclamos y fechas de caducidad, una renovación constante. Kafka no especifica qué mantiene con vida al número durante los 40 días: si la afluencia de gente distinta o las hipotéticas modificaciones que va introduciendo el empresario; en cualquier caso, es el cambio lo que lo anima, ya sea de público o de puesta en escena. Es así como al flujo continuo del hambre se superponen los cambios del consumo, sus tiempos delimitados, aunque no llegan a tocarle ni un pelo: ella se mantiene en su individualidad pese a la parafernalia circundante, permanece replegada e infinita aunque se articulen a su alrededor lógicas temporales que le son ajenas.

Esta convivencia de dos tiempos podría mantenerse, de hecho, permanentemente. Cuando la novedad que anima al consumo se agota, es decir, cuando ya no quedan ni público nuevo ni cartas en la manga para anunciar o modificar el espectáculo, es necesario otro tipo de renovación: el traslado a otro pueblo. En realidad, si el empresario se limitara a estos desplazamientos, el hambre del artista podría mantenerse intacta pese a los cambios que la rodean. Pero no es así: para el empresario es mucho más importante el relato con principio y final que la exhibición intemporal, y este relato debe empezar a cada nuevo municipio, aunque sea siempre el mismo, mecánicamente reproducido de pueblo en pueblo. Para él, el ayuno debe empezar y acabar. Y es por eso que también decide firmar (y escenificar) el desenlace del hambre, arrancándola de su tiempo sin fin y encadenándola a las dinámicas del consumo, forzando al artista a comer. Este es el número final, el del cuatrigésimo día, con un espectáculo que no ahorra en música, brindis ni participación del público; se debe celebrar el fin del hambre, el martirologio del artista, aunque él no quiera comer. Y este número pone de manifiesto dos ideas fundamentales sobre la relación entre hambre y consumo en el campo de la representación, ideas que ya han aparecido previamente, pero que este final clarifica. En primer lugar, que toda obra a consumir

pide siempre una sutura, una ruptura con el hambre: así ocurre tras cuarenta días de representación. Si el hambre puede durar eternamente, no ocurre lo mismo con su imagen, con lo que el público mira: será necesaria siempre una segunda imagen, imagen de consumo, que la cierre. En este caso, el espectáculo final. La otra idea fundamental es que la lógica del consumo no solo rodea al hambre, sino que acaba determinándola, y puede hacer con ella cuanto quiera; el artista de Kafka vive en su repliegue un tiempo infinito, pero cuando aparece un público el consumo de éste es capaz de dominarlo; las leyes del consumo son, aquí, más fuertes que las del hambre. A partir de este punto, se abren dos posibilidades, dos respuestas del público. Una, la de aquellos que aprovechan el tiempo del consumo para dominar al que ayuna, hacerlo suyo y devorarlo; este es el público de Kafka. La otra, la de aquellos que se dan cuenta de que su consumo visual es consecuencia del ayuno, que ven claramente la cadena que une su mirada con el artista del hambre, cómo el hambre real de unos satisface el hambre visual de los demás, y deciden hacer algo con esta cadena; este público no aparece en el cuento.

Sin embargo, un día estas rutinas desaparecen. Como dice Kafka al principio del cuento, ya no es época de artistas del hambre, de repente se ha terminado, y su protagonista necesita buscar una alternativa. Es por eso que se enrola en un circo, resignándose a no aparecer en la pista y a permanecer en una jaula al margen, justo al lado de las cuadras de las fieras. Podría parecer que poco ha cambiado desde sus tiempos como número único, ya que su espectáculo se encuentra igualmente anunciado con “Grandes carteles de colores chillones”, pero el público lo ignora y se dirige a ver a los animales. Como cuenta Bank Pedersen, los artistas del hambre alcanzaron su apogeo en la década de 1890 y se extinguieron en los inicios de la Primera Guerra Mundial¹²⁶; eso encaja con la cronología del texto de Kafka, escrito en 1922. Además, una coincidencia histórica, perfecta si el declive de estos espectáculos se hubiera producido unos años antes, nos permite ver algo más: nos permite especular que el verdugo de estos números no fue otro que el cine, nacido en 1895. Fue él el que asumió, desde su aparición, el papel de los zoos humanos¹²⁷, simulacros de la vida de los

¹²⁶ BANK PEDERSEN, C. *Op. cit.*, p. 25.

¹²⁷ Para reseguir la relación entre los zoos humanos y el cine, por ejemplo las vistas Lumière, ver DEROO, E. Le cinéma gardien du zoo. En BANCEL, N.; BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G.; DEROO, E.; LEMAIRE, S. (dir.) *Zoos*

indígenas de las colonias, parecidos al número del hambre tanto por el sometimiento a la mirada de los demás como por la equiparación con los animales enjaulados. Unas analogías que son constantes en el texto de Kafka: cuando, todavía con número propio, el artista del hambre reacciona violentamente a comentarios del público, que hacen que empiece a “sacudir como una fiera los hierros de la jaula”, el empresario lo justifica dando las culpas al hambre, mientras que, en realidad, la pena del artista viene de que nadie se lo toma en serio. Después, en el circo, lo situarán al lado de las cuadras. El artista del hambre es tratado como los animales, pero en realidad es opuesto a ellos. Por algo la gente pasa de largo y va a ver a las fieras.

Esta oposición se extiende a cuestiones cinematográficas. En *Le corps du cinéma*, Raymond Bellour sigue los datos históricos de la introducción del volumen *Zoos humains* para señalar que estos espectáculos convivieron con el cine mudo, y que por la época de su auge (el último tercio del siglo XIX) formarían parte de uno de los muchos dispositivos que buscaban una lógica de la mirada espectacular, dispositivos que también incluían el panorama, el museo de cera, la morgue y el propio cine.¹²⁸ Bellour menciona esta coincidencia en el seno de su estudio de la relación entre los animales y el cinematógrafo, un recorrido dividido en dos bloques: los animales en el cine estadounidense y los animales en el cine europeo. Por un lado, explica que a lo largo de la historia del cine de los Estados Unidos ha prevalecido una visión antropológica y mitológica del animal, que significa tanto el paso de la Naturaleza a la Cultura (fundamental para la sociedad estadounidense) como el devenir perpetuo, que puede hacer mudar el cuerpo humano.¹²⁹ En cambio, en Europa el papel de los animales ha ido ligado a la teoría sobre la ontología del cine como arte de la realidad; esta línea de pensamiento, reseguída por Bellour, parte de la figura de André Bazin, para quien el cine no solo nos enseña a conocer mejor a los animales, sino que “Les films d’animaux nos révèlent le cinéma”, tal como titulaba un artículo en *Radio Cinéma Télévision* de julio de 1955.¹³⁰ Es a partir de aquí que Bellour habla del neorrealismo y de películas de Rouch, Herzog,

humains: de la vénus hottentote aux reality shows. Paris: La Découverte, 2002, pp. 381-389.

¹²⁸ BELLOUR, R. *Le corps du cinéma: hypnozes, émotions, animalités*. Paris: P.O.L., 2009, pp. 451-452.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 443-444, 546-547.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 538.

Resnais y Bresson, entre otros, analizando las relaciones entre la animalidad y la humanidad y entre los animales y el pensamiento sobre el propio cine.

No sabemos si es el cine el que mata al espectáculo del hambre, pero sí que las masas que acuden al circo pasan por delante de su jaula únicamente para llegar a las cuadras, deseosas de ver a los animales, de contemplar sus movimientos libres. Kafka no especifica de qué animales se trata, pero sí que concreta al final de todo, cuando el artista, reducido a un saco de huesos después de un ayuno eterno, es sepultado bajo la paja y sustituido por una pantera joven. De ella el narrador dice que “Ni siquiera parecía añorar su libertad. Aquel noble cuerpo, provisto de todo lo necesario para desgarrar lo que se le pusiera por delante, parecía llevar consigo su propia libertad: parecía tenerla escondida en cualquier rincón de su dentadura. Y la alegría de vivir brotaba con tal vigor de sus fauces, que a los espectadores les resultaba difícil acercarse a ella. Pero, sobreponiéndose al pánico, se apretujaban contra la jaula y por ningún motivo querían alejarse de allí.” Así acaba el cuento, caracterizando a la pantera con una vitalidad deslumbrante que atrae a las masas, un consumo de movimiento que encanta al público. El mismo, podemos especular, que lo había guiado hasta las cuadras a ver los demás animales, cuando el artista del hambre todavía no había sido olvidado por todos. Lo que el público busca es ver a los animales, ver cómo comen, cómo defecan, cómo andan, cómo saltan y bramen, o gritan. Sus ojos piden vida, movimiento y cambios, la trompa de un elefante o el salto de un babuino. El artista del hambre, en su inmovilidad, en su tiempo más allá de la vida y de la muerte, queda al margen, y solo se inserta en él gracias a la fugacidad de las miradas, en dos niveles distintos: primero, porque con una ojeada ya hay suficiente, porque la ausencia de movimiento se puede capturar en un instante; y también porque, con la velocidad del público, lo que permanecía estático puede devenir, tal vez, figura en movimiento. Así, este público ávido pasa de jaula en jaula, empujado por un motor que solo se para cuando reconoce el movimiento al otro lado de los barrotes. Si antes la lógica del consumo había establecido un diálogo con el hambre del artista, dividiéndola y empaquetándola en períodos de 40 días, con los nuevos tiempos la relación es imposible, y del hambre queda solo una apariencia fugaz, una imagen borrosa que se disipa en este estrecho corredor.

Que esta impaciencia visual haya sido creada por la sobreestimulación de la vida moderna, la que incluye la luz eléctrica, los transportes y el cine, es una posibilidad sobre la cual no queremos profundizar. Más que analizar este público, sin cara ni rostro en la prosa de Kafka (excepto el padre de familia, que explica a sus hijos historias del pasado sobre artistas del hambre, provocando que los ojos les brillen), merece la pena fijarse en su movimiento, en sus dinámicas. Kafka dice que delante de la jaula de su protagonista el público “quizá habría permanecido más tiempo contemplándolo más prolongada y tranquilamente, de no haberlo impedido los empujones de los que venían detrás por el angosto pasillo y que no entendían el porqué de esa parada en el camino que conducía a las interesantes cuadras”. Si en el número del pasado, cuando el artista del hambre actuaba solo, no sabíamos cómo se disponía el público, pero intuíamos que se situaba delante de la jaula, a más o menos distancia, parado durante un rato, el público ahora deviene un flujo continuo, un río de consumo que ni tan solo se detiene, y que empuja a aquellos que se atreven a hacerlo. Un torrente que busca estancarse ante las fieras, movimiento por ellas mismas, excluyendo al artista del hambre de sus dinámicas. Kafka habla de la formación de dos bandos, el de los que quieren seguir adelante y el que se resiste a pasar “no porque le interesara la presencia del ayunador, sino por llevar la contraria y molestar a los otros”. En cualquier caso, el artista “no dejaba de ser sino un estorbo en el paso hacia las cuadras”.

Aquí se constata nuevamente lo que habíamos dicho antes, cuando comentábamos el número organizado por el empresario para anunciar el final del ayuno: que el consumo siempre acaba sustituyendo al hambre, que toda imagen de hambre necesita, después, una imagen de consumo: aquí el artista es suplantado por el movimiento de las fieras, a lo largo del pasillo, y por una pantera que ocupará su jaula, a lo largo del tiempo. De todos modos, nos interesa su cualidad de estorbo: un estorbo para la llegada hasta los animales, un estorbo para el público que quiere pasar. Es en este coágulo posible donde se encuentra la llave de su papel en el circo y en el cine. Porque el frenesí del consumo, avanzando por un largo pasillo, evoca quizás una película fijada que corre a gran velocidad por el interior de la cámara, capturando los fotogramas como quien mira escaparates o jaulas¹³¹. La

¹³¹ Un diálogo parecido y real entre movilidad y estatismo en los albores del cine se encuentra en los “moving panorama”, el panorama a la americana que un importador inglés llamó, significativamente, “moving pictures”: un paisaje,

lógica de la devoración visual se ha automatizado, mecanizado, a 16 imágenes por segundo, haciendo que el cine nazca como consumo móvil del mundo, como espectador que nunca se para, pero que se colapsa y paraliza cuando choca con el artista del hambre, rompiéndose su noción mecánica del tiempo, como en la pizarrita con los días de ayuno que finalmente los empleados del circo se olvidan de actualizar, constatando nuevamente, como el reloj olvidado, que el tiempo del hambre ultrapasa las cuantificaciones racionales.

Antes hemos comentado los vínculos que Bellour establece entre los zos humanos y la morgue o el museo de cera. Previamente en su libro agrupa los dos últimos bajo la denominación de “dispositifs de spectacle associés en cette fin de siècle au panorama pour accroître le degré de réalité des représentations possibles”, y los caracteriza por preceder al cine, arte del movimiento, desde la inmovilidad de las figuras y la muerte, explícita (los cadáveres de la morgue) o implícita (la génesis de los museos de cera certifica sus vínculos con la guillotina); se trata de una inmovilidad interna inherente a la materia cinematográfica que el movimiento de la película tratará de esconder, y que solo podrá revelar la detención sobre un fotograma.¹³² Más adelante Bellour retoma esta cuestión en su análisis de *La macchina ammazzacattivi* (Roberto Rossellini, 1948), donde los asesinatos cometidos revelan que la fotografía es, respecto al cine, una “forme de mort intérieure à sa vie, comme la réalité de l’instant suspendu l’est par rapport au temps qui passe”. Su ejemplo es el de un asno, uno de los muchos animales que pueblan el cine del director italiano.¹³³

El artista del hambre, como la morgue y los museos de cera, dialoga con el cine desde la inmovilidad, desde un paso del tiempo que no comporta cambios. Se aproxima especialmente a la morgue, donde los cuerpos humanos son reales y se degradan lentamente: no es posible ver cómo un cuerpo se adelgaza, del mismo modo que el pudrimiento de los cadáveres es imperceptible a nuestra mirada. La diferencia residiría en que, mientras el artista del hambre se aproxima a la muerte, que pone fin (hipotético) a su número, para el cadáver, que poco a

con frecuencia enmarcado como en el vagón de un tren, desfilaba delante de un espectador inmóvil, sugiriéndole la impresión de movimiento. AUMONT, J. *El ojo interminable: cine y pintura*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1997, p. 39.

¹³² BELLOUR, R. *Op. cit.*, pp. 42-43.

¹³³ *Ibid.*, p. 542.

poco se distancia de ella, la muerte ha sido el pasaje de entrada al recinto espectacular. De todos modos, la diferencia más importante entre el artista del hambre y las otras dos modalidades es otra: aunque las tres respondan a un consumo visual que extrema los límites de la representación y se opone radicalmente al movimiento del cine, tanto la morgue como el museo de cera encuentran este movimiento a otro nivel, en la circulación de cadáveres y celebridades, en la multiplicidad y el cambio que fundan su repertorio. En cambio, el artista del hambre, ajeno a la muerte, se encierra en él mismo y se estira en un tiempo sin fin, no admite el movimiento en ninguna de sus dimensiones.

4. La sequedad y el agua

4.1 La revolución de Stracci

Stracci, inconscientemente, comprenderá las diferencias entre el consumo y el hambre, y esa será su revolución. La última secuencia del filme se produce tras su comilona; ahora está crucificado, listo para actuar. El rodaje es público y multitudinario, abierto y ofrecido a políticos, intelectuales y gente de la *dolce vita*, con música incluida. Unos fotógrafos immortalizan la visita, haciendo una especie de coreografía de ágiles saltitos; no vemos los flashes, aunque unos relámpagos de mentira, efectos especiales para impresionar a los recién llegados, han producido antes un efecto parecido en el espectador, como si la propia película de Pasolini nos hiciera fotografías. Tal es el grado de inmersión en la frivolidad de esta visita. Al fondo, las cruces están situadas tras unas inmensas mesas con los canapés preparados; el rodaje, pues, entra a formar parte de los aperitivos de la *jet set*, y las cruces devienen mesas que sirven los cuerpos a la voracidad del sol y de las miradas. Stracci aparece crucificado, el mismo plano paralizado que ya hemos visto cuando la cruz estaba tumbada; ahora su estómago no está demasiado vacío, sino demasiado lleno, repleto de todo lo que ha comido en la secuencia del *potlatch*, pero la imagen es la misma que cuando estaba hambriento, y sus espasmos también: abre la boca como si le faltara aire, como si no se pudiera comer el mundo, ahora no por carencia, sino por ya estar lleno. En la banda sonora suenan unos truenos artificiales, como si las quejas de su estómago, poderosas, le traspasaran la piel e hicieran vibrar la pantalla.

El ayudante de dirección se acerca a Stracci y le hace recitar su texto, miedoso de que se equivoque delante de toda la prensa romana. Lo obliga a repetirlo dos veces, sugiriendo que el tiempo de producción de la película no comporta solo la espera de los subproletarios en la recámara, sino también la repetición, la producción en cadena de frases. Stracci, obediente, las repite. A la espera también se encuentra el actor que interpreta a Jesucristo, filmado en un plano parecido al del protagonista. Finalmente, llega la *jet set* y Welles, en un plano digno de su cine, un picado repleto de figuras y comida (y del propio Welles, bien relleno), ordena iniciar la filmación: “Azionel!” Es el gran momento de este rodaje público. Pero Stracci no responde, porque ha muerto de una indigestión.



En el plano/contraplano entre cineasta y comparsa, los movimientos de preocupación de Welles son respondidos por un Stracci inmóvil: la imagen que se nos muestra de él es la misma que hemos visto previamente, un contrapicado de torso y rostro, ahora en silencio, sin música ni truenos. Comprueban la muerte, y Welles lamenta que solo de este modo Stracci podía demostrarnos que estaba vivo. Según Hervé Joubert-Laurencin, en este momento Stracci se convierte en una naturaleza muerta: en este cadáver el cineasta encarnado por Welles ha conseguido finalmente la total inmovilidad, la naturaleza muerta, aquello que buscaba en sus reconstrucciones pictóricas. Y, precisamente en este momento, la naturaleza muerta original, la mesa preparada que está detrás de Welles, entra en movimiento: por azar, o no, una fruta rueda y cae de la mesa. Cuando Stracci se convierte en cuadro inmóvil, el cuadro inmóvil anterior se mueve.¹³⁴ Stracci, que ya fue consumido cuando comía, se ha convertido en alimento inmóvil.

¹³⁴ JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 93. La argumentación de Joubert-Laurencin se inserta en un análisis de las correspondencias entre pintura y comida que abordaremos más adelante.

Y se suma aquí una cuestión fundamental: la imagen de Stracci no solo remite a los planos del comparsa crucificado, sino que además está congelada, absolutamente parada. Es una fotografía que no solo certifica su muerte, sino que supone una conclusión contundente para la película. Los gritos del director no pueden activar su movimiento cinematográfico, su estatismo hace imposible el rodaje y cierra *La ricotta*. El Stracci lleno es idéntico, en la imagen, al Stracci hambriento, y con su parálisis el rodaje se ha girado como un calcetín: entra, dentro de su proceso de detenciones controladas, de reconstrucciones pictóricas puntuales, el hambre que siempre se había escondido detrás, la espera insoportable de los subproletarios que era su reverso. Aquí no es el consumo el que se ha apropiado del hambre, sino el hambre la que se ha infiltrado en el consumo, como el coágulo entorpecedor que representaba el artista de Kafka, como el muerto y la figura de cera que, según Bellour, encarnan la inmovilidad interior al cine. Aquí, la parálisis de las imágenes anteriores del crucificado es llevada al extremo, y girada contra el espectador, contra los espectadores de *La ricotta* y del filme dentro del filme: si antes era el comparsa el que sufría, el que no podía moverse, el que estaba obligado a mirar al cielo, ahora somos nosotros, y la *jet set*, los que no podemos cambiar de imagen. No nos es posible recrearnos en los sufrimientos de Stracci, en el sadismo de los que le ponían el anzuelo del bocado o la botella. Los clavados, ahora, son el filme y su espectador, ansioso de nuevas imágenes, de nuevos movimientos del crucificado, o incluso del viento a su alrededor, y todo eso se nos niega. El hambre, ahora, se ha girado contra nosotros, ha pasado a ser la nuestra. Originalmente, la frase final de Welles, después censurada, era “Pobre Stracci, morir ha sido su única manera de hacer la revolución.” Una revolución inocente, donde el figurante ha descubierto que la parálisis que sufría puede ser convertida en su arma principal.

De todos modos, queda aún un plano en *La ricotta*, una imagen que sucede al epitafio pronunciado por Welles y al cadáver estático.



Es una imagen que nos devuelve al plano de la mesa del set que hemos visto al inicio, ahora sin personas alrededor; el *zoom* de la cámara nos

acerca al requesón, reconstruyendo el movimiento inicial de acercamiento, aquel que el hambre en el sueño de Stracci había efectuado con un corte de montaje. Es así como el plano nos lleva al inicio del filme. Si en las primeras imágenes de *La ricotta* había un sueño de comida en color sustituido por el rostro del hambriento en blanco y negro, aquí el orden se ha invertido, y la muerte de Stracci nos conduce, finalmente, a un nuevo sueño, a la imaginación de un muerto que recuerda la mesa sagrada, aquella que, ante sus ojos, se había descompuesto para servirle de banquete. Se acerca a ella con la misma música que acompañaba sus frenéticas corridas. Como si ahora la cámara asumiera su rol y, nuevamente motor, decidiera acercarse a la comida. Eso sí, dejándola intocable, solo mirándola. Quedándose en su sueño de hambre y disfrutando de su imagen, para toda la eternidad.

4.2 La luz y el barbecho

La parálisis de Stracci es el ejemplo límite del hambre infiltrada en el consumo, seguramente su ejemplo teórico perfecto. Sin embargo, la duración del plano es relativamente breve, su violencia se dirige antes al público de la Pasión que al de *La ricotta*. Por eso merecerá la pena abordar otros casos en el cine de esta época que sí que nos agreden directamente, como hacía Manuel cargando su piedra. Y para ello partiremos de la mirada del Stracci crucificado, el que esperaba su turno mientras se rodaba la escena de la diva. Como hemos dicho antes, Pasolini en ningún momento muestra qué es lo que ve, el cielo que su cabeza inmóvil es obligado a mirar. Al contrario de lo que hace, por ejemplo, en el episodio inicial de *Edipo re* (1967), al reproducir el plano subjetivo de un bebé que mira las hojas de los árboles. Sin embargo, podemos especular sobre el panorama de Stracci: el cielo que ve es, antes que nada, un cielo luminoso dominado por un sol de justicia. El mismo que, por ejemplo, provocaba el mareo de un Accattone hambriento que se había puesto a trabajar, cargando unos rollos de alambre tan pesados como la piedra del Manuel de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. El propio Pasolini decía que en la época de su primer largometraje tenía pesadillas protagonizadas por “un sol radiante, intenso, que era aún más macabro cuanto más intensa era su luz. (...) Este sol blanqueaba los rostros de los amigos de Accattone (Pepe el loco, el alemán, Luciano...) con una blancura que tenía algo de mortuorio, de fúnebre... Era la blancura que tienen los huesos

desenterrados y abandonados una tarde de verano, cubiertos de polvo”.¹³⁵

Un sol de muerte que Pasolini ya había dibujado, una y otra vez, en *Ragazzi di vita* (1955), su primera novela, que empieza con la frase “Era una caldissima giornata di luglio”, para después introducirnos en “la periferia già bruciata dal sole della prima mattina”¹³⁶, con un “asfalto che bolliva al sole”¹³⁷, en una Roma donde “non c’era che il sole”¹³⁸. A lo largo del relato reaparece una y otra vez “una luce bianca bianca che s’incollava sui muri e sui piccoli busti lungo l’aiuole”¹³⁹, oprimiendo los espacios y a los personajes, y convirtiendo los suburbios en un infierno sobre la tierra, con “l’asfalto della strada e le stoppie bruciate da un fuoco che non si distingueva, tanto era forte la luce del sole”¹⁴⁰. Según Hervé Joubert-Laurencin, la luz intensa caracteriza la trilogía romana de Pasolini, formada por *Accattone*, *Mamma Roma* (1962) y *La ricotta*, y la vincula con la comida: “La trilogie s’engage sur l’association risquée de la chaleur solaire et de l’ingurgitation exagérée de nourriture (le pari d’Accattone), et se clôt sur ses tragiques conséquences (la mort hoquetante de Stracci exposé sur la croix).”¹⁴¹ La asociación que Joubert-Laurencin realiza entre la luz y el hartamiento es estimulante, pero preferimos abordar el vínculo que mantiene con el hambre, como ocurre en un capítulo de *Ragazzi di vita*: cuando Riccetto, uno de los protagonistas, está revolviendo entre la basura, buscando algo para comer, “Le ore piano piano passarono, e prima di diventare definitivamente grigio e sciroccoso, il cielo fece giusto in tempo a rasserenarsi, lì sopra la Borgata Gordiani, perché il solicello ardente delle nove del mattino picchiasse sulle schiene curve dei due laboratorio. Il Riccetto era tutto un bagno di sudore, e gli occhi ogni tanto gli si oscuravano: vedeva intorno a sé nel buio delle strisce verdi e rosse: era sul punto di sturbarsi per la fame.”¹⁴²

En su completo diccionario del universo pasoliniano Marco Antonio Bazzocchi dedica una entrada completa al “Sole”, llevándolo de la

¹³⁵ PASOLINI, P.P. Las pausas de *Mamma Roma* (Diario al magnetófono). En RUIZ DE SAMANIEGO, A.; MOURIÑO, J.M. (eds.) *Op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ PASOLINI, P.P. *Ragazzi di vita*. Roma: L’Espresso, 2002, p. 5.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴¹ JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 54.

¹⁴² PASOLINI, P.P. *Op. cit.* 2002, pp. 130-131.

literatura al cine. Bazzocchi explica que tanto en la obra escrita como en la filmada de Pasolini el sol, junto con la luz, puede asumir múltiples significados, siempre ligados a la evidencia de la verdad y al impacto de la realidad sobre la escritura, además de referenciar un vínculo con el sol paterno señalado por Enzo Golino¹⁴³. Después de encontrar algunos ejemplos en poesía (*Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo* y *Poesia in forma di rosa*), novela (*Ragazzi di vita*) y cine (*Accattone*, *Edipo re* y *Medea* –1969–, que se inicia con el plano de un sol), Bazzocchi cita al propio Pasolini en *Essere è naturale?* (1967), cuando dice que el cine es “scrivere su della carta che brucia”. Y acaba su entrada diciendo lo siguiente: “La pellicola è carta scritta con la luce solare e proprio per questo, a differenza della semplice carta scritta, consente un salto verso la vita che sta al di là della scrittura. A un certo punto a Pasolini sembra che i segni del sole siano più forti di quelli dell’inchiostro.”¹⁴⁴ No es casual que en el libro de *Mamma Roma* Pasolini hubiera escrito “*Peut-être le cinéma n’est-il qu’une question de soleil...*”¹⁴⁵.

Parece evidente, pues, que la luz que oprimía a los *ragazzi di vita* se convierte, para Pasolini, en una herramienta privilegiada de escritura cinematográfica, en aquella realidad inalcanzable con la escritura que el cine le da de forma natural¹⁴⁶. La lengua escrita de la realidad, pues, no sería otra cosa que la lengua escrita de la luz, una luz que quema cuerpos y película. Pues bien, ¿cuál es la presencia de esta luz en *La ricotta*? Estamos de acuerdo con Marc Gervais cuando dice que en este mediometrage se reducen mucho los contrastes violentos de la luz de

¹⁴³ BAZZOCCHI, M.A. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori, 1998, pp. 180-181.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁴⁵ JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 92.

¹⁴⁶ Pasolini lo cuenta así a Jean Dufлот: “estas mediaciones poéticas o novelescas interponían entre la vida y yo una especie de barrera simbólica, una pantalla de palabras... Y quizá la verdadera tragedia de todo poeta sea que sólo puede alcanzar el mundo metafóricamente, según las reglas de una magia limitada en definitiva en su apropiación del mundo. (...) he descubierto muy rápidamente que la expresión cinematográfica, gracias a su analogía desde el punto de vista semiológico (siempre he soñado con una idea apreciada por un cierto número de lingüísticas, o sea una semiología total de la realidad) con la propia realidad, me permitía alcanzar la vida más completamente. Apropiármela, vivirla al recrearla. El cine me permite mantener el contacto con la realidad, un contacto físico, carnal, diría incluso de orden sensual.” DUFLOT, J. *Op. cit.*, pp. 20-21.

Accattone o *Mamma Roma*¹⁴⁷, aunque aquí el sol es fundamental y su presencia está frecuentemente tematizada a través de los objetos. Si la espera y las variantes de la inmovilidad marcaban un contraste entre Stracci y la diva, otra diferencia residirá en la relación que cada uno de ellos tiene con el sol. Mientras la *prima donna*, en su trayecto hasta el director para pedirle que ruede la escena, es protegida por un paraguas llevado por uno de los chicos vestidos de ángel, Stracci es crucificado, sin la gorra que habitualmente lleva, bajo un sol de justicia. El sol en *La ricotta* es presentado literalmente como pluma de escritura cinematográfica, siguiendo la tesis de Bazzocchi: baña de luz tanto los escenarios del rodaje como los cuadros esteticistas llenos de colores, situados en un plató desconectado de todo, que nunca vemos en otras imágenes. Sin embargo, cuando una nube decida tapan al sol nos daremos cuenta que incluso estas recreaciones están regidas por la disciplina solar. En ellas el sol está medido y controlado, es convertido en un revelador de formas y colores. En cambio, la luz que pica sobre Stracci, y que él ve en su inmovilidad, es una fuerza descontrolada, una energía desbordante que lo asa. Como ocurría con las parálisis, lo que el rodaje aprovecha para la cita cultural deviene, en su recámara, instrumento de tortura. Mientras la película de Welles está en marcha, la de Stracci, la de su hambre, está parada y permanece sobreexpuesta bajo el sol, resistiéndose a gastarse del todo. Es el fotograma que no se mueve, crucificado a la exposición lumínica.

En un artículo de 1969 dedicado a *Teorema* (1968), Jean Collet vinculaba esta fuerza de la luz con unas coordenadas geográficas: “Il suffit de voir deux ou trois films de Pasolini pour sentir qu’il est d’abord un ‘méditerranéen’. Marqué par une certaine lumière, implacable, cruelle, aveuglante. Et se débattant pour échapper à son éclat douloureux. Ses deux derniers films –*Edipe-roi* et *Théorème*– sont d’abord un combat contra la lumière, avec tout ce que cela peut

¹⁴⁷ Gervais explica que con este filme Pasolini empezó a usar objetivos de 100 y que a consecuencia de ello “La réalité ainsi captée par la caméra de Pasolini se trouve relativement aplatie, beaucoup plus ‘neutre’. Il en résulte, en l’absence des grands contrastes de noir et blanc, que tout le film a un aspect plus ‘ordinaire’, moins théâtral, moins sculpté. Nous sommes beaucoup moins plongés dans un climat épico-religieux, ou chaque image se charge de résonances métaphysiques.” GERVAIS, M. *Op. cit.*, p. 27. Para conocer el proceso de elaboración de la luz en *Accattone*, merece la pena leer el testimonio de Tonino Delli Colli, recogido por Antonio Bertini en *Teoria e tecnica del film in Pasolini* y reproducido en parte en JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 54.

signifier dans une perspective psychologique et métaphysique. Le soleil frappe l'objectif, embrase la pellicule. On est fasciné, ébloui. On se rebiffe. Mais on n'échappe pas à cette atteinte du soleil. Il faut régler son compte avec le soleil."¹⁴⁸ Collet parte de esta luz agresiva y la suma a los espacios desérticos para hablar de una naturaleza hostil contra la cual tanto la civilización grecolatina como el cine de Pasolini han levantado la cultura. El autor dirige una crítica al cineasta diciendo que con frecuencia en sus imágenes la cultura siempre pesa más que la naturaleza, que hay una especie de impotencia para llegar a lo real, y a partir de aquí aborda *Teorema*, un filme que, para él, sufre del mismo mal que sus personajes burgueses, escindidos de su libido.

No entraremos ahora a valorar las conclusiones de Collet¹⁴⁹, pero creemos que su adscripción geográfica de la luz es tan estimulante como cuestionable. Si para él es mediterránea, en *Ragazzi di vita* este sol es llamado en una ocasión "sole africano"¹⁵⁰, estableciendo una analogía entre la periferia romana y el Tercer Mundo, una idea que Pasolini trabajaría una y otra vez tanto en sus filmes como en sus textos periodísticos: "Bandung es la capital de tres cuartas partes del globo y también es la capital de media Italia"¹⁵¹. Tal vez sea por ello que este mismo sol no solo quema la periferia romana de *Accattone* o *La ricotta*, sino también países del Tercer Mundo como los estados africanos y la India, así como *Los olvidados* (1950), una de las obras maestras que Buñuel rodó en Méjico, evocada por Gianfranco Contini al hablar de los primeros filmes de Pasolini.¹⁵²

Y también, obviamente, las películas brasileñas del *Cinema Novo*. En su texto fundamental *Brasil em tempo de cinema*, de 1967, Jean-Claude Bernardet la definió como una característica fundamental del cine brasileño de la época, tanto en el *sertão* como en la ciudad; para él, "a

¹⁴⁸ COLLET, J. *Théorème. Études (de théologie, de philosophie et d'histoire)*. Paris: Compagnie de Jésus, abril 1969, p. 566.

¹⁴⁹ Es interesante, en este sentido, ver la crítica que Marc Gervais dirige a dichas conclusiones, defendiendo que el bloqueo que este critica es uno de los valores de *Teorema*, y defendiendo que las imágenes de Pasolini acaban superando, con su irracionalidad, sus ideas de partida, su supuesta cerebralidad. GERVAIS, M. *Op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁰ PASOLINI, P.P. *Op. cit.* 2002, p. 11.

¹⁵¹ PASOLINI, P.P. Bandung capital de media Italia. *Vie Nuove*. A. XVI, N. 30, 29 de julio de 1961. En *Las bellas banderas*. Traducción de Valentí Gómez Olivé. Barcelona: Planeta, 1982, p. 121.

¹⁵² JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 54.

luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as côres: ela achata, queima”, y cita a Guimarães Rosa para definirla: “A luz assassinava demais” (*Grande Sertão: Veredas*). Una luz que, realizando el viaje inverso al de Pasolini, del Tercer Mundo a Europa, él detectaba también en el Mediterráneo: “Esse branco agressivo não é propriedade do Brasil: vamos encontrá-lo nas paisagens rochosas e semi-desérticas da Grécia de *Electra* (Cacoyannis) e da *Sicília* de Salvatore Giuliano (Francesco Rosi).”¹⁵³

Es la *luz estourada* que quema a Manuel cuando carga la piedra, la misma que producía un cielo blanco en toda *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Sin embargo, la película brasileña que de forma más interesante trabaja con esta cuestión es *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, que, junto a la película de Glauber y *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, conforma la llamada “trilogía del sertão”, una primera formalización de las preocupaciones estéticas del *Cinema Novo*. *Vidas Secas* es una adaptación de una novela de Graciliano Ramos de 1938, pieza de aquella literatura sobre los miserables que el *Cinema Novo* había recuperado para el cine. Se trata de la historia de una familia, formada por Fabiano, Sinhá Vitória, dos niños y la perra Baleia, que llega a una *fazenda* para trabajar, huyendo del hambre del desierto, y, tras una serie de circunstancias, se ve obligada, al llegar la sequía, a emigrar de nuevo. La filiación con el original literario, fruto tanto de una afinidad política como de una reivindicación nacional, ha sido uno de los focos del acercamiento crítico a la película, hasta el punto de que José Carlos Avellar la ha usado como punto de partida para un texto ensayístico sobre la adaptación fílmica de obras literarias.¹⁵⁴ El paso de un lenguaje al otro se concreta, por ejemplo, en la versión fílmica del estilo indirecto libre: según Robert Stam y Randal Johnson, esta “democratic distribution of subjectivity” se traslada a la película en forma de planos subjetivos gracias al montaje, los movimientos de cámara, el trabajo de la exposición, el cambio de foco y el ángulo de la toma.¹⁵⁵ Este traslado del punto de vista certifica que *Vidas Secas* es,

¹⁵³ BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sôbre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp. 141-142.

¹⁵⁴ Nos referimos al tercer capítulo de AVELLAR, J.C. *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

¹⁵⁵ JOHNSON, R.; STAM, R. (eds.) *Brazilian Cinema*. Associated University Presses, 1982, pp. 124-125. Otro texto que se ha aproximado a la comparación entre las dos obras es la monografía de Darlene J. Sadlier

ante todo, una película sobre el diálogo entre unos individuos y un mundo, sobre una mirada que pide el consumo y un mundo que se lo niega.

Y eso es lo que ocurre, por ejemplo, con la luz insoportable que viene del cielo: en el primer párrafo del original literario, al hablar de la familia nómada, ya se dice que “Fazia horas que procuravam uma sombra”¹⁵⁶; unas páginas después, la posible aparición de una nube que suavice “aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente” se convierte en una pequeña esperanza.¹⁵⁷ Nelson Pereira dos Santos, al trasladar la historia al cine, mantendrá este interés en la luz reventada. En la película trabajaron dos directores de fotografía, José Rosas y Luiz Carlos Barreto. El primero, de formación tradicional, buscaba retratar el *sertão* tal como se había hecho hasta entonces, con muchos filtros e iluminación artificial, que según Nelson “da una fotografia con nubes, con mucho brillo, con relieve, muy parecida a la fotografía de Gabriel Figueroa y la *caatinga* acaba convertida en un jardín. Exótico, ciertamente, pero un jardín. Resulta difícil hacer sufrir a los personajes en aquel paisaje aparentemente hermoso”.¹⁵⁸ En cambio, Barreto, fotógrafo de la revista *O Cruzeiro*, estaba marcado por la escuela de la “lente desnuda”, encabezada por otro fotógrafo de la revista, José Medeiros, e influenciada por la obra de Henri Cartier-Bresson; estos fotógrafos buscaban retratar la luz real sin usar filtros. Así, los primeros días cada plano se rodaba en los dos estilos de iluminación, pero rápidamente se optó por la propuesta de Barreto.¹⁵⁹ Esto supuso una experiencia radical ante la luz intensa del *sertão* que, a su vez, ahorró el uso de iluminación artificial: según el cineasta, “It wasn’t done with artificial light; it was done with God’s light.”¹⁶⁰

Nelson Pereira dos Santos. Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2003.

¹⁵⁶ RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2000, p. 9.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁸ Nelson Pereira dos Santos en *Manchete*, 20 de noviembre de 1965. Citado por SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: el sueño posible del cine brasileño*. Traducción de Alexandra Pineda Buenaventura. Madrid: Càtedra / Filmoteca Española, 1997, p. 153. Gabriel Figueroa, mencionado por Nelson, fue el principal director de fotografía de la etapa mejicana de Luis Buñuel, con títulos como *Los olvidados*, *Él*, *Nazarín* (1959) o *Simón del desierto*.

¹⁵⁹ SALEM, H. *Op. cit.*, pp. 153-157.

¹⁶⁰ El propio Nelson Pereira dos Santos explica el proceso en una entrevista con Gerald O’Grady (1995), incluida dentro de SADLER, D. J. *Op. cit.*, p. 129.

Esta luz divina está con frecuencia asociada a un determinismo natural, el reconocimiento de una fuerza más poderosa que las personas. Es lo que ocurre cuando Fabiano y Sinhá Vitória advierten en su luz que el *sertão* se quemará, que ya no lloverá durante mucho tiempo. También cuando, a punto de matar al Soldado Amarelo, Fabiano y este miran hacia arriba, descubriendo una fuerza más poderosa que sus diferencias sociales. En todos estos ejemplos, el sol actúa como un personaje más, una entidad por encima de los seres humanos. Ahora bien, su presencia se extiende a lo largo de toda la película. Su luz insoportable no quema solo alrededor de la casa, sino también en el pueblo, y también cuando llueve. Deviene una característica fundamental del paisaje. Cuando el hijo mayor, el *menino mais velho*, pregunta a Sinhá Vitória qué es el infierno, ella le responde que es un lugar donde van los condenados, lleno de hogueras y “espetos quentes” (asadores calientes). Cuando le pregunta si ha estado allí recibirá un coscorrón, después del cual se marcha fuera, al patio, y se queda bajo un árbol seco, con la perra Baleia entre los brazos. Entretanto, va repitiendo, casi como un autómatas, las palabras “infierno”, “lugar ruim”, “espeto quente”, que ha oído de la madre. A ellas se corresponden varias imágenes de su entorno: las ramas del árbol seco, el tejado de la casa, los bueyes esqueléticos que no saben qué comer. La presentación de un infierno sobre la tierra es evidente, así como la de un “espeto quente” que no podemos localizar. Probablemente se trate del sol, este sol que, al inicio de la película, le había provocado un desmayo.



Cuando todos caminan para encontrar un nuevo lugar donde vivir, y la madre ya carga al exhausto hermano pequeño, el *menino mais velho*, que se ha quedado el último, avanza como puede cargando unas pesadas bolsas. Antes ya ha mostrado su resistencia a continuar, clavándose al suelo, aunque los golpes del padre han terminado impulsándolo hacia adelante. Ahora, su mirada no solo se fija en el camino, sino también en los árboles que tiene encima: sin hojas, son solo ramas puntiagudas que no frenan la luz del sol, que las supera. Su luz parece desbordar el plano y cubrir la imagen de blanco, un blanco intenso que borra las

figuras, se las come, y provoca, finalmente, el desmayo del niño. Cuando, en una entrevista de 1985, Nelson decía que en la iluminación de *Vidas Secas* el diafragma se ajustaba en función de la luz del rostro y “todo lo que está detrás aparece quemado, con una blancura que produce la sensación de una luz ofuscante, de alta temperatura, de sequía, del ambiente de la *caatinga*”¹⁶¹, caracterizaba la luz como negación de la imagen (el fondo destruido) y como reflejo de las condiciones físicas del *sertão*. Para nosotros, ambas cuestiones van estrechamente ligadas: la luz intensa, esta luz que parece querer ocupar todo el plano con su vacío blanco, es una goma de borrar que se come los matices e, instalándose en la imagen, trasladará el hambre de los protagonistas a los planos que el espectador recibe de ellos.

José Carlos Avellar habla de esta luz diciendo que es un “muro branco que bate nos olhos e fecha todo e qualquer horizonte”¹⁶², y es precisamente en la figura del horizonte que cristaliza su sentido de luz insoportable. Así empieza la película: un horizonte vacío, tierra y vegetación del *sertão* recortándose sobre un fondo blanco, blanquísimo, quemado de luz. Del fondo surge la familia, que camina hasta el primer término, mientras que sobre la pantalla se inscriben los títulos de crédito y la fecha del relato, “1940”. A excepción de una pequeña panorámica a la izquierda, la cámara permanecerá parada hasta que las figuras lleguen casi a tocarla. En la banda sonora se oye un chirrido continuo, que se ha identificado con el sonido de las ruedas de un carro de bueyes¹⁶³. Se trata de una imagen larga e incómoda, tanto por la duración como por la música. Para José Carlos Avellar, es “uma imagem igualmente seca: a câmara está bem fixa num tripé”, una imagen en la que no parece llegar nunca la imagen siguiente, en la que nunca llega el *depois*, porque “a imagem inicial é

¹⁶¹ Entrevista de Roberto Feith a Nelson Pereira dos Santos en el programa *Conexão Nacional*, Intervideo, febrero de 1985. Citado en SALEM, H. *Op. cit.*, p. 153.

¹⁶² AVELLAR, J.C. *Op. cit.* 2007, p. 46.

¹⁶³ JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.*, p. 125. Noël Burch menciona este chirrido como añadido a su comentario sobre el trabajo de la banda sonora del compositor, ingeniero de sonido y realizador francés Michel Fano. Fano participó en el cine brasileño, pero su trabajo, para Burch, está relacionado con él. Fano introduce en la pista sonora ruidos en “off” musicalmente ordenados que constituyen una organización altamente articulada y “gráfica”, que se opone a la organización plástica y dinámica de las imágenes. BURCH, N. *Praxis del cine*. Traducción de Ramón Font. Quinta edición. Madrid: fudnamentos, 1985, p. 103.

longa e parada e esse *depois* parece *muito depois*, parece mais que um dia inteiro”.¹⁶⁴



En la superposición del blanco y la imagen, este plano del horizonte suma el hambre y el consumo. En la lejanía, un espacio que los personajes abandonan, espacio donde pasaban hambre y que queda fuera del filme, espacio inmóvil e inalterable, que discurre con el tiempo sin modificarse, aunque en su relación con el espectador incrementa la carga, pues su tiempo acumulado va aplastándonos como la piedra de *Deus o e Diabo na Terra do Sol*. Los personajes, la historia y la película vienen del hambre, de la nada, de la voluntad de comer y ver imágenes, y configuran, con su llegada a primer término, las imágenes de *Vidas Secas*, condensadas aquí en el movimiento de la perra Baleia, que es la primera que llega al caminito de delante. La fecha que aparece imprimida en la pantalla se refiere, sin duda, al tiempo histórico y a la voluntad de superación de los personajes, un deseo de cambio que es también el del consumo. Entretanto, el fondo se mantiene imparable, como el insoportable chirrido, que, pese a algunos cambios, parece querer sonar hasta el infinito. Si los personajes y las fechas responden a los ciclos de 40 días del espectáculo de Kafka, el blanco del fondo es la resistencia en el ayuno del artista del hambre.

La imagen que se presenta al inicio, pues, es un plano vacío que progresivamente se llena de figuras: es una imagen que queda a la espera. En este punto, merece la pena recuperar el ensayo de Giorgio Agamben sobre el concepto de apertura de Heidegger, el que hemos usado para definir el consumo como espacio de suspensión de la percepción, como movimiento autónomo del que lo produce y de aquellos que miran, atento solo al puro acto de consumo de fotogramas. Pues bien, es con la ruptura de este aturdimiento que Agamben detecta la definición de lo humano en el pensamiento de Heidegger. ¿Cómo definir la apertura humana al mundo? Precisamente

¹⁶⁴ AVELLAR, J.C. *Op. cit.* 2007, p. 46.

a partir de aquel momento en el que coincide con la apertura animal al desinhibidor. ¿Y cuál es este momento? Precisamente el aburrimiento. Tanto el animal aturdido como el hombre que se aburre están abiertos a un cierre: “*El Dasein, en su aburrimiento, es entregado (ausgeliefert) a algo que se le niega, exactamente como el animal, en su aturdimiento, es expuesto (hinausgesetzt) en un no-revelado.*” En el aburrimiento no asistimos a la desaparición de las cosas, sino a la indiferencia respecto a ellas: no han sido aniquiladas, pero no tienen nada a ofrecernos. Este es el primer momento estructural del aburrimiento profundo, el *Leergelassenheit*, el ser-dejado-vacío.¹⁶⁵ El segundo momento es todavía más interesante: es el *Hingelbaltenheit*, el ser-mantenido-en-suspenso. En este momento estructural se ponen de manifiesto las posibilidades, es decir, todo aquello que el *Dasein* hubiera podido experimentar si no estuviera clavado en el aburrimiento. Las posibilidades no se encuentran alejadas, sino que, como las cosas, están enfrente suyo, aunque inaccesibles, y por lo tanto, como dice Heidegger, “yacen inactivas [*brachliegende*] y en cuanto inutilizadas nos abandonan”. A continuación, Agamben aborda el verbo alemán *brachliegen* y detecta su origen en la agricultura: la palabra *Brache* significa “barbecho”, es decir, una tierra que no se cultiva para dejarla reposar y poder cultivar al año siguiente.¹⁶⁶ Con este paso del aturdimiento al aburrimiento, pues, Agamben introduce para nosotros un factor fundamental: lo que podría ser, las expectativas.

Así ocurre al inicio de *Vidas Secas*: las posibilidades se anuncian (los títulos de crédito hablan de unos actores, de un equipo, de una producción que nos ofrecerá un filme), pero no reciben respuesta, permanecen inactivas. Parece, pues, que se trata de un plano barbecho: una imagen dejada reposar para conrear más adelante en su tierra. ¿Es efectivamente así? Sí, pero solo por unos segundos. Conforme pase el tiempo, unos puntos se dibujarán en el horizonte, como pequeñas semillas plantadas, y progresivamente irán creciendo: son Baleia, Fabiano, Sinha Vitória y los niños. Son posibilidades plantadas con los créditos, que vemos crecer desde el fondo de la tierra y que finalmente llegan al lado de la pantalla, listas para darnos frutos a consumir: figuras, imágenes, historias, animales. Nuestro consumo es posible cuando de la nada crecen las figuras.

¹⁶⁵ AGAMBEN, G. *Op. cit.*, pp. 82-86.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

Por otro lado, los ciclos que marcan la siembra o el descanso de la tierra son también los que enmarcan la película de Nelson Pereira dos Santos. En el desenlace del filme, la familia se ve obligada a abandonar la casa donde ha vivido y a buscar una vida mejor en otro lugar. Después de un diálogo entre los padres, en el que reafirman su voluntad de seguir adelante y no rendirse, los personajes superan el límite de la finca y se enfrentan a la aridez del *sertão*.



Se encaran a un plano vacío, un desierto en primer término y un fondo sin nada; suena el sonido del carro de buey que ya hemos oído al inicio de la película, y que se ha repetido en algunas de sus secuencias. Ha vuelto el barbecho. Fabiano, Sinhá Vitória y el *menino mais velho* empiezan a andar, mientras que el hermano menor permanece quieto, mirando una imagen vacía, un desierto donde acabará adentrándose, siguiendo a toda su familia. Parece que se siente impulsado hacia ella, a llenarla, a reanimar, con su movimiento, el vacío que tiene enfrente. Si la imagen barbecho del inicio era un plano de espera que expulsaba las figuras hacia delante, la que cierra *Vidas Secas* es fuertemente centrípeta y absorbente, con un niño pequeño que carga nuestra mirada hasta el fondo de la imagen, un fondo donde, de hecho, no hay nada, solo el blanco de la ausencia de cine.

El trayecto de los personajes hacia el fondo del plano ha sido abordado por Jean-Claude Bernardet en su libro *Trajectoria crítica*, detectando una característica estética recurrente en las películas brasileñas de la época: “O caminhar final dos personagens por uma estrada, um caminho qualquer, em geral afastando-se da câmara, tem marcado o Cinema Novo insistentemente. E tem sido interpretado como uma esperança, pelo menos por parte dos personagens, num futuro incerto mas supostamente melhor que o presente. No filme, não se resolve o conflito que envolve os personagens e estes abandonam o local do conflito não resolvido buscando um lugar e um momento em que poderão realizar suas aspirações como seres humanos.”¹⁶⁷ A continuación, Bernardet reproduce un texto publicado por él mismo en la revista *Acrópole* en agosto de 1970, estableciendo un fructífero vínculo entre la ciudad de Brasília y el *Cinema Novo*. Bernardet analiza la estructura de la Praça dos Três Poderes, formada por el Palácio do Planalto, el Supremo Tribunal Federal y el Congresso Nacional, señalando la ausencia de un edificio oficial, un palacio o una iglesia que pudiera organizar el espacio, tal como ocurre en las plazas tradicionales. Es así como queda, en la plaza, una apertura, pero se trata de una apertura hacia un cierre, que lanza hacia el vacío, signo de una crisis: “A abertura da praça para o cerrado indica uma crise, crítica o atual sistema de valores, mas não consegue apontar novo rumo. Brasília e o Cinema Novo, cristalizações mais agudas dessa crise produzidas pela cultura brasileira entre 1955 e 1964, têm o mesmo final: à praça dos Três Poderes que se abre para... o vazio, correspondem o final de *Vidas Secas*, Fabiano e família a andarem para frente, deixando os prédios para trás, o final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manoel a se projetar para o mar, signos de aspiração a um futuro renovado, mas vago, impreciso e indeciso.”¹⁶⁸ El hambre de *Vidas Secas* se puede leer, sin duda, a partir de esta apertura a un vacío incierto: el abismo que, según Bernardet, desequilibra la plaza, es el mismo que desequilibra la película, su consumo, y la abre a un punto de fuga borroso.

En su ensayo *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*, Jordi Balló analiza cómo el motivo visual del horizonte puede ser tanto un espacio de esperanza como una condena aprisionadora.¹⁶⁹ La película de

¹⁶⁷ BERNARDET, J.-C. *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 225.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 227-228.

¹⁶⁹ BALLÓ, J. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000.

Nelson radicaliza esta circularidad infernal¹⁷⁰: no es casual que se haya invocado el mito de Sísifo para referirse a esta condena¹⁷¹, una condena que pesa como la piedra de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* sobre la cabeza de los personajes, una piedra de trayectos por el desierto que se carga, se descarga, y se vuelve a cargar, una y otra vez. Una mirada sobre el horizonte que, como la roca en la película de Glauber, nos carga a nosotros. El hambre de los personajes, como la nuestra, es cíclica, depende de los ritmos de la naturaleza, y por eso los personajes se marchan cuando llega la sequía.¹⁷² Su experiencia viene a ser, en realidad, como la del artista de Kafka, formada por hambres periódicas e itinerantes. La inscripción de la fecha “1942” al final de todo, cuando los personajes ya se pierden en el horizonte, ha sido leída como una provocación irónica¹⁷³, pero también cabe verla como la inscripción del vacío del hambre en una lógica temporal distinta.

Esta circularidad es también la de la propia película: si el blanco del hambre incierta es el origen y el destino de los personajes, entonces, la imagen insoportable, el plano temporalmente dilatado que permanece en la pantalla sin acabar de marcharse nunca, es el origen y el destino

¹⁷⁰ Una comparación precedente en este punto nos lleva a *The Grapes of Wrath*: tanto las novelas de Steinbeck y Ramos como las películas de Ford (1940) y Nelson comparten muchas características (JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.*; SADLIER, D.J. *Op. cit.*). Mientras que en la película protagonizada por Henry Fonda el horizonte marcaba una esperanza, aunque ambigua, ligada a las políticas del New Deal (BALLÓ, J. *Op. cit.*, p. 201), al final de la película de Nelson, también ligada según Bernardet a políticas reformistas (en este caso, la reforma agraria; BERNARDET, J.-C. *Op. cit.* 1967, p. 66), los interrogantes planteados son mucho mayores.

¹⁷¹ PEÑUELA CAÑIZAL, E. Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo. En MACHADO JÚNIOR., R.L.R.; SOARES, R.L.; ARAÚJO, L.S.L.C. (orgs.) *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume / Socine, 2007, p. 193.

¹⁷² En la novela de Graciliano Ramos, esta idea de circularidad se encuentra ya en los pensamientos del padre de familia en un capítulo anterior: “Olhou a catíngá amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins.” RAMOS, G. *Op. cit.* 2000, p. 23.

¹⁷³ Tal como explican Robert Stam y Randal Johnson, la datación de los hechos de la película, que no aparecía en la novela, aparentemente sitúa el filme en un pasado distante, el de la escritura del texto, pero al mismo tiempo denuncia que los problemas retratados en la novela todavía existen. JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.*, p. 123.

de *Vidas Secas*, un barbecho convertido en plantación durante cien minutos y, finalmente, nuevamente en barbecho. La época de barbecho es precisamente lo que no se nos muestra: el período de más hambre, aquel en el que la familia está andando por el desierto, trasladándose de un lugar a otro. Esto pertenece al blanco absoluto, a la ausencia de película. Es lo que queda fuera del metraje, aunque las imágenes del inicio y el final nos permitan entrever sus límites. Cuando, al inicio de la película, el plano amenazaba con volverse insoportable, los personajes aparecían; cuando, al final, solo nos quedaba el vacío, la película, conciente de su realidad como objeto de consumo, resuelve acabarse. En este trayecto de consumo visual, el barbecho, con el hambre, es lo que queda fuera de los límites del filme.

Sin embargo, detengámonos en aquellos segundos de aburrimiento, aquellas miradas al límite que proponen el inicio y el final. Ante estas imágenes, y a partir de lo que hemos dicho, se podría deducir que el aturdimiento, el de Stracci, es el consumo, mientras que el aburrimiento, el de *Vidas Secas*, es el hambre, y que ambos conceptos permanecen siempre opuestos. Sin embargo, para Agamben aturdimiento y aburrimiento no son opuestos. En su texto, al hablar del segundo movimiento estructural del aburrimiento, señala cómo la desactivación de las posibilidades concretas pone de manifiesto la posibilidad pura, lo que Heidegger llama “la posibilitación originaria”; se trata de aquello que hace que las cosas sean posibles, pero tiene forma de impotencia, ya que las posibilidades concretas han sido desactivadas.¹⁷⁴ Y esta manifestación es precisamente lo que marca la diferencia entre el animal y el hombre: en el animal es impensable esta posibilitación originaria, esta pura posibilidad, ya que se encuentra expuesto a un desinhibidor que no se le revela. En cambio, con el aburrimiento el hombre es capaz de percibir que está sometido a esta no-revelación, es un animal conciente de su aturdimiento, y es en este acto de conciencia que surge esta pura posibilidad: “El *Dasein* es sencillamente un animal que ha aprendido a aburrirse, se ha despertado *del* propio aturdimiento y *al* propio aturdimiento. Este despertarse del viviente al propio ser aturdido, este abrirse, angustioso y decidido, a un no-abierto, es lo humano”.¹⁷⁵ Así se pasa de la pobreza de mundo al mundo: no un nuevo mundo, sino un mundo en el que el aturdimiento animal puede ser aprehendido como tal.

¹⁷⁴ AGAMBEN, G. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 91.

Este paso de lo animal a lo humano que Agamben plantea a partir de Heidegger puede trasladarse al paso del consumo al hambre, de la imagen acelerada de Stracci a los horizontes de *Vidas Secas*. Ambas ponen el tiempo en primer término, una con una aceleración impulsiva y la otra con una dilatación temporal que agrade al espectador. Tanto en una como en otra se suceden los fotogramas, las imágenes se mueven, existe el consumo. Y en el caso de la película de Nelson el consumo de personajes, de acciones, de planos, es decir, el consumo de posibilidades concretas, que ha sido anulado, se transmuta en nosotros en un consumo en sentido general, una simple voracidad visual, posibilidad originaria: la necesidad de ver algo que se nos está negando, de llenar la imagen vacía con alimentos para los ojos. El menú visual del plano deviene un plato vacío, y la elección de los sabores se convierte en hambre. El aturdimiento al que nos sometía el Stracci acelerado, en el que nuestra vista seguía sin parar sus acciones, es solo la hipérbole de nuestra relación con las imágenes, un consumo inconsciente. En los horizontes de *Vidas Secas* este consumo no se anula, sino que se suspende, y en esta suspensión nos volvemos conscientes de él. Incluso en la imagen congelada de Stracci, la que estropeaba el festín de la burguesía romana, se produce este consumo: al fin y al cabo, la imagen está sometida al paso del tiempo, trabaja con un hambre acumulativa, como la del hambriento de Kafka. El hambre, pues, no es solo el estado que precede al consumo y lo provoca: si solo fuera eso, estaría nítidamente opuesta a él. También es la intrusa que, cuando estamos volcados en él, puede revelárnoslo.

4.3 Apariciones y resistencias

Por hambres y límites circula también el cineasta alemán Werner Herzog, en principio alejado del núcleo brasileño de Nelson y Glauber, así como de los debates de este último con Pasolini, pero con numerosas conexiones con el *Cinema Novo*. Lúcia Nagib ha explorado las influencias de este movimiento sobre el Nuevo Cine Alemán en general y Werner Herzog en particular en *Werner Herzog: o cinema como realidade* y *World Cinema and the Ethics of Realism*, señalando un buen número de vínculos: desde las referencias explícitas, como el trabajo con actores emblema del *Cinema Novo*, hasta características narrativas y estéticas, tales como la inutilidad de los actos titánicos, la representación del trance o la representación del conflicto entre el hombre y la naturaleza, iluminado por la *luz estourada* que quema los

planos en *Signos de vida* (*Lebenszeichen*, 1968), *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben Klein angefangen*, 1970) y *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.¹⁷⁶

Fata Morgana (1971), el documental de ciencia ficción (o viceversa) que Werner Herzog rodó en el Sáhara, empieza con una imagen igualmente límite.



Tras una serie de aterrizajes de aviones, que analizaremos más adelante, vemos un plano prácticamente abstracto, un paisaje de cielo y arena, y, entre ambos, una superficie indiscernible, vaporosa, ondeante, difuminada, que corresponde a un espejismo, una *fata morgana*. El plano dura más de medio minuto, y es relevado por dos imágenes igualmente vacías, aunque algo más llenas, la primera con un *travelling* a la izquierda, la segunda con un objeto difícil de identificar perdido entre la arena. Y es en este plano donde oímos por primera vez a la narradora, la voz agrietada de la historiadora Lotte Eisner, que recita una versión de las líneas del *Popol Vuh*, libro sagrado de los indios Quiché de Guatemala: “Ahora hay que informar cómo en su tiempo el mundo flotaba en un gran silencio, en una profunda tranquilidad, permaneciendo en calma, moviéndose suavemente, quedándose solitario y desierto.” Y poco después añade: “Y ésta es la primera noticia, la primera afirmación: no había ningún hombre, ningún animal, pájaro, pez, cangrejo, árbol, piedra, cueva, desfiladero, matorjo de hierbas o arbusto, únicamente había el cielo.” Conforme la película vaya avanzando, el desierto se irá poblando de ruinas y de

¹⁷⁶ NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991, pp. 134-143. NAGIB, L. *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: Continuum, 2011, pp. 105-121. A estas conexiones deben sumarse las que atañen a Rainer Werner Fassbinder, también señaladas por Nagib: *Rio das Mortes* (1971) y, sobre todo, *El viaje a Niklashausen* (*Die Niklashauser Fahrt*, 1970), que combina misticismo con guerrilla y presenta un personaje llamado Antonio (como Antônio das Mortes), señalan sus deudas reconocidas con el cine de Glauber Rocha.

personas. Como si fuéramos el caníbal Clémenti y, mirando al horizonte, buscáramos imágenes para consumir; o como si el *sertão* brasileño hubiera viajado al continente africano.

Según Radu Gabrea, que analiza la estética de Herzog a partir de la filosofía de la mística germánica, el motivo visual del desierto es habitual en el cine de Herzog, que lo contempla con una mezcla de miedo y respeto, como un iniciado que es consciente de los misterios que se esconden en la arena. Es por ello que se asocia a la creación desde la nada, a la generación de vida: todas las imágenes que aparecen en *Fata Morgana* nacen del propio desierto, aunque finalmente, como veremos más adelante, el resultado de la creación sea un fracaso mayúsculo.¹⁷⁷ Por eso *Fata Morgana*, en principio, no trazará la circularidad de *Vidas Secas*, pues el desierto irá poblándose más y más con ruinas de alambre y basura industrial, yuxtaponiendo el *Génesis* con el *Apocalipsis*¹⁷⁸ pero marcando una línea clara, la de la proliferación de imágenes y objetos, la del progreso inútil sin posibilidad de marcha atrás. Poco dura el hambre más que en esos planos iniciales, pues rápidamente la voz de Eisner empieza su relato, y tras ella, en la segunda y tercera partes de la película, vendrán otro narrador y las declaraciones a cámara de variados personajes. Incluso los planos del desierto se animan, para evitar que sean insoportables: según Lúcia Nagib, la película, y especialmente su primera parte, tiene una estructura contrapuntística: en los paisajes estáticos la cámara se mueve, mientras que ante objetos en movimiento se mantiene fija.¹⁷⁹

A pesar de todo, la película volverá de vez en cuando al límite inicial, y lo hará con un nuevo horizonte borroso: una imagen donde la frontera entre cielo y tierra es un espejismo. Esta vez, sin embargo, no estará vacío, sino transitado por un punto negro, desdibujado, que coincide con Lotte Eisner hablando de la primera noticia, la primera afirmación. Esta imagen se repite, en diferentes escenarios, en tres ocasiones más, y progresivamente se va aclarando, hasta que, al final, distinguimos la forma de una furgoneta. Pero incluso en esta última aparición permanecen las formas vaporosas de esta fata morgana.

¹⁷⁷ GABREA, R. *Werner Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986, pp. 173-174.

¹⁷⁸ Para Floreal Peleato, Herzog es cineasta del *Génesis* y del fin del mundo. WEINRICHTER, A. *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid. Ocho y medio, 2007, p. 232.

¹⁷⁹ NAGIB, L. *Op. cit.* 1991, p. 40.



Estos planos remiten, sin duda, al horizonte vacío inicial, aquel donde el espejismo era aún solitario, aquel donde no había aparecido todavía la imagen fantasmagórica. Y avanzan, figuralmente, otros planos del filme, aquellos en la que los horizontes se pueblan de imágenes reconocibles. Podemos tomar dos ejemplos. El primero, situado entre la primera y la segunda aparición de la furgoneta, nos muestra a una figura humana, diminuta pero nítida, andando por el horizonte. El segundo, justo antes de la tercera aparición, es una fata morgana de un autobús rodeado de gente. Herzog cuenta que, tras filmar este plano, él y su equipo corrieron hacia el vehículo para conseguir hielo, pero no encontraron nada: el calor del desierto había acercado el reflejo de una imagen en realidad situada a leguas de distancia.¹⁸⁰ Ver el autobús que

¹⁸⁰ La explicación que da Herzog es extraordinariamente ilustrativa: “In the desert you can actually film mirages. Of course, you cannot film hallucinations which appear only inside your own mind, but mirages are something completely different. A mirage is a mirror reflection of an object that does actually exist and that you can see, even though you cannot actually touch it. It is a similar effect to when you take a photograph of yourself in the bathroom mirror. You are not really therein the reflection but you can still photograph yourself. The best example I can give you is the sequence we shot of the bus on the horizon. It is a strange image; the bus seems to be almost floating on water and the people seem to be just gliding along, not really walking. The heat that day was beyond belief. We were so thirsty and we knew that some of the buses had supplies of ice on board so right after we stopped the camera we rushed over there. But we could not find a single trace of anything. No tyre tracks, no tracks at all. There was just nothing there, nor had there ever been anything there, and yet we had been able to film it. So there must have been a bus somewhere –maybe 20 or 100 or 300 miles away– which was visible to us because of the heated strata of air that

lleva hielo, tratar de alcanzarlo y fracasar: si la anécdota es cierta, el hambre sueño no tiene, en toda la historia de la producción cinematográfica, una plasmación más precisa.

Así pues, si el horizonte vacío es el territorio de donde nació todo, el punto móvil podría verse como la primera aparición, el primer brote, o el huevo primordial. Por eso es lógico que toda la película haya sido leída como un inmenso espejismo: tal como dice Gabrea, se plantea la duda de si el mundo creado es verdadero o falso, si sus imágenes son reales o solo espejismos, provocando una duda entre el mundo y el signo¹⁸¹; para Nagib, aunque las imágenes del filme hayan sido captadas en el mundo objetivo, todas ellas tienen una apariencia irreal.¹⁸² En cualquier caso, tanto si los espejismos de *Fata Morgana* están solo en el horizonte o también en la superficie, ellos tienen una singularidad que los distingue de cuanto hemos comentado hasta ahora: reúnen el barbecho del horizonte con las alucinaciones del hambriento, que el propio Grosz había llamado *fata morgana*. Revelando, tal vez, que también en *Vidas Secas* contemplamos ilusiones.

La mirada de la cámara sobre este primer brote nutritivo en forma de furgoneta cambiará en la cuarta y última aparición, la que cierra la película. En las tres anteriores se cumple la dialéctica contrapuntística señalada por Nagib: el vehículo se mueve en círculos mientras la cámara está fija, aunque en la tercera ocasión, cuando parece que el objeto va a salir de cuadro, el plano se corta. En cambio, en la cuarta la furgoneta se mueve linealmente, hacia la derecha, y la cámara la sigue con un largo *travelling*; se trata de un movimiento habitual a lo largo de toda la película, generalmente para explorar el paisaje, siguiendo las infinitas alambradas.



reflected the real existing image.” CRONIN, P. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber, 2002, p. 49.

¹⁸¹ GABREA, R. *Op. cit.*, p. 175.

¹⁸² NAGIB, L. *Op. cit.* 1991, p. 46.

Parece como si, llegados aquí, el punto aparecido, la imagen primera, primordial, decidiera marcharse, como si ya hubiera dado todo lo que podía: imágenes de ruinas, de gente, de animales. Como una caravana de circo: tras el despliegue del espectáculo (este gran espectáculo de payasos grotescos que es *Fata Morgana*), toca marcharse a otra ciudad. La cámara seguirá al punto oscuro, fusionando el hambre sueño y el hambre motora, sin querer perder la imagen en el horizonte. Y, finalmente, se parará, dejando perder su presa. Dejando el vacío y el hambre, como al inicio. Toda la civilización se ha desarrollado catastróficamente, aunque, tal vez, era solo un espejismo: con este final *Fata Morgana* propone un movimiento circular, aunque aquí no es infernal, como en *Vidas Secas*, sino redentor, abierto a un nuevo comienzo.

El cine de Herzog está también poblado de imágenes que no se presentan como escenarios abiertos a la imaginación y al espejismo, sino que constituyen barbechos con vocación de permanencia, piedras que entorpecen el consumo y, de este modo, lo revelan. El ejemplo más claro se produce en *También los enanos empezaron pequeños*, un filme que, por lo demás, remite a Buñuel e incluso al Stracci crucificado.



En su primera secuencia, tras los títulos de crédito, Hombre, uno de los enanos protagonistas, está en medio de la imagen, sentado en una silla demasiado alta para él, sosteniendo en las manos el rótulo que lo identifica como prisionero, asignándole el número 1300761. A sus espaldas, una pared con dos ventanas, que parecen comprimirlo en el centro de la imagen, un cuadro simétrico que aprisiona al personaje. Él

es un crucificado inmóvil, y, tal como en *La ricotta* el subproletario era forzado a permanecer atado mientras la diva hacía su escena, aquí el enano se ve obligado a sostener su cartel en una determinada posición, y a cambiar de postura si la voz de un personaje, también enano, así se lo ordena. Esta opresión en el espacio cambiará cuando, al estar de perfil, el enano no obedezca a sus superiores, manteniéndose en silencio. Cambia el plano, y nos situamos al lado de él, ligeramente por encima de sus hombros, y entonces confiesa que le pitan los oídos porque alguien está pensando en él. La cámara empieza a moverse, sumándose a ella una música religiosa que Herzog había registrado poco antes en Costa de Marfil¹⁸³, que reaparecerá numerosas veces a lo largo de la película, y se aproxima a la ventana, como si quisiera salir, manifestando el deseo centrífugo del preso, un movimiento de liberación que se opone a la rigidez del plano anterior. Un deseo centrífugo que reaparece en el cine de Herzog una y otra vez a lo largo de las décadas, desde el expósito mirando por la ventana en *El enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)* hasta el piloto Dieter Dengler, cuya casa está poblada de cuadros de puertas, en *Little Dieter Needs to Fly (1997)*. Con este movimiento, Herzog nos proporciona lo que Pasolini no nos daba, la mirada del deseo, liberadora, del crucificado, aunque esta mirada se quedará en el umbral de la ventana, mirando hacia fuera, impotente para ir más allá. La imagen de la ventana es un desierto con una ciudad al fondo, aunque no se divisa movimiento alguno, y la tierra es seca. ¿Un barbecho?

Dos años antes, en su primer largometraje, Herzog ya había realizado un movimiento de cámara en dirección a una ventana. En *Signos de vida*, el soldado Stroszek, peleado con sus compañeros y desafiante hacia el sol, empieza a disparar cohetes en todas direcciones.

¹⁸³ CRONIN, P. *Op. cit.*, p. 51.



Situados en el cuartel militar, y tras ver a unos oficiales hablando de su caso y examinando varios objetos, oímos el sonido de algunas explosiones y la cámara se acerca a la ventana, una ventana que se convierte en marco de señales luminosas, en un espacio donde florecen las explosiones, una pantalla de cine que pone en escena su herramienta más primaria, la luz. A partir de esta imagen de luz que estalla vemos otras, de barcas, de una silla, de la ventana otra vez. Tomando forma desde las explosiones que aparecen, pues, se crean nuevas imágenes.

En cambio, en *También los enanos empezaron pequeños* no cambia nada tras la ventana, y la cámara se queda inmóvil enfrente. La música africana, que ha acompañado el movimiento de aproximación, continúa tras la parada, y a ella se añade una nueva voz, la de un policía, que, contrariamente a la que oíamos antes en el fuera de campo, no corresponde a la de un enano. La voz pide a Hombre que cuente lo que ocurrió, que explique cómo empezó la revolución de los enanos: pero él se niega a contar nada, se niega a invocar las imágenes del pasado. La ventana insuperable es la imagen de su parálisis y de sus deseos, pero esta negativa la convierte también en otra cosa: en imagen de resistencia, de negación del relato, en barbecho que aburre y no deja que surja el consumo. Mientras la voz del policía va invocando el relato, como hacía la de Lotte Eisner en *Fata Morgana*, la de Hombre dice que no contará nada, como un niño convencido¹⁸⁴, y la imagen se

¹⁸⁴ NAGIB, L. *Op. cit.* 1991, p. 51. Nagib señala que en otras obras de Herzog está resistencia es llevada a cabo por personas mayores: el músico que no quiere hablar en *Últimas palabras* (*Letzte Worte*, 1968), el hombre que no quiere abandonar la isla en *La Soufrière* (*La Soufrière – Warten auf eine*

mantiene en el barbecho: el enano convierte su hambre visual, su carencia de crucificado, en una potencia de rebelión. Una potencia que, con todo, no podrá resistirse a la voz del policía: tras dos planos en los que vemos al resto de enanos, esperando fuera, regresaremos a la imagen frontal de Hombre inmovilizado. Él no hablará, nunca lo veremos contando qué ocurrió, pero un corte nos llevará al *flashback*; y en él nos quedaremos. El barbecho ha sido derrotado.

En su artículo sobre el cine de poesía, Pasolini detectaba en las detenciones de *Prima della rivoluzione*, que se paran sobre un objeto determinado, “*la tentazione a fare un altro film*”, “*la presenza dell’autore, che trascende il suo film, in una libertà abnorme, e minaccia continuamente di piantarlo, per la tangente di un’ispirazione improvvisa, che è poi l’ispirazione latente dell’amore per il mondo poetico delle proprie esperienze vitali*”.¹⁸⁵ Si el texto de Pasolini, que ya hemos comentado al hablar de Manuel cargando la piedra en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, establece la existencia de una segunda película gracias a la cámara del autor, este fragmento refuerza esta interpretación: al quedar parada en un determinado elemento, el filme se amenaza a sí mismo, muestra un posible segundo camino. Ese era el camino de negación y liberación a un tiempo que buscaba el barbecho del enano Hombre. Y es también el que marcará la lógica de dos planos del río en *Aguirre, la cólera de Dios (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972)*. Al inicio de la película, unos rótulos sobre fondo rojo cuentan cómo los incas inventaron la leyenda de El Dorado y los conquistadores españoles, comandados por Gonzalo Pizarro, se lanzaron en su búsqueda; es una expedición de la que no quedó rastro, a excepción del diario de Fray Gaspar de Carvajal. Tras estos rótulos, la densa niebla va descubriendo, progresivamente, la hilera de personas que constituye la expedición, formada por conquistadores, damas e indios esclavizados, llevando un cañón, una rueda enorme... cargas tan pesadas como la piedra de Manuel. A lo largo de este descenso, en el que se presenta visualmente a los personajes, oímos la lectura de un fragmento del diario del monje, que prolonga y completa los rótulos iniciales, introduciendo el relato. A continuación cae un cañón, se quema un árbol, unos cerdos beben un agua enfangada (o sanguinolenta), y se produce el primer diálogo de la película: Pizarro y Aguirre discuten, con pocas pero contundentes frases, sobre el mejor

unausweichliche Katastrophe, 1977) y el viejo que no quiere levantarse en *Corazón de cristal (Herz aus Glas, 1976)*.

¹⁸⁵ PASOLINI, P.P. Il ‘cinema di poesia’. En *Op. cit.* 1995, pp. 181-182.

camino a seguir: el primero es partidario de bajar por el río, el segundo cree que eso significaría la muerte.



No acaba de quedar clara la postura del segundo¹⁸⁶, pero en cualquier caso a continuación se presenta un plano frontal del río, con el agua arremolinada chocando contra las piedras, expulsando erupciones acuáticas, como latidos, o géiseres, o pequeñas montañas sobre el lecho. La cámara está quieta, el río baja, y se oyen unas pocas notas, compuestas por Popol Vuh, el conjunto musical habitual en las películas de Herzog. Se corta el plano y volvemos a ver el río, tal vez desde un poco más cerca, y desenfocado. Estos dos planos del agua son largos, no narrativos, contemplativos. Pasa un rato, y vemos a la expedición caminando en medio de la selva, continuando su trayecto.

El río es un personaje fundamental de *Aguirre, la cólera de Dios*: por él después los personajes viajarán, algunos perecrán en sus aguas, algunos se quedarán navegando en ellas por toda la eternidad. Ya llegaremos a ello, pero de momento nos interesa el sentido que toma el río en la secuencia que hemos descrito, pues creemos que responde, perfectamente, a la ventana de *También los enanos empezaron pequeños*. Parece que para Aguirre el río es un camino impracticable, un hilo narrativo a no seguir, a abandonar, a no plantearse: una pared para el viaje, un obstáculo insuperable. Adentrarse en él es poner fin al relato, o decidir no empezarlo. Por eso los personajes optarán, finalmente, por una alternativa. Sin embargo, la cámara se queda en el río, permanece en sus aguas: opta por el camino que los personajes no seguirán, opta por el no relato, es como el enano que mira por la ventana, como Stracci en la cruz, y no como el policía que exige explicaciones a Hombre. La imagen de las aguas que Herzog ofrece podría ser, perfectamente, la mirada hipnotizada de uno de los personajes; también la imaginación de Aguirre, una obsesión que se mete en su cabeza y hace que, finalmente, navegue por el río. Pero

¹⁸⁶ Lúcia Nagib ha visto en esta discusión un debate sobre cuál de los dos sentidos del río tomar. NAGIB, L. *Op. cit.* 1991, p. 154.

consideramos más estimulante leerla como una desviación del trayecto narrativo, una desviación que ve el paso barrado y, como en la ventana de *También los enanos empezaron pequeños*, se somete a la espera: el tiempo del hambre.

Sin embargo, hay una obvia diferencia entre la imagen rocosa contemplada por el enano y los saltos de agua temidos por Aguirre: estos últimos revolotean, juegan, se deslizan, cambian. El cine de Herzog vive repleto de detenciones sobre paisajes, paisajes donde con frecuencia no aparece ninguna imagen humana, ni ninguna voz que cuente una historia. Por ejemplo, el ondeante campo de centeno al inicio de *El enigma de Kaspar Hauser*, previo a la presentación del expósito dentro de su celda. Sin embargo, se trata de imágenes en constante mutación. Las definió excelentemente Lawrence O'Toole a raíz de *El país del silencio y la oscuridad* (*Land des Schweigens un der Dunkelheit*, 1970), el documental que Herzog dedicó a los sordociegos, personas anticinematográficas por excelencia. Merece la pena reproducir parte de su texto: “Herzog mantiene una imagen hasta que se filtra en el tronco de los sentidos y adquiere una belleza prístina. Sus imágenes más potentes se mantienen en la pantalla durante largo, largo tiempo: yacen contigo hasta que llegas a conocerlas. Permanecen en la pantalla hasta que se restablece una relación antigua y primaria con ellas. A menudo están ‘inmóviles’ y siempre son ‘sencillas’: la niebla flotando entre las montañas, el agua agitándose o arremolinándose en un río; la nieve que cae; una figura solitaria sentada ante el paisaje; un estanque helado en un bosque despojado. Obligado (o más bien invitado) a contemplar esas imágenes, uno empieza a mirarlas durante más tiempo del que se está acostumbrado a mirar una imagen. Uno comienza a verlas como si fuera la primera vez, y se sale de la tierra de silencio y oscuridad a que nos induce el mundo moderno (y mucho arte moderno) con esa proliferación de imágenes que confunde con la abundancia. Ver una película de Herzog es, en cierto modo, como ver después de haber estado ciego largo tiempo y como oír después de haber estado sordo”.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Citado en WEINRICHTER, A. *Op. cit.*, pp. 220-221.

En un proyecto anterior¹⁸⁸, punto de arranque para el presente texto, estudiamos esta cuestión a partir de la noción de lo salvaje. El trabajo partía de *El enigma de Kaspar Hauser* y constaba de dos partes: en primer lugar, un estudio de la figuración en el cine de Herzog, abordando tanto la representación corporal como las lógicas de los personajes, de la exhibición ante el público hasta la comunicación con la naturaleza, pasando por la fundamental dinámica de encierro y fuga; en segundo lugar, un análisis de lo que denominamos una “mirada salvaje”, una forma de representación tanto de la civilización, mostrada de forma distanciada y subrayando sus arbitrariedades, como sobre el mundo, sobre el conjunto de la realidad. Fue en este último bloque donde analizamos las dilataciones temporales de su cine, partiendo para ello de la crítica a la superabundancia visual formulada por teóricos como Ernst H. Gombrich (*Arte e ilusión*), Susan Sontag (*Sobre la fotografía*) y Jean Baudrillard (*La guerra del Golfo no ha tenido lugar*), una crítica que el propio Herzog ha llevado a cabo una y otra vez: “I have often spoken of what I call the inadequate imagery of today’s civilization. I have the impression that the images that surround us today are worn out; they are abused and useless and exhausted. They are limping and dragging themselves behind the rest of our cultural evolution.”¹⁸⁹ Ante este panorama contemporáneo, en nuestro trabajo analizamos tres fenómenos que, en el cine de Herzog, devuelven a la imagen el valor perdido por la acumulación: la formalización de su aparición, su irracionalidad y, finalmente, la reivindicación de una forma pura. Todos ellos tenían un denominador común: el convencimiento de que el cine de Herzog puede redimir nuestra mirada, llevarla a la recuperación de unos orígenes perdidos, de un salvajismo ya barrido por las estructuras arbitrarias de la civilización. Hacernos ver las cosas por primera vez. Sobre *El enigma de Kaspar Hauser*, el propio Herzog decía que quería mostrar cómo sería ver por primera vez un árbol después de estar soñando durante treinta años.¹⁹⁰ Elementos como las visiones, la música o la sencillez de las formas se nos antojaban fundamentales para ser capaces de realizar esa regresión perceptiva que limpiaría nuestra mirada.

¹⁸⁸ ELDUQUE, A. *Figures i mirades salvatges en el cinema de Werner Herzog*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009. Fue nuestro trabajo final del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos, dirigido por el Dr. Xavier Pérez.

¹⁸⁹ CRONIN, P. *Op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁰ HERZOG, W. *Kaspar Hauser*. Traducción de Carlos Pazo. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976, p. 144.

En lo referente a la sencillez de las formas, dibujamos una teoría vagamente sostenida en trabajos sobre arte y percepción, de Ernst H. Gombrich a Rudolf Arnheim, de Wilhelm Worringer a Oliver Sacks. Nuestra tesis era que las imágenes de paisajes del cine de Herzog se mueven hacia la abstracción en dos sentidos distintos: por un lado, a partir de imágenes vaporosas, de niebla, agua o humo; por el otro, usando imágenes extremadamente sencillas, casi geométricas, como el vuelo de unos pájaros o el cabalgar de un jinete convertidos en puntos. Y asociamos a cada una de estas tendencias una teoría de la percepción: a las primeras el empirismo, el que trabajó John Ruskin influenciado por las teorías de Berkeley, el que describe Sacks en sus ensayos sobre la visión; a las segundas la Gestalt, la simplicidad originaria de las formas geométricas, reivindicada por Worringer o Arnheim. Las imágenes de Herzog supondrían, pues, un retorno a las imágenes primitivas, como si con ellas olvidáramos la educación que nos ha enseñado a leerlas y pudiéramos interpretarlas de nuevo. Y, de paso, llevar estas enseñanzas a nuestra relación con el mundo.

Los vínculos con las teorías de la percepción que trabajamos resultan algo arbitrarios, y tal vez confusos, pero supusieron en su momento una primera interrogación sobre la dilatación temporal de las imágenes, sobre las posibilidades que podían presentar una niebla bailarina o un río rabioso. Precisamente eso nos sirve ahora para abordar la diferencia entre la ventana mirada por el enano y el río intransitable de *Aguirre, la cólera de Dios*. El segundo de estos planos estaba en nuestro trabajo, era un ejemplo, entre muchos otros, de las imágenes vaporosas que arrastran nuestra percepción hacia sus inicios: una fuente de formas, una imagen que muta constantemente, siempre renovada, estimulando la imaginación del espectador. En cambio, de la ventana solo señalamos su voluntad centrífuga, su impulso para ir al exterior, y su insistencia en mirar ese exterior. Probablemente ni nos planteamos decir nada más, pues esa imagen no funcionaba en nuestro trabajo anterior, era excesivamente seca, demasiado barbecho. A diferencia, por ejemplo, del campo de centeno de *El enigma de Kaspar Hauser*, acompañado por el canon de Pachelbel.



Herzog dijo de ella que “I felt it was important to hold this image because in some small way I wanted the audience to empathize with Kaspar by looking anew at the things on this planet, seeing them almost with Kaspar’s youthful eyes.”¹⁹¹ Efectivamente, el campo es viento y mar, guerra y ternura, baile y locura. El borrado de la figura inicial, el centeno, a causa de la persistencia de la imagen, da paso a la creación de nuevas imágenes. Lo mismo ocurre en el agua del río temido por Aguirre.

Y es aquí donde las imágenes de Herzog se encuentran con el consumo. Hagamos, sin embargo, un pequeño rodeo. Si el cuento del hambriento de Kafka planteaba una serie de relaciones entre cuerpo, tiempo y espectáculo, unas décadas más tarde el teórico ruso Mikhail Bakhtin haría lo propio en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Bakhtin no habla del hambre, sino de las comilonas, y a lo largo de su obra plantea cómo la humanidad puede, con el carnaval, abrirse al mundo, fusionarse con él: el cuerpo humano dejar de estar cerrado para entrar en contacto con la realidad a través de sus agujeros, y la boca es, obviamente, una vía privilegiada, así como el acto de comer: “El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites.”¹⁹² Esta fusión con el mundo tiene, además, implicaciones en la concepción temporal de la sociedad: a lo largo de sus páginas, Bakhtin define el cuerpo grotesco

¹⁹¹ CRONIN, P. *Op. cit.*, p. 116.

¹⁹² BAKHTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Monroy. Tercera reimpresión. Madrid: Alianza, 1990, p. 30.

como una figura en constante muerte y renacimiento, detectándolo, por ejemplo, en las figuras de terracota de Kertch conservadas en el Museo Ermitage de Leningrado: viejas embarazadas, es decir, mujeres que mueren al mismo tiempo que conciben.¹⁹³

¿Qué es el río de *Aguirre, la cólera de Dios*, sino una vieja embarazada? La apertura al mundo que opera la cámara, su detenerse ante las aguas, su disposición a aquello que ocurra delante de la lente, trabaja con la misma lógica que Bakhtin pone sobre la mesa: se trata de un plano muerto, o moribundo, pues su contenido está agotado por la dilatación temporal, su narrativa es inexistente, y se sitúa ante nosotros como un muro indepasable, una vía muerta para el relato; y, al mismo tiempo, la pregnancia de sus formas, su movimiento incesante, su apuesta por el azar, hacen que la imagen nazca de nuevo, una y otra vez. Bakhtin llamaría carnavalescas a estas imágenes, precisamente por su cualidad de mutabilidad absoluta. Ya lo hace al comentar las ideas que Goethe tiene sobre la naturaleza: según Bakhtin, están penetradas de elementos propios de la concepción carnavalesca del mundo, y cita algunos fragmentos del poema “La Naturaleza”, escrito hacia 1782, para demostrarlo; entre ellos: “Su *espectáculo* es eternamente nuevo, pues crea incesantemente nuevos contempladores. La vida es su mejor invención; *para ella la muerte es un medio de vida más grande*”, y también: “...Ella es entera y *eternamente inacabada*. De la manera en que crea, puede crear eternamente.”¹⁹⁴ Esa es la naturaleza en las películas de Herzog: una naturaleza en constante evolución, de jerarquías inestables, carnavalizada. Y también grotesca, y no solo porque pasee por ella Aguirre, conquistador jorobado, ni porque los cerdos beban en el agua. La joroba y los gorrinos pueden formar parte de una cierta representación de lo grotesco, de las mutaciones del cuerpo o la inversión de jerarquías, territorios donde de momento preferimos no entrar. Pero para Bakhtin lo esencial es otra cosa: “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 228.

nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma.”¹⁹⁵

Así pues, si la imagen del río es cambiante, carnavalizada y grotesca, la cámara de Herzog sería, probablemente, esa apertura necesaria, esa boca bien grande que nos trae la imagen, que la devora por nosotros, que nos abre al mundo, a la naturaleza, en un doble proceso de recepción y proyección, en un proceso en el que nuestra imaginación va y viene de la pantalla a nuestra cabeza, el agua entra y sale, y ambas se renuevan en el proceso. Por eso hay tanta niebla en los paisajes de Herzog. Como explica Rafael Argullol, a lo largo de la historia de la pintura la niebla imbuye de misterio la representación del paisaje: es un proceso de toma de poder por parte de la niebla que empieza en la naturaleza diáfana de la Edad Media y culmina en Turner, en cuyo *Luz y color. La mañana posterior al Diluvio* “Sombra, oscuridad, luz y color resumen la dialéctica destrucción-construcción-destrucción del ciclo de la Naturaleza.”¹⁹⁶ En otras palabras, la renovación constante de la que habla Bakhtin.

En su texto Argullol estudia el romanticismo y cita a Friedrich, un pintor a quien Herzog se siente muy cercano, pues, como él, trata de plasmar paisajes interiores.¹⁹⁷ Friedrich dice precisamente que “Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita la imaginación (...). El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada.”¹⁹⁸ Y, además, se mueve: si la niebla en pintura es, pese a Turner y sus manchas, estática, en el terreno del cine ella siempre acaba descubriendo algo, mostrando algo, actualizando la imagen. Facilitando, así, la intervención de la imaginación reclamada por Friedrich: un incentivo constante de nuevas formas, una evolución que no termina. Que el segundo plano del río, el que sucede por corte al primero, esté desenfocado, constata su potencia como niebla misteriosa; al fin y al cabo, el *sfumatto* de Leonardo es, para Argullol, uno de los primeros recursos en este encantamiento del paisaje.¹⁹⁹

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁶ ARGULLOL, R. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Espulgues de Llobregat: Plaza & Janés, 1987, p. 114.

¹⁹⁷ CRONIN, P. *Op. cit.*, p. 136.

¹⁹⁸ Citado en ARGULLOL, R. *Op. cit.*, p. 110.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¿Qué son, pues, los planos del río en *Aguirre, la cólera de Dios*, y por extensión la gran mayoría de paisajes filmados por Herzog? No son barbechos de donde crezcan las figuras, como en *Vidas Secas*, sino barbechos aparentes que, por el movimiento de la naturaleza (a veces acelerado, a veces modificado, pero de la naturaleza al fin y al cabo), se reintegran en una lógica de consumo. Si el artista de Kafka vivía un arte individual, el del hambre, los paisajes de Herzog se abren al mundo y al espectador. No hay aquí opciones que yazcan inactivas, sino un sinfín de posibilidades que se manifiestan delante de nuestros ojos. Los planos de paisajes de Herzog pueden resultar, a primera vista, imágenes del hambre, retenciones visuales áridas. Pero, finalmente, hemos aprendido a consumirlos. Como dice la frase inicial de *El enigma de Kaspar Hauser*, tomada del *Lenz* de Georg Büchner: “¿No oyes esos gritos horribles por todas partes, que en general llamamos silencio?” Efectivamente, con su cine ya sabemos oír los gritos en el silencio. Colmamos el vacío. Con lo cual, también, el vacío desaparece. Y el hambre.

Estos paisajes son, finalmente, como animales. En su estimulante ensayo *Werner Herzog et la mystique rhénane*, Radu Gabrea compara la filosofía mística del Maestro Eckhart y Hildegard von Bingen con el sistema metafórico de Herzog. Uno de los conceptos que aborda es el *Einheitsschau* eckhartiano, el “espectáculo de la unidad del mundo”, una filosofía en la que desaparecen las contradicciones y todo aquello que puebla el mundo forma una unidad. Para Gabrea, eso determina el sistema metafórico de Herzog: “Le fait même de *poser* ce regard change le monde! Les objets et les événements découverts par ce ‘regard’ et qui s’offrent à ce regard, ne sont plus *plusieurs, séparés, divisés*, mais dans une étonnante forme, ils sont un *tout* et, étant un tout, ils sont *un*.”²⁰⁰ El espectáculo de la unidad del mundo de Eckhart niega la contradicción, y eso es lo que ocurre en el cine de Herzog, donde desaparecen las diferencias sustanciales entre animal y humano, animal y objeto, objeto y humano, naturaleza y humano...²⁰¹ Gabrea encuentra este panteísmo eckhartiano, en el que todas las imágenes del Cosmos conviven sin jerarquías, en la antropomorfización actancial de las imágenes de Herzog: hombres, animales, objetos animados y paisajes son los actantes de su cine, y todos tienen los mismos derechos. Ahí

²⁰⁰ GABREA, R. *Op. cit.*, p. 168.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 172.

están los paisajes de *Signos de vida*²⁰², la manzana sabia de *El enigma de Kaspar Hauser* o el caballo del final de *Aguirre, la cólera de Dios*.²⁰³ Y de esta asunción, de esta ruptura de jerarquías entre elementos visuales, se desprende una estimulante idea: Herzog filma del mismo modo a personas, animales, objetos animados y paisajes, como él mismo ha declarado.²⁰⁴ Lo cual abre enormemente el campo posible de interpretaciones: el barbecho de la ventana de *También los enanos empezaron pequeños* no sería otra cosa que la proyección del cuerpo del enano, forzado a inmovilizarse, que ha conseguido transmitir esta inmovilidad al paisaje y la película. Y el río de *Aguirre, la cólera de Dios* sería, precisamente, como un animal: movimientos inciertos que no cesan, cambio constante. Precisamente aquellos animales que se oponían al artista del hambre de Kafka, que lo relevaban, y que el hambre, finalmente, podrá apropiarse.

²⁰² *Ibid.*, p. 179.

²⁰³ *Ibid.*, pp.187-188.

²⁰⁴ “I like to direct landscapes just as I like to direct actors and animals. People think I am joking, but it is true. Often I try to introduce into a landscape a certain atmosphere, using sound and vision to give it a definite character.” CRONIN, P. *Op. cit.*, p. 81.

5. Los animales

5.1 La mirada feliz

Si las jaulas de las fieras emergen como un elemento adyacente, pero en realidad fundamental, en el relato que Kafka hace sobre el hambre, el diálogo entre ambas dimensiones encuentra una expresión genuina en *Vidas Secas*. Sin embargo, conviene retroceder un poco, pues ya *Rio 40 Graus* (1955), el primer largometraje de Nelson Pereira dos Santos, la película que, para Glauber Rocha, despertó la voluntad de hacer cine en los jóvenes que después conformarían el *Cinema Novo*²⁰⁵, incorpora un episodio donde la presencia animal es fundamental. Es una secuencia con una fuerte huella del neorrealismo italiano, que conjuga el impulso documental con la figura del animal, configurando imágenes del texto de Raymond Bellour que en realidad no están en sus páginas, aquella secuencia que probablemente querría analizar y no puede.²⁰⁶

Rio 40 Graus presenta la jornada de diferentes *garotos* de la *favela* de Rio de Janeiro que se dedican a vender cacahuetes en los puntos más turísticos de la ciudad. Uno de ellos, el más pequeño, acompañado de un chico mayor que parece aprovecharse de él, circula por la Quinta da Boa Vista. Cuando el otro le pide dinero y le mete la mano en el bolsillo para cogerlo, se asusta por la presencia de una pequeña lagartija, que cae al suelo. Es Catarina, la mascota del pequeño, que ya se ha mostrado, tímidamente, en una secuencia anterior en la *favela* (aunque de forma imperceptible para cualquier espectador que no la buscara). Cuando, rechazada por las manos del otro, la lagartija cae, el pequeño se queda casi hipnotizado mirándola, vigilando que no se escape; está tan atontado que cuando recoge el dinero, también en el suelo, para dárselo a su compañero, ni tan siquiera lo mira: sus ojos están atados a la lagartija Catarina.

²⁰⁵ “Assim como eu, naquele tempo tateando a critica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, 40 graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto.” ROCHA, G. *Op. cit.* 2003, p. 106.

²⁰⁶ En la introducción a su bloque dedicado al animal, Bellour señala que su análisis se circunscribe al cine estadounidense y al europeo y lamenta no incluir el cine oriental, especialmente el japonés, con títulos de Imamura y Oshima, entre otros. BELLOUR, R. *Op. cit.*, p. 433.



Y lo mismo ocurrirá con sus pies: cuando el otro se retira y le dice que no se marche, no le hace caso y sigue a su animalito. Esta figura huidiza, que casi no vemos²⁰⁷, actúa de hilo que tira de la mirada y la acción, tal como ocurrirá, muchos años después, con el Clémenti caníbal en medio del desierto. La mirada al animal conduce al personaje, y ese afán de recuperar la mascota hará que el *menino* se cuele en el Jardim Zoológico. Tras agitar la reja de la jaula de los pavos reales, donde el animal se ha metido, y conseguir finalmente su retorno, el *menino* empezará a pasear por el parque.

²⁰⁷ La poca presencia visual (pese a la preeminencia narrativa) de la lagartija se puede explicar por los problemas del rodaje. El *script* Guido Araújo recordaba, en una entrevista con Helena Salem, su dirección del animal: “Yo *dirigí* a la lagartija. Nelson me dijo bromeando: ‘¡Entonces ahora tú diriges a la lagartija!’ La cogíamos viva y la colocábamos en un lugar pero a la hora de filmar se confundía con el color del suelo. Hélio [Hélio Silva, director de fotografía] miraba a través del visor y decía que no estaba viendo nada. Teníamos que iluminarla con un reflector pero entonces no se movía. La solución fue soltarla y cuando estaba moviéndose, filmábamos en un plano más alejado. Y en otros momentos había que utilizar una lagartija artificial.” SALEM, H. *Op. cit.*, p. 97.



En su trayecto observará a los animales en las jaulas: los loros, los tucanes, las gacelas, los camellos... Y también mirará hacia arriba, hacia el cielo, con los árboles haciéndole sombra. La secuencia alterna su rostro con aquello que ve, en sucesivos planos/contraplanos, aunque finalmente el montaje acaba desligándose de esta alternancia y se deja arrastrar por el impulso documental, acumulando, yuxtapuestas, imágenes de animales distintos. Si con la lagartija el animal era una línea móvil que ataba la mirada y disparaba la acción, ahora se ha convertido, dentro de las jaulas, en un objeto de contemplación, limitado en sus movimientos. Las rejas, a su vez, marcan un umbral fundamental para el *menino*: el fin de la trayectoria errática en función del animalito y el inicio del paseo por el zoo, su tránsito de individuo que sigue a los animales a individuo que los mira, la conversión del personaje en espectador. Hasta el final de este fragmento no lo veremos compartir imagen con las jaulas, sino que el montaje contrastará su primer plano con el poder de todo lo que lo rodea. Y sobre el rostro se impresionan luces y sombras, producidas por árboles que se elevan hacia el cielo: tal como en *Vidas Secas* la luz superará las estériles ramas y provocará el desmayo del niño, aquí las hojas producen juegos lumínicos, sugiriendo que las imágenes que se le presentan podrían ser, en realidad, imágenes de cine. El tono de la secuencia es clarificador: en un filme que prioriza el realismo en su

presentación de las clases sociales (pese a que el montaje sea naturalista en vez de realista, como analiza Jean-Claude Bernardet aplicando los términos de Georg Lukács²⁰⁸), la prioridad concedida al rostro, al trabajo cuidado de la iluminación y la importancia de la música conforman una secuencia casi onírica: en su visita clandestina al zoo, el joven *garoto* descubre el cine. Un cine que durará hasta que un vigilante lo atrape, lanzando sin piedad la lagartija a la jaula de la serpiente y expulsándolo del parque. El rostro del niño, pues, concentra tanto el poder de la realidad como la evanescencia del sueño, tanto la mirada al animal como el impacto de la luz, configurando una figura de equilibrio donde el consumo visual del niño toma la forma del descubrimiento y la fascinación.

Esta mirada será retomada en *Vidas Secas*. En el capítulo de la novela “O Menino Mais Novo”, el hijo pequeño mira la yegua que cabalga su padre y el toro, al cual sube en un intento fracasado de emular al progenitor; también a otros animales, que le hacen olvidar el mal humor de la madre y la indiferencia de la perra Baleia, que se resiste a despertarse. Es un capítulo de fascinación: de fascinación hacia el padre, que es para él “a criatura mais importante do mundo”²⁰⁹, y también hacia los animales, la yegua, el buey, las cabras, los periquitos; un capítulo de mirar a las nubes e imaginárselas en forma de Fabiano, de carneros, de caballos. Pero también de recordar a las cabras ejecutadas y sangrando, colgadas al revés, las que algún día él también podría matar. En la película, esta admiración por el progenitor y los animales olvida las cabras muertas y cristaliza en la mirada del pequeño: aquí él no trata de subir sobre el buey, sino que simplemente observa lo que lo rodea.

²⁰⁸ BERNARDET, J.-C. *Op. cit.* 1978, pp.222-224.

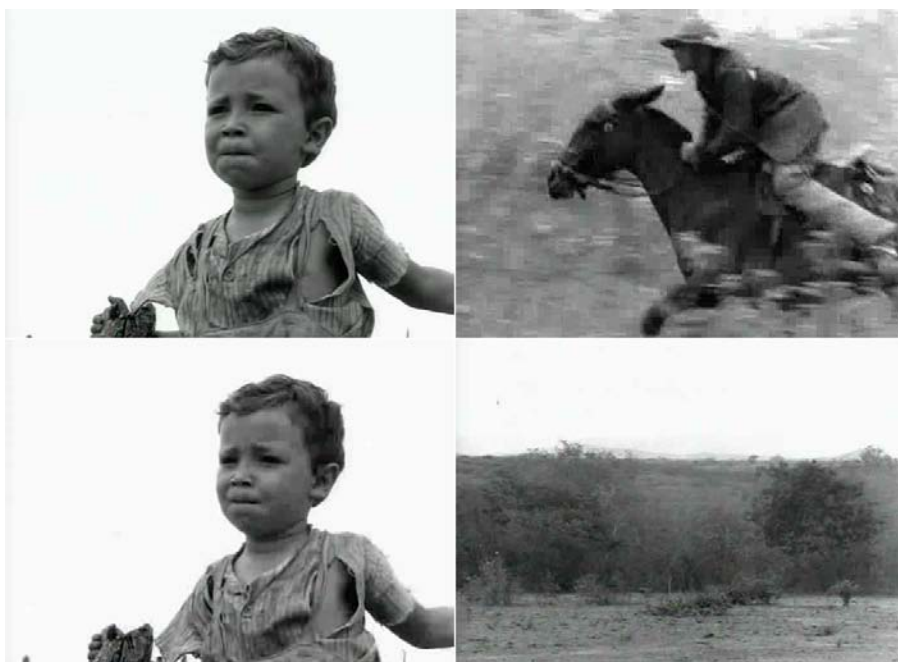
²⁰⁹ RAMOS, G. *Op. cit.* 2000, p. 47.



Este continuo plano/contraplano con la realidad marca su recorrido desde que la secuencia empieza: la cámara se mueve desde el barro con el que juega hasta su rostro, que mira, fascinado, algo más allá del plano. Con unas cuantas imágenes vemos cómo corre hacia este algo, sin que sepamos qué es, llegando a la casa, atravesando la valla por una rendija, y parándose finalmente en un pilar, con un nuevo primer plano. Ahora sí que veremos el objeto de su mirada: un caballo desbocado, cuyos movimientos superan y desafían los límites del encuadre. Con este recorrido, el *menino* nos ha aproximado a la imagen del animal, que su padre montará inmediatamente. Y, a partir de ahí, continuará moviéndose arriba y abajo, buscando puntos donde apoyarse y desde donde mirar: del pilar a arriba de la valla, de la valla a la entrada del cercado, y hasta el porche de casa, y otra vez a la valla, mirando por una rendija al caballo ya liberado, para, finalmente, unirse a su hermano en la conducción de las cabras.

El recorrido del *menino mais novo*, pues, sintetiza las dos fases del trayecto del *garoto* de la *favela*: es línea de seguimiento, como con la lagartija, y fascinación observadora, como en el zoo. Una fascinación que en este caso ultrapasa el catálogo visual del parque, delatando un deseo por el caballo que va más allá de la yuxtaposición de animales de *Rio 40 Graus*. Una fascinación que encontrará una expresión singular o,

más bien, dos respuestas singulares, cuando el padre entre cabalgando dentro del bosque.



El hijo se queda sobre la valla, contemplándolo, mientras él se ha metido entre los árboles, quedando invisible a su mirada. Primero, la mirada del hijo recibe, junto a las imágenes alejadas del bosque, unos planos de recompensa: son las imágenes de su padre entre los árboles, las que no ve pero se imagina, las que responden a su deseo. En otras palabras, imágenes del hambre sueño. De todos modos, después de esta pequeña fantasía volvemos al plano general del bosque, donde no podemos ver al padre, aunque ahora la cámara se moverá, imitando la mirada del pequeño, con unos desplazamientos erráticos e inseguros, buscando algo, sin poder resistir la permanencia del vacío; esta es la mirada real del niño, el hambre motora, y también el vacío. Tal es su decepción que decidirá bajar de la valla, poner fin a su contemplación, aunque, finalmente, el retorno del padre lo hará permanecer en su posición. Así pues, en el momento en el que el niño ya no puede ver lo que quiere, delante de la imposibilidad del consumo visual, dos soluciones se le ofrecen: o bien la imagen deseada, o bien la permanencia del vacío.

En toda la película no volverá a aparecer su rostro, solo en la mirada final hacia el horizonte que hemos visto antes, el barbecho: es así

como se contraponen, nítidamente, lo animal y el vacío, el movimiento incesante, el hambre de cine, y la *luz estourada*. Estas dos miradas entrarán en conflicto en tres ocasiones, planos en los que el animal es expuesto al poder del hambre, la luz y la retención. Si el *garoto* de *Río 40 Graus* y el *menino mais novo* de *Vidas Secas* miraban a los animales, como Clémenti en el desierto, la cámara de Nelson es la que se encargará de cazarlos con violencia.

5.2 El animal consumido

Si *Vidas Secas* presenta el hambre en oposición al animal, y la suspensión temporal en contraste con el movimiento incesante, creemos que merece la pena comentar tres casos donde ambas dimensiones entran en lucha y el hambre acaba imponiéndose. La primera secuencia que nos interesa plantea este conflicto de forma literal y se produce poco antes de que la familia abandone la casa, después de la constatación apocalíptica de Fabiano: el *sertão* quemará. El pastor se acerca a una vaca moribunda y la tumba al suelo; seguidamente Nelson condensa, en solo tres planos, el destino del animal: primero, vemos su rostro jadeando, moviéndose adelante y atrás; segundo, una imagen del sol; tercero, el rostro de un animal muerto, ya medio descompuesto, irreconocible, aunque intuimos en él la misma vaca de antes.



La agonía, la muerte y la descomposición. El primer plano de la vaca recuerda, por su gesto oscilante, a dos imágenes fundamentales del cine de Eisenstein, uno de los cineastas de referencia para los jóvenes directores del *Cinema Novo*. En primer lugar, a la vaca caída y espasmódica de *Lo viejo y lo nuevo*, incapaz de arrastrar el arado por encima de la tierra seca; una vaca que, al no poderse levantar, provoca la afirmación de Marfa, su propietaria, enrolada, a partir de entonces, en un movimiento cooperativista de productos lácticos. La visceralidad de la bestia aparece en unos cuantos planos, dos de ellos de su cabeza nerviosa, y se compara con los jadeos de unos pastores

que arrastran un arado con sus propias manos. En *Vidas Secas* los movimientos descontrolados de la vaca de Eisenstein devienen los jadeos de un animal casi moribundo. Y la explosión erótica de la desnaturada se convertiría, quizás, en este derroche seco de sol. La segunda conexión se produce con la última imagen del matadero de *La huelga* (*Stachka*, 1925): después de ver cómo se degollan los animales, y antes de presentar al pueblo abatido por los disparos de los soldados zaristas, una de las vacas ejecutadas se mueve suavemente, como los últimos latidos de una vida perdida en forma de cascadas de sangre.²¹⁰ El vínculo entre la secuencia final de la película de Eisenstein y la muerte de la vaca en *Vidas Secas* certifica los estrechos vínculos entre la luz y el hambre: si en *La huelga* la muerte se materializa con las cascadas de sangre, aquí el exceso de vacío y luz en la pantalla es análogo al del estómago del animal, muerto de hambre y muerto de sed. En realidad, no queda claro cuál es el motivo de esta muerte (intuimos, por el gesto de Fabiano de tumbar a la vaca al suelo, que la sacrificará), pero la precisión del montaje señala como responsable al sol y la sequedad que comporta. La relación entre animal y hambre, pues, es prácticamente matemática, dando como resultado la agresividad podrida del cadáver.

El segundo caso que queremos comentar es menos esquemático e introduce nuevas ideas en esta relación entre hambre y consumo. Si el caníbal de *Porcile* usaba una enorme piedra para aplastar la serpiente, una piedra que Manuel carga en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* y contagia su peso a la cámara, en *Vidas Secas* la cámara se convierte en roca que aplasta a los animales de la pantalla. Es lo que ocurre en la secuencia de la marcación con hierro incandescente de un ternero dentro del cercado. En un plano de un minuto de duración, Fabiano y los demás empleados del terrateniente atrapan al animal con un lazo al cuello y lo atan en un pilar para reternerlo antes del bautismo de fuego. En esta imagen la cámara se ve forzada a seguir los movimientos azarosos del animal, contemplados a cierta distancia. La

²¹⁰ *La huelga* ya ha sido invocada para analizar *Vidas Secas* en la monografía de Darlene J. Sadlier, aunque su foco de atención es otro: el montaje de Fabiano en la prisión, Sinhá Vitçoria esperándolo y el ritual tradicional *bumba-meu-boi*; para Sadlier, en esta ceremonia los trabajadores ofrecen el buey, producto de su trabajo, al patrón, al mismo tiempo que se ofrecen a sí mismos; por otro lado, Fabiano es servido a la policía por un ataque contra la autoridad; la explotación de los pobres es representada, pues, de forma ritual o metafórica (la fiesta) y de forma directa (la prisión, la espera), como la ejecución de *La huelga*. SADLIER, D.J. *Op. cit.*, pp. 38-39.

ausencia de cortes certifica la habilidad del *vaqueiro* para atrapar al ternero con el lazo, una cuerda lanzada al inicio del plano que le estruja el cuello y que, vuelta a vuelta, lo irá enredando en el pilar inmovilizador del centro de la imagen.



Encontramos aquí al André Bazin de “Montaje prohibido”: a partir de algunas obras de Albert Lamorisse, Bazin aseguraba que en el respeto por la unidad de espacio se encontraba la especificidad cinematográfica en estado puro, buscando siempre momentos en los que “lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real”.²¹¹ A estos casos sumaba otros, desde el documental fundacional (la caza de la foca en *Nanook of the North* –Robert J. Flaherty, 1922–) hasta el *slapstick* (Charlot en la jaula del león en *The Circus* –Charles Chaplin, 1928–). Para Bazin el cine, que no es otra cosa que la “realización en el tiempo de la objetividad cinematográfica”²¹², establece su vínculo ontológico con la realidad a partir de la unidad espacial. Esta secuencia de *Vidas Secas* es un ejemplo de manual al respecto, certificando con este respeto su dimensión documental, cuestionada por Jean-Claude Bernardet²¹³ pero evidente aquí gracias a

²¹¹ BAZIN, A. Montaje prohibido. En *¿Qué es el cine?* Traducción de José Luis López Muñoz. Sexta edición. Madrid: Rialp, 2004, p. 74.

²¹² BAZIN, A. Ontología de la imagen fotográfica. En *Op. cit.*, p. 29.

²¹³ En *Brasil em tempo de cinema* Bernardet asegura que el filme no debe considerarse una obra naturalista o documental, ya que “representa o mais alto grau de abstração atingido entre nós pelo cinema”. Lo argumenta apuntando a su condensación narrativa y expositiva, la eliminación de detalles circunstanciales y la constitución de una familia protagonista que no se parece a las de los *sertanejos*. Para Bernardet, la película no nace de los problemas concretos de los habitantes del *sertão*, sino de una proyección de

la presencia de animales, un vínculo entre bestias y captación de la realidad estudiado por Raymond Bellour en los textos de André Bazin²¹⁴ y en su querido cine neorrealista.

Sin embargo, los usos del plano secuencia pueden oscurecerse, tal como señaló Pasolini en su texto *Essere è naturale?*. Para él, el plano secuencia del neorrealismo y el plano secuencia del cine moderno son opuestos, pues, mientras el primero es optimista y manifiesta un culto por la realidad, el segundo exaspera este culto con la dilatación temporal y agrade al espectador y a su amor por lo que le rodea. Este plano secuencia, en vez de decir “Ciò che è insignificante, è”, dice “Ciò che è, è insignificante”, manifestando su horror ante la realidad circundante.²¹⁵ El plano del ternero se sitúa a medio camino entre uno y otro, aunque varios de sus elementos permiten avanzar el segundo, porque las analogías entre la cámara y la cuerda, y entre la cámara y el pilar, se revelan elocuentes. En los primeros segundos del plano, la imagen del hábil *vaqueiro* se encuentra arrinconada a la izquierda, medio tapada por el cuerpo de una vaca desencuadrada. Ni tan siquiera vemos la cuerda, y menos el pilar. El hombre lanzará el lazo y, una vez la presa haya sido amarrada, la cámara se desplazará hasta ella, quedándose. No hemos visto, por tanto, el instante de la captura, no hemos seguido la cuerda desde su lanzamiento. Hay en esta espera inicial una cierta desconfianza, o la voluntad de no caer en un vértigo visual excesivo (la imagen de seguimiento de la cuerda habría sido una panorámica prácticamente abstracta); en estos primeros segundos, la cuerda es solo una pieza más de la caótica realidad. En cambio, la

la clase media urbana en una familia pobre rural. BERNARDET, J.-C. *Op. cit.* 1967, pp.61-66. *Vidas Secas* es uno de los muchos casos que Bernardet analiza para demostrar que el cine brasileño producido entre 1958 y 1966 no fue un cine de las clases bajas, sino una plasmación de conflictos y problemáticas de la clase media. La negación de la dimensión documental pretende subrayar esta dimensión alegórica, aunque creemos que la presencia animal en *Vidas Secas* delata la importancia de la primera.

²¹⁴ BELLOUR, R. *Op. cit.*, p. 537. Para los vínculos entre filmación de animales y montaje prohibido en el pensamiento de Bazin, ver también el texto de Serge Daney *L'écran du fantasma (Bazin et les bêtes)* (1971), donde la prohibición del montaje se ve como una necesidad en función de la naturaleza de las figuras filmadas, con frecuencia el riesgo que ellas han asumido apareciendo juntas en pantalla (una garza y un cocodrilo en *Louisiana Story* –Robert J. Flaherty, 1948–, por ejemplo). DANEY, S. *L'écran du fantasma (Bazin et les bêtes)*. En DANEY, S. *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris: Cahiers du cinéma – Gallimard, 1996, pp. 36-47.

²¹⁵ PASOLINI, P.P. *Essere è naturale?* En *Op. cit.* 1995, p. 245.

panorámica de seguimiento sobre ella comporta un pacto de sangre: aquello atado por la cuerda será, a partir de ahora, lo que atará la mirada del espectador, a partir de la cámara. O, en otras palabras: en esta imagen, el acto cinematográfico se desdobra en la cuerda y el pilar que aprisionan al animal. La pantalla, fija y estable, contiene una mirada móvil, la del cine, que se desplaza en función de su objeto, el animal. Un animal que, obviamente, permanece apresado: sus infructuosas tentativas de huir del pilar, tal vez inconsciente de tener el cuello amarrado, se pueden leer también como intentos fallidos de abandono del plano. Si la pantalla deviene pilar y nuestra mirada cuerda, la imagen se convierte, para el pobre ternero, en una prisión. Comparar la imagen con la secuencia que la precede es clarificador: en ella, los *vaqueiros* corren tras un toro todavía libre en plena naturaleza. Varias panorámicas tratan de seguirlo, a veces con el obstáculo de la vegetación en medio; es necesario usar varios planos para mostrar la historia, para no perder al animal. En esta secuencia, la imagen jadea para seguir una realidad que la desborda. En cambio, en el plano del cercado, por efecto del pilar y de la cuerda, la relación de poder entre cámara y realidad se ha invertido: he aquí la captura, literal, de la realidad. Una realidad convicta de nuestra mirada.

Retenido el animal, Nelson Pereira dos Santos cambia el plano y vemos cómo el terrateniente encarnado por Jofre Soares se acerca a él con un hierro incandescente para marcarlo.



Ignoramos por qué esta acción no se incluyó en el plano anterior, probablemente fuera para poder inmovilizar totalmente al ternero al lado del pilar. En cualquier caso, la diferencia entre un plano y otro es sustancial: mientras el primero es una imagen de captura visual, en la que la cámara ata y retiene, en el segundo la cámara deviene instrumento de marcación de fuego. Se trata de un nuevo plano único, iniciado con el propietario entrando en el cercado, llegando, como él, al lado del animal, y aproximándonos al trasero de este al mismo tiempo que el hierro ardiente. Poco antes la película ya ha mostrado este procedimiento: justo después de la caza del toro en plena

naturaleza (aquella en la que la realidad desbordaba las capacidades de la cámara) se producía un pequeño diálogo entre el terrateniente y los trabajadores y, acabado este, se presentaba la marcación: plano detalle de las brasas que calientan el hierro, plano detalle de la piel impresionada por el fuego. Esta condensación expresiva contrasta con el posterior acercamiento al animal, en el que el tiempo real marca la aproximación al trasero de la bestia. Una aproximación que parece no tener fin, volviendo la imagen abstracta conforme se acerca a la piel, y que acaba cuando el hierro ya ha sido retirado, acompañado de una coza del ternero. Si antes la cámara ataba, ahora la cámara quema.

En estos dos planos las características estéticas que hemos ido asociando al hambre, concretamente la dilatación temporal y el estrecho vínculo con la luz y el fuego, se aplican literalmente sobre el cuerpo del animal: en forma de plano que no lo deja marcharse, primero, en forma de cámara que quema, después. La primera asunción a hacer sería la analogía entre los procedimientos del hambre y los métodos de tortura, un vínculo que ya encontrábamos en el Stracci atado a la cruz a la espera de la filmación de su plano en *La ricotta*. Nuevamente el animal es aquí aprisionado para nuestro consumo, como lo era el comparsa de Pasolini tanto en la cruz, víctima de bromas, como en la comilona, convicto de la mirada, de una cuerda tan tensa como el aturdimiento animal estudiado por Agamben. En otras palabras, el ternero atado sería una imagen a consumir pasada por la estética del hambre, o, más bien dicho, sería la satisfacción de un hambre que todavía no ha descubierto el montaje cinematográfico. La voluntad de consumo que hace cambiar el plano (en el sueño inicial de *La ricotta*, por ejemplo) es aquí más primaria, y mucho más sincera: su retención de las figuras en la imagen reconoce que todo consumo implica un encadenamiento de la realidad y una conversión en mercancía sometida a la mirada. El hierro incandescente que convierte a los animales en mercancía, con un fuego que reúne tanto el infierno de *espeto quente* circundante como el propio procedimiento lumínico del cine, es la constatación definitiva. El episodio del ternero de *Vidas Secas* muestra, situándose a medio camino del hambre y el consumo, los procedimientos a los cuales lleva la primera y que constituyen la esencia oculta del segundo.

Estos mecanismos se llevarán al extremo al final de la película, con el episodio de la muerte de la perra Baleia. A lo largo del filme, la importancia que la puesta en escena de Nelson Pereira dos Santos ha

concedido al animal ha sido muy alta²¹⁶, en consonancia con la novela de Graciliano Ramos, que dedica uno de sus trece capítulos a narrar la experiencia de la muerte tal como es vivida por el animal. La humanización del animal y la animalización de las personas es una constante de la novela. Ramos dice, refiriéndose a la perra y los niños, que “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam”²¹⁷; esta humanización del perro es extremadamente rica, hasta el punto de que, después de un puntapié de Sinhá Vitória, Baleia “se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários”.²¹⁸ Por otro lado, algunos ejemplos de animalización de las personas se pueden rastrear a lo largo de la novela: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos”²¹⁹; “viver uns dias no morro, como preás”²²⁰; i, sobre Fabiano, dice que “Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. (...) Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia.”²²¹

Según Robert Stam y Randal Johnson, esta analogía es característica de la ficción naturalista y está enraizada en el biologismo y el darwinismo social del siglo XIX, aunque Ramos evita el frecuente reduccionismo determinista de este movimiento y muestra que lo que “animaliza” a las personas son precisamente las estructuras sociales.²²² Para Jean-Claude Bernardet, en la película lo que diferencia a personas y animales es precisamente la conciencia, la aspiración a ser personas.²²³ Y según José Carlos Avellar, la humanización del animal en el libro es sustituida por la animalización de las personas en la película: “Baleia como uma pessoa da família: no livro porque pensava como todos os outros; no filme, porque os dois meninos, Fabiano e Vitória falavam só uns raros grunhidos, como ela.”²²⁴ De todos modos, la afirmación de Avellar es discutible, pues, como hemos visto antes en el caso de Fabiano, ya en

²¹⁶ En su monografía, Helena Salem recoge recuerdos del proceso de rodaje que permiten ver cómo fue el trabajo del equipo del Nelson con la perra. SALEM, H. *Op. cit.*, pp. 158-159.

²¹⁷ RAMOS, G. *Op. cit.* 2000, p. 85.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

²²⁰ *Ibid.*, p. 65.

²²¹ *Ibid.*, p. 19.

²²² JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.*, p. 125.

²²³ BERNARDET, J.-C. *Op. cit.* 1967, p. 62.

²²⁴ AVELLAR, J.C. *Op. cit.* 2007, p. 53.

el libro los personajes se caracterizaban por sus problemas de comunicación, mientras que, por otro lado, la película usa una serie de recursos de punto de vista que incluyen tanto a los humanos como a la perra.

Cuando la familia se dispone a abandonar la casa y empezar a vagar por el desierto a la búsqueda de una vida mejor, Fabiano decide sacrificar a Baleia, ya enferma, mientras la madre retiene a los hijos en el interior de la casa, tapándoles los oídos.²²⁵ Persiguiéndola como hacía el pequeño *garoto* de la *favela* con su lagartija, y tal como hacía su hijo con el caballo del *sertão*, Fabiano consigue herirla en una pierna y, hecho esto, desaparece. En el recorrido del animal herido, Nelson alterna imágenes extremadamente cercanas de su rostro, que pierden constantemente la figura del animal, y otras más grandes donde se dibuja su movimiento cojo. Finalmente, la perra se refugia bajo un carro, donde morirá.



Los primeros planos de ella son ahora estáticos, con el animal mirando frontalmente a cámara, el rostro medio tapado por la rueda del carro, y un fondo blanco. La imagen está ligeramente desenfocada, correspondiéndose probablemente con la mirada nublada del perro que Ramos describe²²⁶, aunque las imágenes que se alternan con estas,

²²⁵ En la novela este episodio es intermedio (el noveno de trece), mientras que en el filme se sitúa al final, cuando los personajes están abandonando su casa. Darlene J. Sadlier ve, en este desplazamiento, un incremento de su efecto emocional. SADLIER, D.J. *Op. cit.*, p. 36.

²²⁶ “Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. (...) Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.” RAMOS, G. *Op. cit.* 2000, p. 88. Robert Stam

planos subjetivos del animal, son nítidas. En cualquier caso, la figura de la perra queda expuesta frente a la cámara, casi desintegrándose ante ella, tal vez dejándose quemar por el fondo blanco que tiene detrás. Su plano es la evolución natural de la imagen del ternero atado, un sometimiento de la animalidad, de su movimiento libre, a los imperativos hieráticos del hambre, a su dilatación temporal, e incorpora aquí la luz: el último plano de la perra moribunda es sucedido por un plano del sol visto desde debajo del carro. Inmediatamente después, un plano general de unos *vaqueiros*, sugiriendo que el tiempo ha pasado, y entonces el rostro de Baleia, muerta. Como en el caso de la vaca que jadeaba (la secuencia que nos remitía a *Lo viejo y lo nuevo* y *La huelga*), aquí la imagen del sol certifica la muerte del animal, la derrota de su movimiento por parte del hambre blanca y borradora, acompañada del sonido agresivo y repetitivo del carro, que sonaba también en las imágenes de los horizontes al inicio y al final de la película.

Como hemos dicho, estos planos de la perra dialogan con imágenes subjetivas que nos muestran aquello que ve. Lo que ve son *preás*, roedores típicos del *sertão* brasileño y otras zonas de América del Sur. Tal como en la novela la perra siente su olor²²⁷, aquí la cámara sigue a uno de ellos, histérica, buscando que no se escape, como ya había pasado mucho antes, cuando la familia acababa de llegar a la nueva casa y la perra había encontrado un ejemplar, aunque en aquella ocasión había podido levantarse e ir a cazarlo. La diferencia ahora reside en que la perra se queda inmóvil, incapaz de ir tras él, agitando las patas pero sin poder levantarse. Es así como se suspende, tal vez, su relación con este animal comestible, con este desinhibidor, siendo consciente, al mismo tiempo, de su imposibilidad de atraparlo. Como hemos dicho antes, Agamben ve en la suspensión del aturdimiento el paso de lo animal a lo humano, aunque este punto de inflexión en ningún caso abre un nuevo espacio para el individuo, sino que pasa por la aprehensión de un mundo que nunca se nos abre. En la imposibilidad de atrapar al *preá* la perra Baleia se encuentra sometida a una interrupción que afecta a dos frentes: su relación con la naturaleza y su actividad de consumo. Y este momento decisivo problematiza su vínculo con el mundo, humanizándola, y le despierta el hambre.

y Randal Johnson hablan de este efecto como uno de los recursos usados por Nelson para trasladar el punto de vista subjetivo al filme. JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.*, p. 125.

²²⁷ RAMOS, G. *Op. cit.* 2000, pp. 88-89.

En el plano/contraplano entre la perra Baleia y los demás animalitos el hambre se extiende a ambos lados del corte. En primer lugar, en las imágenes de los *preás* se activa el hambre motora: una cámara ágil y libre, que busca mantener al roedor huidizo dentro de los límites de la imagen. Un movimiento que para Baleia es imposible, pero que es capaz de afectar incluso al montaje: el paso de un grupo de *preás* estáticos al que se mueve, corriendo, se hace con un simple corte, un *jump cut* que subvierte la unidad de espacio pedida por Bazin, haciendo un salto solo posible en la mente de la perra. Baleia cierra dos veces los ojos en esta secuencia: la primera todavía está incorporada y mira a los *preás* quietos. La segunda al final de todo, cuando, ya tumbada, cierra los ojos por última vez. En ninguno de ambos casos se niega el contraplano, vemos igualmente a los *preás*; su alimento, por tanto, se sitúa al mismo tiempo en mundos reales e imaginarios. No es casual que el capítulo de la muerte de la perra en la novela de Ramos acabe diciendo que “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.”²²⁸ Es un sueño de hambriento, como los de Grosz, como los de Simón del desierto. Si antes el *menino mais novo* podía soñar con su padre cabalgando en medio del bosque, aunque no lo viera, ahora la perra también tendrá la oportunidad de soñar con un mundo de roedores, aunque sean inalcanzables. Y en el cruce de los sueños y el hambre se encontrará el cine, este cine que Baleia ve o imagina desde debajo del carro, un consumo físico ya inalcanzable pero visualment factible, dentro o fuera de su cabeza; el cine es, tal vez, el que en estos últimos momentos puede salvarla, el que todavía puede navegar sobre el *sertão* mientras su cuerpo empieza a pudrirse bajo el carro. Su mirada fija a cámara es, quizás, nuestro espejo: como Baleia, permanecemos en la butaca, somos cuerpos de hambre si es que la película nos atrapa con sus *preás*.

Por contra, al otro lado del plano/contraplano, sobre la imagen de Baleia, se abate el hambre estática, la de la inmovilidad y los horizontes, aquella en la que los tiempos se dilatan hasta el infinito y el blanco del sol roe las figuras, aquella hambre de retención que había vivido Stracci cuando estaba clavado en la cruz. Sería posible una interpretación del punto de vista a partir de esta idea: tal como la perra

²²⁸ *Ibid.*, p. 91.

tiene la mirada nublada y estática, así es como la vemos a ella. De todos modos, creemos que es más estimulante analizar esta imagen a partir de una cadena de consumo visual: tal como Baleia mira a los *preás*, y los consume con los ojos, nosotros, espectadores, la miramos a ella, y la comemos.²²⁹ Si el plano subjetivo de la perra buscaba atrapar a los roedores, y en la imagen del ternero atado al pilar se conseguía retener la animalidad para nuestro consumo, en la imagen de Baleia muriendo ya no es necesario correr ni atrapar: la perra está fija, lista para nosotros, en una imagen que generó polémica después del pase de la película en el Festival de Cannes.²³⁰ Y si el ternero era quemado para convertirlo en mercancía, y el movimiento de la cámara era paralelo al del hierro incandescente, en el caso de Baleia el desenfoque del personaje comporta una vaga disolución, como si la imagen se estuviera gastando. Y, precisamente, eso es lo que ocurre: ¿por qué vuelve aquí la música del carro de buey, la agresión sonora de los horizontes? Porque Baleia siente un hambre no satisfecha, pero también porque el hambre vuelve a asaltar al espectador. Con la dilatación del tiempo del plano de Baleia, su imagen acaba roída como el hueso de una costilla que no queremos dejar para coger otra. Por mucho que clavemos los dientes no sacaremos nada más, solo la respuesta dura de una imagen impenetrable, impenetrable porque está gastada. Con la dilatación temporal la imagen del animal y el consumo se ha visto invadida por el hambre.

²²⁹ El amor que la familia de Fabiano y Sinhá Vitória manifiesta por la perra haría imposible que la devorasen, aunque al inicio del filme han matado a un loro para comérselo. Nos la dejan, en todo caso, como alimento de nuestra mirada.

²³⁰ Jean Dutour, en su artículo en *France Soir*, denunció el sufrimiento del animal. Se sumaron otras voces, como la de la Asociación Protectora de Animales de Francia. La perra tuvo que ser embarcada en un avión para llevarla a Cannes y demostrar que estaba viva. SALEM, H. *Op.cit.*, pp. 170-171.

6. El despedazamiento

6.1 El buey cortado

El sol y nuestros ojos devoran los cuerpos retenidos de un ternero en un cercado o una perra bajo un carro, pero nunca llegan a abrirlos: los animales se encierran en la unidad del plano y el corte no llega a tocarlos. Eso es lo que ocurre, en primera instancia, con el buey sagrado que protagoniza una de las historias de *Os Fuzis* (1964), filme que forma, junto a *Vidas Secas* y *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, la célebre trilogía del *sertão*. Dirigido por el mozambiqueño afincado en Brasil Ruy Guerra, la película se abre con la imagen de un sol que surge en una pantalla negra y, progresivamente, ocupa todo el espacio, expandiéndose hasta cegarnos completamente. El deslumbramiento se desvanece y despertamos de nuevo en el nordeste brasileño, ardiendo por la luz tanto o más que en la película de Nelson.²³¹ En la banda sonora se oye una voz en trance, potente y ronca, en realidad la de Antônio Luis Sampaio, conocido más adelante como Antonio Pitanga, actor fundamental del *Cinema Novo*, encarnación del negro brasileño en *Barravento* y *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), y Cristo Negro en *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980). Su voz relata cómo la sequía en el *sertão* fue un castigo de Dios, y cómo este escogió a un buey hambriento, pero lleno de fe, para dotarlo de poder divino, para hacerlo portador de milagros.

²³¹ Se trata de una comparación difícil, pues no hemos podido conseguir una copia en buenas condiciones del filme de Guerra. En cualquier caso, sirva como apoyo el comentario del director de fotografía, el argentino Ricardo Aronovich, que más adelante trabajó con cineastas europeos como Malle, Resnais o Costa-Gavras: “Já a decisão sobre a fotografia do filme que o Ruy pretendia, foi tomada muito cedo, e para isso decidi aumentar o tempo de revelação do negativo, aumentando o contraste e expondo para as sombras (e não para as luzes altas, como se faz habitualmente), o que deu uma imagem ‘queimada’, que para a época era muito nova. Isto, de forma a expressar essa terrível luz nordestina, o contraste, o calor, a seca.” ARONOVICH, R. Ruy Guerra e Eu. En PAPA, D. (org.) *Ruy Guerra: filmar e viver*. São Paulo: MD Produções / Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 38.



El buey aparece en pantalla rodeado de multitud de plantas secas, que se sitúan en el primer término, mientras el fondo queda desenfocado, como un territorio de hambre, solo habitado por la luz cegadora. En una ocasión, la cámara se mueve en una larga panorámica a la derecha, recorriendo imágenes casi abstractas, un mar desenfocado donde solo se destacan ramas con espinas, y termina en la figura del buey; entretanto, la voz relata un milagro, un producto del hambre sueño, como la profecía del santo Sebastião en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. En la imagen, mientras el mundo se disuelve y se deja consumir por aquel hambre que borra las formas, el buey mantiene su figura, como un último combatiente, como una promesa de comida futura.

Él es, sin duda, víctima posible, como Baleia, aunque su figura se protege gracias a la fe, a la creencia en un milagro. Así será cuando el blanco envolvente se convierta en una multitud de hambrientos que lo sigue a todas partes, convirtiéndolo en un nuevo Mesías, recibido por el pueblo con hojas de palmera como alfombra de bienvenida. Sin embargo, su consistencia y seguridad se verán amenazadas conforme el hambre avance, conforme las figuras a su alrededor agoten su resistencia, y su paciencia. El profeta barbudo que lo acompaña llega a advertirle de que, si no llueve pronto, dejará de ser buey, y dejará de ser santo. En otras palabras, que será sacrificado para que el pueblo pueda comerlo, como un cordero de Dios.



El profeta se lo dice desde el fondo de la imagen, mientras que, enfrente, la cabeza del buey ocupa el primer término, cortada por los límites del plano, y perdiendo la nitidez para que la cámara enfoque correctamente al personaje del fondo. El animal, pues, recibe una amenaza y, aunque a veces tapa a aquel que lo avisa, empieza a perder su forma, sus contornos entran en crisis, su cuerpo es virtualmente cortado. Su figura, antes protegida de los embates del hambre, está ahora amenazada por la disolución y la anamorfosis.

Hasta el final de la película el animal no volverá a aparecer: solo en una ocasión, difuminado al fondo del plano, con el rostro del profeta en primer término. Casi olvidado. En cambio, será al final del filme cuando reaparecerá con inusitada fuerza.



En un gran plano general, visto desde las alturas, todos los fieles rodean a su bestia santa, ahora condenada a muerte. Golpe o corte en la cabeza, y caída irremisible de su cuerpo en miniatura, rodeado de puntos hambrientos que motean el *sertão*. Un grito proclama la carne, y da vía libre al consumo. Así será: unos hombres armados con grandes cuchillos empiezan a trabajar sobre el buey muerto, despellejándolo, cortando filetes, derramando sangre. Los campesinos se acumulan a su alrededor, apretándose con ansia, levantando las manos para conseguir algo, convirtiéndose casi literalmente en lo que habían sido en la primera versión del proyecto: una manada de lobos hambrientos que amenazaba a un pueblo griego.²³² La secuencia se compone, tras la imagen general de la ejecución, de 22 planos, todos ellos atiborrados

²³² JOHNSON, R. *Cinema Novo x 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas Press, 1984, pp. 99-100.

de personas o carne, en constante movimiento de manos que ruegan, cuchillos que cortan y brazos que reparten, para terminar con una imagen de la cabeza ensangrentada del animal, a quien cortan una oreja. En la banda sonora oímos la *voice over* de Pitanga, una voz que al inicio del filme era de procedencia incierta, luego se oía en boca del profeta (aunque a veces este poseyera otra voz), y que ahora identificamos con el propio animal: dice sentirse amenazado por leones que lo devoran, cuyos dientes son arpones y flechas, y su lengua una espada afilada; leones a los que después llama ratas y gusanos venenosos. Para asumir, finalmente, que desaparece de esta tierra, de este jardín, de esta agua, fusionando una plegaria a Dios con los lamentos de un moribundo, y cerrando el filme con un poderoso “Amén”.

Al hablar del buey sometido al sol en *Vidas Secas* ya evocamos *La huelga*, aunque no hubiera ahí rastro de sangre sino solo el rostro sufriente de un buey que agonizaba. Ahora estamos más cerca de Eisenstein, pues el animal es abierto y sus vísceras derramadas, aunque todavía algo alejados de él: en vez del matadero soviético, industrialmente organizado, asistimos a un sacrificio comunitario, un ritual donde el corredor de la muerte y el mercado público se besan e intercambian pedazos de carne. Y al hacerlo producen una curiosa, seguramente involuntaria, revisión del filme soviético.



En *La huelga*, los primeros cuchillazos en la cabeza de los animales eran respondidos por dos planos de brazos levantados con las manos abiertas, una de ellas con un dedo cortado. Eran manos suplicantes que se expandían para frenar algo, como pidiendo piedad, aunque estuvieran desconectadas del hilo narrativo y no supiéramos a quién se dirigían: ¿al ejército zarista, de quien todos huyen, a quien nadie ruega el perdón? ¿o bien al empleado del matadero, que trabaja sin público, y protagoniza la imagen intermedia entre estos dos planos de manos? Es la piedad desnudada del contexto. En *Os Fuzis*, las manos no piden la detención, sino que se alzan para cazar la comida, como garras prestas a destripar. De modo que, al volver a Eisenstein, las manos abiertas de

esos dos planos pueden tomar un nuevo sentido: no de contención, sino de deseo, de superación del plano, de superación del hambre, para llegar hasta la carne del matadero. El desbordamiento de sangre y las manos ansiosas, el exceso y la carencia, la carne de buey y el dedo cercenado.

En *Os Fuzjis*, esta fusión se traduce en imágenes claustrofóbicas, donde los campesinos y la montaña de carne no dejan espacio para respirar. Cerca del final, la cámara se aleja de los cortes al detalle que hasta ese momento había filmado y nos muestra al animal abierto, convertido en un pozo de vísceras que no evoca tanto las muertes industrializadas de *La huelga* como una obra mucho más lejana, *El buey desollado* de Rembrandt. Según cuenta Mieke Bal, existen dos versiones de este cuadro: una fue pintada hacia 1643 y se conserva en Glasgow, la otra se realizó en 1655 y se puede ver en el Louvre. Bal estudia, en un magnífico análisis, las diferencias entre ambas, señalando cómo la primera es un trabajo de representación realista, donde el cuerpo muerto y abierto está perfectamente circunscrito y delimitado, mientras que en la segunda este se expande por toda la pintura, rompiendo la distancia con nosotros: “The opened body is openness itself. It is literally the body turned inside out; there is no outside left; all we see is inside. Instead of being inside a butcher-shop, we are within a body”. Eso explicaría, para Bal, la presencia de dos clavos en la parte inferior del cuerpo, dos clavos que no son necesarios para un retrato realista, y cuyo objetivo es asegurar la apertura del cuerpo.²³³ Y eso permite a Bal analizar la pintura como sustancia de muerte, es decir, como carne: “What we have to deal with –what the work does not spare us from– is the effect of the putrifying smell of paint. The medium of overcoming death, which painting was in the age of portraiture, becomes here the medium of overcoming the nonrepresentability of death”.²³⁴ La pintura, pues, como carne que puede pudrirse, como objeto de consumo que se corrompe y repele al espectador.

De Rembrandt a Eisenstein, la apertura y el corte se convierten en metáforas cárnicas del proceso artístico: en un caso de la podredumbre de la pintura, en el otro del montaje de atracciones. Hay muchos mataderos en la historia del cine, desde *La sang des bêtes* (Georges

²³³ BAL, M. *Reading “Rembrandt”: beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 387.

²³⁴ *Ibid.*, p. 386.

Franju, 1949) a *Viva la muerte* (Fernando Arrabal, 1971) o *Un año con trece lunas* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, Rainer Werner Fassbinder, 1978), además de *A Queda* (1978), el filme en el que Ruy Guerra y Nelson Xavier recuperaron a los personajes de *Os Fuzis* 14 años después, incorporando al inicio de la película una secuencia en un matadero que evoca el sacrificio animal de su primera colaboración. Todas estas imágenes encuentran su referente fundamental en la obra de Georges Bataille, y es en ella donde rastreadremos las claves para abordarlas. Bataille teorizó sobre el sacrificio animal, aquel ritual violento que, según él, hoy vemos lejos de nuestra experiencia y ocultamos tras el plato puesto en la mesa.²³⁵ En *La ressemblance informe*, un estudio dedicado a la revista *Documents*, liderada por Bataille, Georges Didi-Huberman analiza unas fotografías del matadero de La Villette, en París, que aparecieron en sus páginas. En un capítulo titulado “La découpe dans l’anthropomorphisme” compara las patas cortadas, y convenientemente alineadas, de los animales ejecutados, fotografiados por Eli Lotar, con las piernas sensuales, convenientemente alineadas y recortadas por un telón negro, de las bailarinas de *Fox Movietone Follies of 1929* (David Butler, 1929), una película de Hollywood. Ambas imágenes aparecieron en el mismo número de *Documents*, aunque a 16 páginas de distancia, y a partir de su comparación Didi-Huberman extrae una serie de asociaciones: cuerpos cortados y cuerpos encuadrados, carne para comer (voracidad) y carne para ver (seducción), corte-sacrificio (*mise à mort*) y corte-artificio (espectador), mesa de carnicero (*étal*) y escaparate (*étalage*)...²³⁶ En *Os Fuzis* el cuerpo del buey se abre para ocupar toda la pantalla y convertir el corte de carne en corte cinematográfico: los cuchillos que cortan pieles, orejas, piernas, son también los que despedazan la materia del mundo y hacen planos con ella, los que concatenan los filetes, una imagen con la siguiente, y esa con la siguiente, y así sucesivamente, hasta llenarnos. Los carniceros se llaman Ruy Guerra y nosotros somos el pueblo hambriento, aunque no recibimos un único pedazo, sino muchos, y no comemos solo al buey, sino también al pueblo mostrado en pantalla. Todo entra por nuestras fauces, convenientemente ajustado a los cortes del montaje.

²³⁵ BATAILLE, G. *El erotismo*. Traducción de Toni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1979, p. 128.

²³⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995, pp. 67-74.

En su texto fundamental “O cinema e *Os fuzis*” (1966), Roberto Schwarz señala la coexistencia de dos filmes distintos en el interior de la película de Guerra: a un lado la trama narrativa de los soldados, encargados de proteger la comida de un almacén; al otro, el filme casi documental protagonizado por el pueblo, su pobreza y la sequedad de la tierra. Esta discontinuidad es la base de su texto, que diferencia entre la visión extranjera y civilizada, la de los soldados y también la nuestra, y el mundo de los campesinos pobres. Lo hace abriendo el artículo con una afirmación contundente: “Assim como nos leva à savana, para ver um leão, o cinema pode nos levar ao Nordeste, para ver retirantes”, a lo que añade después que “O espectador é membro protegido da civilização industrial, e o leão, que é de luz, esteve na mira da câmara como podia estar na mira de um fuzil”.²³⁷ Es así como nosotros nos ponemos del lado de los soldados, y sus fusiles son nuestra cámara, aquella que, en *Vidas Secas*, vimos cómo marcaba con fuego la piel del ternero atado. Este fusil es el que provoca un terrible accidente: jugando a disparar a una cabra, uno de los soldados mata a un campesino. En la escena posterior, con los soldados discutiendo qué hacer, el consumo llegará también a este cadáver.



De esta secuencia, Robert Stam señala un plano singular: el rostro del cadáver con un brazo desenfocado moviéndose sobre él, en primer término, como si lo estuviera bendiciendo. El plano se abre, y nos damos cuenta de que está comiendo, con un brazo que va del plato a la boca, de la boca al plato, y este plato está situado, por efecto de profundidad, sobre el cadáver. “Symbolically, the soldiers anthropophagously consume the dead man and, by extensión, the

²³⁷ SCHWARZ, R. O cinema e *Os fuzis*. En *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29. En el portugués de Brasil, la palabra “retirante” puede significar, entre otras cosas, “hambriento”.

peasants”.²³⁸ Efectivamente, los soldados, con los platos en la falda, rodean al cadáver y discuten sobre qué hacer con él para no ser acusados de asesinato, optando finalmente por desfigurarlo con un enorme cuchillo, simulando el ataque de un perro rabioso. En el último plano de la secuencia la cámara se sitúa sobre el cadáver, mirando hacia los pies, y el cuchillo se clava en el margen inferior del plano, sugiriendo un corte que va más allá del cuerpo humano y afecta al propio cine.

Generalmente la secuencia final de la película se ha comparado con la muerte de Gaúcho, el ex soldado ahora camionero (interpretado por Átila Iório, el Fabiano de *Vidas Secas*), un personaje que se rebela contra los soldados para defender al pueblo y es abatido por sus disparos en el tramo final del filme.²³⁹ Sin embargo, su secuencia paralela es sin duda la que acabamos de comentar: la víctima en el centro, marcada por un cuchillo, y el resto comiendo. Los soldados comen al campesino del mismo modo que los hambrientos comen al buey, en lo que parecen dos estadios distintos de una misma historia. Lo más importante para nosotros es que ambas secuencias completan el significado de un cuchillo en una escena de deglución: en el sacrificio sagrado, el montaje cinematográfico, el despedazamiento de la realidad para producir imágenes; en la conspiración militar, la necesidad de ocultar la barbarie, el asesinato, y crear una nueva historia, simulando el ataque de un perro con los cortes del cuchillo. Superada el hambre, se crea la película y vienen el consumo y la digestión. O, en otras palabras, la depredación del mundo para ponerlo a nuestro servicio.

6.2 El *couro de gato*

Lejos del *sertão* y de la sangre, Joaquim Pedro de Andrade, compañero de Glauber, Nelson y Guerra en las filas del *Cinema Novo*, dirigió una pieza que constituye el reverso perfecto de la explosión cárnica de *Os Fuzis*.²⁴⁰ Se trata del cortometraje *Couro de Gato* (1960), posteriormente

²³⁸ JOHNSON, R. *Op. cit.* 1984, p. 103.

²³⁹ *Ibid.*, p. 104. SCHWARZ, R. *Op. cit.*, pp. 35-36. Sin embargo, tanto Johnson como Schwarz subrayan el hiato que existe entre ambas muertes.

²⁴⁰ Los análisis de filmes de Joaquim Pedro de Andrade en este trabajo han sido publicados previamente en el número 2 de *Movimento*, revista de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo. ELDUQUE, A. Carne e sangue no cinema de Joaquim Pedro de Andrade. *Revista*

incorporado al filme colectivo *Cinco Vezes Favela* (1962), cuyas otras cuatro piezas fueron dirigidas por Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias y Leon Hirszman. Se trata de un cortometraje iconográficamente muy ligado al neorrealismo y a *Rio 40 Graus*²⁴¹, y cuenta una historia que, nuevamente, es protagonizada por animales y por la mirada que echamos sobre ellos, remitiéndonos, sin duda, a aquella luminosa secuencia de la visita clandestina al Jardim Zoológico. Aquí los animales son una multitud de gatos: gatos que toman el sol en la *favela*, descansan en un jardín burgués, se dejan alimentar por una anciana en un parque o rapiñan lo que pueden entre las mesas de un restaurante. Y, como en la película de Nelson, una serie de *garotos* de la *favela* se repartirá por esos espacios: su objetivo esta vez será cazar gatos para venderlos a los artesanos, que usarán su piel para construir *tamborins*, instrumentos típicos del carnaval carioca.

Para cazarlos los *garotos* usarán trampas y sacos. Uno de ellos tenderá una cuerda con un pez atado en el extremo, reconstruyendo, con este anzuelo, la línea del consumo que ata la mirada a la comida: el pez se convierte, así, en el punto de convergencia de la cuerda del niño y de la mirada del gato, punto de anzuelo que amarra al niño con el gato, al cazador y la víctima. Sin embargo, sus miradas no se limitarán a contemplar a los animales, como ocurría con la fascinación infantil de *Rio 40 Graus* y *Vidas Secas*, sino que serán capaces de dar un paso más. Y este paso se conseguirá con la música. *Couro de Gato* es un cortometraje coral, pues los niños se dispersan por los espacios de Rio (tal como ocurría en la película de Nelson Pereira dos Santos), y cada espacio se significa con una música precisa: una *bossa nova* orquestada en el jardín burgués, un acordeón en el restaurante, un violín desafinado en el parque con la anciana y una música que remite a las paradas militares cuando un policía, de guardia, irrumpe en la secuencia.²⁴² Cada banda sonora se ajusta con precisión a una figura o un escenario, con una exactitud matemática que se aleja de los sonidos torturantes de *Vidas Secas* y delata la supuesta racionalidad de su

Movimento, N. 2, diciembre 2012. www.revistamovimento.net [acceso: 11 de mayo de 2013]

²⁴¹ Estas conexiones son señaladas en la tesis doctoral de Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, que aporta además una completa información sobre el proyecto y la realización del filme. ARAÚJO, L.S.L.C. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999, pp. 101-104.

²⁴² Tomamos las referencias musicales de PASCHOA, A. Relíquias do Rio Antigo. *Cinemais*. N. 35, julio-septiembre 2003, pp. 208-227.

director: David E. Neves, que participó en la filmación, ya habló en 1962 de “filme de matemático”²⁴³, probablemente aludiendo a la formación de físico que tenía Joaquim Pedro, y Airton Paschoa, en el mejor texto que conocemos sobre el filme, señala que “*Couro de Gato* se apresenta todo amarrado, todo articulado, quase que cronometrica e simetricamente calculado, exibindo a faceta pronunciadamente racionalista de Joaquim Pedro, cujo ‘construtivismo’, por dizer assim, já se deixara flagrar no primeiro curta, sobretudo no seu *Bandeira popular*”.²⁴⁴ En este contexto de músicas precisas, la acción de los niños estará siempre ligada al sonido de un *surdo*, acompañado a veces de la declamación de una trompeta. El *surdo* es un instrumento que, junto al *tamborim*, marca el ritmo de la *samba* en los desfiles de carnaval. En este caso rodea la acción de los niños y, a veces, se vincula directamente a su mirada: en el jardín burgués, mientras el pequeño Paulinho sorbe el refresco que la propietaria le ha ofrecido (con la misma condescendencia con la que trata al gatito), suena la *bossa nova* que hemos comentado; cuando dirige sus ojos al animal, esta música se convierte en el sonido del *surdo*.



El *tamborim* solo aparecerá en la banda sonora en la introducción inicial y al final de la película, pero el sonido del *surdo* sin duda nos lo evoca, al margen del hecho de que ambos instrumentos se producen con pieles animales. Es por eso que merece la pena abordar la pieza como si lo que oyéramos fuese efectivamente un *tamborim*, pues entonces la banda sonora ligada a los muchachos cobra una fuerza reveladora. ¿Por qué? Porque por esta música su mirada descuartiza: bajo el poder de sus ojos, los gatos que se le presentan delante se despellejan virtualmente, y su piel, arrancada con fiereza, se estira y estira, se tensa tanto que deviene transparente y envuelve la pantalla. Por eso al ver a

²⁴³ ARAÚJO, L.S.L.C. *Op. cit.*, p. 113.

²⁴⁴ PASCHOA, A. *Op. cit.*, p. 214.

los animales su huella en la realidad se verá filtrada por su propia piel, por el latido que ella provoca, por el plano convertido en tambor. Gatos en la imagen, ritmo cárnico en la superficie. Se superponen, así, dos etapas de un proceso productivo: la materia prima en la imagen, el producto final en el sonido, y el acto bárbaro y sangriento, intermedio, hábilmente elidido pero virtualmente presente.

Lo más importante es que este ritmo marcado por la piel del gato no es solo el del *couro de gato*, el carnaval, sino también el de *Couro de Gato*, la película. Ya vimos antes cómo la búsqueda de comida podía llevar a la aparición de imágenes en el desierto, imágenes nacidas en el horizonte o producto del sueño. Ahora el hambre motora, que pone en marcha a los personajes y al cine, funciona a partir del despellejamiento de estas mismas imágenes, de su apertura, para producir un relato: es así como se supera el aliento neorrealista, su captura de la realidad, para hacer que esta realidad desfile como en un carnaval. El tambor que se hace con el gato es la herramienta estética del suspense, el ritmo de la historia que se nos cuenta, su principio narrativo. Es el que suena cuando los niños están preparados para actuar, listos para cazar a los gatos. Los niños son motor a la búsqueda de una imagen, como lo eran Clémenti y Manuel, pero también productores de un ritmo que surge de la transformación de esta imagen, del consumo que hacemos de ella. El aturdimiento que, siguiendo a Heidegger y Agamben, señalamos como un rasgo del consumo de imágenes, toma aquí la forma de una hipnosis percutida.

Couro de Gato plantea cómo el consumo puede realizarse a partir de la mirada. En otras palabras, cómo una cámara puede, gracias a la banda sonora, convertir la realidad presente en realidad consumida, crear la película a partir del mundo. Y ahí regresamos a la comilona de Stracci en *La ricotta*, pues del latido de los gatos a su aceleración hay solo un paso. En su momento planteamos dudas sobre el origen de la aceleración, sobre el porqué del desfase entre Stracci y el público que se reía de él. Habiendo pasado por *Couro de Gato*, la hipótesis podría ser perfectamente la siguiente: es el público de Stracci el que provoca la aceleración, es él el que convierte a los pobres en materia jocosa, el que se salta los tiempos de la realidad para hacer un gag siniestro. Es su mirada la que acelera a Stracci en esta secuencia, y, por extensión, es la nuestra la que provoca el frenesí a lo largo del filme, la que quiere disfrutar viendo cómo el subproletario va arriba y abajo para conseguir un almuerzo. Es también nuestra mirada, y la del público, la que

comprime el tiempo, la que obliga a que todo se acelere: tal como en *Porcile* Pasolini filmaba sin problemas los paseos del caníbal Clémenti por el desierto, en *La ricotta* el tiempo del hambre es adaptado no solo a las normas propias del medimetro, sino también a nuestro propio consumo. Y lo mismo ocurre en la secuencia del hartazgo: nuestra ingestión del filme va más rápida que la del propio personaje, no resistiríamos mirar todo su manjar. Se necesita, pues, agarrar al personaje, destripar su estómago, y que el tictac de su hambre envuelva la pantalla, y acelere el filme. *Couro de gato*.

Llegados aquí, entre *Os Fuzis* y *Couro de Gato* se puede establecer un fructífero diálogo: ambos filmes sacrifican a un animal y revelan, en el consumo que hacen de él, el funcionamiento del cine, nuestro modo de recibir sus imágenes: en un caso con el montaje sangriento, en el otro con el suspense de la sugestión sonora. Tanto el buey como los gatitos nos hablan de cómo el cine puede apropiarse de la realidad y digerirla, asimilarla, hacerla suya; ambos podrían intercambiarse, pues son los distintos rostros de un único proceso de consumo: la superficie de la carne del matadero es, si se tensa y estira, el *couro de gato*. Y es a partir de esta oposición que se abrirán los relatos de los próximos capítulos. Serán películas en las que la deglución tomará un doble rostro, uno sangriento y el otro festivo, uno físico y el otro textual, uno primitivo y el otro industrializado. “¿Cuándo empezó la civilización?”, pregunta Corinne a su marido Roland, en el coche de *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1967). Esa es la pregunta a la que esta y otras películas trataron de responder a finales de los años 60 e inicios de los 70. Y en los tránsitos entre capas históricas, en sus paralelismos entre el pasado y el presente, el consumo y sus pautas jugarán un papel fundamental.

7. Los cortes en el plato

7.1 La pocilga

Si en *Os Fuzis* y en *Couro de Gato* los animales encarnan un consumo extraordinario o, como máximo, estacional (la época del Carnaval), la llegada de la industrialización llevará a esos animales a unas pautas de consumo distintas. El episodio contemporáneo de *Porcile*, que dialoga fructíferamente con la historia de los caníbales, se sitúa en la Alemania del Oeste de los años 60, esa que fabrica cañones solo para exportación y que ha entrado en la sociedad de consumo, la que produce “lane, formaggi, birre e bottoni”. Así lo enuncian las inscripciones sobre piedra recitadas al inicio de la película por el señor Klotz, rico industrial del nuevo régimen. Tras sus palabras vemos la pocilga de su villa neoclásica de Godesberg, su casa de veraneo.



Unos cerdos vegetan y gruñen en esta tétrica nave de departamentos perfectamente separados por un pasillo central, sobrevolado por un tubo metálico con múltiples ramificaciones, probablemente la fuente alimenticia de los cerdos, como un árbol con ramas estándar para exponer sus frutos y alimentar a sus bestias. A continuación, se nos muestra a algunos de los gorrinos de más cerca: ahora, una panorámica descriptiva; después, otra que, errática, sigue el movimiento animal; imágenes individualizadas y otras en grupo, con algunos cerdos de frente y otros de culo, algunos de cuerpo entero y otros solo medio vistos. Y, entretanto, a los gruñidos se ha sumado una versión suave, en guitarra²⁴⁵, del *Horst-Wessel-Lied*, el himno nazi por excelencia. Cuando los títulos de crédito terminan de inscribirse

²⁴⁵ Según BORY, J.-L. Mangeons-nous les uns les autres. En *Ombre vive. Cinéma III (année 1969; flashes-back sur le cinéma des années soixante)*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, p. 148.

en pantalla, regresamos a otra imagen general de la pocilga, ésta algo más reducida, y rápidamente se corta al plano de la mariposa, esa que el caníbal encarnado por Clémenti cazará; produciéndose, así, lo que Marco Antonio Bazzocchi llama un auténtico “rovesciamento figurativo”: la imagen pesada de los cerdos contra la ligereza de la mariposa, el espacio cerrado de la pocilga contra el espacio abierto de Sicilia.²⁴⁶

La multiplicidad de planos de los cerdos actualiza el derroche cárnico del desenlace de *Os Fuzis*, pues nuevamente la composición y el montaje tendrán consecuencias en el tipo de consumo que haremos de la carne: ahí el cambio de plano cortaba al buey en pedazos, en filetes a repartir entre los hambrientos; ahora los planos acumulan, apretujan y remezclan a los animales. Tal como en el plano general de la pocilga la estructura domina sobre el movimiento de la carne, en los planos más cerrados los cerdos empezarán a cubrir la totalidad del espacio, amontonándose, sin dejar que el plano, o nosotros al mirarlo, podamos respirar, podamos separarnos de su masa rosada. Se abre, sin duda, una puerta a la abstracción de la carne: el embotellamiento de curvas rosadas hará que, ciertas veces, dejemos de ver cerdos y empecemos a contemplar lomos, traseros, rostros sucios, cortados por el plano y, claro está, listos para nosotros. Como un chorizo, o una morcilla, o una salchicha: piezas de carne que, por su informidad, no podemos vincular con su origen real. Todo ello hace pensar que aquí el plano no es solo el cuchillo que corta y separa, sino también el espacio que compartimenta, enjaula, comprime, y saca carne triturada.

¿Qué ha cambiado respecto a *Os Fuzis*? Aquí el cuchillo ha devenido pared de pocilga, el corte se ha convertido en separación. Eso es fundamental a dos niveles distintos. En primer lugar, el consumo salvaje, el que descuartiza al buey, es ahora división industrial, racionalizada. En segundo lugar, el montaje que fundaba nuestro consumo, el que nos daba un plano, y otro, y otro, es visualizado, en el plano general de la pocilga, como una imagen única, como un *décompagne* visto desde el tejado. Una imagen donde los cortes son interiores, donde nuestra mirada no se guía por el cambio de imagen, sino por las líneas que se trazan sobre el plano. Como si, en lugar de viajar de cacho en cacho del buey muerto en el filme de Guerra, nos deslizáramos por las incisiones que los soldados hacen sobre el cuerpo del campesino que mataron por error, para desfigurarlos. Nuestro ojo

²⁴⁶ BAZZOCCHI, M.A. *Op. cit.* 2007, p. 75.

ahora no se dirige a la carne en bruto, sino que se arrastrará por las líneas que se trazan en su superficie. Es por todo ello que la distribución del espacio en la pocilga sugiere que tal vez nuestro objetivo, el lugar donde finalmente va a parar nuestro ojo, lo que finalmente comemos, no sea solo ese embutido en potencia encarnado por los gorrinos.

¿Qué comemos entonces, a parte de los cerdos? Necesitamos retroceder un poco. Se ha visto esta secuencia como una cita de la apertura de *Mamma Roma* (1962)²⁴⁷, en la que el personaje de Anna Magnani conduce a tres cerdos, con correa y ataviados con sombreritos, al banquete de bodas de su chulo Carmine, encarnado por Franco Citti. Armando un pequeño escándalo, rápidamente asumido en el alcohol o ahogado por el “¡Viva los novios!”, la voz afónica de la madura prostituta presenta a sus retoños y da a entender que una de la cerdas, Regina, se dedica a la prostitución. Los llama hermanos, estableciendo una comparación entre subproletariado y animales que, como vimos antes, Pasolini realizó varias veces en su filmografía. Tras la introducción en sociedad, *Mamma Roma* dejará que los animalitos vaguen por los pies de la mesa, y así lo harán pese al paso del tiempo, señalado con un par de fundidos, rapiñando los restos del banquete nupcial. Lo hacen separados de los comensales pero, sin embargo, en la misma imagen que ellos, compartiendo un espacio que, en *Porcile*, no existirá: la pocilga es la pocilga, y sus dueños ni por asomo se acercan a ella. El señor Klotz y su séquito se moverán por la antigua villa de Godesberg, no por sus periferias pestilentes, de modo que los cerdos permanecerán como “i rappresentanti di uno statu naturale e violento che la società moderna, raffinata e intellettualistica cerca di nascondere ma in realtà riproduce al proprio interno”.²⁴⁸ Un estado reprimido que, como veremos después, funda y es ocultado por los lujos de los industriales.

Una lectura alegórica es posible entre ambos cerdos, los libres y los prisioneros. Con el paso de los unos a los otros podría marcarse, probablemente, el fin del subproletariado y la consolidación de la cultura de masas, aquel fenómeno que Pasolini bautizó como la “revolución antropológica en Italia” y que criticaría duramente en sus textos periodísticos, especialmente en aquellos artículos del final de su vida recogidos en *Escritos corsarios*. Para Pasolini el consumismo,

²⁴⁷ JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 77.

²⁴⁸ BAZZOCCHI, M.A. *Op. cit.* 2007, p. 75.

emblema de falsa tolerancia, era un nuevo fascismo todavía más terrible que el viejo: “Ningún centralismo fascista ha logrado lo que el centralismo de la civilización de consumo”, pues, tal como el fascismo tradicional había impuesto un modelo que era aceptado por las distintas culturas particulares solo de palabra, de modo que ellas mantenían, frente a su represión, sus modos particulares de vida, con la difusión en los sistemas de información de nuevos modelos, aparentemente liberadores y hedonistas, se había producido una homogeneización absoluta, no solo aparente.²⁴⁹ Por eso la nueva tolerancia era, en realidad, “la auténtica, la peor, la más solapada, la más fría y despiadada forma de intolerancia”²⁵⁰, y “el consumismo no es más que una nueva forma totalitaria, porque es totalizador y enajenante hasta el límite extremo de la degradación antropológica, o genocidio (Marx), y por lo tanto su permisividad es falsa: es la máscara de la peor represión jamás ejercida por el poder sobre las masas ciudadanas.”²⁵¹ De este modo, el movimiento libre de unos cerdos es condenado a la reclusión, al adoctrinamiento, en estos centros de instrucción (o campos de concentración) llamados pocilgas, donde los animales consumen sin cesar, como aquellas masas de población degradadas por el nuevo fascismo.²⁵²

Y son estos cerdos los que comerán en el último tramo del filme. Comerán a Julian, joven hijo del señor Klotz, muchacho bloqueado por un terrible secreto: de vez en cuando, cuando nadie lo ve, se marcha a la pocilga y fornicaba con ellos. Se convierte, a partir de varias analogías visuales, en un *alter ego* del caníbal encarnado por Clémenti, o más bien el caníbal en un *alter ego* de él²⁵³, y ambos terminan en una depredación: el caníbal es condenado a morir devorado por los perros salvajes, mientras que Julian se ofrece a sus queridos animales. Para

²⁴⁹ PASOLINI, P.P. Sfida ai dirigenti della televisione. *Corriere della Sera*, 9 de diciembre de 1973. Recogido como “Aculturación y aculturación” en *Escritos corsarios*. Traducción de Juan Vivanco Gefaell. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009, p. 31.

²⁵⁰ PASOLINI, P.P. Fascista (entrevista con Massimo Fini). *L'Europeo*, 26 de diciembre de 1974. Recogido en *Op. cit.* 2009, p. 279.

²⁵¹ PASOLINI, P.P. Non aver paura di avere cuore. *Corriere della Sera*, 1 de marzo de 1975. Recogido como “Corazón” en *Op. cit.* 2009, p. 149.

²⁵² “Ce sont les Allemands de l'Ouest les parfaits porcs métaphoriques, et l'Allemagne de l'Ouest la porcherie modèle. Et toc.” BORY, J.-L. *Op. cit.*, p. 149.

²⁵³ Este diálogo se ha analizado en términos psicoanalíticos. BAMONTE, D. *Op. cit.*, pp. 61-84.

Marco Antonio Bazzocchi, este fin refuerza el vínculo de estos personajes con Pasolini: según él, la vida pública del director estuvo marcada por la idea de depredación, por la “posizione di vittima che si dà in pasto, mitemente, al propri carnefici. Anzi, di vittima che ha bisogno dei propri carnefici per sentirsi viva.”²⁵⁴ Se trata de una metáfora que Bazzocchi también detecta en el cuervo de *Uccellacci e uccellini*, *alter ego* del cineasta, y que Hervé Joubert-Laurencin apunta cuando habla de su máscara pública, la que se puso desde mediados de los 50, formada por los autorretratos en mártir, en inocente, en ingenuo... y, entre otras cosas, “en ‘bête’ (entre ‘bête de style’ et ‘bête promise à l’abbatoir’: *bestia da stile, bestia da macello*)”.²⁵⁵ Una fascinación por ser devorado que Pasolini ya tenía en su primer recuerdo vinculado al cine, protagonizado por un folleto de propaganda en el que un tigre se comía a un aventurero; el poeta y cineasta vio esta imagen cuando era pequeño y quedó fascinado por ella, convirtiéndola en una pasión erótica.²⁵⁶

Y, al fin y al cabo, todo su cine se construye con la idea de la depredación, con personajes que se devoran los unos a los otros: la imitación del león de la Metro-Goldwyn-Mayer al inicio de *Accattone*, como metáfora del sistema de vida explotador que sustenta a los chulos, es paradigmático del tipo de degluciones sociales que Pasolini retrata. Y *Appunti per un film sull’India* (1968), ensayo cinematográfico en forma de cásting en el que busca al intérprete de un monje que ofrece su cuerpo a unos tigres hambrientos, es paradigmático de cómo la cámara de Pasolini puede, como ya vimos al principio de este trabajo, comerse las figuras. Pues bien, cuando Julian, encarnación de Pasolini, se acerque al espacio prohibido para dejarse devorar por sus queridos cerdos, el montaje nos mostrará primero varios planos de los

²⁵⁴ BAZZOCCHI, M.A. *Op. cit.* 2007, p. 73. En el texto de presentación de la película, “Note su *Porcile*”, decía que se identificaba tanto con el personaje de Clémenti como con el de Jean-Pierre Léaud: “Además, la película es en parte autobiográfica por las dos razones siguientes: En primer lugar, yo me identifico en parte con el personaje de Pierre Clémenti (anarquía apocalíptica y, digámoslo así, protesta global en el plano existencial). / En segundo lugar, yo me identifico en parte con el personaje interpretado por Jean-Pierre Léaud (la ambigüedad, la identidad huidiza, y en suma todo lo que el personaje dice de sí mismo en el largo monólogo dirigido a su novia que se va).” NALDINI, N. *Op. cit.*, p. 313.

²⁵⁵ JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 36.

²⁵⁶ Pasolini habla de ello en los *Cuadernos rojos* de 1946. En NALDINI, N. *Op. cit.*, p. 13.

animales, luego a Julian en el exterior del recinto y, finalmente, la imagen perspectiva formada por la distribución de la pocilga.



Ahora la cámara se situará a la altura del pasillo, y, tras un corte, se acercará a la puerta. Aparecerá entonces Julian, avanzando hacia el interior, y la cámara iniciará un movimiento marcha atrás, rápidamente parado por un nuevo viaje al mundo arcaico de los caníbales. Se frustra, de este modo, un incipiente *travelling* de retroceso. Nunca más veremos a Julian, el crimen se elide, simplemente será narrado mucho después, en el emocionado relato de Ninetto Davoli. Pero la perspectiva queda en nuestra mente, es imposible que nos deshagamos de ella. Y nos preguntamos: ¿adónde lleva esta perspectiva?

En el texto de referencia *La perspectiva como "forma simbólica"*, Erwin Panofsky vincula la perspectiva con "la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo", donde el cuadro es solo una intersección plana de la pirámide visual formada a partir del punto de fuga²⁵⁷; por lo tanto, la perspectiva en sentido pleno es "la capacidad de representar varios objetos con la porción de espacio en que se encuentran, de modo tal que la representación del soporte material del cuadro sea sustituida por la imagen de un plano transparente a través del cual creemos estar viendo un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos en el cual se encuentran todos los objetos en aparente sucesión"²⁵⁸. A partir de estas reflexiones, una pregunta se impone: ¿dónde termina la pocilga de los Klotz? ¿Tal vez en la pantalla? ¿O es la pantalla solo un corte invisible, un fino cristal, o la pared de una jaula, que deja que la pocilga continúe, que lo sobrepase, y que llegue hasta nosotros? El corte de aproximación a la puerta, así como el tímido *travelling* de retroceso, sugieren que el pasillo entre los cerdos no es un espacio a contemplar de forma estática, sino una pista a transitar,

²⁵⁷ PANOFSKY, E. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Traducción de Virginia Careaga. Séptima edición. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 8.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

y que se extiende más allá de la pantalla, invadiendo la sala de cine. Al pensar en ello, nuestro ojo puede recorrer el pasillo y llegar hasta Julian, pero, al mismo tiempo, los recintos de cerdos se multiplican aquí y allí, a derecha y a izquierda, a nuestro alrededor, y descubrimos que los cerdos de *Porcile* no están lejos, sino que nos rodean. Un contacto que puede ser amenaza o comunión: por un lado, estamos tan acorralados como el propio Julian; por el otro, una pequeña especulación puede convertir nuestra butaca en un recinto más de la pocilga, y a nosotros en cerdos. Al fin y al cabo, si nuestros ojos ya devoraron al soldado del inicio del film, y a los animales de *Vidas Secas*, ¿por qué no probar a Julian? La fragmentación industrial en planos nos llevaba a los cerdos, pero el pasillo y la perspectiva nos llevan al joven. Ya vimos antes cómo los cerdos podían leerse alegóricamente y convertirse en la sociedad de consumo; lo que no había quedado claro es que ahí, en ese mundo degradado que come sin parar, podríamos entrar también nosotros.

Merece la pena, pues, pensar en estas dos vertientes de la pocilga: por un lado, la imagen desde el tejado, con los cerdos bien dispuestos y ordenados a nuestra mirada; por el otro, el punto de fuga desde el pasillo, capaz de arrastrarnos hasta el fondo y marcarnos qué comer. En ambos casos el vector del ojo hambriento, Manuel en el *sertão*, es disciplinado por las normas industriales, ya sea con juegos de coordenadas o con un pasillo inevitable. Gracias a la perspectiva, nuestro ojo circula por líneas que son caminos y cortes, rutas de consumo y divisiones de la realidad, parándose en cada departamento y probando el embutido, o bien corriendo seguro hacia el espejismo del final del túnel. Es un ojo de poder y al mismo tiempo esclavo, capaz de comerlo todo y, sin embargo, forzado a ello, esclavo de una línea que le marca qué mirar y cómo hacerlo, que le organiza la realidad.

7.2 El escaparate

Las líneas maestras de la perspectiva, las que guían nuestra mirada y nos llevan al fondo del plano, reaparecerían en una película algo posterior y extremadamente vinculada con *Porcile*. *La grande bouffe* (1973), para la que Pasolini escribió una elogiosa crítica²⁵⁹, fue dirigida

²⁵⁹ PASOLINI, P.P. Las ambiguas formas de la ritualidad narrativa. *Cinema Nuovo*, septiembre-octubre 1974. Recogido como “*La grande bouffe*” en *Las*

por Marco Ferreri y protagonizada por Marcello Mastroianni, Philippe Noiret, Michel Piccoli y Ugo Tognazzi. Ferreri y Tognazzi habían aparecido en *Porcile*, y de nuevo aquí se plantea una historia vinculada con la comida: cuatro burgueses de distintas profesiones (un piloto, un juez, un productor de televisión y un chef) se encierran en una mansión para comer hasta morir. Tal como el filme de Pasolini articulaba una crítica a la sociedad de consumo, el de Ferreri se ha leído como una alegoría de ella: mientras los burgueses se hartan en la casa, los perros de fuera, encarnación del Tercer Mundo, se mueren de hambre.²⁶⁰ La tesis alegórica es coherente y plenamente justificada siguiendo la trayectoria de Ferreri: películas anteriores como *Dillinger è morto* (1969) o *Il seme dell'uomo* (1969) habían mostrado, a través de la profusión de objetos inútiles, la fecha de caducidad de una sociedad solo preocupada en consumir. Sin embargo, en “El hedor de los perfumes”, un texto fundamental, David Oubiña ha negado cualquier voluntad alegórica a la película: “cuando el filme parecería prestarse de manera tan fácil a la simbología es cuando más habría que cuidarse de interpretaciones alegóricas que sólo logran empobrecerlo. No hay símbolo ni hay mensaje en *La gran comilona*. Ferreri trabaja sobre el mismo mecanismo de alusión que Kafka: no se trata de una analogía posible entre la representación y la idea; se trata, más bien, de la ambigüedad irrepresentable que impone lo figurado cuando debe ser pensado como real”: y este figurado pensado como real son “las consecuencias reales surgidas de la interpretación literal de un sentido figurado”.²⁶¹ El movimiento que propone Oubiña, que va de la simbología oculta a la preeminencia del mecanismo, nos parece brillante, aunque la crítica a la sociedad de consumo en las otras obras de Ferreri dificulta prescindir de su época al acercarse a *La grande bouffe*. En ella los personajes comen: para las interpretaciones alegóricas, eso es sinónimo de la sociedad de consumo; para Oubiña, realización de un sentido figurado. Nosotros trataremos de ver cómo este acto de comer dialoga con nuestra forma de consumir la película.

películas de los otros. Traducción de Carmen Gallego Cruz. Barcelona: Prensa Ibérica, 1999, pp. 164-169.

²⁶⁰ Esta es la metáfora que se señala, por ejemplo, en MORANDINI, M. El moralista apocalíptico: Ferreri en los años setenta y ochenta. En RIAMBAU, E. (coord.) *Antes del Apocalipsis: el cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra / Valencia: Mostra del Cinema Mediterrani, 1990, p. 50.

²⁶¹ OUBIÑA, D. *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 116.

En una entrevista de 1974, Marco Ferreri declaraba que Rembrandt había sido una influencia importante en su concepción de la película: “Sa *Leçon d’Anatomie*, est, peut-être, un de mes modèles. Il s’agit de plonger son bistouri bien à fond dans la réalité”.²⁶² Se trata de una declaración ciertamente ambigua, de significados múltiples, pero que resulta reveladora si se piensa en algunas imágenes de *La grande bouffe*. El corte literal, por ejemplo, aparece un día por la mañana, en el jardín: Andréa, la maestra que convive con los cuatro burgueses, pregunta a Philippe, el juez, si alguna vez ha mandado a alguien a la guillotina. Él tiene en sus manos un enorme cuchillo, casi una espada, y, tras una breve discusión amorosa, le hace una pequeña insinuación erótica a su compañera. Andréa responde que lo primero son los pavos, a los que es necesario decapitar: coge la espada y, de un golpe, corta el cuello del animal.



Antes del corte, toda la secuencia se había desarrollado en un único plano; con él, la imagen cambia y vemos a Michel, salpicado por las plumas del animal moribundo. El cambio de plano ha sido, pues, una decapitación, la desaparición de una imagen para seccionarla y coger solo una parte de ella, como ya vimos en *Os Fuzis*.

Sin embargo, la alusión al cuadro de Rembrandt y al bisturí es mucho más rica que este corte literal. Al comparar la *Lección de anatomía* con *El buey desollado* del Louvre, aquel cuya obertura llegaba a los límites del cuadro, Mieke Bal señala que “If this painting is of an anatomy, it presents the dead body as remarkably closed. The fleshy belly and thighs have a substance that is as far removed as possible from the Louvre Ox. The flesh is not rotting at all. The skin is intact except for the arm which is clearly set off from the rest of the body both by its color and by its disproportioned size”.²⁶³ La oposición entre ambas

²⁶² VOLTA, O. Entretien avec Marco Ferreri. *Positif*. N. 156, febrero 1974, p. 39.

²⁶³ BAL, M. *Op. cit.*, p. 394.

imágenes, entre la apertura sangrienta de la primera y el cierre de la segunda, es, también la que nos permite oponer los cortes de *Os Fuzis* con los de *La grande bouffe*, la imagen explosiva con la contención de las normas de la mesa. El corte, aquí, es limpio y sofisticado. El planteamiento inicial del filme de Ferreri puede hacer pensar en un grupo de personajes que progresivamente retroceden hacia el salvajismo, tal como ocurre, por ejemplo, en *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962): una comunidad civilizada que, a partir de un absurdo, vuelve a la barbarie.²⁶⁴ Sin embargo, tras enfrentarse al filme, el resultado es completamente distinto: a primera vista no hay un movimiento excesivo, sino gestos moderados; no hay un retorno al salvajismo, sino la permanencia en unas formas aristocráticas conformes al espacio por donde circulan los personajes. David Oubiña lo cuenta muy bien: “El film desarrolla ese proceso creciente por el cual unos respetables burgueses se entregan a las fuerzas primitivas que anidan en ellos. Pero sería un error ver en esa intensidad animal algún indicio de naturaleza (...) en el film de Ferreri es precisamente la acentuación de ciertos rasgos culturales lo que devuelve a ese grupo de hombres a un estado de patético primitivismo. Es, por así decirlo, una barbarie cuyo primer presupuesto son las pautas de la civilización”.²⁶⁵ Y obviamente eso afectará a la composición de las imágenes, a nuestra forma de consumirlas: discrepamos con Michel Maheo cuando asegura que “Formellement sans esbroufe, renonçant aux cadrages sophistiqués, *La grande bouffe* est filmé à hauteur d’homme. Les gros plans sont rares, même si l’un d’eux reste célèbre: celui du visage rubicond de Piccoli pendant son agonie.”²⁶⁶ Al contrario, los primeros planos abundan (son, como veremos más adelante, muy significativos) y hay en la película, como dice Maurizio Grande, “una raffinata *messa in scena* dello spazio del dissolvimento e la *teatralità* del conseguimento della affermazione della morte/distruzione”.²⁶⁷

¿Cómo se dibuja esta refinada puesta en escena? A través de los cortes, de las divisiones en la imagen.

²⁶⁴ El cine de Buñuel gustaba a Ferreri, aunque él cuestionara su influencia: “A me piacciono i film di Buñuel ma non condivido per niente quello che dice. Può darsi che ci sia un accostamento in quanto anch’io uso i nani, le vecchie, la brutta gente come fa Buñuel. Però è un accostamento esteriore e anche per pochi film.” GRANDE, M. *Marco Ferreri*. Firenze: La nuova Italia, 1974, p. 3.

²⁶⁵ OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 117.

²⁶⁶ MAHEO, M. *Marco Ferreri*. Paris: Edilig, 1986, p. 56.

²⁶⁷ GRANDE, M. *Op. cit.*, p. 168.



La grande bouffe se inicia con la vista oblicua de una calle de mercado punto de fuga con una hilera de coches aparcados, un plano en perspectiva. Los títulos de crédito van apareciendo en la pantalla. La imagen, primero congelada, se pone en movimiento, y finalmente efectúa una panorámica a la derecha que nos desplaza hasta el escaparate de “Le Biscuit À Soupe”, una tienda adjunta al restaurante de Ugo, el cocinero, o bien la entrada oficial de este; justo enfrente la cámara se para, después entra, por corte, y nos descubre el diálogo que Ugo tiene con el pastelero. Durante todo el rato los sonidos de la calle se han disimulado bajo la melodía de una flauta.²⁶⁸

Dentro de la tienda, el encargado acaba de hacer una fotografía: no sabemos a qué, seguramente a un plato bien preparado y expuesto. La reacción de Ugo ante la fotografía será decir que está tan bien que parece falsa, pues él, importante chef, “è l’inventore e l’esecutore di forme gastronomiche elegantemente vistose e vissute come bellezza e perfezione esteriore, come inganno e trucco”.²⁶⁹ Para José Luis Guarner, tal como Philippe encarna el poder, Michel la cultura y Marcello la aventura, Ugo es “un *chef*, entregado creador de exquisitos manjares, que encarna el arte”.²⁷⁰ Ugo, pues, es el artista que crea platos tan perfectos que parecen artificiales, pequeñas obras de arte. Y eso es lo que ocurrirá a lo largo de toda la película: los manjares serán piezas de orfebrería, a veces violentadas (el juego con el pastel, desde

²⁶⁸ Podemos detectar en la filmografía de Ferreri algunos inicios que conectan con este. Por ejemplo, el de *La dernière femme* (1976), que usa una versión de la misma melodía de flauta. O el de *Chiedo asilo* (1979), que empieza con la vista oblicua de una calle y corta a un plano frontal del balcón de la casa de Roberto (Roberto Benigni), que abre sus puertas.

²⁶⁹ GRANDE, M. *Op. cit.*, p. 168.

²⁷⁰ GUARNER, J.L. Cómo subvertir géneros tradicionales en cuatro lecciones (que podrían ser más) a cargo del profesor Marco Ferreri, aproximadamente transcritas por el estudiante José Luis Guarner. En RIAMBAU, E. *Op. cit.*, p. 64.

la prostituta que, desnuda, se tumba encima, hasta Michel lanzando cachos), pero en general cuidadas, respetadas y presentadas, como si el filme fuera una exposición gastronómica; no en vano, la elaboración de los platos corrió a cargo de la casa Fauchon de París, y contó con el consejo gastronómico del actor y gastrónomo Giuseppe Maffioli, que participa en la película, intuimos que encarnando al fotógrafo del inicio.²⁷¹

Antes de esta pequeña secuencia de fotografías, Ferreri nos muestra un magnífico escaparate: un escaparate dividido en tres segmentos, tres aperturas que exponen la cálida luz del interior y al mismo tiempo la encuadran, la delimitan. “Le Biscuit À Soupe” deviene una serie de viñetas consecutivas, un tríptico sabroso y refinado, un conjunto de platos de magníficos colores, una caja de bombones espléndida. La panorámica desde el estatismo, pues, ha terminado en las raciones coloreadas; la línea de fuga, que nos llevaba al infinito, es ahora la frontalidad de un escaparate ordenado. La perspectiva humanista deviene la sacralización de un retablo nutritivo, y en ambos casos la fuerza de una estructura, en fuga o frontal, acaba venciendo a la organicidad de las figuras, ya sean seres humanos o productos alimenticios. El pasillo y la cuadrícula, aquellas líneas del consumo de la pocilga, los cortes necesarios del cuchillo, toman, en *La grande bouffe*, estas dos formas: la perspectiva y el escaparate. Empezaremos por este último.²⁷²



²⁷¹ Se trata de un personaje que por su barba remite al propio Marco Ferreri, que en su siguiente filme, *Touche pas à la femme blanche* (1974), ejercería, precisamente, de fotógrafo y cronista histórico.

²⁷² La relación entre espacio y comida en *La grande bouffe* es apuntada por Fulvio Accialini y Lucia Coluccelli cuando dicen que “non vi può essere spazio che per il cibo, che concede di rappresentare il tutto e rinviare la verità delle sostanze”. ACCIALINI, F.; COLUCCELLI, L. *Marco Ferreri*. Milano: Formichiere, 1979, p. 111. De todos modos, los autores no desarrollan más a fondo esta cuestión.

Hay en *La grande bouffe* un buen número de cortes que no se producen de plano a plano, sino en su propio interior, rayas que organizan estas obras de arte para guiarnos en nuestro consumo, como un entrecot que necesita cortarse en pedazos para ser deglutido. La escalera principal es, por ejemplo, una fuerte diagonal que separa espacios y organiza las imágenes del salón, rodeando a los personajes sentados al fondo a la derecha, junto a la buhardilla, y dejando a la izquierda a aquellos que tocan el piano, se sientan a su lado o comen de pie. Una función parecida cumple la barandilla que separa las dos partes del salón, a alturas distintas: las esculturas que la acompañan, mujeres desnudas doradas, enmarcan lo que se sitúe a un lado u otro de este umbral, como Michel y una prostituta en una mesa de billar, reflexionando sobre los epifenómenos y encuadrados por estos cuerpos relucientes. En la secuencia en la que Ugo, viendo los platos preparados en el primer término, exclama “Quel tableau! Merveilleux! Nature morte de Sterlini!”²⁷³, su loa podría referirse tanto a la mesa que tiene delante como a la imagen de la que él mismo forma parte. A la izquierda, la imagen vacía. A la derecha, tres franjas: primera, Marcello, Ugo, Philippe, en la barandilla, perfectamente encuadrados; segunda, Michel tumbado en el sofá; y tercera, debajo de todo, la comida. Más allá de las interpretaciones posibles entre niveles, lo más importante es comprobar su funcionamiento coreográfico, su dimensión arbitraria: cómo estos escenarios pueden acabar empequeñeciendo a los personajes y condenarlos a ser miniaturas en medio de una cuadrícula, piezas exactas en un mecanismo de relojería, ahogados por un espacio que puede más que ellos, tal como a veces lo son por unas viandas que los superan en tamaño.

En *La grande bouffe* la deglución se disgrega en distintos niveles, franjas horizontales, verticales y de profundidad. Para los personajes, en todas partes se come y todo puede servir para comer: las mesas se diseminan y toman la forma de piano, de Bugatti, de la cama del cuarto chino. Para nosotros, el acto de comer queda multiplicado y nuestra mirada recorre en zigzag el plano, como una pelota de *pinball* que va de un plato al otro, de un comensal a otro. Ya se habló de las casas de Ferreri como laberintos de donde es imposible salir, y *La grande bouffe* así lo hace con la acumulación de figuras en el plano, figuras que no

²⁷³ Se trata, según Ugo, de un pintor amigo suyo. Desconocemos si se trata de un personaje real; en cualquier caso, no hemos encontrado referencias al respecto.

pueden escapar de él, que no pueden ni tan siquiera darnos la espalda: el cuarto chino.



La cama de esta habitación está delimitada por dos espejos, uno en cada punta, y esto nos permite ver el rostro de personajes que están de espaldas, la espalda de personajes que están de frente, o, cuando se combinan ambos reflejos, la duplicación de las figuras tal como las estamos viendo. Todo ello multiplica la cantidad de figuras en el plano, la cantidad de franjas ocupadas por la carne que come, por estos personajes que se nos ofrecen sobre la mesa de la pantalla. Los espejos amplían el espacio y al mismo tiempo lo contraen, como cámaras de vigilancia que ya no permiten escapar, sometiendo a sus personajes a una visibilidad múltiple que los aprisiona a nuestra mirada, que los ata con mil cuerdas a la superficie de la pantalla. Una mirada que no solo se fija en ellos, sino que también los corta, los fragmenta: he ahí la importancia de los espejos, que, como si fueran cuchillos, dividen los espacios para nuestro consumo.

Es así como se crean posibles imágenes-cristal, categoría que Gilles Deleuze estudia a partir de películas de Orson Welles y Tod Browning, entre otros, y que atañe a lo que ocurre cuando se filma la imagen en un espejo. Cuando vemos un reflejo o doble, la imagen real o actual entra en relación con una nueva imagen, la virtual, y ambas se vuelven intercambiables: “la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de

campo.” No hay confusión, sino indiscernibilidad, reversibilidad entre una imagen y otra, de modo que las imágenes reales pueden volverse virtuales.²⁷⁴ En las imágenes de espejos del cuarto chino de *La grande bouffe* pocas veces perdemos el referente real (solo cuando Marcello entra por primera vez y solo lo vemos en el espejo), pero los espejos realizan igualmente un proceso de virtualización sobre los cuerpos: su multiplicación hace que pierdan consistencia y se deshagan, quedándose pegados a la imagen, a la composición y al decorado, fusionándose con el espacio, disolviéndose para nosotros.

7.3 La mesa

Estos son los escaparates de *La grande bouffe*, escaparates atiborrados de imágenes a consumir. Escaparates de comida y cuerpos humanos, divididos por franjas, que se presentan a nuestros ojos como pequeñas obras de arte a consumir. Sin embargo, de entre todas las líneas compositivas de la película hay una que se impone a las demás, no solo como corte sino también como conductora del ojo. Se trata de la línea perspectiva, que ya vimos en *Porcile* y en la primera imagen de la película, y que, justo después de las fotografías iniciales a la comida, aquellas alabadas por Ugo, aparecerá en su restaurante.



²⁷⁴ DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004, pp. 99-100.

Se trata de una sala bien decorada, con flores y candelabros, pinturas antiguas y una estatua del cuerpo de una mujer, preludiando las múltiples imágenes parecidas que poblarán (en carne, en piedra y en metal) la casa de su festín. Hay una serie de mesas, que, obviamente, están puestas, muy bien puestas. La línea que trazan, a la izquierda de la imagen, es una nueva línea de fuga, tan marcada como la de la calle, que nos lleva directamente al fondo de la imagen: la cocina, donde el riguroso trabajo de la profundidad de campo nos permite ver a dos hombres trabajando. La dirección que marca es unívoca, el ojo es arrastrado hacia el fondo del plano, estableciendo una atadura entre la mesa y nosotros: una atadura que reaparecerá numerosas veces a lo largo de la película, y que actualiza la vieja cuerda del consumo que ya vimos en los desiertos de Sicilia y del nordeste de Brasil, y que, en la villa de Godesberg, se había convertido en estructura metálica. Si ahí se disolvían los límites de la pantalla, aquí la línea de mesas nos inserta en el restaurante: de hecho, como el plano acaba precisamente en el margen de una mesa, podríamos añadir otra, una imaginaria, la nuestra. Y a través de esta línea, la de un ojo que va hacia una cocina, o de una cocina que va hacia un ojo, pueden empezar a circular, virtualmente, los platos, la comida, deslizándose hasta nosotros por esta línea bien puesta. Y Ugo, preparándose, afila unos cuchillos; unos cuchillos que, en la imagen, son reemplazados por el gran corte que supone la mesa en perspectiva.

En la casa donde se reúnen los protagonistas de *La grande bouffe* la mesa será nuestra conductora, nuestra guía, hacia el punto de fuga. No lo hará en el salón, espacio de manjares especiales, sino en la cocina, lugar de trabajo, donde la larga mesa une longitudinalmente la entrada y una cámara frigorífica, estableciendo, así, una cadena de producción: de la conserva a la preparación y, de ahí, a la puerta que lleva al comedor, o a nuestros ojos. La mesa marca una pauta de consumo: mucha comida circula por encima, y ella la pone, virtualmente, en movimiento. Por ejemplo, cuando Andréa llega a la cocina, mira la mesa y se maravilla por el pastel de chocolate que ve en la otra punta.



Gracias al primer término, el pastel se presenta gigantesco, tan alto como Michel, que entra desde el fondo para anunciar la llegada de la mujer. No es la primera vez que aparece el pastel, pero sí la primera en la que lo vemos desde este ángulo, que permite contrastarlo con el resto de la mesa: una mesa con otras viandas que, gracias a la perspectiva, quedan tan miniaturizadas como los personajes. En esta imagen, el pastel es el auténtico protagonista, y la mesa marca su pista de lanzamiento hacia el punto de fuga del final: la boca de una Andréa que ansía comerlo.

Sin embargo, los elementos sometidos a las direcciones de la mesa serán, también y sobre todo, cuerpos humanos.



Cuando Marcello muere congelado, sus compañeros entran en la cocina, cargados con el cadáver, y la mesa, ahora completamente vacía, indica la dirección a seguir: en el punto de fuga se encuentran las cámaras frigoríficas, que mantendrán intacto el cuerpo del compañero.

Mientras lo acomodan, la cámara no se acerca ni Ferreri realiza ningún plano más cercano: todo se ve desde la distancia, bajo el signo de la mesa. Una mesa vacía de comida, sin interés visual, reducida a un puro signo geométrico que, impertérrito, señala el destino miserable de aquellos que abusan de sus menús. Solo tiene un objeto encima, en su extremo: un plato cuadrado, blanco, vacío. Es como la cámara frigorífica, un espacio que en la distancia es también cuadrado y blanco. Cuando cierran las puertas, y por lo tanto tapen el blanco, Ugo verterá sobre el plato una masa amarilla hirviente, que guarnecerá con una salsa roja. La analogía entre ambos cuadrados blancos sugiere varios significados: comida sobre la mesa y cadáver al fondo del plano, vianda caliente y cuerpo frío, receta efectiva y Marcello en conserva. Y todo ello en la misma toma, sin ningún tipo de corte: guardar al compañero y preparar el nuevo plato son, solo, dos fases del mismo proceso. La mesa, pues, no solo señala una dirección de muerte, sino que también se proyecta en otra región del plano, la de la nevera.

Con Marcello ya guardado, Ugo continúa trabajando y Andréa empieza a masturbarlo. Se besan apasionada, vorazmente, y se desplazan hacia la punta de la mesa, donde está la masa que Ugo había preparado en la secuencia anterior. La cámara los sigue. Él hace que ella ponga el trasero sobre la masa y la desnuda, configurando lo que llama “la tarta Andréa”: una montaña de carne sobre la bandeja. La analogía entre el cuerpo de Andréa y la comida se vuelve evidente. Son muchas en *La grande bouffe* las analogías de este tipo: la competición de ostras mientras se proyectan fotos de modelos desnudas, Ugo comparando el culo de una prostituta con un merengue, el pastel con el nombre de la maestra Andréa, Philippe diciendo a esta que la pizza tiene el color de sus ojos, etc. En esta secuencia, la mesa ya es capaz de absorber los cuerpos de los comensales, y se establece un circuito: la masa del pastel se vuelve carne viva en el cuerpo de Andréa, que, desnuda, se ofrece tanto al Ugo vivo como al Marcello muerto del fondo. Y así, siguiendo la línea de la mesa, se marca una dirección: del cuerpo en formación (la masa), al cuerpo voluptuoso (Andréa), y de aquí al cuerpo podrido (Ugo, que morirá poco después) y, finalmente, al cuerpo cadáver.

Esta lógica llegará a su punto culminante unos minutos más tarde. Michel ya está muerto y su cadáver se queda al lado del de Marcello, en la cámara frigorífica. Ugo devora un pastel de chocolate que los otros dos no quieren comer, y, para hacer sitio en sus tripas, ya llenas

del todo, se acercará a la mesa larga y, en su extremo, tratará de apretárselas para hacer espacio.



Hay en su gesto, que se arrapa a la mesa con ambas manos, la obscenidad de un hombre fornicando con un mueble, pero, al mismo tiempo, el acto de reverencia de un cocinero fiel a su altar sagrado. Es, también, la imagen de alguien que quiere escaparse por la línea de la perspectiva, aunque la mesa no lo deja marchar y lo empuja hacia dentro, hacia la mesita con el pastel, hacia la cámara frigorífica de sus compañeros muertos. El mueble es, ahora, una vía de dirección única, y tanto Ugo como nosotros somos visualmente empujados al cierre definitivo. Es ahí encima donde morirá, poco después, sin dejar de comer. Moribundo, apoyará la cabeza sobre el cojín dorado del cuarto chino, en una fusión de mesa exhibidora y cama acogedora, algo que ya se había producido a la inversa en la sala de los espejos; probablemente por eso es un espacio de comida y de sexo, con Philippe alimentándolo y Andréa masturbándolo. Finalmente, al morir, Ugo se quedará sobre la mesa, no se unirá a la congelación de Marcello y Michel: Andréa y Philippe deciden dejarlo en la cocina, en sus dominios. Podrían haber mencionado, en vez de la cocina, la mesa. La pauta de consumo, ese corte de la imagen que él, como gran chef, había hecho tantas veces, es finalmente su casa eterna.²⁷⁵

Regresa aquí la *Lección de anatomía* de Rembrandt, porque la mesa de la cocina se convierte en una mesa de operaciones. Según explica Mieke Bal, las lecciones de anatomía del siglo XVII tenían un componente teatral muy destacado: el público pagaba una entrada para ver un

²⁷⁵ Fulvio Accialini y Lucia Coluccelli señalan la dimensión de receptáculo de muertos que tiene la casa en el cine de Ferreri en general: “Cosí, la casa esibisce il proprio volto, quello piú vero: si mostra quale sarcofago che custodisce i corpi morti e in putrefazione dei suoi proprietari, ora chiusi dietro un vetro di una cella frigorifera, ora penzolanti, impiccati, da un soffitto.” ACCIALINI, F.; COLUCCELLI, L. *Op. cit.*, p. 144.

espectáculo estructurado ritualmente que servía como exorcismo público de la culpa, como la catarsis en las tragedias griegas, y el homólogo privado de este teatro anatómico era el establo del carnicero²⁷⁶. Ningún cirujano o carnicero abre a Ugo, pero su cuerpo cadáver está expuesto. Un cuerpo humano que, con justicia, sustituye con su exhibición todas las viandas devoradas a lo largo del filme: si Michel y Marcello ocupan el lugar de los cerdos congelados en la cámara frigorífica, Ugo reemplaza los múltiples platos que han circulado por la mesa. Porque, tal vez, todos esos platos se encuentren en su interior: toda la comida está ahí dentro, todo lo que hemos visto está contenido en este cuerpo que casi explota. Y eso nos implica también a nosotros, porque, en realidad, la barriga está tan llena de delicias gastronómicas como nuestros ojos, cargados tras casi dos horas de metraje. En este plano de *La grande bouffe*, el último de la cocina, nuestra visión se pone en escena. Si antes podíamos circular por las múltiples líneas, por las múltiples franjas, por todos los platos, con la muerte de Ugo nos llega también a nosotros el agotamiento. No hay comida, porque lo hemos visto todo, y estamos saturados: nuestros ojos se quedan, pues, como Ugo: abatidos.

²⁷⁶ BAL, M. *Op.cit.*, pp. 391-393.

8. El rostro que come

8.1 Devorar el mundo

La imagen del cocinero cadáver es uno de los posibles resultados de este consumo reglado, donde las líneas esclavizan a los seres humanos y acumulan los platos en pantalla. Es una opción, pero no la única: la propia película de Ferreri nos presenta una alternativa.



Tras la descarga de carne congelada de la camioneta, Philippe, Marcello y Michel preparan los platos; frente a Michel se sienta Hector, el viejo vigilante de la casa, que se ha quedado dormido al lado de las verduras. La mesa está repleta de comida y utensilios de cocina. En primer término, en el extremo más cercano a nosotros, está abierta la maleta de cuchillos de Ugo, interponiéndose entre nosotros y la comida, como marcándonos cuáles son las pautas del trabajo en la cocina: si queremos ir hacia los alimentos, primero deberemos coger cuchillos. Sin embargo, esta mesa perspectiva acabará llevando a otro lugar. Ya al inicio del plano, Ugo viene desde el fondo llevando una pieza de carne. Una vez la ha dejado, y mientras Philippe trata de despertar al viejo Hector, pide a Marcello un hueso y sorbe su tuétano. La acción se ve en un primer plano, hasta que Ugo se gira y se aleja a cerrar la cámara frigorífica. El cierre coincide con un nuevo corte, que nos lleva a Marcello masticando, muy educadamente. De ambas imágenes de voracidad en primer plano, es la de Ugo la que realmente nos violenta, no tanto porque su acción sea más repulsiva, sino porque es la primera, porque es la que abruptamente rompe con la lógica impuesta por la perspectiva de la mesa, porque el personaje estaba al fondo del plano y el súbito cambio de escala era inesperado.

Según Pascal Bonitzer, en el espacio del cine el primer plano tiene un doble rol: un rol revolucionario y un rol terrorista. Por un lado, es capaz de romper las escalas y las jerarquías, de provocar una ruptura

con el orden establecido; por el otro, violenta la homogeneidad de los cuerpos y se impone al espectador, que queda sin ninguna otra salida: “cabezas enormes, cabezas cortadas, *membra disjecta*, así fue cómo los ojos del sorprendido público percibieron el primer plano cinematográfico en su primera aparición”.²⁷⁷ Se trata de imágenes que, para Bonitzer, presentan la ambivalencia entre atracción y repulsión, seducción y horror.²⁷⁸ El primer plano de Ugo es, sin duda, terrorista y revolucionario: nos violenta, se nos impone, pero al mismo tiempo pone en cuestión el sistema perspectivo, el que nos liga a la cámara frigorífica y nos impone la lógica del trabajo. Y el contraste entre el primer plano y la imagen compuesta de la mesa en fuga permite recuperar la teoría de Panofsky: el autor alemán asegura que el espacio perspectivo, este espacio infinito, constante y homogéneo, es un espacio matemático puro, y que se opone frontalmente al espacio psicofisiológico, que caracteriza recurriendo a Cassirer: según este, tanto el espacio visual como el táctil se oponen al espacio métrico de la geometría euclidiana y son anisótropos y heterogéneos. La construcción perspectiva exacta, pues, convierte un espacio psicofisiológico en un espacio matemático.²⁷⁹ Por lo que hemos dicho hasta ahora, parece claro que las líneas de fuga en los plano de mesas de *La grande bouffe* están trazadas con tiralíneas y que no dudan ni un segundo en subordinar la materia, tanto los alimentos como los cuerpos de los comensales; responderían, pues, a esta lógica matemática y racional, una lógica impuesta por la mesa, tal como ocurría en la película de Pasolini. En cambio, la imagen de Ugo sorbiendo el tuétano parecería responder, con su ruptura de la perspectiva, a un intento de recuperación de este espacio psicofisiológico, en otras palabras, a una voluntad de restituírnos sensaciones primarias: la cara de Ugo, bien cerca, casi como si la pudiésemos tocar, y el ruido del sorbo bien marcado. El primer plano es táctil, expansivo, busca que las sensaciones de gusto o asco nos lleguen por toda la pantalla y no solo por el camino trazado por la mesa, volviendo cierta la afirmación de Ferreri según la cual él hacía filmes fisiológicos.²⁸⁰

²⁷⁷ BONITZER, P. *Op. cit.*, p. 90.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁷⁹ PANÓFSKY, E. *Op. cit.*, pp. 10-11.

²⁸⁰ BOUJUT, M. L’homme physiologique. En VV.AA. Dossier *La grande bouffe*. *L’Avant-Scène Cinéma*. N. 548, enero 2006, p. 1.

Al fin y al cabo, seguramente esta sea la mejor solución para mostrar lo que es comer, para restituir aquella dimensión orgánica en los planos pictóricos que Ugo alaba. Comer es como mirar: una actividad pequeña, modesta, que pasa desapercibida en un plano general; de hecho, la boca es una parte muy pequeña del cuerpo humano. Y más en el caso de la educación burguesa, que minimiza unas acciones que nos conectan con el mundo y los animales. La imagen que propone Bakhtin, aquella de la boca gracias a la cual el hombre se encuentra con el mundo, aquella de la comida que hace que el cuerpo se evada de sus límites²⁸¹, es sin duda una idea genial y muy estimulante, pero quizás también sea una gran utopía. La boca, en el fondo, es reducida, y se debe ir hacia ella, o que nos lleven, y eso es lo que ocurre con la mesa de Ferreri. Ugo está en el otro extremo, y entre él y nosotros se dibuja el camino perspectivo que ya hemos visto en varias ocasiones. La novedad, aquí, es que lo recorreremos obligados por Ugo: su primer sorbo del tuétano no es satisfactorio, y debe repetirlo. ¿Qué cambia entre ambos sorbos? Mientras que el primero es en plano general, con un Ugo muy alejado, en el segundo ya estamos en su rostro. Ha conseguido sorbernos, llevarnos hasta él por el camino fijado por la mesa, nuestro ojo ha devenido tuétano. Es así como este camino, que en su restaurante solo permitía ver una cocina al fondo, ha conseguido hacerse efectivo. Y el rostro, pues, no se ha opuesto del todo a la dinámica de la perspectiva, sino que se ha servido de ella para absorbernos y liquidarla. Sin embargo, no seremos los únicos a ser absorbidos.



En la primera aparición de la mesa, Philippe, Ugo, Michel y un pato deambulan por la cocina, charlando entre ellos y sirviéndose vino. La mesa está llena de aceiteras y paneras. Michel está ligeramente más al fondo que los demás personajes, al lado de los fogones, y lleva un tenedor con una salchicha pinchada. Ofrece a los otros dos, que le

²⁸¹ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, pp. 252-253.

dicen que no, y mientras ellos se dirigen hacia el fondo del plano, hacia el extremo de la mesa más alejado, Michel avanza hacia adelante, hacia nosotros, como si quisiera mostrarnos con detalle cómo realiza una acción tan importante como es morder la salchicha: una acción que, claro, se mostrará en un primer plano brusco y abrupto. Él no sorbe, sino que viene hacia delante y muerde. Si el plano de Ugo entraba por un sorbo y el de Marcello por el cierre de la cámara frigorífica, aquí el de Michel llega por un corte, una sección en la salchicha y en la película. Y, tal como la salchicha será devorada, tal como entrará en la boca de Michel y no la volveremos a ver, lo mismo ocurrirá con el espacio de la cocina, como mínimo tal como lo conocemos ahora mismo: el plano de Michel será el último de la secuencia. En el momento en el que la salchicha entra en la boca desaparece todo el escenario y solo queda su primer plano, flotando en el aire, tal como las imágenes de los rostros eran percibidas en los inicios del cine. La boca, pues, ha deglutido todo el mundo. Ahora solo nos queda el rostro poderoso que todo lo come.

Este fenómeno se repite con variaciones a lo largo de la película. Cuando los alumnos de Andréa, tras su visita a la mansión, son obsequiados con un copioso desayuno de cruasanes con chocolate, Ugo decide acercarse a Philippe y Andréa, en una panorámica horizontal que discurre por la mesa, y ofrecerles unos riñones a la bordalesa que Andréa rechaza. Philippe tratará de convencerla y le acercará uno a la boca; ella lo deglutirá.



Si en la otra secuencia era el mordisco de Michel, en este caso Ferreri usará el instante del tenedor en la boca para introducir el corte e insertar el primer plano de ella: un primer plano que, nuevamente, es revolucionario y terrorista, es pura carne humana allá donde la comida de la mesa empezaba a miniaturizar a las personas. El primer plano de Andréa será seguido por el de Ugo, que dice que los riñones son muy fáciles de preparar. Y, como en el caso de Michel y la salchicha, después de los primeros planos termina la secuencia, el espacio de la perspectiva ha sido abolido hasta nueva orden: no volveremos a la

cocina con los niños; de hecho, no volveremos a ver a estos niños nunca más, pese a que en la secuencia siguiente oiremos vagamente su murmullo. Engullendo los riñones, la maestra engulle todo el resto. Se come el mundo, dejando, simplemente, que los primeros planos floten, desconectados del resto.

Más adelante, el primer plano manifestará su poder simplemente apareciendo, sin necesidad de escenificar una deglución. Así ocurrirá, especialmente, con Andréa: ella es, sin duda, el personaje más poderoso de toda la película. Ella no tiene restricciones morales, como las prostitutas, que abandonan la casa asustadas por sus huéspedes; y no será vencida por la comida, como los cuatro protagonistas. Antes hablábamos de la perspectiva que conectaba a Andréa con el excelente pastel de chocolate en la otra punta de la mesa: lo que no dijimos fue que tras esta imagen de la perspectiva aparece un primer plano de ella, aunque aquí la boca abierta se queda vacía, llenándose solo virtualmente de los postres exquisitos que tiene delante.



No será la última imagen de la secuencia, pero la gran perspectiva comandada por el pastel no reaparecerá: si antes la deglución de los riñones provocaba la desaparición del espacio, aquí sus ojos miran lo que no volveremos a ver: posteriormente, el pastel será solo una figura arrinconada en el salón, antes de convertirse en víctima de las perversiones juguetonas de los invitados, en fango infantil. La maestra ha vencido al pastel y a la perspectiva.

La mirada de Andréa que devora el plano lleva a otra posible lectura de estas imágenes de voracidad de *La grande bouffe*, aunque antes debamos retroceder un poco y volver a *La ricotta*. Analizando los *raccords* del hartazgo de Stracci, Hervé Joubert-Laurencin señala que la frontalidad pasoliniana los vuelve poco habituales: al ser lanzada, la comida desaparece por la parte inferior del cuadro, mientras que reaparece por los márgenes laterales, en la parte superior de la imagen.

Esta inexactitud sugiere, para el autor francés, que los espectadores estamos en el corte entre las imágenes, y que por lo tanto la comida lanzada a Stracci nos llega también a nosotros. ¿Y qué es esa comida? Es comida y es pintura. Considerando que la mesa ahora vaciada ha sido mostrada en color en los títulos de crédito iniciales, Joubert-Laurencin establece la siguiente hipótesis: la comilona de Stracci tiene un paralelo con nuestro consumo de las reconstrucciones pictóricas que presenta la película: ambos son excesivos. Así, “Notre éducation culturelle nous interdisant de trouver de bon goût une reproduction de tableaux de maîtres sur une Kodak Eastmancolor, nous sommes, comme Stracci, prêts à vomir, mais sans pouvoir cependant, comme lui, nous empêcher de tout engloutir, car la couleur brutale attire dans un film en noir et blanc, et la peinture dans un film réaliste. Voilà le sens de la couleur des deux génériques: la table garnie fait la jonction entre la peinture en couleurs et la nourriture, c’est-à-dire entre l’aventure de Stracci dans le film et la nôtre devant le film.” Stracci se hartaría de comida, nosotros de artificios pictóricos. Por eso, según Joubert-Laurencin, la imagen de la pintura de Pontormo no sería otra cosa que un “retable”, es decir, una re-mesa, una mesa donde consumimos la pintura.²⁸² Exactamente lo mismo ocurre con las imágenes de la película de Ferreri: mientras los personajes comen manjares artísticamente preparados, nosotros engullimos planos concienzudamente compuestos.

El rostro de la maestra es tan poderoso que, finalmente, podrá devorar el espacio sin necesidad de comida. En el baño, la prostituta Danielle se relaja en la bañera después de vomitar, mientras la otra, Anne, se peina delante del espejo; ambas han decidido marcharse de la casa lo antes posible. La maestra, en cambio, las tranquiliza, incluso haciendo un masaje a Anne, y cuando ésta la anima a marcharse, responde que se queda.



²⁸² JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 91.

La demanda de Anne se produce ante el espejo, con el escorzo de los cuerpos de ambas mujeres, que se miran en él; la respuesta de Andréa, en cambio, es en un primer plano muy cerrado, totalmente frontal, en el que anuncia firmemente su decisión y esboza una pequeña sonrisa. Se trata de una imagen muy parecida a todas las que hemos mencionado anteriormente, igualmente violenta en su ruptura del espacio, pero sin rastro de comida. Si en la secuencia del pastel el rostro era capaz de anular, de comerse visualmente el espacio de la cocina, en este caso el proceso resultante no estará tan lejos: las prostitutas, carne humana al servicio de los comensales, cederán su lugar a Andréa: tras este primer plano, no volverán a aparecer. Es así como la carne de la maestra ha podido comerse, de nuevo, una parte de la película.

8.2 La abeja reina

Es en el baño de *La grande bouffe* donde el primer plano depredador se sustrae definitivamente del acto de comer y deviene una figura de estilo. Muchos y significativos primeros planos pueblan el cine de Ferreri, aunque los más claramente devoradores, junto a los que ya hemos visto, son sin duda los de un filme anterior, el primero que Ferreri rodó en Italia, *L'ape regina* (1963). En esta obra, la virgen e inocente Regina, interpretada por Marina Vlady, tras su boda con Alfonso, nuevamente Ugo Tognazzi, empezará a tomar las riendas de su matrimonio hasta obtener el control absoluto: se quedará embarazada, Alfonso ya no le será de utilidad y este, por razones poco claras, acabará muriendo. La emancipación de ella lo llevará a una crisis de masculinidad que lo hundirá y, de forma sutil, lo llevará a la muerte. Se anuncia así la crisis de la falocracia que se dejará sentir en toda la obra de Ferreri, y que se llevaría al límite en filmes de título tan explícito como *La dernière femme* (1976) o *Il futuro è donna* (1984). Regina es una abeja reina que, como Andréa, deja que los hombres mueran al lado de su figura poderosa y resistente. Además, según Maurizio Grande, el filme solo superficialmente es una crítica al matrimonio burgués: en realidad, lo que tiene en el punto de mira es la crítica a un sistema de vida de pareja en el que uno aplasta al otro, lo que él llama “questo soffice e insinuante ‘cannibalismo’ dell’amore, della violenza della vita a due, della coppia”²⁸³, un canibalismo que después vincula

²⁸³ GRANDE, M. *Op. cit.*, p. 31.

con la religión y las instituciones: “il ‘cannibalismo’ dell’amore coniugale e gli scritti teorici della chiesa e dei suoi santi che trasformano aggressività e sopraffazione in ‘dovere coniugale’, santo e legittimo”.²⁸⁴

¿Cómo se lleva a cabo este canibalismo amoroso? Precisamente a través del primer plano, un elemento que Grande ya señaló como significativo por su ruptura con la tesitura general del filme.²⁸⁵ Hay tres secuencias en *L’ape regina* en las que la cámara se detendrá de forma inusualmente larga en el rostro de la mujer, un rostro enigmático, seductor y hermético al mismo tiempo. Michel Maheo, que titula su capítulo dedicado al filme “Le beau visage d’une ogresse”, habla de sus primeros planos a lo largo del filme diciendo que “Le cadre n’est jamais ‘étouffant’, et les gros plans du visage de Regina visualisent l’inquiétante (mais radieuse) auréole du personnage.”²⁸⁶ Cuando, tras un encuentro sexual en el bosque, Ugo vuelve a casa y le anuncian que su esposa está embarazada, la aparición de ella estará dotada de esta extraña santidad.



Vemos a una Marina Vlady haciendo ganchillo y esbozando una sonrisa, mientras suena una aguda música de cuerdas. La cámara se acerca, volviendo la imagen hipnótica y terrible, entre rostro picarón y mamá siniestra, aunque no lleguemos al primer plano y nos mantengamos a cierta distancia. La mujer que comunica la buena nueva dice que parece la Anunciación. A esta aureola responde un

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁸⁵ “Il film procede senza scosse e senza impennate di regia (a parte certi improvvisi primi piani che ristabiliscono quasi un contatto stretto con il cinema, con le sue capacità espressive, e con il ritmo interno della vicenda e la situazione emotiva del personaggio).” *Ibid.*, p. 33.

²⁸⁶ MAHEO, M. *Op. cit.*, p. 25.

plano de Alfonso y los parientes, que se convierte en primer plano cuando él se acerca a la cámara. La imagen de Regina, pues, atraía a la cámara; la de Alfonso no, es él el que necesita aproximarse. Y, cuando volvamos a ella, ya tendremos el primer plano, una imagen que dura largo tiempo, con Regina silenciosa; así termina la secuencia. No ocurre nada más, pero la suerte está echada.

¿Es Alfonso, como dice Maurizio Grande, víctima de su visión de Regina?²⁸⁷ ¿Es, podríamos añadir nosotros, como ese pastel condenado que morirá en *La grande bouffe*? Todo parece indicar que sí. Cuando Alfonso ya haya caído enfermo y vuelva a casa después de un internamiento, cansado a sus cuarenta años, insistirá a Regina, embarazada, para hacer el amor.



Pese a las primeras resistencias, ella acabará aceptando. Y será entonces, con ella tumbada y él a su lado, tocándole las piernas, que surgirá el primer plano: una imagen zenital de Regina diciendo “Ven, Alfonsino”, subrayada musicalmente, la voz de él agradeciéndoselo, y ella repitiéndole que, si quiere, que venga. Tentación que deviene trampa fatal, pues a él no volveremos a verlo en esa habitación. Al primer plano de Regina le sucederá una imagen de Alfonsino en una camilla, llevado a una ambulancia, derrotado, como si hubiera sufrido un infarto, pero haciendo veladas referencias a una posible impotencia (se alude a un especialista de Roma, y también a Suiza, donde se curan “estas cosas”). La Anunciación de la secuencia anterior era un anuncio de nacimiento, pero también un anuncio de muerte: la aproximación al primer plano marcaba el destino fatal de Alfonso, que, al acercarse de verdad a esa poderosa faz, es devorado por ella.

El triunfo definitivo llegará en el desenlace, con la última, y esplendorosa, aparición del rostro de Regina. Una aparición que, sin embargo, se hará esperar. En la secuencia final, ya en la última fase del embarazo, su personaje queda al margen del filme y vemos cómo

²⁸⁷ GRANDE, M. *Op. cit.*, p. 31.

Alfonso yace en la cama, envejecido y moribundo, charlando con un amigo que teme el fatal desenlace y, aparentemente, empieza a llorar.



La secuencia termina precisamente con un primerísimo primer plano del enfermo, extrañado ante la actitud de su amigo, sin saber qué cara poner, conformándose con destellos de sonrisas tristes. Son sus últimos signos de vida y Ferreri los muestra con lupa, algo que repetiría en su siguiente largometraje, *La donna scimmia* (1964), para representar la muerte de la mujer que da a luz, trazando un nuevo vínculo entre descendencia y fallecimiento. No hay aquí depredación o imagen terrorista, sino simplemente caída, escudriñamiento de los cuerpos que ya no dan más de sí. De entre las imágenes de nuestro recorrido, esta se acercaría, más bien, a la de la huesuda perra Baleia al final de *Vidas Secas*, o a la de Stracci atado a la cruz, sin poder comer. Y, como en *La ricotta*, la muerte irá de la mano de la parálisis absoluta: el rostro filmado de Alfonso es reemplazado por su fotografía en la lápida, una imagen de carácter juvenil, que fija en el recuerdo un hombre viril, el que era al principio del filme. La cámara se aleja de esta imagen, dejando ver las fechas de nacimiento y muerte en la losa, certificando, casi científicamente, el fallecimiento. El rostro de Regina, de momento, no ha aparecido por ningún sitio. Será en el funeral cuando lo descubramos.



La imagen que sucede a la lápida es la de un grupo de gente con semblante grave que escucha las palabras de un sacerdote: una mujer mayor, un par de personas de mediana edad, un viejo religioso, un

joven con gafas, una niña. Rápidamente comprendemos que no nos hallamos en el funeral de Alfonso, sino en el bautizo de su hijo. Nuevamente se subraya el vínculo entre la muerte y el nacimiento, una paradoja que conforma la base existencial de la abeja reina. Que esta secuencia haya sido descrita como la sucesión de funeral y bautizo²⁸⁸, sin decir que se trata solo del bautizo, confirma la importancia de esta unión de contrarios, con un sacramento de vida teñido de muerte. Regina no aparece hasta la imagen siguiente, un plano más amplio en el que vemos a los distintos invitados a tan importante ritual, aunque ella está de perfil, dándonos relativamente la espalda. Y será entonces, con las últimas palabras del sacerdote, que finalmente veremos su primer plano: serio, enigmático, altas cejas y boca cerrada, una aparición inalcanzable, vuelta sagrada por las velas que queman al fondo. El rostro se mantiene largo tiempo en pantalla, casi esbozando una media sonrisa, y la palabra “fine” llega desde el fondo, posándose no sobre él, sino a su lado. El resultado final de todo, aquella imagen que se come a todas las demás, que finalmente se impone, no es otra que la imagen poderosa de esta abeja reina devoradora.

¿Es, pues, el primer plano una forma estética voraz por sí misma? En una magnífica tesis doctoral, María Cunillera estudia las metáforas de la voracidad a través del arte del siglo XX, partiendo de las manifestaciones de los surrealistas disidentes, liderados por Georges Bataille, y llegando al arte contemporáneo, poniendo especial atención en las fructíferas relaciones de la voracidad con el Otro cultural y la mujer. La autora parte de la crisis del ocularcentrismo estudiada por Martín Jay en *Ojos abatidos* y encuentra en la voracidad una alternativa a la historia de la modernidad, construida en base al ojo, al que ella opone la boca.²⁸⁹ Cunillera parte del seminario de Jacques Lacan sobre la mirada (1964) y de la lectura que de él ha hecho Hal Foster en *El retorno de lo real*, así como de los estudios de Elías Canetti sobre la psicología del asir e incorporar, para analizar el carácter predador que tiene la mirada lacaniana, que nos mira desde todas partes: “podemos imaginar al sujeto bajo la mirada como esa presa a punto de ser devorada, que se siente observada desde todos los ángulos y solo

²⁸⁸ Esteve Riambau habla de “el final del film, constituido por una sucesión de planos entre el protagonista agonizante, su foto colocada sobre el nicho mortuorio y la familia asistiendo consecutivamente al entierro del padre y al bautizo de su hijo” RIAMBAU, E. El ciclo biológico del animal ferreriano. En RIAMBAU, E. *Op. cit.*, p. 106.

²⁸⁹ CUNILLERA, M. *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 2010, p. 41.

espera recibir el golpe mortal”.²⁹⁰ Y precisamente contrapone este sujeto amenazado al *cogito* cartesiano de la perspectiva tradicional, el que sentía el control gracias a la distancia: “Si la distancia permite aprehender el objeto mediante la visión y dominarlo, la mirada desborda al sujeto de tal modo que lo rodea por todas partes y cualquier tentativa de separarse de ella fracasa. El espectáculo del mundo, según Lacan, es ‘*omnivoyeur*’, ‘omnividente’, y yo añadiría que también omnívoro.”²⁹¹

A continuación Cunillera aborda algunos casos de esta mirada devoradora en el arte surrealista, entre ellos las enormes fotografías de dedos gordos del pie, o de una boca abierta, que Jacques-André Boiffard realizó para la revista *Documents*: “Todas estas obras, primeros planos masivos en los que la profundidad desaparece, niegan la perspectiva, la capacidad de tomar distancia. La imagen invade nuestro espacio, más allá de la protectora *pantalla-tamiz*, y apela a la tactilidad.”²⁹² Su análisis sigue el que realizó Georges Didi-Huberman en *La ressemblance informe*, su estudio pormenorizado de *Documents*, que ya abordamos para hablar del corte y el matadero. Ahora Didi-Huberman establece un estimulante vínculo entre ojo y espacio al poner juntas dos imágenes: un dibujo de Grandville en el que una cadena de ojos persigue a un hombre, convirtiéndose, antes de llegar a él, en una suerte de piraña que va a comerlo, y la fotografía de un pez grande abriendo sus fauces para devorar a uno más pequeño. El primer dibujo acompañaba a la definición de “ojo”, el segundo a la de “espacio”, según la cual, en palabras de Bataille, “l’espace peut devenir un poisson qui en mange un autre”.²⁹³ Didi-Huberman vincula aquí mirada, espacio y voracidad, señalando que el ojo voraz es una “*forme spatiale de l’expérience*” asociada a la desproporción.²⁹⁴ Para Didi-Huberman, “Dans l’image du poisson qui s’apprête à dévorer son congénère, la forme –qui, naturellement, se focalise sur la dynamique de la gueule ouverte, près de laquelle l’œil, quant à lui, apparaît singulièrement fixe–, cette forme à la fois se dédouble, se disproportionne et se mange elle-même: on pourrait dire qu’elle *produit son semblable*, qu’elle *disproportionne son semblable* et qu’enfin, toujours

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p. 66.

²⁹³ DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 84.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 83-85.

dans le même mouvement, elle dévore ou *incorpore son semblable*.²⁹⁵ Didi-Huberman encuentra ejemplos de ello en las fotografías de Boiffard que ha comentado unos capítulos atrás, que por su composición se asemejan a rostros enormes, y que por lo tanto “nous fait écarquiller les yeux comme un petit poisson devant un gros, *comme si nous allions être dévorés*.”²⁹⁶ Estas fotografías de dedos gordos no son detalles, sino totalidades capaces de devorarlo todo y vivir por ellas mismas²⁹⁷, como la boca fotografiada por Boiffard, que para Cunillera “parece estar saboreando el festín en el que acaba de engullir a su propia figura humana. Una boca caníbal”²⁹⁸.

Y es eso lo que ocurre con los rostros de los comensales y las abejas reina en el cine de Ferreri. Estos rostros realizan plenamente lo que analizan Didi-Huberman y Cunillera: gracias al tamaño de la pantalla de cine, los primeros planos terminan devorando nuestros rostros, proyectándose en una pantalla mucho mayor que ellos, y debemos mirarlos como un pez pequeño que contempla a uno mayor, sintiéndonos miniaturizados. La imagen, en este caso, nos comería, se rebelaría contra aquellos ojos que ataban a las figuras, o las metían en cuadrículas, o provocaban aceleraciones. Contra nuestros ojos, el primer plano se nos impone y nos engulle. La imagen de Ugo muerto ponía en escena un ojo caído por el agotamiento. Ahora, el primer plano ha presentado una alternativa: la eliminación de aquel ojo que, confiado en poder pasear por la imagen, acabó encontrándose con una boca gigante que terminó devorándolo.

Por otro lado, el montaje cinematográfico, el trabajo con el tiempo, permite que la destrucción del poder perspectivo, así como la desproporción, no sean solo resultado de la experiencia del espectador con las imágenes o de la comparación con tradiciones anteriores, como ocurre con las imágenes estáticas. Aquí el montaje cinematográfico, con su sucederse de planos, permite que estas rupturas se manifiesten efectivamente en el seno de la obra: con el cambio de plano, el poder perspectivo del ojo sobre la imagen se esfuma, dando paso a ese rostro revolucionario y terrorista que ocupa toda la pantalla, y una imagen devora a la anterior. Es precisamente eso lo que se devora: ni a la gente, ni la comida, ni el espacio. Son las

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁸ CUNILLERA, M. *Op. cit.*, p. 67.

imágenes las que entran por las bocas en *La grande bouffe*, donde un plano liquida al siguiente. El filme se come a sí mismo, como un *ouroboros*, aunque nunca vuelve a empezar (pese a que la camioneta regresa al final, con más comida, sugiriendo que tal vez la historia vaya a repetirse con los perros que quedan vivos tras la muerte de los cuatro hombres, una vuelta a empezar que estaría en consonancia con el final de *El ángel exterminador*). Es así como *La grande bouffe* expone una fundamental lección de montaje: en el cine, contrariamente a la pintura, al dibujo, al cómic, una imagen devora a la anterior, la elimina; una imagen siempre será sustituida por otra, que la comerá, incorporándola. Ya no hay marcha atrás. Eso sí: cuando una imagen se impone en la pantalla, lo hace reuniendo todo aquello que hemos visto en las imágenes anteriores, incorporándolo, como buen caníbal. El primer plano, depósito de emociones y destino de tensiones, es la figura paradigmática de ello. Pero la ley se cumple siempre que se decida poner una imagen después de otra: el cine, como los protagonistas de *La grande bouffe*, se autodestruye.

8.3 La *plastica facciale*

La grande bouffe nos demuestra que el cambio de plano puede resultar terrible, pues en él puede cifrarse la aniquilación de la primera imagen, su asimilación por parte de la segunda. ¿Qué ocurrirá con los caníbales del episodio arcaico de *Porcile*? Cuando Clémenti y los que se le han unido sean apresados, cada uno de ellos será atado con cuerdas a varias estacas en el suelo, varias por persona, en una imagen de tránsito entre el pilar de *Vidas Secas* y la pocilga donde Julian será devorado. Los cuerpos de los rebeldes serán ofrecidos a una jauría de perros hambrientos, cuya depredación quedará fuera de la historia vista.



Mientras Pierre Clémenti repite, una y otra vez, su frase de rebeldía (“Io, ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, e tremo di gioia”),

su compañero, interpretado por Franco Citti, gime como un niño o una bestia rabiosa. Su busto atado se asemeja al del Stracci crucificado: filmando desde la barriga, como si se la oprimiéramos, la cámara se acerca a su rostro sollozante. El comparsa hambriento se había animalizado al intentar conseguir la comida y la bebida que los empleados del rodaje le ofrecían, aquello que se quedaba fuera de su plano y resultaba, finalmente, inaccesible. En cambio, Citti no buscará llegar a la imagen inalcanzable, sino que temerá que esta se acerque. La comida del fuera de campo deviene, ahora, el animal depredador, una amenaza, y llegar al siguiente plano puede ser un peligro. Esa es la diferencia entre ir a comer o temer ser comido: en un caso, la cuerda guía nuestro ojo y nos lleva al siguiente plano; en el otro, en cambio, la cuerda retiene, y el siguiente plano, aquel que Franco Citti sufre pero que nunca vemos, será capaz de comernos.

En un interesante artículo dedicado al rostro en *Teorema* y *Porcile*, Anna Gilardelli hace unos curiosos recuentos: en el segundo de estos títulos hay un total de 474 primeros planos y primerísimos primeros planos, incluyendo en esta cifra 30 planos de medio busto y 26 planos de objetos; así pues, teniendo en cuenta que en la película hay 751 planos, los primeros planos representan un 63,1% del total.²⁹⁹ Aunque intuimos una cierta laxitud en la consideración del primer plano que hace Gilardelli, la conclusión es igualmente válida: se trata de una figura estilística fundamental en la película. Y de entre los muchos primeros planos que pueblan el filme, hay uno que destaca por encima de los demás, por su dimensión, duración, ausencia de palabras y punto de aparición: es la presentación de Herdhitze, el empresario rival del señor Klotz, interpretado, cuatro años antes de *La grande bouffe*, por Ugo Tognazzi.



Es un Herdhitze de quien ya se ha dicho que antes se llamaba Hirt, que era profesor de anatomía en la Universidad de Estrasburgo y que encargó cráneos de comisarios comunistas judíos a los nazis. También se ha dicho que ahora, huyendo de posibles condenas, se ha hecho la

²⁹⁹ GILARDELLI, A. *Op. cit.*, p. 14.

cirugía plástica, la *plastica facciale*, para cambiarse el rostro. La cámara se detiene en él, no solo porque Herdhitze espera a que Klotz lo reciba, sino también para que nos fijemos en las arrugas, la forma de la boca, los contornos de las mejillas. Para que apreciemos la perfección de la cirugía plástica que se ha hecho en Italia.

Esta imagen no aparece en un momento cualquiera. Lo hace para introducir una larga secuencia de discusión entre ambos magnates, solo interrumpida por breves apariciones del episodio arcaico. Y, sobre todo, lo hace después de una secuencia fundamental de este episodio, aquella en la que el gobierno de la ciudad ha tendido una trampa a la banda de caníbales: presentar a dos jóvenes desnudos, un hombre y una mujer, en medio del desierto, como anzuelo. La espera es larga: imágenes de los caníbales, imágenes de los soldados que quieren atraparlos, imágenes de las víctimas potenciales: como en todo el episodio arcaico, la espera del hambre rige los tiempos. Finalmente, la cámara filma el rostro de Pierre Clémenti, tirado en el suelo, con el viento agitándole los cabellos, ignorando que le han tendido una trampa. Abre la boca, y la imagen siguiente es un plano general que, desde la lejanía, la del caníbal, se acerca hasta las dos siluetas de los jóvenes desnudos, quedando, pese a todo, a cierta distancia. Es la mirada del hambriento, el hambre motora que vimos páginas atrás, la misma del *zoom* final sobre el requesón de Stracci. Y entonces aparecerá, en el centro de la imagen, totalmente frontal, el primer plano de Herdhitze.

No sabremos cómo se resuelve el episodio de esta ratonera hasta después del encuentro entre los magnates, cuando se nos mostrará cómo la banda de caníbales se lanza a comer y es apresada por las autoridades, llegando al castigo que hemos comentado unos párrafos antes. Lo que nos interesa ahora es que lo que ha marcado la ruptura es, precisamente, el rostro de Herdhitze, devorador de comunistas judíos, una cara que, como en *La grande bouffe*, se impone a la otra imagen y se la come. Se produce aquí uno de tantos contagios entre las capas temporales del filme, pues los cuerpos desnudos de los dos jóvenes devienen representantes de aquellas víctimas, de los hombres esqueléticos de los campos de exterminio, y la imagen de Herdhitze devora lo que el rostro de Clémenti divisó en el horizonte. De rostro a rostro se pasa del hambre al consumo, pues lo que uno busca y encuentra es comido por otro. Otro que atraviesa, en este caso, varias épocas: al situarse el rostro de Herdhitze tras el anzuelo, se desvela

quién está detrás de la trampa: el rostro del poder, no importa de qué siglo. Como explica Duvaldo Bamonte, este rostro representa el agente de muerte, así como la racionalidad (por algo es una cabeza) que nombraría y puniría sus crímenes.³⁰⁰ Se predice, así, el trágico fin del caníbal: el movimiento de cámara es el del hambriento que busca, pero también prelude el desplazamiento real que él hará hacia sus víctimas, un desplazamiento que terminará con su propia depredación a manos de las autoridades. De modo que el *zoom* hacia delante, este movimiento pulsional, no es solo el del que come, sino también el de quien se lanza a su propia destrucción, a su absorción por parte del siguiente plano. Se lanza, podríamos decir, a la boca de Herdhitze. Una boca cerrada, aunque, como sabemos gracias a las películas de Marco Ferreri, que esté cerrada no significa que no pueda ser igualmente devoradora, aunque sepa disimularlo tras unos labios que guardan las formas.

De este modo, si el caníbal que Clémenti encarnaba en *Porcile* era un rostro que miraba el mundo, un hambriento buscando algo para comer, el de Herdhitze y el de los personajes de *La grande bouffe* es el rostro de alguien que ya ha comido, de alguien que come en el preciso instante en el que sustituye al plano anterior. Esta es la gran imagen del consumo, ya avanzada en la comilona de Stracci en *La ricotta*. Tal como el hambre se abre al mundo buscando comida, el consumo liquida el mundo, se lo queda todo para él. Son dos imágenes que se contraponen. Si una es centrífuga y se abre a lo múltiple, a la proliferación de imágenes, la otra es centrípeta y se recluye en la unidad. Si una es progresiva y genera el movimiento, la otra se queda paralizada, pesada tras hartarse. Y, tal como demuestra *La ricotta*, existe un movimiento que va de una a la otra, un latido que va del hambre al consumo; un latido que, cuando sea posible la digestión, se volverá a abrir al hambre, y así sucesivamente.

Sin embargo, ¿qué se esconde tras el rostro de Herdhitze, arreglado por la cirugía? “Los tiempos de Grosz y Brecht todavía no han pasado”, dice el señor Klotz a su mujer, en la cama, aludiendo nuevamente a la pervivencia del fascismo. Y a ello añade que ambos podrían haber sido retratados por el dibujante berlinés, convirtiéndose bajo su pluma en tristes cerdos en una mesa, él con el trasero de una secretaria sobre las rodillas, ella con la mano entre las piernas de un chófer. O bien Brecht podría haberlos convertido en los villanos de

³⁰⁰ BAMONTE, D. *Op. cit.*, p. 73.

una de sus obras. Al hacerlo, desde la tranquilidad de su lecho, el autoritario comercial rememora a aquellos que más destriparon a la burguesía alemana de entreguerras, una evocación que no parece lamentar, celebrando la pervivencia del fascismo y la desaparición de aquellos que lo criticaron. Para Gian Piero Brunetta el significado del episodio moderno es “the ability of the bourgeois world to absorb and digest any opposition”, y en esa clave debe leerse, para él, la afirmación de Klotz.³⁰¹ Pues, en su insistencia por la cita, el industrial parece decirnos que los tiempos de Grosz y Brecht efectivamente no han pasado, pero sí Grosz y Brecht, condenados a ser una mera evocación, una palabra en los labios de la burguesía. La película de Pasolini, en cambio, demuestra que no es así, y por eso se fija tan insistentemente en el rostro de Herdhitze: para descubrir en él al cerdo. Esos cerdos que dibujó Grosz, no solo en situaciones lascivas frente a bailarinas y prostitutas, sino también en respetables retratos. La imagen se detiene sobre el rostro de Herdhitze para escudriñar el nombre de uno de los libros de dibujos de Grosz: *El rostro de la clase dominante*.

Tal como en las obras del berlinés los cerdos emergen de dentro en forma de hocicos prominentes o colores rosados, transformando a aquellos que visten sombrero de copa o traje de oficial, en *Porcile* los rostros se someten, como máximo, a muecas histriónicas y risas estridentes, como las del señor Klotz, sabedor de los crímenes del pasado, al dirigirse a Herdhitze. Hervé Joubert-Laurencin va algo más lejos y detecta una mueca en el semblante de Ida, la bella y serena Anne Wiazemsky, actriz de Bresson, Godard y, el mismo año de *Porcile*, del propio Ferreri en *Il seme dell'uomo*. Para Joubert-Laurencin, la joven actriz es “type même du bien-articuler, de la sérénité lumineuse, de la *droiture* en un mot, mais *dont la bouche se tord quand elle parle*. Deux visages en un! Ainsi, la ligne d'ombre idéale qui partage son visage dès le premier plan se délite et s'anamorphose”. Para él esta contraposición entre belleza y monstruosidad se articula en el extenso entramado de dualidades del filme, cifradas en la referencia velada al Jano bifronte al inicio del filme. Por otro lado, en el caso de Julian se da la pareja opuesta: pese a sus infames secretos, es interpretado por un Jean-Pierre Léaud sereno, desprovisto de sus tics habituales.³⁰² Creemos que la aproximación de Joubert-Laurencin es muy estimulante en el caso de Wiazemsky, cuyo tic de monstruosidad

³⁰¹ GREENE, N. *Op. cit.*, p. 143.

³⁰² JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, pp. 201-202.

revela un síntoma de duda, el que la llevará a abandonar la militancia y pactar con los antiguos nazis; no en vano, acabará casándose con un enigmático Pubi Jannings, inspirado probablemente en Emil Jannings, que tras sus obras con Murnau o Sternberg fue actor en filmes de propaganda del régimen de Hitler. Más dudas tenemos en el caso de Julian, cuyo rostro no nos parece plácido, sino tenso, como si no supiera hacia dónde ir: ¿hacia la obediencia que le reclama su padre? ¿hacia la desobediencia que encarna la Ida militante? Una tensión que acabará paralizándolo y bloqueándolo en cama, dejándolo como un hijo ni obediente ni desobediente.

Como hemos dicho antes, la primera imagen que aparecía tras los títulos de crédito en la pocilga era una mariposa cazada por el caníbal Clémenti. Siguiendo a Bernard Eisenschitz, Hervé Joubert-Laurencin cierra su argumentación sobre la dualidad que preside todo el filme señalando la semejanza entre esta imagen, la de un animal que se abre en dos partes iguales, y el rostro de Herdhitze al final de la película, cuando pide silencio al pueblo sobre la muerte de Julian y muestra un rostro dividido por el dedo índice.³⁰³ Esta comparación enfatiza la simetría del rostro del viejo nazi, y evoca una imagen que ya hemos visto. ¿Cuál? Según Henry Miller, Grosz no hacía retratos surrealistas, sino que simplemente quitaba las anteojeras con las que mirábamos a quienes creíamos conocer, mostrándolos con rayos X, penetrando no solo en la carne, sino también en la mente y el espíritu.³⁰⁴ Quitar las anteojeras nos permitiría mirar al lado y fijarnos en otro momento del filme, descubrir esa imagen simétrica en la pocilga que lo abre. Ahí estaría la verdad del nuevo Poder: “El retrato robot de este rostro aún blanco del nuevo Poder le atribuye vagamente rasgos ‘modernos’, por la tolerancia y una ideología hedonista autosuficiente, pero también unos rasgos feroces y sustancialmente represivos”³⁰⁵, escribiría Pasolini en 1974. Al fin y al cabo ¿qué es la cara de Herdhitze, sino una masa porcina reordenada gracias a la técnica? ¿qué sería la cirugía plástica, sino un proyecto de pocilga y de tratamiento cárnico? En su análisis del rostro en la película, Anna Gilardelli habla del episodio arcaico y señala una relación entre el rostro del caníbal y el espacio que transita,

³⁰³ *Ibid.*, p. 206.

³⁰⁴ MILLER, H. Introduction. En GROSZ, G. *Ecce homo*. New York: Grove Press, 1966, p. xi.

³⁰⁵ PASOLINI, P.P. Il Potere senza volto. *Corriere della Sera*, 24 de junio de 1974. Recogido como “El verdadero fascismo y por tanto el verdadero antifascismo” en *Op. cit.* 2009, p. 58.

diciendo que “al volto del paesaggio fa eco il paesaggio del volto”.³⁰⁶ Sin embargo, en el caso de Herdhitze esta intercambiabilidad entre el rostro y el espacio es todavía más clara: la pocilga es su primer plano y su primer plano es la pocilga, siendo esta su versión interior.

A partir de ahí, se abren dos posibilidades alegóricas. En primer lugar, si los cerdos, a lo largo del filme, son asociados constantemente a los denigrados judíos, la conclusión derivada podría ser la siguiente: Herdhitze comió cerdos judíos y ahora se ha vuelto uno más; algo parecido ocurre en *Sonniges Land* (1919), un dibujo de Grosz realizado junto a John Heartfield, en el que aparecen dos cerdos vivos, un hombre cortando una pata de cerdo, un perro con unas salchichas en la boca, un carnicero enfadado con una morcilla en la mano y un burgués en la mesa, con un trozo de tocino delante. Y el burgués tiene, también, la cara de un gorrino. Así, los cerdos de la pocilga están en todos los estadios de producción y serían tanto víctimas como opresores, estableciéndose una cadena de contagios en la pirámide alimentaria. Trasladando este dibujo a *Porcile*, los cerdos serían tanto los judíos como los antiguos nazis, que se los comieron. Somos conscientes que esta hipótesis es algo retorcida, y por eso creemos que es más interesante considerar esta cuestión desde el contexto de la sociedad de consumo, de aquellos cerdos que somos nosotros mismos, de aquella pocilga que es una sala de cine donde se devora al primogénito de un rico industrial. Aquí llega la segunda posibilidad alegórica. No aspiramos a dar una versión definitiva de *Porcile*, pues sus interpretaciones son múltiples, pero creemos que en el diálogo entre el primer plano devorador y la masa que todo lo come se cifra la tesis pasoliniana de las mutaciones del fascismo. Tal como ha señalado Daniel Lesmes, en el caso del propio Grosz la cuestión del rostro amenazante acaba desdibujándose, y la culpa acaba disolviéndose en la sociedad de masas: “La tensión entre la masa y el individuo toca de lleno la mirada de Grosz; porque qué rostro andaba detrás de aquellas escenas sino el de todos.”³⁰⁷ Esta idea, trasladada a la película de Pasolini, acaba implicando también al espectador. Los cerdos, Herdhitze y nosotros: los rostros se desdibujan y acaban siendo también los nuestros.

³⁰⁶ GILARDELLI, A. *Op. cit.*, p. 17.

³⁰⁷ LESMES GONZÁLEZ, D. Georges Grosz y los malos humos de Moloc. *Anales de Historia del Arte*. N. 16, 2006, p. 354.

El resultado final de la interpretación alegórica es estimulante, pero menos interesante que el choque entre el recinto industrial y el primer plano. Lo fundamental es que, si bien la pocilga y el rostro son intercambiables, no podemos negar que entre ambos se ha operado un proceso: la *plastica facciale*. En la cara de Herdhitze los bultos porcinos han sido ordenados, los hierros se han camuflado bajo la piel, y la pocilga ha quedado finalmente cubierta por una máscara de persona respetable. Eso es lo que pasa con el rostro del ex nazi, y con muchas imágenes del episodio contemporáneo de la película, que se asemejarán a la pocilga gracias al trabajo de la perspectiva.



Así ocurre con la villa neoclásica de Godesberg, un emplazamiento que personifica la unión entre los dos fascismos, el de Hitler y el del consumo: en esta ciudad el dictador firmó su ultimátum a Checoslovaquia y, tras la Segunda Guerra Mundial, se convertiría en un destino turístico para los hombres de negocios alemanes.³⁰⁸ La villa es un enorme edificio simétrico con un inmenso lago que sale de su puerta, como una lengua, y por sus lados Julian e Ida caminan, separados, casi como marionetas del espacio. Hablan de Berlín, del beso que él quiere darle, esquivando las estatuas clásicas que se encuentran a su paso, para encontrarse finalmente en un plano/contraplano. Se dirá que esta imagen simétrica, este palacete ordenado, bebe del orden neoclásico, pero pensamos que nace más bien de la industria de la pocilga, de su organización de la visión, de su distribución de los elementos a consumir. Es sobre la pocilga que se aplica la *plastica facciale* para construir la villa, es la industria depredadora la que se cubre de un manto de distinción, dando forma a esa Atenas de cemento que Klotz ansía construir. El paso de una a la otra es el paso del animal abierto al *couro de gato*: en un caso, la peor cara del consumo; en el otro, su asimilación.

³⁰⁸ GREENE, N. *Op. cit.*, p. 139.

Así pues, la pocilga es la imagen primordial del episodio contemporáneo, y la gran mansión no es más que una sofisticación, un maquillaje, una cirugía plástica que se le aplica encima. Los personajes se mueven por las habitaciones de forma geométrica; como dice Noel Purdon, la cámara se mueve como un compás o una regla.³⁰⁹ Es el caso del encuentro entre Herdhitze y Klotz, el primero viniendo de su primer plano devorador, el segundo en una silla de ruedas. Y mientras hablan se deslizan por un larguísimo pasillo, pasando por puertas y más puertas, una especie de gusano infinito que Hervé Joubert-Laurencin vincula no solo con las puertas del dios Jano, sino también con agujeros que asemejan bocas enormes, como el cráter del volcán donde los caníbales arrojan las cabezas. Puertas voraces, que le sugieren también los bastidores de la representación, el punto de pasaje entre ambos episodios, entre el mundo arcaico y el contemporáneo.³¹⁰ Este pasillo infinito no es más que una actualización de la pocilga, un espacio de cuartos geoméricamente situados, encerrando a cerdos pero dejándolos pasar del uno al otro, aplacando la suciedad, en lo que Naomi Greene llama la “tentación manierista” de *Teorema*, *Porcile* y *Salò*: un contraste entre fuego y hielo, la quintaesencia manierista, donde pasiones ardientes y destructivas son constantemente reprimidas por un mundo extremadamente gélido.³¹¹

Esta frialdad se expresa, también, con la palabra. Según Anna Gilardelli, el rostro en el segmento contemporáneo del film se ajusta a un espacio teatral, delimitado y estructurado, y responde al Teatro di Parola, cuyas bases Pasolini había establecido en su “Manifiesto per un nuovo teatro”, publicado en *Nuovi Argomenti* en 1968. Gilardelli señala que, tal como dice en el manifiesto, en este tipo de teatro el espacio

³⁰⁹ “its bourgeois characters resemble mechanical or computerized puppets far more than the family members of *Teorema*: programmed to walk along straight lines, before speaking they carefully turn to face one another or align themselves along the points of a triangle. In turn, this stylized, implacable choreography is heightened by a camera that, as Noel Purdon observes, ‘moves throughout the film with great clarity, like a compass describing a circle, or a ruler measuring the distance between two points, or a line meeting and bisecting. Typically, its frames are composed of straight lines receding into the distance, tramlines, roads, popular avenues; and related to tangents by circles like those on the gate... The effect is a sort of cubist still life... This is passion... without blood.’” GREENE, N. *Op. cit.*, p. 142.

³¹⁰ JOUBERT-LAURENCIN, H. *Op. cit.* 1995, p. 202.

³¹¹ GREENE, N. *Op. cit.*, p. 145.

teatral no se busca en el ambiente, sino en la cabeza, y las acciones son arrinconadas en favor de los diálogos. Por eso en *Porcile* “La focalizzazione dello sguardo si concentra sul volto, in quanto luogo della parola proferita. (...) i primi piani sovraccarichi di parola di *Porcile* non lasciano spazio allo sguardo, in una tensione in cui l’occhio si fa orecchio”; el hombre visible de Balázs desaparece, según Gilardelli, en favor de un hombre decible.³¹² Es evidente que uno de los rasgos que con más fuerza diferencia las dos mitades de *Porcile* es precisamente la mudez del episodio arcaico y la verborrea del moderno, mitades unidas por las primeras (y únicas) frases del personaje de Clémenti, repetidas varias veces tras ser apresado: “Io, ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, e tremo di gioia”. Como señala Naomi Greene, “Acknowledging civilization and, at the same time, transgression, the cannibal’s first, and terrible, words (...) announce a modern era marked by incessant chatter. (...) Displaying their alienation from themselves and one another, the characters recite in deliberately false tones, remain utterly detached from the meaning of their words, respond –or, more often, fail to respond– in grotesque ways. (...) As in a play by Ionesco, language becomes an entity in itself, a vortex of sounds composed of nonsense phrases, bizarre names, puns, and word games. In *Porcile*, as never before, Pasolini emptied language of all meaning even as silence became both eloquent and awesome.”³¹³

Este discurso, tal como señala Gilardelli, produce que el filme esté regido por el logos, un logos que representa el racionalismo y el utilitarismo de la sociedad capitalista occidental.³¹⁴ Tal vez sea necesario volver aquí a Grosz, mirarlo desde otro punto de vista, y ver que esos rostros aparentemente incontaminados, pasados por la cirugía plástica, no están tan lejos de las intenciones del berlinés en sus dibujos. En la introducción a una edición de 1977 de *El rostro de la clase dominante*, Eduardo Subirats defiende que los rostros que dibuja Grosz no son caricaturas, pues ello implicaría “admitir que los poderosos no tienen al fin y al cabo rasgos tan repugnantes, ni los humillados rostros tan deteriorados”.³¹⁵ Aclara que los rostros “no los dibuja, sino que los

³¹² GILARDELLI, A. *Op. cit.*, pp. 15-16.

³¹³ GREENE, N. *Op. cit.*, pp. 147-148.

³¹⁴ GILARDELLI, A. *Op. cit.*, p. 9.

³¹⁵ SUBIRATS RÜGGERBERG, E. Introducción a la edición castellana. En GROSZ, G. *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!* Barcelona: Gili, 1977, p. 14.

señala³¹⁶, lo que hace es pintar caras reales; y es por ello que Subirats propone apartar a Grosz de los dominios de la caricatura e insertarlo en la tradición retratista de la pintura europea. La apuesta es reivindicativa y contundente, aunque algo resbaladiza en el terreno del dibujo o la pintura. En cambio, en el cine adquiere pleno sentido, pues deshace sus visos fantásticos y expande las posibilidades del rostro. Lo que añade Subirats a continuación es igualmente interesante: inscritos en la tradición del retrato, ¿qué es lo que singulariza los dibujos de Grosz? La respuesta es que, frente a Rembrandt o los románticos, en la obra de Grosz no hay nada bajo los rostros, la interioridad se ha esfumado: “bajo su pluma se desmorona la totalidad del alma que habita en el rostro como manifestación plástica de la persona. Ya no hay persona, ni rostro, ni alma. Lo que pinta Grosz es la degradación de la máscara. Gestos estereotipados, rigidez muscular, frialdad, crueldad en los labios, la mirada turbia y vacía.”³¹⁷ Según Subirats el rostro de la clase dominante es una máscara sin rostro, producto de la brutal acción histórica, deshumanizadora, que este mismo poder ha llevado a cabo. Sin necesidad de los cerdos, pues, los personajes estereotipados de *Porcile*, de verborrea distanciadora, de frialdad absoluta, actualizarían, de este modo, la violencia de las obras de Grosz.³¹⁸

El vínculo con el teatro refuerza la voluntad de Pasolini de alejar su película del consumo de masas, que era precisamente uno de los objetivos de su teoría teatral.³¹⁹ Como dice Anna Gilardelli, la compleja estructura narrativa y la insistencia en el primer plano llevan al Pasolini de *Teorema* y *Porcile* a la inconsumibilidad.³²⁰ Pasolini decía a Jean Dufлот en 1971 que “si actualmente parezco buscar un lenguaje

³¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

³¹⁸ Pasolini, el último año de su vida, vincularía las “máscaras fúnebres” de los líderes democristianos con la voluntad de esconder un brutal “vacío de poder” producto de la sociedad de consumo: “En realidad son máscaras. Estoy seguro de que, al levantar esas máscaras, no se encontraría ni siquiera un montón de huesos o de ceniza: allí estaría la nada, el vacío.” Se perdería, pues, el alma, pero también el poder. PASOLINI, P.P. Il vuoto del potere in Italia. *Corriere della Sera*, 1 de febrero de 1975. Recogido como “El artículo de las luciérnagas” en *Op. cit.* 2009, p. 160.

³¹⁹ Tal como decía el propio Pasolini, “Este teatro sería naturalmente un teatro difícil, un teatro entendido como rito de cultura y, por tanto, dirigido a una élite (...) un acto de protesta activa y dinámica contra la cultura de masas.” NALDINI, N. *Op. cit.*, p. 301.

³²⁰ GILARDELLI, A. *Op. cit.*, p. 9.

hermético y preciosista, aparentemente ‘aristocrático’, es porque considero la tiranía de los *mass-media* como una forma de dictadura a la que me niego a hacer la menor concesión.”³²¹ En el episodio contemporáneo de *Porcile*, Pasolini muestra un punto en el que el recubrimiento civilizado, la asimilación, ha terminado por impedir el consumo, un punto en el que el plástico de la cirugía se nota más que la carne originaria. En otras palabras, *Porcile* es el gran filme de la creación de comida sintética, del emulsionante y el conservante que matan el sabor. El filme matemático, la película que ya traspasó el límite de lo soportable y devino un trozo de plástico en el plato, convirtiendo esta artificialidad, tal vez nueva hambre, en su resistencia.

³²¹ DUFLOT, J. *Op. cit.*, p. 69.

9. La respuesta caníbal

9.1 El silencio

Se podría decir que *Porcile* es un filme de consumo de estado, pues tanto los cerdos como la cara de Herdhitze encarnan la capacidad de disolver la barbarie incómoda para que no quede de ella ni un mechón de cabello, ni una suela de zapato, ni un botón. La demanda final de silencio es represora y digestiva, y tras ella nada queda, como ocurría con el rostro de Marina Vlady al final de *L'ape regina*. Es por eso que en algunas de las películas que veremos en este capítulo y el siguiente las imágenes finales serán decisivas y nos apelarán frontalmente, para interrogarnos sobre la conclusión del filme, sobre la imagen que devora a todas las demás, la que cierra la película. Contra esta imagen, contra este consumo de estado, contra la represión, se alzarán en el cine de finales de los 60 y 70 degluciones rebeldes, revolucionarios que responden al poder que devora con otras depredaciones, destructores del consumismo con la ingestión de carne humana. Los caníbales empezarán a poblar las ficciones del cine de autor, tomando varias formas que iremos desgranando a continuación, y mostrándose, con frecuencia, en relación más o menos explícita con la sociedad de consumo y el imperio de los *mass-media*.

El cine italiano fue prolífico en caníbales en el cambio de década, pues éstos transitaron también por el cine de Fellini (*Fellini – Satyricon*, 1969), Ferreri (*Il seme dell'uomo*) e incluso por los planes de Antonioni, que en la época de *Blowup* (1966) barajaba un proyecto titulado *Tecnicamente dolce*, una historia que le apasionaba pero que se quedó en un cajón por problemas de producción, entre otras cosas porque estaba situada en la selva amazónica y trataba el tema del canibalismo.³²² Sin embargo, el más importante de todos los caníbales de la época es el Clémenti de *Porcile*, aunque deba compartir su valor alegórico con el personaje de Franco Citti, su compañero. Hablando con Jean Dufлот, Pasolini diferenciaba entre ambos personajes, señalando que el primero era “un intelectual, un rebelde”, “un intelectual fuera de la ley” (“Mire sus manos blancas, su sonrisa, su cuello esbelto... su comportamiento, su aspecto”), mientras que el caníbal de Citti era “un inocente, a quien el hambre empuja a comer carne humana y que, ante el tribunal de la ocupación, descubre la

³²² FONT, D. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 181.

gracia de las lágrimas. Los bárbaros lloran. Es el hombre moderno quien pretende que es indigno llorar.”³²³ Pasolini se identificaba, obviamente, con el primero, haciendo cierta aquella ambigüedad que Glauber Rocha le reprochaba (y elogiaba) al hablar de su representación del sexo: “ele fala sempre de sexo, mas não nos excitamos diante de seus filmes. Os personagens são frios, teóricos, a violência é programada, o sexo é sempre ‘dublado’ pelo cérebro (é por isso que os seus filmes são sempre dublados)”.³²⁴ Y vinculaba esta contradicción con la postura de Pasolini ante la barbarie, incapaz de sustraerse a su origen civilizado: “Pasolini tinha a razão, a inteligência, a cultura que são a conquista de um intelectual civilizado, mas ele dizia: ‘Sou um civilizado apanhado pela barbárie’.”³²⁵

Esta mezcla de frialdad y salvajismo es lo que caracteriza al personaje de Clémenti, rebelde silencioso, de lentos movimientos pero certeros gestos, como en *Cabeças cortadas* (1970), de Glauber Rocha, donde no es un caníbal pero devuelve la vista a un ciego y el andar a un cojo (ambos el mismo personaje, interpretado por Luis Ciges), al tiempo que, al final de la película, corta la cabeza del dictador exiliado, encarnado por Paco Rabal. El Clémenti de Glauber habla una lengua desconocida, pero prácticamente siempre permanece callado, como el de *Porcile*, que solo habla tras ser capturado. Pasolini decía que “El canibalismo es un sistema semiológico. Aquí hay que restituirle todo su valor alegórico: un símbolo de la rebelión llevada a sus más extremas consecuencias. Es una forma de extremismo, de un extremismo llevado al límite del escándalo, de la rebelión, del horror. Es también un sistema de cambios o, si se prefiere, de rechazo total, por tanto una forma de lenguaje, de monstruoso rechazo de la comunicación comúnmente aceptada por los hombres”.³²⁶ Ante la palabra, pues, el silencio del caníbal, la deglución sustituyendo al lenguaje. Por eso, tal vez, Clémenti no habla hasta el final de la película, cuando es apresado, cuando su lenguaje ya no podrá ser el de la deglución: “Io, ho ucciso mio padre, mangiato carne umana, e tremo di gioia”, una frase que repite varias veces, con una contundencia que hizo decir a Jean-Michel Gardair que “Virtually the

³²³ DUFLOT, J. *Op. cit.*, p. 110.

³²⁴ ROCHA, G. O Cristo-Édipo. En *Op. cit.* 2006, p. 284.

³²⁵ *Ibid.*, p. 283.

³²⁶ DUFLOT, J. *Op. cit.*, p. 111.

film's only goal is to evoke and seize, at the moment of birth, the formulation of the 'word.'"³²⁷

El principio del silencio sería el que presidiría otro filme protagonizado por Clémenti el mismo año que *Cabezas cortadas, I cannibali* (1970), dirigido por Liliana Cavani, una versión de la *Antígona* de Sófocles en la que los cadáveres de los rebeldes son dejados en la calle y se prohíbe tocarlos. En la canción que abre sus títulos de crédito, *The Cannibals*, compuesta por Ennio Morricone y Audrey Nohra e interpretada por Don Powell, se reivindica con energía un hombre libre, salvaje y loco, que no morirá, y que se autodenomina caníbal. Para Cavani, los personajes que dan título al filme “sono i giovani o tutti coloro che, a qualsiasi età, aspirano a riconquistare la propria vera natura di uomini, il senso religioso della vita, rifiutando certi condizionamenti della cosiddetta società civile. Ricercano una purezza primitiva, una sincerità dimenticata, ma la società li rifiuta come ‘cannibali’, perché disturbano l’ordine tutto esteriore delle sue leggi spesso disumane”.³²⁸ Para Ciriano Tiso, tal como el santo de *Francesco d’Assisi* (1966), también de Cavani, era mostrado como el primer *hippy* del mundo, Tiresias/Clémenti es un mito imaginado como un *hippy* que encarna todos aquellos distintos que la sociedad cataloga como locos, drogados, anárquicos o caníbales, y en los que ella encuentra la energía necesaria para oponerse al fascismo y al neocapitalismo.³²⁹ Rebelados contra el sistema, Antígona y Tiresias se deshacen progresivamente de sus ropas³³⁰ y se comunican, finalmente, con gestos y silencios en vez de palabras, un rasgo de los personajes con frecuencia subrayado por la directora.³³¹ Ante una multitud de escenas de instrumentalización del cuerpo (la castración de unos reclutas, un gusano humano formado por hombres desnudos a las

³²⁷ GARDAIR, J.-M. Il *Porcile* di Pasolini. *Paragone*. N. 296, octubre 1969. Citado en GREENE, N. *Op. cit.*, p. 147.

³²⁸ RIPA, O. Entrevista a Liliana Cavani. *Gente*. 11 de mayo de 1970. Citada en TALLARIGO, P.; GASPARINI, L. *Lo sguardo libero: il cinema di Liliana Cavani*. Carpi: La Casa Usher, 1990, p. 54.

³²⁹ TISO, C. *Liliana Cavani*. Firenze: La nuova Italia, 1975, pp. 72-73.

³³⁰ “Elle dépouille aussi les vêtements de sa classe bourgeoise pour apparaître nue près de Clémenti nu; couple originel traversant la ville, les églises, les Grisons, les casernes. Ces sequences au symbolisme incertain sont belles physiquement en dehors de toute signification, parce que la course des deux est libre et leur corps aussi.” TOURNÈS, A. Entretien avec Liliana Cavani. *Jeune Cinéma*. N. 63, mayo-junio 1972, p. 21.

³³¹ *Ibid.* También en TISO, C. *Op. cit.*, p. 66.

órdenes de un niño, un interrogatorio, la inyección tranquilizante y forzada a un paciente, la exhibición televisiva), los caníbales opondrían el poder de su cuerpo, de su fisicidad liberada, irreductible.



Solo un acto de aparente canibalismo se produce en todo el filme: cuando la pareja ha podido recoger, de forma ilegal, el cuerpo del hermano de Antígona, lo traslada al otro lado de un río, una actualización de la laguna Estigia, y allí lo acomoda. A continuación parten un mendrugo de pan y le dejan un trozo entre las manos, como alimento para el más allá, mientras ellos se comen el resto. Durante su deglución suena una canción que nombra a los caníbales, convirtiendo la secuencia en virtualmente antropofágica, en una “miche rituale”, según André Tournès³³², en la que consumen al hermano y, con él, su voluntad revolucionaria: “la loro unità totale [entre Antígona y Tiresias] si realizza appunto dopo che hanno mangiato il corpo del fratello di lei (Polinice punito perché si era rivoltato contro la tirannia), assumendo l’impegno morale, l’impegno nella rivolta”.³³³ Comer a otro significa asimilarlo, como ya explicó Pasolini a raíz de *Uccellacci e uccellini*, cuyos protagonistas, un padre y un hijo subproletarios y sin conciencia de clase, acababan comiendo a un intelectual comunista en forma de cuervo y, tras la deglución, incorporando su empeño revolucionario.³³⁴ En *I cannibali* los personajes serán atrapados, ella torturada y él encerrado en un psiquiátrico, pero su empeño desobediente se expandirá como una enfermedad: tal como Antígona había besado al hermano fallecido en el ritual caníbal, ella será besada por su prometido Emone tras ser torturada, contagiándolo, convirtiéndolo también en un rebelde que recoge cuerpos de la calle, y

³³² TOURNÈS, A. *Op. cit.*, p. 21.

³³³ TISO, C. *Op. cit.*, p. 74. Pese al aparente carácter cristiano del film, reforzado por el signo de pez que Clémenti dibuja para identificar a su movimiento, para Cavani el filme usa una simbología pagana. *Ibid.*, p. 65.

³³⁴ Como decía el propio Pasolini, “They perform an act of cannibalism, what Catholics call communion: they swallow the body of Togliatti (or of the marxists) and assimilate it; after they have assimilated it they carry on along the road, so that even though you don’t know where the road is going, it is obvious that they have assimilated marxism”. STACK, O. *Op. cit.*, p. 106.

que acabará en prisión, plantando las dudas en su padre, el autoritario Creonte.

La película de Cavani plantea el canibalismo como rebelión *per se*, recogiendo el mito planteado en *Porcile* y trasladándolo a un contexto próximo con ribetes distópicos, aunque lo más interesante es su dimensión de contagio silencioso, de comida como nuevo lenguaje. En ese sentido, es algo paradójico que las canciones de la banda sonora, emocionantes, clarifiquen y permitan una comunicación verbal, precisamente aquella que los propios caníbales nos están negando con su silencio, como Kaspars Hausers llegados a la ciudad.

9.2 Los mordiscos de Corinne

Antes de todos ellos, sin embargo, Jean-Luc Godard ya había trabajado con el canibalismo en *Week-end* (1967), y lo había hecho, precisamente, a partir de la palabra y la acción. Corinne y Roland, burgueses de fin de semana, van al campo a recoger la herencia dejada por el padre de ella. Tras matar a la madre viuda, que se niega a cualquier reparto de los bienes, caen en manos de una comunidad de guerrilleros caníbales, el Front de Libération de la Seine et Oise, que acaba matándolo a él y quedándose con ella, que asume sus reglas.



El último plano de la película será precisamente la imagen de Corinne convirtiéndose en caníbal, comiendo un trozo de cerdo con restos de turistas ingleses, y con algún rastro de su marido. Su gestualidad fusiona la voracidad caníbal con los restos de una educación burguesa, como su agarrar la chuleta humana con las puntas de los dedos, guarnecidos con anillos, y su masticar con la boca cerrada, experimentando el magnífico sabor de la carne, casi como un *gourmet*. Esta imagen permite, creemos, leer la película entera, pues supone un justo contraplano que se opone a los rostros devoradores de Ferreri o Pasolini, aunque se acerque peligrosamente a la voracidad callada de Marina Vlady en *L'ape regina*.

Como un caníbal construido, un salvaje artificial que es refinado y voraz, Corinne reúne en su rostro varios planos que ya han desfilado por la película. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier lo pone en relación con dos imágenes concretas: la confesión de Corinne al psicoanalista, al inicio, y los discursos de los basureros del Tercer Mundo, en su centro. Ambas nos interesan, aunque de momento nos quedaremos en la primera. A los pocos minutos de metraje, tras unas conversaciones que delatan que Corinne y Roland desean, en realidad, matarse el uno al otro, ella narra a su psicoanalista un episodio sexual, cruzado por el rótulo “ANALYSE” e inspirado en la *Historia del ojo* de Bataille³³⁵ y en *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), donde participan ella, su amante y la esposa de este, una orgía que incorpora un plato de leche y un huevo en el ano. A partir de ahí, Ropars-Wuilleumier vincula este episodio con el rostro de Corinne en el desenlace: “colocando el rostro de esta civilización bajo el signo del consumo, el largo plano bautizado como ‘análisis’ da el límite máximo de este consumo con la evocación de un sombrío erotismo de marcadas tendencias alimenticias (lo esencial de las actividades narradas en el transcurso de este relato sucede en una cocina entre una nevera y un fregadero). Pero los consumidores serán consumidos, después de haber sido aderezados según los ritos de una cocina tan obscena como horrible, a la que la mujer solo escapará convirtiéndose en adepta”.³³⁶ Corinne se confiesa al psicoanalista en ropa interior, en un plano a contraluz de nueve minutos, solo interrumpido por el rótulo “ANALYSE”, con la cámara acercándose y alejándose del rostro de él y de ella, de él y de ella, lenta y pausadamente. Hay en la postura de la chica un cierto pudor, una resistencia a contar el relato, a explicitar el consumo sexual y nutritivo de aquel episodio del pasado. Alain Bergala señaló el contraste entre el plano y el relato evocado, diciendo que “la imagen, es preciso decirlo, permanecerá impasible, fría, con la cámara que se acerca muy lentamente a la actriz en sujetador y bragas mientras, de vez en cuando, sube la música para tapar las palabras, muy crudas (del tipo ‘él me lamía el culo’), al igual que uno cierra los ojos. La compostura de la imagen redime la crudeza de las palabras”.³³⁷ Poniendo esta imagen al lado del plano final de la película, vemos que el consumo de Corinne

³³⁵ BAECQUE, A. de. *Godard: biographie*. Paris: Bernard Grasset, 2010, pp. 381-382.

³³⁶ ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. *Lecturas de cine*. Traducción de José Oliver. Madrid: Fundamentos, 1971, p. 174.

³³⁷ BERGALA, A. *Nadie como Godard*. Traducción de Jos Oliver. Barcelona: Paidós, 2003, p. 164.

es, pues, relato del pasado y deglución en el presente, palabra en un caso y mordisco en el otro, expansión imaginativa primero y convergencia en una imagen al final.

Tal como en *Porcile* las barbaries verbalizadas por Klotz y Herdhitze encuentran su contrapunto en las imágenes mudas en las faldas del Etna, en *Week-end* el filme se divide igualmente en dos partes, en dos secciones, en destripamiento del buey y en *couro de gato*, en consumo caníbal y asimilación cultural.



La verbalización de la orgía no solo dialoga con el rostro final de Corinne, sino también, como señala Román Gubern, con la actividad de los guerrilleros, que llevan a la práctica su relato³³⁸: al ser capturada por los caníbales, una chica que participaba en un *picnic* será obligada a desnudarse, y posteriormente Ernest, un cocinero empapado de sangre y armado de sierra, la obligará a abrirse de piernas y romperá un par de huevos encima (un gesto que ya ha hecho previamente con dos cadáveres), además de introducir un pescado vivo en su sexo. El *striptease* y los huevos actualizan la confesión de Corinne, aunque desnudada ahora de su gravedad y su misterio: la evocación de la palabra, que se sumaba a movimientos de indagación en la oscuridad de los rostros, es ahora una mostración directa y frontal de las barbaries guerrilleras.

Ya dice Ropars-Wuilleumier que este último tramo del filme, a partir del asesinato de la madre de Corinne, es una versión salvaje de lo que hemos visto previamente, un “doble antitético del primero, en el que simplemente la batería ha sustituido a Mozart”.³³⁹ A partir de esta

³³⁸ GUBERN, R. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1974, p. 105.

³³⁹ ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. *Op. cit.*, p. 175.

sugestión de la autora francesa, se pueden descubrir versiones y paralelos.



Por ejemplo, por la izquierda se marchan Corinne y Roland en coche, huyendo de la discusión con una vecina y perseguidos por pelotas de tenis y disparos de escopeta; y por la izquierda se marchará él mucho más adelante, perseguido por el proyectil de un tirachinas que terminará con su vida. Un gusano observan ambos mientras reflexionan sobre la naturaleza humana, y un sapo tiene en la mano el líder guerrillero al final del filme, al tiempo que invoca la figura de un caracol para hablar del horror que siente el humano hacia su semejante. A estos ejemplos se suma el paseo de la guerrillera encarnada por Juliet Berto mientras el personaje de Jean-Pierre Kalfon toca la batería ante un lago, reflexionando sobre la naturaleza del hombre y recitando a Lautréamont: el movimiento de cámara y las posiciones de los personajes remiten a las panorámicas de la granja, acompañadas de la música de Mozart; además, el discurso de Kalfon es paralelo al del Saint-Just interpretado por Jean-Pierre Léaud, pues ambos terminan con una elevación de la cámara; y, de hecho, la propia Berto había aparecido previamente, como burguesa chillona enfrentada a un campesino, aunque finalmente reconciliada con él. Una burguesa herida en un accidente de tráfico, con un jersey verde manchado de sangre y unos pantalones cortos amarillos, que se alargan hasta los pies cuando se convierte en guerrillera, conjuntándose ahora con una chaqueta roja, de tejido de hemoglobina.

Todo ello demuestra lo que ya comentaron muchos autores: que en *Week-end* la burguesía y la guerrilla caníbal no son opuestos, sino reflejos el uno del otro, versiones distintas de la misma realidad. No hay tanto oposición sino, como señala Roger Greenspun, una continuidad, donde la diferencia es solo cuestión de tiempo, o de grado de alienación³⁴⁰; el retorno a la naturaleza no sería más que un espejo invertido de los sobreequipados y sobreendeudados Corinne y Roland.³⁴¹ Ropars-Wuilleumier señala que los auténticos guerrilleros están ausentes del filme, pues los caníbales son “productos devoradores de una sociedad burguesa”³⁴², y marca la diferencia con *El ángel exterminador*, citado en el filme con un rótulo y la aparición de un rebaño de ovejas, pues aquí, pese a que también se produce una degradación del mecanismo social, “la degradación se manifiesta por la

³⁴⁰ GREENSPUN, R. *Weekend*. En BROWN, R.S. *Focus on Godard*. London: Prentice-Hall, 1972, p. 76.

³⁴¹ BAECQUE, A. de. *Op. cit.*, p. 383.

³⁴² ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. *Op. cit.*, p. 175.

simple proliferación de las formas constitutivas de este mecanismo”³⁴³; y esto es algo que ya vimos, siguiendo a David Oubiña, en el caso de *La grande bouffe*. Antes de comer carne humana, Corinne es un rostro que confiesa un episodio sexual del pasado, pero también alguien que, cuando es atacada en su coche, reacciona a mordiscos. No hay en *Week-end* la pureza reclamada por *I cannibali*, ni el silencio intelectual del Clémenti de *Porvile*. Burgueses de fin de semana y caníbales son equivalentes: uno lleva al otro, o el otro lleva al uno, y esa es la principal ambigüedad del rostro de Corinne que cierra la película. Su viaje de no retorno parece, en realidad, una vuelta a empezar o, más bien, una asunción figural de lo que ya era: asesina de sus padres, y potencial asesina de su marido. Ni la angustia a contraluz de la confesión, ni la histeria que la lleva a morder en el coche, sino una plácida construcción alegórica que incorpora a las otras dos. Lo sorprendente es que, en su semblante, no hay degradación alguna, sino más bien todo lo contrario: Corinne descubre en la antropofagia su ritual cotidiano, y siniestro, con el que se conforma. Ese es, también, el rostro de la clase dominante.

9.3 La línea que no termina

En la forma de comer de Corinne hay una pasión insaciable, que la lleva a deglutir rápido, a no parar de devorar: siete mordiscos en solo veinticinco segundos, los últimos del filme antes de los rótulos finales, acompañados por la repetitiva música de cuerdas de Antoine Duhamel. Parece como si le costara comer esta carne cruda, aunque dice que está buena; tal vez la necesidad de dar tantos mordiscos sea, simplemente, la de creerse caníbal en un plano tan breve, la de representar a su personaje, la de ser una alegoría. En cualquier caso, la suya es una imagen de exceso, que combina el plano único con la multiplicidad de mordiscos, como la confesión inicial, absolutamente prolongada: en sus últimos dos minutos, el psicoanalista pregunta tres veces a Corinne “C’est tout?”. Mordisco a mordisco, esta lógica de la unidad y la repetición, de la insaciabilidad del consumo presentada en una única imagen, es lo que vincula este primer plano con la imagen más famosa de la película, el infinito atasco de automóviles, con el que coincide también en la música de Duhamel.

³⁴³ *Ibid.*



Godard lo había anunciado como el *travelling* más largo de la historia del cine: 300 metros en una *crab Dolly*.³⁴⁴ Según decía en el texto de presentación de la película, sus personajes Corinne y Roland están poseídos por aquella “forma de histeria colectiva que se apodera de los parisienses que disponen de automóviles desde el viernes por la noche hasta el lunes por la mañana” y se marchan de la ciudad; por eso “Cada fin de semana las tres cuartas partes de la urbanización de París se vacía para ocupar las tres cuartas partes de la producción automotriz de la región mencionada que se dirige con lentitud hacia las vías de acceso a las grandes arterias que permiten abandonar la capital”.³⁴⁵ Y así será: tras el percance del parachoques abollado, Corinne y Roland circulan por una carretera secundaria que atraviesa el campo y se encuentran con una larga hilera de coches parados. Hay todo tipo de vehículos, y todo tipo de ocupantes: de modestos coches familiares a bólidos modernos, del carro tirado por un burro a un camión cisterna de la Shell Oil, de un autocar a un remolque con una barca de vela. Un total de 41 vehículos dispuestos en fila, con algún gag absurdo, como el vehículo girado del revés, y alguno accidentado aquí y ahí. A ellos se suman los coches que consiguen circular en sentido contrario. Para matar el tiempo de espera, los niños han salido a jugar, unos hombres echan una timba, otros se pasan una pelota de coche a coche, una pareja de la tercera edad se sienta en el suelo y disputa una partida de ajedrez. Muchos de ellos se quejan, o se pelean por nada, y suenan bocinas, muchas bocinas. Toda la Europa occidental está ahí, su pasado y su presente, su arcaísmo y su

³⁴⁴ BERGALA, A. *Godard au travail: les années 60*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006, p. 372.

³⁴⁵ GODARD, J.-L. Presentación de *Week-end*. Recogido en COLLET, J. *Jean Luc Godard*. Traducción de Gabriel Rodríguez. Caracas: Monte Ávila, 1972, pp. 79-80.

modernidad, su familia y su industria. Aun así, Corinne y Roland, como si tuvieran una autoridad especial, avanzan a todos los demás circulando por el lado, y llegan finalmente al origen de la cuestión: un accidente con unos cuantos cadáveres. Deciden no hacer caso y siguen adelante, desviándose por un camino a la derecha, sin nadie, para dirigirse a su destino.

El abordaje del plano es posible, sin duda, a partir de los fragmentos y la totalidad, tal como ha hecho, por ejemplo, Manuel Garin, en una tesis doctoral dedicada al gag visual. Al diferenciar entre los segmentos cómicos y el movimiento global, es decir, entre el contenido del *travelling* y el *travelling* en sí, Garin señala que mientras el primero, repleto de situaciones, nos hace reír, el segundo nos interroga y finalmente nos enfrenta a la fatal causa del atasco.³⁴⁶ Es lo que se sugiere, también, en una posible fuente de inspiración para este plano, el cuento de Julio Cortázar “La autopista del sur”³⁴⁷, publicado en el volumen *Todos los fuegos el fuego* en 1966, un año antes del estreno de la película de Godard. En este relato una serie de personajes, sin nombre pero con coche, se encuentran en un atasco al volver a París del fin de semana. Es un embotellamiento de duración indeterminada, probablemente de varios meses, en el transcurso del cual los propietarios de los vehículos entablan relaciones de camaradería e incluso amistad para construir una pequeña comunidad autogestionada. En sus líneas el mecanismo absurdo y acumulativo de la imagen de Godard se encuentra solo al inicio, pues progresivamente la presentación de vehículos se detiene y el cuento se decanta primero hacia un cierto retorno a la barbarie, a modo de *El ángel exterminador* (un filme que, como dijimos, Godard cita literalmente en *Week-end*), con hambre, enfermos y suicidios, aunque de ahí se desplaza a una vindicación del trabajo colectivo, un volver a empezar, una segunda oportunidad en forma de robinsonada. Y todo ello ocurre en un tiempo etéreo, solo marcado, frágilmente, por el sucederse de las estaciones. El tiempo del atasco es un tiempo singular, distinto del tiempo del mundo, algo que ya se percibe en las primeras líneas del cuento: “Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo. Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el *bip bip* de la radio midieran otra

³⁴⁶ GARIN, M. *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2012, pp. 370-371.

³⁴⁷ GUBERN, R. *Op. cit.*, p. 105.

cosa, fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde”.³⁴⁸ Es un tiempo que se prolonga sin que se nos den datos certeros de él, en el que “era tan poco lo que podía hacerse que las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo”.³⁴⁹ Sin embargo, el tiempo del atasco no viene marcado solo por el flujo infinito, sino también por la repetición, pues Cortázar habla de “detenerse y arrancar y bruscamente clavar el freno y no salir nunca de la primera velocidad, del desencanto insultante de pasar una vez más de la primera al punto muerto, freno de pie, freno de mano, stop, y así otra vez y otra vez y otra”.³⁵⁰ Es, finalmente, un tiempo del hambre, aunque sujeto a unos ritmos, a unas cadencias, a una serie de repeticiones que se ejecutan sin cesar, y que busca cerrarse con una imagen en el horizonte, como las que buscaban los hambrientos de Pasolini, en este caso una ciudad neblinosa (¿una *fata morgana*?) que es promesa de higiene y comida. No hay aquí los ciclos del cuento de Kafka, el volver a empezar en cada pueblo, sino que, pese a todas estas repeticiones, el hambre y la imposibilidad de llegar al destino se mantienen y se extienden en el tiempo. Así pues, en el relato de Cortázar el tiempo del atasco se caracteriza con extensiones sin medida y calculadas repeticiones, y la imagen de Godard se compone del total del *travelling* y su acumulación de fragmentos. Es por eso que creemos que es una imagen que toma la voracidad de Corinne, la del plano único y los repetidos mordiscos, y la lleva al extremo.

¿Cómo se articula el consumo de la imagen del atasco? A lo largo del *travelling* la cámara sigue el recorrido del coche de Corinne y Roland, todo el rato, a veces acompañándolo fielmente, otras avanzándose a él, otras quedándose atrasada, pero capturándolo al fin, sin perder el objeto de su atención, el que la amarra al mundo. El movimiento no es uniforme, sino vacilante: tan pronto retrocede un poco para no perder un detalle (la mirada de la llama de la furgoneta) como avanza rápido para no dejar escapar a su presa. Retorna aquí la imagen del punto en el horizonte de *Fata Morgana*, aquella que surgía del sueño e iniciaba la creación, aquella furgoneta diminuta que, en su última aparición, seguíamos con el movimiento de cámara, hasta que dejábamos que se marchase definitivamente de la imagen. Ahora el automóvil, signo por

³⁴⁸ CORTÁZAR, J. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966, p. 9.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 18

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

excelencia del progreso y de la sociedad de consumo, ha pasado de ser un lejano espejismo, una promesa de futuro, a estar cercano y presente, nada borroso. La cámara siguiéndolo no es otra cosa que una modernización del hambre motora, la que impulsaba a Manuel corriendo por el *sertão* para llegar al mar, aunque invierte su signo: los vientos de la Historia que impulsaban al pastor, la fuerza progresista del pueblo que quería ir hacia delante, se tornan en *Week-end* un calculado regreso a un estado natural, eso sí, convenientemente domesticado y dosificado en forma de fin de semana.

El movimiento de esta cámara por la carretera secundaria no solo sigue al coche que va hacia delante, invirtiendo los esquemas del hambre motora, sino también al atasco insoportable, donde aparece el hambre como espera. La línea del embotellamiento se prolonga en la parálisis, como la piedra que Manuel cargaba subiendo al Monte Santo: cuatro minutos y medio duraba esa carga, con frecuentes cortes; siete minutos y medio dura el plano de Godard, con solo tres intertítulos para introducir breves elipsis.³⁵¹ La diferencia fundamental es que en este caso la piedra se divide en muchos trozos, se pinta de colores y se extiende a lo largo de 300 metros, formando una linda fila de coches. Contrariamente al ternero de *Vidas Secas*, la línea del hambre ya no nos arrastra hasta el centro del plano, sino que se tiende ante nosotros: si el inicio de la película de Nelson era la paciencia ante el crecimiento desde la profundidad, la espera de que del fondo de la imagen brotaran personajes e historias, la imagen de *Week-end* es la proliferación de narraciones posibles, un tenderete de mercado, un escaparate de frutas transgénicas. Y esta expansión de la piedra, que nos carga igualmente pero simula no hacerlo, en realidad nos somete al tiempo del hambre, aunque su movimiento haga que no lo notemos. Las cadenas propias del consumismo resucitan, de este modo, la espera insoportable, ahora nutrida de coches. No en vano, tras rodar *La grande bouffe*, ese filme de consumo que nunca terminaba, Marco Ferreri había declarado que “Au lieu de ‘La Grande Bouffe’, j’aurais pu tourner aussi bien la ‘Petite Bouffe’. Cela n’aurait rien changé si mes types, au lieu de s’empiffrer, s’étaient exercés à jeûner. (...) Il y a, à la base, le même désespoir.”³⁵² Tanto en el atasco como dentro de la casa, al ser todo consumo, el consumo desaparece, y regresa el hambre.

³⁵¹ Alain Bergala considera estos intertítulos un posible retorno a un rossellinismo que rompería con el lado virtuoso, exhibicionista, que tiene la imagen. BERGALA, A. *Op. cit.* 2006, p. 372.

³⁵² VOLTA, O. *Op. cit.*, p. 39.

9.4 Los rostros del Tercer Mundo

A la cara voraz de Corinne, y a esta acumulación de vehículos, encarnaciones de un consumo sumergido en la repetición, se oponen los dos rostros de los basureros del Tercer Mundo, que Ropars-Wuilleumier ya señaló como punto fundamental en el triángulo del consumo que organiza la película, cuyos extremos estaban en la confesión al psicoanalista y en la imagen caníbal del final.³⁵³ Haciendo autostop, Roland y Corinne son recogidos por un camión de la basura donde trabajan un árabe y un negro, y los burgueses devienen a su vez basureros, confirmándose el carácter rapiñador que ya habían mostrado antes, cuando robaban las prendas de cadáveres tirados en la cuneta. En la hora del almuerzo, mientras ellos recogen, el árabe y el negro comen sendos bocadillos al lado del camión. Roland trata de comer alguno de los desperdicios recogidos, pero lo escupe rápidamente y pide un poco al negro; éste le da un pedazo muy pequeño: equivalente, según él, al porcentaje del presupuesto que los Estados Unidos dedican al Congo. Corinne pide un poco al otro, que le da la mitad del suyo, no sin antes exigir de ella un beso en los labios, gritándole, y darle un golpe: esto es, según él, lo que las petroleras hacen con Argelia, la ley del beso y del golpe en el culo. Contrariamente a los planos de Corinne, donde la deglución se desbordaba en excesos o se dormía en lo cotidiano, aquí la comida se encuentra sujeta a unas lógicas económicas, que contemplan presupuestos e intercambios sexuales.



Aparece entonces un primer plano del árabe diciendo que su hermano africano hablará por él. Empieza un discurso de más de dos minutos, en el que oímos la voz del árabe (no la del africano, tal como se ha prometido) mientras come. Y, tras ello, el otro dice que su hermano argelino hablará por él, y se cambian las tornas. El desfase entre discurso e imagen es muy singular: al dar el discurso al otro se trazan

³⁵³ ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. *Op. cit.*, p. 174.

paralelismos entre ambas situaciones, provocando una unión fraternal entre distintos pueblos africanos, y por extensión entre diferentes países del Tercer Mundo. Sin embargo, no es la voz del negro la que oímos al ver al argelino, y viceversa, sino las suyas propias. Es así como se conjuga, en un solo rostro, el individuo que come y el individuo que habla, el que integra y el que expulsa, el centrípeto y el centrífugo. Los discursos provienen de textos de Stokely Carmichael, líder de los Black Panthers, y de Frantz Fanon, teórico del anticolonialismo.³⁵⁴ El del argelino denuncia la opresión que ha sufrido África, y apela a una solución que pase por los propios africanos; el del negro es un manifiesto guerrillero que aspira a conquistar la libertad con la violencia (tal como hicieron los blancos en su momento), llamando al sabotaje contra los países ricos.

Sus imágenes comiendo son una respuesta contundente a los planos del consumo de Corinne. Aquí los personajes dan grandes mordiscos y uno de ellos se rebusca entre los dientes con el dedo, separándose, voluntariamente o no, de la etiqueta burguesa que la chica no podía quitarse de encima, como sus anillos. Discurso y deglución se superponen, se alimentan el uno al otro, estableciendo un circuito entre sonido e imagen: la comida da fuerzas para lanzar el discurso, y al mismo tiempo el discurso procura, con su llamamiento a la guerrilla, conseguir que el pueblo coma. Por otro lado, aquí desaparecen los excesos: ni proliferación de fluidos y posturas sexuales, ni picoteo incesante sobre el pedazo de carne humana, ni acumulación de coches. Si vimos que Corinne daba siete mordiscos en veinticinco segundos, el negro da la misma cantidad en dos minutos y medio, y el argelino solo cinco en poco más de dos minutos. Eso sí, durante largo tiempo los veremos masticando, asimilando la comida, devolviendo el valor al consumo, a sus formas básicas. Si al plano de Corinne comiendo responde la fila de coches, al de los basureros masticando responde la estética del hambre: aquellos planos en el *sertão* que se paraban a masticar la imagen única de un animal, hasta gastarla. Con estas masticaciones los africanos devuelven el valor a la comida, a las raíces de un consumo amenazado por la acumulación.

Por eso estos planos, aunque no muestren entera la ingestión de los bocadillos, responden a todas las imágenes que hemos visto hasta ahora, aquellas que condensaban la deglución, la multiplicaban, la aceleraban o la expandían para comer el propio filme. Son una

³⁵⁴ BAECQUE, A. de. *Op. cit.*, pp. 381-382.

respuesta, así, a la síntesis del consumo de Pierre Clémenti en *Porcile*, pocos segundos para un cuerpo humano entero; o a la multiplicación de la comida y las situaciones en *La grande bouffe*, donde, al fin y al cabo, nunca veíamos un almuerzo de principio a fin. Son, sobre todo, una respuesta a *La ricotta*: la tragedia de Stracci era que, en manos de los actores del rodaje, y de nosotros mismos, su consumo se había convertido en un espectáculo de payasos, en un *slapstick* divertido que, en realidad, estaba consumiéndolo a él mismo: era la mirada del público la que, como con un *couro de gato*, organizaba el consumo de una imagen. En cambio, ahora el discurso es lo que surge de aquel que come, y su deglución no obedece a nuestra mirada, sino que nuestra mirada la obedece a ella, forzada a mirarla, y a escucharla.

Así se encuentran Corinne y Roland en la siguiente imagen, presentada con un juego verbal que remite a la comida (“CID-L’OCCIDENT-DENT”), y que sucede a los planos de los basureros: subidos a la furgoneta, entre los desperdicios, los burgueses esperan, fuman, miran aquí y ahí durante más de tres minutos. Están forzados a pasar hambre. Y entretanto oímos, con las dos voces de los basureros alternándose, una explicación de cómo se crearon la civilización y la explotación de clases a partir de las teorías de Friedrich Engels y Lewis H. Morgan. Al no comer, ellos no son productores del discurso, sino sus receptores, ellos viven ahora la imposición de un discurso inflamado, exactamente como nosotros. A ello se añaden los ritmos repetitivos de la banda sonora del filme, los que oímos en muchas escenas, entre ellas el embotellamiento y el plano final de la Corinne caníbal. Por mucho que escuchen este discurso, para ellos todo seguirá como siempre, a ritmo de repeticiones que no llevan a ningún sitio, como la música parece indicar. Es un momento en el que la magnificencia del discurso se ve envuelta por la distancia de la ironía, sobre todo, intuimos, dirigida a la pareja.

Sin embargo, ninguno de estos tres planos (el del argelino, el del negro, el de la pareja) se presenta entero, sino que todos están fragmentados por la aparición de otras imágenes. Se trata de planos del filme que ya hemos visto antes y que encajan, libremente, con los discursos: el del argelino es travesado por Joseph Balsamo, una suerte de mesías violento, dando órdenes al coche de Roland, y por Saint-Just, uno de los líderes de la Revolución Francesa, que Corinne y Roland se han encontrado antes haciendo un discurso; el del negro se superpone al final sangriento del embotellamiento; y el último, el que

se inscribe sobre la pareja, es fragmentado varias veces por distintas imágenes: el carro tirado por un caballo en el atasco, el hombre que dispara a los protagonistas por el parachoques abollado, un escenario de coches quemados, Balsamo con sus ovejas, Pulgarcito ante el cuerpo quemándose de Emily Brontë y la guerrillera Juliet Berto paseando cerca de sus compañeros. Esta última imagen no la hemos visto todavía y aparecerá más adelante, mientras que el resto se corresponden con escenas anteriores. De todos modos, hay algunas diferencias fundamentales entre estas imágenes y las que las precedieron: a Balsamo le cuesta más abrir la puerta del coche, los vehículos pasan al lado del accidente en otro orden, la mujer que ataca a los protagonistas con una raqueta lleva un vestido de color distinto, el coche azul está menos destruido, Balsamo está solo con sus ovejas, Emily Brontë está mucho más quemada; en el resto de imágenes serán sutiles cuestiones de movimiento las que nos permitirán ver que no se trata de repeticiones de los mismos planos ya vistos, sino más bien de tomas descartadas, de residuos del propio filme que Roland y Corinne han ido recogiendo y que ahora dejan en el camión. Si *Week-end* es, según se dice en sus rótulos, “un film trouvé á la ferraille”, en esta secuencia esta idea se recoge de forma literal: los pedazos que se muestran son sobras que los discursos del Tercer Mundo cargan, pero que, finalmente, deciden aprovechar para sus fines. Al fin y cabo, se trata de un tipo de antropofagia militante, la que come al enemigo para ponerlo a su servicio. Así se había escrito cuarenta años antes al otro lado del océano.

10. Disolución e himnos

10.1 El origen indígena

El cine brasileño teorizó sobre el hambre, pero, también, sobre la antropofagia, pues la Historia y la cultura del país están estrechamente ligadas a ella. En 1928, el intelectual modernista Oswald de Andrade escribió el “Manifiesto Antropófago”, una proclama vanguardista en la que hacía desfilar a todos aquellos que habían teorizado sobre lo salvaje, y los que habían colonizado Brasil, para reírse de ellos y proclamar la antropofagia como principio cultural. Según Oswald, para los indios comer a un igual no era sinónimo de odio, sino que implicaba considerarlo un individuo superior del cual se querían incorporar los atributos³⁵⁵, y, así, luchar contra él. Y este principio de los indios tupinambás debía ser rescatado por una cultura colonizada como la brasileña, que tenía que hacer lo propio con las influencias culturales extranjeras: comerlas y digerirlas para luchar contra ellas, asimilarlas críticamente. ¿Cómo? Desacralizándolas, carnavalizándolas. “Tupi or not tupi, that is the question” probablemente sea la frase más conocida del manifiesto: un ejemplo clarividente de cómo la alta cultura europea puede convertirse en una broma, cómo se le puede perder el respeto, cómo puede ser asimilada críticamente. Según Bina Maltz, el propio manifiesto es “uma ‘homenagem’ carnavalizada a todos os que, na pessoa do bispo³⁵⁶, deveriam ser comidos.”³⁵⁷ Oswald defendió la antropofagia cultural como una herramienta de intertextualidad anticolonial, una línea posible de abordaje del canibalismo que no seguiremos de momento, aunque hayamos visto una representación posible en la película de Godard: para empezar de nuevo, los basureros articulan sus discursos junto a lo que ha sobrado de la película europea, aquellas tomas descartadas que aparecían

³⁵⁵ MALTZ, B.F. Antropofagia: rito, metáfora, e Pau-Brasil. En MALTZ, B.F.; TEIXEIRA, J.; FERREIRA, S.L.P. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Universidade, 1993, p. 9.

³⁵⁶ Se refiere al Obispo Sardinha: Oswald situó el inicio de la era antropofágica en la deglución de este sacerdote, primer obispo de Brasil, por parte de los indios.

³⁵⁷ MALTZ, B.F. *Op. cit.*, p. 10. Carlos Drummond de Andrade llega más lejos y dice que “Oswald de Andrade construiu toda uma filosofia de vida e uma teoria sociológica para justificar o exercício de sua tendência ao sarcasmo. (...) No fundo desta doutrina [Antropofagia] havia apenas o gosto pela sátira.” MALTZ, B.F. *Op. cit.*, p. 31.

insertadas mientras hablaban. Usando, así, las imágenes del enemigo para luchar contra él.

La antropofagia como resistencia a la colonización es una cuestión que Guiomar Ramos ha estudiado en su volumen *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, donde aborda cuatro filmes brasileños que en aquella época lidiaron con este concepto: *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) y *Orgia ou O Homem Que Deus Cria* (João Silvério Trevisan, 1970). Ramos explica que a finales de los 60 la antropofagia y su reivindicación del pastiche fueron rescatadas por la cultura brasileña, oponiéndose, como ya habían hecho en los años 20, al nacionalismo romantizador que negaba cualquier influencia extranjera, aunque insertándose ahora en un contexto político y cultural mucho más desencantado: los cuatro filmes fueron realizados tras el “Ato Institucional Número Cinco” (1968), uno de los decretos más duros de la dictadura militar brasileña, en el poder desde 1964; la dictadura había llevado el *Cinema Novo* a la crisis, a la pérdida de sus esperanzas y al refugio en filmes alegóricos para hablar de la situación del país; que volvamos a encontrarnos con el nombre de Nelson Pereira dos Santos puede dar una idea de las mutaciones del movimiento desde la trilogía del *sertão*. Por otro lado, Ramos señala que tanto en los años 20 como en los 60 la reivindicación brasileña de la antropofagia coincidió con su importancia en las vanguardias a nivel mundial (*Week-end* o *Porcile* en el caso del cine, como hemos visto), aunque con una singularidad: en Brasil su sentido está estrechamente ligado con la cuestión nacional, un tema que ya había trabajado el *Cinema Novo* desde el principio y que está en el origen del manifiesto de Oswald.³⁵⁸

Al analizar *Como era gostoso o meu francês*, elaborada a partir de textos de viajeros del siglo XVI que se insertan en forma de rótulos en el mismo filme, Ramos subraya su dimensión antropológica, su fidelidad a los rituales de los indios tupinambás: el francés Jean es cordialmente acogido por los indios, con lloreo incluido, y convive con la india Seboipep, convertida en su mujer. En el tramo final de la película se llevarán a cabo los ritos de separación, necesarios para consumar el sacrificio, y finalmente Jean será comido en un ritual colectivo: rodeado de una estruendosa percusión, el protagonista, con todo el

³⁵⁸ RAMOS, G. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, pp. 21-22.

cuerpo pintado, permanece retenido por una cuerda, mientras lanza frutos y piedras a una serie de mujeres que lo increpan, medio riendo medio cantando, ansiando comérselo. Entre ellas está Seboipep, que ahora, tras su muerte, podrá devorar la parte del cuerpo que tiene asignada: el cuello. El golpe de gracia será dado por el jefe Cunhambebe, y tras él toda la tribu, reunida en un círculo alrededor del sacrificio, empezará a dar vueltas celebradoras.



Se trata de un plano general desde lo alto, que a nosotros nos remite al que liquidaba al buey de *Os Fuzis*, aunque ahora el público está emplazado formando una figura geométrica, realzada con el *zoom out* que se opera cuando el cadáver ya ha caído. Después aparecen tres planos de Cunhambebe con dos cañones a cuestas, que disparará. Entre ellos, se inserta otro, el único plano de deglución caníbal de toda la secuencia: Seboipep está comiendo, y un *zoom* se acerca a sus ojos, que miran a algún punto del fuera de campo, mientras sobre ellos se posa levemente el humo de los cañones; no deja de masticar en ningún momento. Al final, tras los últimos disparos, la cámara recorrerá una fila de indios, formando, listos para el ataque, y un plano de la playa vacía cerrará la película.

Ramos detecta que en todo el filme predomina la idea de que los indios no son bárbaros, sino que devoran al francés como parte de sus hábitos y su cultura. Sin embargo, al final la película se tiñe de ambigüedad, porque el afecto de los indios se convierte en perversidad, algo que se refuerza con las imágenes de Cunhambebe corriendo con los cañones y Seboipep devorando, desligadas de la narrativa y de la representación realista. Se trata, para Ramos, de representaciones condensadas de significados, alegorías que se desmarcan de la antropología y remiten a la lectura que hizo Oswald de Andrade de los rituales indios en su “Manifiesto Antropófago”: un caníbal agresivo, que no permite la integración del extranjero, un mal salvaje.³⁵⁹ El primer plano de Seboipep, pues, se convierte en el compañero perfecto de los basureros de Godard: devorar, como hacía Herdhitze, pero no cerrar la boca como si no hubiera pasado nada, ocultando el consumo tras la *plastica facciale*, sino masticar una y otra vez, una y otra vez, no dejar de hacerlo, afirmando en este consumo su acto de revuelta. Como la Corinne caníbal, se trata de una imagen alegórica, aunque, como ya hemos visto, sus sentidos sean radicalmente opuestos.

El primer plano de Seboipep se complementa con otro: no con los personajes corriendo con los cañones, sino con el plano desde los cielos, el que nos mostraba a los tupinambás dando vueltas alrededor de su víctima. En *Como era gostoso o meu francês* el consumo toma dos rostros: el de Seboipep y el de toda la comunidad, el de la convergencia y el de la disolución. Lo que, en unas coordenadas muy distintas, habían representado Herdhitze y los cerdos (el rostro del gran gorrino, y la multitud de gorrinos, que somos todos nosotros), se convierte ahora en un rasgo cultural fundamental. La antropofagia como disolución fue teorizada por Oswald de Andrade en textos muy posteriores al “Manifiesto Antropófago”, como “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial” (1950), donde toma el concepto de “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda para caracterizar a la sociedad indígena y al acto antropófago con la comunión y la disolución en grupo.³⁶⁰ Por otro lado, en “A Crise da Filosofia Messiânica”, del mismo año, distingue entre dos

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 44-45.

³⁶⁰ ANDRADE, O. Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial. En *Obras Completas IV: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 141-143.

tipos de antropofagia: a un lado la de los indios tupinambás, un acto religioso, armónico y comunal; al otro, el canibalismo, la antropofagia por gula o hambre, que fue la que percibieron los colonizadores al llegar al Nuevo Mundo³⁶¹, y que es la que, creemos, recuperan los cineastas europeos como Pasolini o Godard, ya sea desde la burguesía o desde el acto rebelde que se opone a ella, ya sea en Herdhitze y Corinne o en el canibal de *Porcile*. La película de Liliana Cavani, con su entierro antropofágico del hermano y su contagio de la revuelta, se acercaría a la otra dimensión, así como el ritual que da inicio a la *Medea* de Pasolini, donde la sangre del individuo sacrificado sirve, literalmente, para regar la tierra.³⁶² Siguiendo el análisis de Ramos, podemos decir que el masticar y la mirada de Seboipep se encontrarían a medio camino entre ambos tipos de antropofagia: entre el retrato antropológico y el miedo que inspira a los conquistadores, entre la comunión ritual y el mal salvaje.

En los textos de Oswald, el canibalismo por gula no solo es una mirada extranjera hacia los indios brasileños (y una imagen, por lo tanto, a utilizar en contra de la colonización), sino también un rasgo propio del capitalismo, pues en él el grande se come al pequeño. A eso Oswald opone la antropofagia tupinambá, que vincula explícitamente con el comunismo. Las imágenes que veremos a continuación suman ambas visiones: por un lado, son encarnación del grande que se come al pequeño; por el otro, son disolución en la sociedad o en la tierra, en Brasil. Volver al cine de Joaquim Pedro de Andrade nos permitirá ver cómo el canibalismo moderno puede desmarcarse del primer plano y basarse en imágenes colectivas, y para ello empezaremos volviendo a su cortometraje de *Cinco Vezes Favela, Couro de Gato*.

³⁶¹ ANDRADE, O. A Crise da Filosofia Messiânica. En *Op. cit.* 1970, p. 77.

³⁶² Dejamos al margen los vínculos que el ritual antropofágico puede tener con fenómenos como el trance, lo dionisiaco o la reintegración en la naturaleza, así como los fructíferos vínculos que en esta época se establecieron con el teatro clásico, como es el caso de la *Medea* de Eurípides o la *Antígona* de Sófocles. Sin duda, todas estas nociones son posibles vías de ampliación para los últimos capítulos de este trabajo, centrados en la noción del vómito que derrocha.

10.2 Antropofagia de *favela*

¿Es *Couro de Gato* un filme de personas que comen a otras personas? Literalmente está claro que no, pero en su desarrollo traza unas relaciones entre niños y gatos que son plenamente antropofágicas. El punto de partida es que, como en *Vidas Secas*, las fronteras entre animales y seres humanos son extremadamente fluidas.



Por ejemplo, en la escena del restaurante un burgués encorbatado deja caer un poco de comida de su tenedor para que el gato se alimente. Lo hace con un gesto de superioridad, casi de clemencia, desde la altura de su silla. En la misma secuencia aparece en el primer término de la imagen uno de los niños, inclinado para que nadie pueda verlo, prácticamente tocando el suelo. Visualmente, se coloca en la misma posición que el gato, a su mismo nivel, penetrando en el mundo burgués como un infiltrado. Por otro lado, en el jardín la mujer llama al gato y al *menino* Paulinho de la misma manera: sin moverse de su sillón, con una sonrisa afectuosa que no puede esconder el desprecio, equiparando un animal domesticado y un niño de la *favela*. En su espléndido análisis Airton Paschoa señala otras analogías, como la expresión de Paulinho mirando al animal y asumiendo, después de compartir lo que llevaba encima, que no tiene comida para ambos: el autor define su rostro como si fuera la cara de un gato.³⁶³ Es en esta secuencia donde, efectivamente, se produce una identificación mayor entre ambos: cazado el gato, después de encender el cigarrillo y arrojar el humo a la cara del animal, se tumbará a su lado. Ni el señor del restaurante, ni la burguesa en su jardín, ni la anciana que alimenta a sus mininos en el parque, se toman la molestia de bajar al suelo para ponerse a la misma altura que los animales. Como máximo se agachan

³⁶³ “Aquela cara do menino... Os olhos puxados, os cabelos espetados, escovados, em pêlo quase... Cara de gato?” PASCHOA, A. *Op. cit.*, p. 212.

un poco para no quedarse tan lejos. Los motivos no son solo físicos, sino también sociales y antropológicos: para ellos es necesario marcar una diferencia con las bestias. En cambio, Paulinho comparte con el gato humo y merienda. No siente superioridad, pero tampoco compasión, pues, finalmente, rechaza compartir con el animal el último trozo de su comida.

Así pues, a lo largo del cortometraje los niños cazan a sus iguales y finalmente, asumiendo cierto determinismo, los venden al fabricante de *tamborins*. Ritual antropofágico tupinambá, tal como lo caracterizaron los historiadores, Oswald y la película de Nelson: buena acogida del extranjero, integración en la comunidad, lloro. Cuando el joven Paulinho llega con su gato al *morro* lo convierte en su igual, el gato es integrado en la vida de aquel que va a consumirlo. Algunos autores hablan, incluso, de idilio: en su texto de 1962 en el *Correio da Manhã* Maurício Gomes Leite habló de “*flirt com um gato*”³⁶⁴, y Airton Paschoa define la escena como un “*idílio do morro*”.³⁶⁵ Admitimos que la lágrima que deja caer el niño cuando entrega a su nuevo amigo está más cerca de las de personajes de Chaplin o de Sica que de los lloros tupinambás, pero, pese a todo, constituye un síntoma de esta integración, de esta consideración del gato como un igual; y, al mismo tiempo, marca la asunción de un orden superior a la voluntad individual, la sujeción a un ritual colectivo ancestral; tal como dice Ivana Bentes, la crueldad lírica del filme se encuentra en el hecho de que, en el mundo del *menino*, amar al gato y venderlo para sobrevivir no son soluciones contradictorias, sino coposibles.³⁶⁶ Y tras esta integración, esta asimilación de los iguales, llegará el acto bárbaro, y, con él, la disolución en el acto cultural: la fiesta de carnaval, el sonido de la samba producido a partir de la piel del gato, sonido que, como vimos antes, da forma a la propia película.

Para Guiomar Ramos, “tanto a antropofagia quanto o carnaval (...) partem de uma mesma base: o sentimento de *comunhão* que *perpassa* ambos os rituais”.³⁶⁷ Cuando el *tamborim* esté listo, el gato ya no será un animal, sino una vibración, un sonido, disuelto en el aire cultural de la comunidad pobre de Rio. Su figura se convertirá en propiedad de

³⁶⁴ ARAÚJO, L.S.L.C. *Op. cit.*, p. 115.

³⁶⁵ PASCHOA, A. *Op. cit.*, p. 216.

³⁶⁶ BENTES, I. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p. 25.

³⁶⁷ RAMOS, G. *Op. cit.* 2008, p. 118.

todos, del grupo que solidariamente comparte el sonido del tambor: el pueblo consume el gato, podrá bailar y, así, cumplir con el ritual anual. Sin embargo, esta antropofagia acabará tiñéndose con un detalle nada comunitario, pues Paulinho no caza al animal desinteresadamente: la pequeña cantidad de dinero que el *garoto* recibe por su trabajo se convierte en un gesto decisivo, el del intercambio comercial, que introduce la dimensión económica dentro de la fiesta de carnaval, la lógica capitalista en el seno del ritual antropofágico. Es en ese momento que las intenciones del niño se desvinculan del ritual. ¿Están estos niños compitiendo? ¿Es su búsqueda y captura del gato un concurso para recibir una propina? Sea o no una competición, está claro que la carne entra en una lógica distinta: la lógica del dinero, la del poder, y también la del grande que vence y devora al pequeño, como apunta Airton Paschoa al subrayar que los niños, inicialmente cazadores, se vuelven objetos de caza de sus perseguidores, los policías y burgueses, sugiriendo su posición marginal y animal dentro de la sociedad.³⁶⁸ Los niños pobres cazan animales, los burgueses cazan niños pobres. Así, *Couro de Gato* desplaza el ritual al seno de la sociedad capitalista, evocando lo ancestral para hablar de su presente. En el cine de Joaquim Pedro de Andrade, la carne nunca será un elemento puramente religioso y arcaico, sino que siempre estará sujeta a varias dinámicas producto de las sociedades modernas: el capitalismo salvaje, la política y las relaciones de interés entre las personas.

10.3 La deglución del héroe

La disolución voraz nos lleva a su segundo largometraje, tal vez el más importante de cuantos trabajaron la antropofagia en el cine brasileño moderno, aunque alejado de los rituales tupinambás, hecho que provoca que Guiomar Ramos no lo incluya en su análisis.³⁶⁹ *Macunaíma*

³⁶⁸ “o curta propõe abertamente a contaminação simbólica entre gatos e crianças, que ora caçam, ora são caçadas. Ato contínuo à intervenção do diretor, para explicar às platéias internacionais a racionalidade econômica da caçada (fossem raposas...), um gato preto se encolhe, como que assustado com o toque do tímpano, a anunciar a caça, plano imediatamente substituído por um dos meninos, o que ficara no morro, a mover-se felinamente, preparando-se para a caça. Mais felinamente ainda, o belo angorá sai devagarinho de enquadramento, deixando em seu exato lugar (com a câmera subindo e se abrindo) o menino no portão da mansão, a tocaiá-lo boquiaberto... *Couro de criança?*” PASCHOA, A. *Op. cit.*, pp. 215-216.

³⁶⁹ RAMOS, G. *Op. cit.* 2008, p.20.

(1969) es una adaptación de la rapsodia homónima del modernista Mário de Andrade, una novela que narra las aventuras de un héroe sin carácter en sus múltiples encuentros con distintos mitos de la cultura brasileña³⁷⁰; el filme añade algunos rasgos propios de la época, como la guerrilla y la música pop, actualizando los mitos y, al mismo tiempo, poniendo en perspectiva su presente histórico. Esta película, absolutamente distinta de *Couro de Gato*, que trabaja con lo carnavalesco antes que con la huella neorrealista, con el chiste sexual antes que con la ternura, es, como *Week-end*, un filme donde el canibalismo dialoga con la sociedad de consumo, aunque empiece su trayecto en las raíces de la civilización, en una cabaña en medio de la naturaleza: Macunaíma vive con sus hermanos en la selva, poblada por personajes caníbales, y viajará hasta la ciudad, donde se enamorará de Ci, una guerrillera urbana que, para Ivana Bentes, podría haber salido de un cuadro de Andy Warhol, de un cómic o del movimiento estudiantil contra la dictadura, mezclándose en ella el activismo político y el icono *pop*.³⁷¹ Macunaíma, interpretado en este tramo del filme por Paulo José³⁷², caerá rendido a sus pies, y se apuntará gozoso a la vida urbana, invadida por la sociedad de consumo: en el piso que comparten yacen diseminados un televisor, un tocadiscos, un ventilador, inactivos mientras ambos fornican sin parar en una hamaca. Para la proyección en el Festival de Venecia de 1969, Joaquim Pedro de Andrade presentó un texto de introducción al filme donde decía que “Todo consumo é redutível, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, são ainda basicamente antropofágicas. Quem pode come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais.”³⁷³

Se establece así un nexo entre dos canibalismos, el de la selva y el capitalista, y, como señala Ismail Xavier, entre ambos no hay diferencias sustanciales, solo un cambio en el grado de sofisticación: “Identificam-se o arcaico e o moderno, o civilizado repõe os termos do “primitivo”: ou seja, a história como progresso é ilusão, fabricação

³⁷⁰ ANDRADE, M.; LÓPEZ, T.P.A. (ed.) *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

³⁷¹ BENTES, I. *Op. cit.* 1996, p. 88.

³⁷² En la primera media hora de película, el personaje es interpretado por Grande Otelo. De camino a la ciudad, se ducha en un surtidor mágico y se vuelve blanco, convirtiéndose en el actor Paulo José.

³⁷³ HOLLANDA, H.B. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978, p. 118.

burguesa, mascaramento”.³⁷⁴ Se trata, como vemos, del mismo mecanismo que *Week-end*, con el que coincidirá al final de la película: si Corinne y Roland regresaban al bosque en su fin de semana, al final de *Macunaíma* el héroe y sus hermanos vuelven a la selva de los orígenes, donde los productos de la sociedad de consumo revelan su inutilidad. ¿Cuál es ahora el plano final? ¿Cuál es la imagen de reencuentro entre naturaleza y burguesía, el equivalente a Corinne comiendo carne humana? Es, también, una imagen de canibalismo. Macunaíma, solo en la selva, tras ser abandonado por sus hermanos, convertido en un *malandro* vago que se dedica a hablar con un loro, se despierta un día con ganas de sexo. Excitado, decide bañarse en un estanque para calmarse, cuando, sorprendido, ve que en el agua flota la Uiara, devoradora de hombres.



Decide saltar, o, más bien, su ardor lo empuja a abalanzarse sobre ella, sin saber de quién se trata. Cae, y el siguiente plano nos muestra su casaca flotando y su sangre emergiendo de las profundidades, extendiéndose por el agua, poderosa, como si quisiera ocupar toda la pantalla con su rojo intenso. En la banda sonora oímos el grandilocuente *Desfile aos heróis do Brasil* de Heitor Villa-Lobos, que canta las glorias de los hombres que elevan la patria. Se corta el plano, y aparece el bosque tropical, la masa verde, amarilla y azul donde se inscriben los créditos, como ya pasó al inicio de la película.

En la novela de Mário de Andrade, la depredación por parte de la Uiara supone un castigo a la traición a los orígenes: la vieja diosa Vei, el Sol, quiere vengarse de Macunaíma porque él, después de casarse con una de sus hijas, se ha ido con otra mujer. Las hijas de Vei son identificadas con las grandes civilizaciones tropicales (Chile, India, Perú, Méjico, Egipto), y la otra mujer con Portugal. La región cálida del planeta se venga de él, de los valores cristianos europeos

³⁷⁴ XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 150.

adoptados, de su girar la espalda a las raíces.³⁷⁵ Sin embargo, en la novela, tras la depredación, Macunaíma sale del agua, recoge los trozos del cuerpo que le han sido arrancados (por la Uiara y por las pirañas) y, harto de vivir, sube al cielo, donde se convierte en la Osa Mayor. En la película de Joaquim Pedro el castigo no está justificado por la intervención de Vei, y, además, el destino del héroe es otro: originalmente, el plano de la sangre emergiendo desde el fondo debía ser sucedido directamente por la imagen del firmamento, pero no fue así por motivos de presupuesto. Esta mutación comportó que el filme terminara con la caída y no con la ascensión, cerrándose con el castigo al héroe; según Xavier, Macunaíma “Morre porque não consegue mais a adesão do seu próprio mundo de origem, como se, através da sedução feminina da lagoa, este mundo se vingasse de seu apego a Ci, a guerrilheira, encarnação da modernidade: o mergulho nas águas de Uiara é a morte simétrica ao prazer do mergulho de Macunaíma na máquina de Ci”.³⁷⁶ Al mismo tiempo, para Xavier este final desenmascara la mitificación de la selva como un Edén al cual volver, pues asume que el pasado mítico en la naturaleza, fuertemente idealizado, nunca existió. Para Xavier, Macunaíma no solo desenmascara el mito del progreso, como vimos antes, sino también el mito de los orígenes.

A esta interpretación debe sumarse otra, fundamental: para Joaquim Pedro, Macunaíma era la historia de un brasileño que fue devorado por Brasil.³⁷⁷ Este era, para él, el destino de los héroes en la sociedad de consumo: “A antropofagia se institucionaliza e se disfarça. Os novos heróis, a procura da consciência coletiva, partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda”, a lo que añadía que “os contestadores são industrializados pelos órgãos de divulgação e passam a ser consumidos, isto é, comidos, como todos aqueles que aceitam”.³⁷⁸ ¿Cuál es este Brasil que se come a sus héroes? Randal Johnson pone la imagen final del filme al lado de otra, anterior.

³⁷⁵ Lo explicaba Mário de Andrade en un texto publicado en *Mensagem (Quinzenário de Literatura e Arte)* en 1943. HOLLANDA, H.B. *Op. cit.*, pp. 58-59.

³⁷⁶ XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 153.

³⁷⁷ HOLLANDA, H.B. *Op. cit.*, p. 113.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 118-119.



Cuando Macunaíma es todavía un niño, interpretado por Grande Otelo, se encuentra un día con Currupira, según el folclore un dios que protege los bosques, y acepta con gusto el trozo de carne que este le ofrece; un trozo de carne que el otro se ha cortado de su propia pierna. Tras la deglución, Currupira, caníbal, querrá comer al jovencuelo, y para perseguirlo y no perderle la pista llamará a su trozo de pierna, que, desde el interior del estómago de Macunaíma, le responderá dónde se encuentra, como un radar cárnico. Para liberarse de esta delación, el héroe lanzará el trozo ingerido al interior de un charco, cuyas aguas lo silenciarán, y conseguirá salvarse. La persecución se cierra con una imagen del charco con el trozo de carne en medio. Randal Johnson ve en esta imagen la bandera del país: el charco como el diamante, y el trozo de carne, ahogándose en círculos concéntricos, como el globo. Esta bandera brasileña que devora remitiría, para Johnson, a la violencia del gobierno militar que regía el país en 1969³⁷⁹, y reaparecería en la imagen final, donde la chaqueta de Macunaíma se despliega como una bandera.³⁸⁰

Sin duda se trata de una interpretación interesante, aunque nosotros preferimos abordar la secuencia final teniendo en la cabeza a algunas figuras por las que hemos transitado, como Herdhitze o el santo Simón. Cuando en 1987 el diario francés *Libération* preguntó a 1000 cineastas “Pourquoi filmez-vous?”, Joaquim Pedro de Andrade, entre otros motivos, alegaba que filmaba “Porque vi *Simão no Deserto*”. Que Buñuel era un referente para el *Cinema Novo* es algo que ya pudimos comprobar páginas atrás, pero en este caso la referencia de Joaquim Pedro (la única mención a un filme o director de toda su lista de razones) es iluminadora. El Macunaíma que contempla a la Uíara desde las alturas es un espectador deseante, un hambriento que sueña una mujer y la ve reflejada en las aguas de la selva, como el eremita

³⁷⁹ JOHNSON, R. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema*. Traducción de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982, pp. 147-148.

³⁸⁰ JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.* 1982, p. 186.

mirando el desierto y descubriendo al diablo Silvia Pinal en sus arenas. Sin embargo, lo que Simón resistió no será soportado por Macunaíma, que traspasará el umbral, que entrará en el agua. Y, entonces, con su zambullida, cambiará el plano: nunca más lo veremos, ni como héroe ni como constelación. El agua, efectivamente, se lo ha comido, como si fuera un enorme primer plano de *La grande bouffe*, como si ese estanque fuera una enorme boca que hubiera anulado cuanto hay a su alrededor. No volveremos a ver el escenario, no volveremos a ver a Macunaíma, simplemente marcharemos, desde este plano casi abstracto, a los créditos finales. La imagen del agua devoró a Macunaíma, la creación del hambre sueño se ha rebelado contra la mirada que la quería poseer. Aquello que íbamos a comer nos ha comido a nosotros, y solo queda, como triste prueba, la sangre que emerge del fondo del estanque.

¿Qué sentido tiene esta imagen, esta agua que representa a Brasil entero? Sin duda alguna, el de una *plastica facciale*. Merece la pena recuperar aquí otra secuencia del filme, aquella que, junto a la del charco, completa el sentido de su plano final. Se trata de la gran piscina del magnate Venceslau Pietro Pietra.³⁸¹



El poderoso empresario, inmigrante italiano, encarnación de la gula capitalista en sus mofletes hinchados, celebra la boda de su hija con una inmensa *feijoada* hecha de cuerpos humanos. Cuerpos que, desde el sorteo que escogerá a la próxima víctima, empiezan a perder los atributos culturales: el *jogo do bicho* conducido por la mujer de Venceslau identifica a los invitados con animales, como el “cachorro número 5” (“perro número 5”), en realidad el Dr. Carlitos Chávez,

³⁸¹ La secuencia fue filmada en el Parque Lage de Rio de Janeiro, que dos años antes Glauber Rocha había usado para la sede del gobierno de la ciudad de Alecrim, en Eldorado, país imaginario de *Terra em Transe* (1967). La semejanza entre el personaje de José Lewgoy y Venceslau Pietro Pietra sugiere un trayecto ascendente en la caracterización grotesca de los líderes del Tercer Mundo, trayecto que pasa por el hinchamiento y la coloración.

condenado a morir en la *feijoada* durante el convite del millonario.³⁸² Una *feijoada* donde las figuras caen y se disuelven, abriéndose, volviéndose carne, para servir a decenas de invitados que convierten el canibalismo en un espectáculo de masas, consumidores visuales ansiosos por ver cómo los cuerpos se deshacen en esta gran pantalla que es la piscina de Venceslau Pietro Pietra. Pero con Macunaíma el trato será diferente: él tendrá la oportunidad de volar sobre la piscina montado en un columpio. Número de circo y, ante todo, balanceo sobre el abismo, sobre dos abismos o, mejor, sobre un abismo y al lado de otro. En primer lugar, movimiento rectilíneo, de vaivén, sobre la *feijoada* de cuerpos humanos, arenas movedizas que devoran a las figuras. Y, también, el mismo movimiento para los ojos de los invitados de Pietro Pietra, masas movedizas que devoran el espectáculo. Piscina y público que, en el fondo, no son tan distintos, porque ambos quieren apropiarse de la figura indefensa que se balancea hasta la muerte, aunque al final se salve: será Pietro Pietra el que, vencido por el héroe Macunaíma, acabará consumido en su propia piscina, pidiendo que echen un poco más de sal. En esta fiesta caníbal se asume la ausencia de progreso señalada por Xavier: en ella se nos aparece el desenlace de *Os Fuzis* y, también, la deglución colectiva de *Como era gostoso o meu francês*, un ritual tupinambá aquí pervertido por el dinero y el juego, con ruleta incluida en forma de *jogo do bicho*.

Como Pietro Pietra en su piscina, Macunaíma, al final de la película, caerá al agua y su carne se abrirá, aunque no veremos sus vísceras, ni oiremos sus gritos; solo sangre y música. Recuperar aquí la secuencia del charco, con Macunaíma corriendo y el trozo de pierna de Currupira dando gritos desde su interior, merece la pena. En la persecución, a cada llamada de Currupira, el trozo de pierna responde “Aquí vai!”, y Macunaíma, interpretado ahora por Grande Otelo, se tapa varias partes de su cuerpo para no dejar que el sonido salga; sus esfuerzos serán infructuosos, pues la carne berrea fuerte, poderosa, y no hay nada que pueda contener su señal de alarma. La fuerza de esta carne traspasa la piel y hace vibrar toda la pantalla, como en *Couro de*

³⁸² El *jogo do bicho* y su sorteo con figuras de animales no son una invención del filme, sino que constituyen una actividad propia de la sociedad brasileña, formando parte, a causa de su ilegalidad, de filmes policíacos como *Amei um Bicheiro* (Jorge Ileri y Paulo Wanderley, 1952) o *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Su presencia en esta escena subraya, sobre todo, esta dimensión cultural, aunque su contenido animal no puede ser ignorado.

Gato, aunque sus gritos no estén disciplinados por la pulsación del tambor. Sin embargo, encontrará finalmente una frontera: el charco donde es escupida. El trozo de pierna se hunde y, gritando de agonía, enmudece entre burbujas de desesperación. El agua lo silencia. Un agua represora, como el gesto de Herdhitze pidiendo silencio.

Este gesto reaparece al final del filme, con la caída de Macunaíma: los gritos del héroe no son oídos; solo, en todo caso, insinuados por las burbujas de sangre: su agonía es completamente tapada y enmudecida por el agua, que la convierte en el canto patriótico de un desfile. Ya lo habíamos oído al inicio, cuando acompañaba el sucederse de los títulos de crédito; ahora lo que avanzará no serán letras, sino una masa de sangre que progresivamente ocupa todo el espacio de la naturaleza, como una civilización conquistadora en expansión que diseñara su mapa a base de borbotones de hemoglobina. Es la fundación del país, este país que respira hinchando los pulmones de sangre a partir de la chaqueta del héroe, que según Xavier tiene connotaciones militares.³⁸³ El agua enmudece la agonía y, al mismo tiempo, frena la sangre: esta sangre no nos salpica, sino que permanece controlada: aunque ocupe progresivamente toda la pantalla, la cámara y, por lo tanto, el espectador, quedan distanciados, mirando un cuadro plástico. Todo ello hace que el final de *Macunaíma* sea una imagen de *couro de gato*, un tambor que nace del desgarramiento y produce con él una bella música, una asimilación que oculta la barbarie. Después, al final, llegará la cristalización del sentido en la imagen de los créditos finales: un fondo que, para Johnson, representa el bosque (la Amazonia) con los colores verde y amarillo, los colores oficiales de Brasil y de su bandera.³⁸⁴ La *plastica facciale*, orgullosa y patriótica, ha vencido.

³⁸³ XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 154.

³⁸⁴ JOHNSON, R.; STAM, R. *Op. cit.* 1982, p. 183. Johnson dice, concretamente, que con los créditos el filme se vincula rápidamente a la tradición cómico-épica. Nosotros creemos que en los créditos iniciales no hay espacio para la comicidad, algo que si es posible en los finales, tras la caída del héroe, que puede ser leída de forma jocosa.

10.4 La cocina de la propaganda

Sin embargo, el triunfo de la represión no es tan claro como podría parecer. Si Jean Dufлот decía a Pasolini que *Porcile* era un filme sobre el crimen perfecto³⁸⁵, en la última imagen de la película de Joaquim Pedro la asimilación no es perfecta, pues la sangre, como un síntoma, sale a la superficie. No es ocultación perfecta ni representación del crimen, sino una imagen a medio camino, y esta es su ambigüedad y su poder. En su siguiente proyecto, Joaquim Pedro recuperaría esta dicotomía y la llevaría al extremo, separando la asimilación normalizadora y la imagen en bruto del consumo, el *couro de gato* y el buey de *Os Fuzis*. El filme sería *Os Inconfidentes* (1972), reconstrucción del episodio histórico de la Inconfidência Mineira, un movimiento conspirativo que, a finales del siglo XVIII, trató de llevar al Brasil colonizado a un proceso independentista inspirado en la Revolución de los Estados Unidos; la conjura fracasó y la mayor parte de sus miembros fueron encarcelados u obligados a exiliarse, con la excepción de Tiradentes, que fue ejecutado. *Os Inconfidentes* fue planteado como un filme de exaltación nacional al servicio del gobierno militar, aunque, tal como cuenta Jean-Claude Bernardet, la propuesta oficial fue convertida, en manos de Joaquim Pedro, en una respuesta, o una contrapropuesta, que divergía y se oponía, pero sobre el terreno propuesto por el propio poder.³⁸⁶

La recreación de *Os Inconfidentes* se basaba en las confesiones de los implicados recogidas en los *Autos de Devasa*, recientemente liberados en aquel momento, así como el *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, y poemas de algunos de los conjurados, como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga y Alvarenga Peixoto. El filme se basa en su mayor parte en diálogos literalmente reproducidos, teñidos de artificiosidad. Sin embargo, en su tramo final, con la ejecución de Tiradentes, la orientación de la película muda radicalmente: mientras el reo es presentado en público y se le pone la soga en el cuello, breves cortes de imagen nos muestran el fin de dos de sus compañeros, Tomás Antônio Gonzaga y Alvarenga Peixoto, el primero loco y negado por su hijo al lado del mar, el segundo rodeado de enfermos de cólera. En ese momento nos situamos tras el reo, vemos cómo es empujado hacia el vacío y cómo, una vez colgado, Capitania, el verdugo, se columpia sobre su cuerpo. Y, al fondo, una

³⁸⁵ DUFLOT, J. *Op.cit.*, p. 112.

³⁸⁶ BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 50.

multitud de estudiantes, contenta, aplaude la representación al aire libre.³⁸⁷ En la banda sonora suena *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, cantada por Antonio Carlos Jobim.



Reaparece aquí la cuerda que descubrimos en el *sertão*, y el movimiento del reo y Tiradentes es un nuevo balanceo, un columpiarse sobre el abismo que nos traslada, de nuevo, a la piscina de *Macunaíma*. Hay espacios, rectángulos de arenas movedizas, que pueden devorar al que se mueve sobre ellos: Jean-Pierre Léaud en *Porcile*, Macunaíma sobre la piscina de Pietro Pietra, Tiradentes sobre esta multitud de estudiantes. Son espacios en los que se entra y no se sale, pantallas que comen a jóvenes o a héroes. En este caso, el reo es presentado ante un abismo que lo contempla y lo aplaude: un abismo que lo ve, que lo convierte en una lección a seguir, que lo declara icono histórico. En el espacio entre los términos, entre Tiradentes delante y el público al fondo, se efectúa un viaje en el tiempo: el paso del siglo XVIII al siglo XX, del Tiradentes condenado al Tiradentes exaltado, del público que vio la ejecución³⁸⁸ al grupo de estudiantes que la aprenden. Entre ambos, en

³⁸⁷ Capitania columpiándose es una imagen que ya está presente, como práctica habitual del verdugo, en el *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, una de las fuentes usadas por Joaquim Pedro y Eduardo Scorel para el guión de *Os Inconfidentes*: “E, para gerais assombro, / ainda lhes cavalga os ombros, / e nos ares se balança!” MEIRELES, C.; KATZ, R. (dibujos) *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial, 2004, p. 155.

³⁸⁸ En su exhaustivo estudio histórico sobre el filme de Joaquim Pedro, Alcides Freire Ramos cita las fuentes que a lo largo de los siglos han servido para explicar el episodio de la ejecución de Tiradentes. Y uno de los rasgos que se repiten con más fuerza de unas a otras es la dimensión escénica de los acontecimientos, según Ramos deliberadamente buscada por las autoridades. RAMOS, A.F. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauri (SP): EDUSC, 2002, p. 191.

el hueco dejado entre la soga y su público, 200 años de Historia. Tiempo suficiente para convertir a un rebelde en un héroe, para que la *plástica facciale* de las décadas amanse el recuerdo de aquel que se rebeló y lo convierta en una institución.

¿Cómo se concreta eso? Mientras Tiradentes es columpiado por el verdugo, la cuerda se superpone a un camino de piedra que divide el parque donde están los estudiantes. Da la impresión de que, con el salto en el tiempo, la cuerda ha podido marcar un camino a seguir, convertirse en piedra, dibujar los parques. Es una pequeña pista para lo que ocurrirá a continuación: corte de plano, y se reproduce un fragmento de un noticiario de propaganda del régimen, que narra cómo en Ouro Preto se celebra la fiesta del 21 de abril, día del martirio de Tiradentes. Es una pieza celebradora, que exalta al héroe de la patria y, al hacerlo, refuerza el nacionalismo de la dictadura militar, exactamente igual que al final de *Macunaíma*. ¿Cómo se llega del Tiradentes ahorcado a este noticiario? Con un solo corte, claro, aunque este corte será fundamental: la primera imagen que veremos será la de una estatua en la plaza Tiradentes de Ouro Preto.



Sobre una alta columna, el rebelde de piedra preside los desfiles. Ante él, una bandera, que intuimos brasileña. Y la cámara, para exaltarlo, realiza una panorámica vertical, un movimiento que ya se había usado sobre la misma estatua unos años antes, en *Rebelião em Vila Rica* (Geraldo Santos Pereira y Renato Santos Pereira, 1957), una transposición contemporánea del episodio de los inconfidentes; esta película, previa al *Cinema Novo*, que para Glauber “não passou de um dramalhão pretencioso e frustrado”³⁸⁹, se cerraba con admiración alzando la vista bajo el mismo monumento.

³⁸⁹ ROCHA, G. *Op. cit.* 2003, p. 115.

De la cuerda a la columna, y a la bandera, y al movimiento de cámara. Todas estas líneas presiden el centro de la imagen, superponiéndose, y dibujan la deglución histórica del patriotismo, un patriotismo de naciones, estatuas, plazas y noticiarios de propaganda. Esta es la etapa final de la digestión política de la dictadura, de su particular *plastica facciale*. Si la piscina de *Macunaíma* y el plano del revolucionario colgado ponían en escena los mecanismos de la deglución del héroe por parte del público, de cómo su imagen podía ser devorada, la propaganda final certifica el paso siguiente: ya no hay héroe que se columpie sobre lo informe, ya no hay público extasiado que lo mire, sino simples imágenes, un blanco y negro informativo que supo devorarlo todo e instrumentalizarlo a su manera. Como decía Oswald de Andrade, “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável”.³⁹⁰ No hay aquí la irreverencia del intelectual modernista, sino un poder, el de la dictadura brasileña, que aprendió la lección de la antropofagia, deglutiendo el valor opuesto, el ejemplo subversivo, para ponerlo a su favor, con una fiesta nacional conservadora. Ahora no solo Tiradentes, sino también todos aquellos que desfilan, todo el público que aclama, han caído en la gran *feijoada*, la que disuelve los cuerpos según la receta final en la piscina de Pietro Pietra. Fuera de ella solo quedamos nosotros, los últimos espectadores. Y tal como *Macunaíma* sucumbía a los encantos de *Uiara* y terminaba cayendo al agua, siendo comido por el plano siguiente, nosotros también corremos el riesgo de dejarnos embrujar: los himnos nacionales, el discurso triunfal, podrían acabar arrastrándonos dentro del auge victorioso de la propaganda del régimen. Pero Joaquim Pedro lo impedirá, no nos dejará cometer el mismo error que *Macunaíma*. Y, como quien quiere romper una hipnosis, nos despertará con golpes secos: el blanco y negro del noticiario se interrumpirá con unas imágenes de carne podrida cortada con un cuchillo.



³⁹⁰ ANDRADE, O. A Crise da Filosofia Messiânica. En *Op. cit.*, p. 77.

¿Qué es esta carne? En primer lugar, la del Tiradentes histórico: tras el ahorcamiento, el reo fue descuartizado y sus pedazos fueron diseminados por el Caminho Novo, allí donde había realizado sus discursos, mientras que su cabeza fue situada encima de un poste y exhibida en Vila Rica, actual Ouro Preto. La película, pues, sigue la narrativa de los hechos, fielmente: enseña la muerte del condenado del mismo modo que mostraba las de Gonzaga y Alvarenga. Estas imágenes se completarán después con un plano de carne podrida cubierta de moscas y la estatua de una calavera, completando el ciclo de descuartizamiento, descomposición y reducción a huesos del reo, con un “fim” que es tanto el del filme como el de Tiradentes.³⁹¹



Sin embargo, las imágenes de la carne se resisten a ser solo pedazos de una narrativa, su sentido puede ir mucho más lejos. Jean-Claude Bernardet ya habló de tiempo metafórico al referirse a estos planos, situando un misterioso interrogante entre “tempo” y “metafórico”³⁹², y Alcides Freire Ramos ve en esta carne una versión de los hechos que se contraponen al noticiario, provocando un contraste entre lo que se mitifica ante el pueblo y lo que se le esconde.³⁹³ En el salto temporal que viajaba del ahorcado al público también juega un papel esta carne: no es solo la violencia de la Corona Portuguesa del siglo XVIII, sino también la de la dictadura militar brasileña, criticada alegóricamente a lo largo de todo el filme: sus interrogatorios, sus torturas y sus asesinatos se desperdigan aquí y ahí.

Del cuerpo de Tiradentes se hace propaganda, como vimos antes, y estos cortes en la carne así nos lo muestran. Se corta su cuerpo y se procesa la Historia, vista como “um processo de luta, conflito e

³⁹¹ RAMOS, A.F. *Op. cit.*, pp. 262-264.

³⁹² BERNARDET, J.-C. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, pp. 73-74.

³⁹³ RAMOS, A.F. *Op. cit.*, pp. 262-263.

violência”.³⁹⁴ Es así como se pasa de los testigos de la ejecución al público que celebra al líder nacional. Es así como el verdugo se vuelve un desfile militar. Es así como la declamación a favor de la reina de Frei Penaforte se vuelve discurso de los políticos y locución del periodista que relata los hechos. Salto histórico y antropofágico, donde la difusa, compleja y variada memoria del pasado se ordena, se interpreta, se procesa, algo que hicieron todos aquellos que se apropiaron de la figura de Tiradentes, especialmente el gobierno conservador, aunque los grupos de izquierda también reivindicaron su figura.³⁹⁵

Finalmente, tras los cortes y el procesamiento, viene el consumo: el de las moscas sobre la carne podrida. Cuando, muchas secuencias antes, Gonzaga y Alvarenga tienen su primer diálogo, el primero compara al pueblo corriendo tras los milagros con las moscas acercándose a la miel y los cuervos y los buitres yendo hacia la carne podrida. En todos los casos, podríamos decir, voluntad de depredación, ya sea de los mitos, ya sea de la comida. Unas moscas que podrían ser el pueblo: solo un corte separa la imagen de las multitudes conmemorando el martirio de Tiradentes y la imagen de las moscas moviéndose sobre la carne; movimiento de banderitas que se transforma en vuelo de insectos. Un plano de depredación que abre la película, antes de los créditos, y que prácticamente la cierra (después solo quedará el plano de la calavera), con una carne que ocupa absolutamente toda la pantalla. El rectángulo cinematográfico como masa de carne para consumir, espacio donde los estudiantes consumen a Tiradentes, las pirañas se comen a Macunaíma y nosotros, moscas, devoramos la película, desde la comodidad de nuestro asiento.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 263.

³⁹⁵ Como dice Alcides Freire Ramos, “durante os anos 60, tanto os governos militares, quanto a esquerda que se opunha aos poderosos do período se apropriaram da capacidade simbólica de Tiradentes, cada um a sua maneira, de modo a fazer com que ele mobilizasse, instigasse sentimentos e idéias no cidadão comum. Tiradentes, mais do que um herói, consolidou-se como mito político disponível para os mais diversos investimentos e apropriações.” *Ibid.*, p. 269. La apropiación por parte de la izquierda se concretó en un grupo de lucha armada llamado Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), derivado de la antigua Ala Vermelha del Partido Comunista do Brasil, tal como explica Edgar Luiz de Barros en su libro *Tiradentes* (RAMOS, A.F. *Op. cit.*, p. 196).

La imagen roja de la carne no solo actúa de metáfora de nuestro consumo, consumo visual producto de la Historia, sino que a su vez ejerce sobre nosotros una violencia táctil, mucho más agresiva que la inmensidad de los rostros voraces en *La grande bouffe* o *Porcile*. Una violencia que nos devuelve al matadero de *La huelga* y a aquella teoría de la que siempre ha servido de ejemplo paradigmático: el montaje de atracciones. En aquel filme, la yuxtaposición del desangramiento de un buey y la matanza de los obreros proponía una asociación libre entre la represión zarista y la ejecución del animal, generando en el espectador una repugnancia que acababa transfiriéndose al asco hacia la masacre de la clase obrera.³⁹⁶ Jacques Aumont caracterizó al montaje de atracciones con varias nociones, entre ellas la autonomía de la atracción: la irrupción de una excentricidad que rompe la ilusión dramática y la verosimilitud aristotélica. Autonomía de origen teatral que en el caso del cine se reformula, articulándose con el montaje y generando, así, asociaciones entre imágenes, de las cuales el final de *La huelga* es el caso paradigmático.³⁹⁷ Y según Aumont esta atracción inicialmente autónoma, también definida por la existencia visual sorprendente, sería vinculada por el mismo Eisenstein con el recurso del color, concretamente en su texto “Lê Petit Cheval de Viatka”.³⁹⁸ En *Os Inconfidentes* la carne es la de Tiradentes, pero también una excentricidad en medio del noticiario: interrumpe a golpes de cuchillo los actos conmemorativos, su rojo se infiltra en la aridez del blanco y negro, nos golpea físicamente y con la metáfora que propone. Como diría el cineasta soviético, en vez del Cine-ojo, el Cine-puño.³⁹⁹ No deja de ser curioso, y estimulante, que la música que suena sea *Aquarela do Brasil*, una canción donde, paradójicamente, no aparece prácticamente ningún color, y que el filme se apropia para reivindicar precisamente esta cuestión: ante la pretendida verosimilitud del blanco y negro, de su seriedad, el choque cromático del rojo cárnico. Es por todo ello que en *Os Inconfidentes* la dictadura es abierta en canal, como el buey de *Os Fuzis*, y su *plastica facciale* se parte de arriba abajo.

³⁹⁶ BORDWELL, D. *El cine de Eisenstein*. Traducción de José García Vázquez. Barcelona / Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1999, p. 83.

³⁹⁷ AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris: Éditions Albatros, 1979, pp. 57-59.

³⁹⁸ *Ibid.*, pp. 63-64.

³⁹⁹ EISENSTEIN, S.M. Para una aproximación materialista de la forma. Recogido en BILBATÚA, M. (ed.) *Cine soviético de vanguardia*. Madrid: Alberto Editor/Corazón, 1971.

11. La expulsión de los malditos

11.1 Sangre perdida

La importancia de los cierres de *Macunaíma* y *Os Inconfidentes* estriba en que escenifican el sangriento combate entre la asimilación y su ruptura, entre la *plastica facciale* y el golpe de cuchillo que la revienta. En la primera, el plano definitivo, el que devora, es también el que altera el consumo con el chorro de sangre; en la segunda, sobre la arena de la propaganda oficial se debaten constantemente un plano y otro, el del noticiario y el de la carne, el que ha comido, y muestra la boca cerrada, de dientes brillantes, y el que abre las fauces para mostrarnos cómo mastica, para enseñarnos el verdadero rostro de la clase dominante. La ruptura ejercida por esta atracción cárnica nos disloca y nos repugna, porque enseña la verdad del consumo a través de una agresión violenta, como si fuera un vómito. El montaje, pues, no solo ha servido como cierre convergente, como consolidación del consumo, sino también para romperlo. A lo largo de este capítulo veremos cómo la violencia del consumo en bruto puede penetrar en la pantalla.

Volver a *Week-end* nos permitirá pensar en ello: su consigna, enunciada por uno de los guerrilleros, es que “el horror de la burguesía solo podrá ser derrotado con más horror”. ¿Cuál es este horror? Es, en primer lugar, el de una mancha de sangre, como en *Macunaíma*: la del asesinato de la madre de Corinne.



Transportando un conejo despellejado, la vieja mujer responde con negativas a las propuestas de reparto de bienes que le presenta Roland, ansioso con quedarse una parte de la herencia del difunto marido de ella, acabado de fallecer (en realidad, asesinado lentamente por los protagonistas). Al llegar a la entrada de su casa, Roland la tira al suelo y Corinne, vestida con bata y rulos y armada con un enorme cuchillo, asemejándose al Norman Bates disfrazado de su madre en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), se lanza para apuñalarla, o degollarla. No vemos cómo se consuma el crimen, pero sí cómo el conejo

despellejado, ahora en el suelo, es invadido por oleadas de sangre: primero en plano medio, luego en un primer plano. La sangre es abundante, entra en la imagen y se apodera de ella, embadurnando la cara del animal, e incluso invadiéndole el ojo con una casual burbuja, como las del café de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967).

Esta burbuja, frágil y evanescente, resucita al conejo, al tiempo que evoca su ejecución. Ya vimos cómo en *Couro de Gato* se elidía el acto bárbaro, se dejaba que la sangre se transmutara en una vibración, en un carnaval, en un sonido que huele a carne pero hace bailar. Era el latido del relato, el creador de intriga. En cambio, en la imagen de Godard el conejo llega tarde, ya muerto, y es el acto bárbaro lo único que se pone en escena: el conejo no está ni vivo ni cocido, no es aquel que se movía, y que había aparecido gracias a las artes milagrosas de Joseph Balsamo en una secuencia anterior, ni tampoco es un filete ya listo para comer. Él es conejo a medio camino, y es ese medio camino, nuestra violencia fundadora, lo que se nos muestra. La burbuja en su ojo nos mira y nos advierte de una mirada insostenible, la que no podemos tener sobre la violencia: poco después, ante nosotros se degollará a un cerdo y se decapitará a un pato, ejecuciones preludiadas por el rótulo “MASSACRE DE SEPTEMBRE”, que evoca un episodio de la Revolución Francesa. Se trata de un desfile de atrocidades que encarna aquella violencia que lucha contra la burguesía, pero también las bases del consumo de esta misma burguesía, la que, como vimos en *Porcile*, devora cuanto se le presenta delante.

La sangre arrojada sobre el conejo tiene una doble dimensión: evoca la verdadera, la que arrojó el animal cuando se le dio muerte, y al mismo tiempo la falsa, la que el pintor Godard le lanza encima, del mismo modo que pinta trajes y capotes de coches. En *Week-end* Godard usó película Eastmancolor y le dobló la sensibilidad, algo que anteriormente solo había pedido a Raoul Coutard en interiores con poca luz o exteriores mal iluminados, y al hacerlo consigue lo que Antoine de Baecque llama una estética “criarde”⁴⁰⁰, estridente, como un anuncio pop de un matadero. El propio de Baecque ha detectado las múltiples dimensiones que tiene esta sangre: “Le sang est à la fois un matériau social, signe de la fin d’une civilisation, mais aussi une présence physique provoquant le malaise, telles les ‘règles’ du monde, ou encore un élément grotesque, comme une farce à l’hémoglobine, et

⁴⁰⁰ BAECQUE, A. de. *Op. cit.*, p. 386.

enfin un matériau esthétique, le rouge Godard de *Pierrot le fou*, de *La Chinoise*, virant ici à la surexposition pop”.⁴⁰¹ Es por eso que la sangre no es solo un elemento agresivo, sino también un recurso estético: es tanto violencia como anuncio, tanto escupitajo como yogur de fresa. Para Thierry Jousse “*Week-end* est aussi une bande dessinée cauchemardesque où les coq-à-l’âne sont d’une drôlerie folle. Ou encore le film d’un peintre qui jette agressivement ses couleurs –bleu, jaune, rouge– sur une pellicule saturée. La morale de *Week-end*, s’il y en a une, c’est justement le peintre Daniel Pommereulle alias Joseph Balsamo qui l’énonce: ‘*J’annonce la fin de l’âge grammatical et le début du flamboyant.*’”⁴⁰² Es la sangre como pintura, aquella que pocos años después se amontonaría en los cuerpos de *Le vent d’est* (Groupe Dziga Vertov, 1970): sangre escupiéndose como latigazos en una Anne Wiazemsky estrangulada, obligada a confesar, sangre magnificada por el Himno del Komintern⁴⁰³ y el zoom sobre un brazo herido, sangre limpiada del rostro de un revolucionario.

¿Qué sentido tiene esta doble dimensión de la sangre? Podemos hacer una pequeña especulación. En un texto de 1913 titulado “Carnaval y Cuaresma”, e incluido en su ensayo sobre lo barroco, Eugeni d’Ors señala que tanto el Carnaval como las Vacaciones son instituciones barrocas, y añade, en una nota al pie, que el Carnaval ha sido progresivamente relevado por el veraneo.⁴⁰⁴ Más adelante, en el mismo volumen, dice que ambos son manifestaciones de la “entrada a la necesidad marginal de lo irracional, al recurso a la naturaleza, o, si se quiere, a la locura”⁴⁰⁵, señalando también que el barroco Carnaval son las “vacaciones de la historia”.⁴⁰⁶ Una interpretación parecida de las relaciones entre Carnaval e Historia han realizado Victor Stoichita y Anna María Coderch, que titulan su libro sobre Goya *El último carnaval*. Su ensayo empieza con la comparación de dos textos sobre dicha fiesta, uno de Goethe (“Das Römische Carneval”, 1788-1789) y el otro de Madame de Stäel (el final del libro VIII de *Corinne ou l’Italia*, 1807), y la constatación de que son bien distintos: el primero habla de un Carnaval real que anuncia la revolución, mientras que el segundo lo

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 382-383.

⁴⁰² JOUSSE, T. *Week-end. Cahiers du cinéma*. N. 437, suplemento “Godard, 30 ans depuis”, noviembre 1990, p. 119.

⁴⁰³ El fragmento que se escucha dice lo siguiente: “La sangre de nuestros hermanos / reclama venganza. / Ya nada detendrá / la cólera de las masas.”

⁴⁰⁴ D’ORS, E. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964, pp. 22-23.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 132.

aborda como una entidad imaginaria u onírica, un recuerdo del Antiguo Régimen. Entre ambos algo ocurrió, y ese algo fue precisamente la Revolución Francesa, una inversión histórica real que reconoce en la fiesta carnavalesca su doble simbólico e imaginario. Con la realización efectiva del Carnaval, que actúa de bisagra entre ambos textos, se pasó de una fiesta vivida a una fiesta observada, de una fiesta a un espectáculo.⁴⁰⁷ Comparando Carnaval y Revolución, Stoichita y Coderch señalan que la violencia simbólica del primero a veces desembocó en la violencia real de la segunda, y también cómo, en sentido inverso, la revolución puede convertirse en un Carnaval, pues con frecuencia recupera elementos simbólicos necesarios para su propia celebración.⁴⁰⁸ Y es a partir de esta comparación como ambos ritos pueden convertirse en excluyentes: durante el Terror hubo medidas contra el Carnaval, repitiendo las restricciones propias del Antiguo Régimen, pero como contrapartida se creó un vestuario revolucionario.⁴⁰⁹ Es por ello que los autores dicen que “La Revolución es una ‘realización’ del Carnaval, y, a su vez, el Carnaval es la ‘irrealización’ de la Revolución.”⁴¹⁰

El *weekend* que da título a la película de Godard opera exactamente como un período de vacaciones carnavalescas: ese período de histeria que Godard definía en el texto de presentación de la película, el que provoca que las personas se metan en sus coches y huyan de la ciudad, deviene finalmente un desfile de alegorías y disfraces, ya sean Emily Brontë, Pulgarcito, Saint-Just o Ernest, el cocinero empaado de sangre. Y este Carnaval dialogará constantemente con la Revolución Francesa: los colores de la bandera en muchos rótulos, la aparición en estos de algunos meses del calendario revolucionario, como Vendimiario y Termidor, o Jean-Pierre Léaud vestido de Saint-Just, un personaje que ya había aparecido en *La chinoise* (1967). Todo ello superpone las capas históricas, provocando diálogos entre la revolución del siglo XVIII y esta profecía del Mayo Francés, y plantea unos hechos en los que dialogan la revolución y el carnaval. Este diálogo encajaría perfectamente en las reflexiones de Bakhtin: para él, la fiesta popular, de la que el carnaval es la representación más

⁴⁰⁷ STOICHITA, V.I.; CODERCH, A.M. *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. Versión española de Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 2000, pp. 15-18.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 26-28.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 32-34.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

perfecta, fusiona la violencia de la batalla con la fiesta de la cocina, y no ve nunca en ella un desgarramiento terrible, sino que las escenas de crueldad son siempre ambivalentes y llenas de alegría, un feliz proceso de muerte y renacimiento, fundamento de la fiesta popular en la época de Rabelais: comentando el capítulo XXV del *Libro segundo (Pantagruel)*, Bakhtin señala que “la sangre se transforma en vino, la batalla cruel y la muerte atroz en alegre festín, y la hoguera del sacrificio en hogar de cocina. *Las batallas sangrientas, los despedazamientos, los sacrificios en la boguera, los golpes, las palizas, las imprecaciones e insultos, son arrojados al seno del ‘tiempo feliz’ que da la muerte y la vida, que impide la perpetuación de lo antiguo y no cesa de engendrar lo nuevo y lo joven*”.⁴¹¹

Todo parecería encajar para que las imágenes de *Week-end* se adscribieran a esta tendencia, que fueran una celebración feliz de los nuevos tiempos. Y, sin embargo, se resisten a ello. En primer lugar, ni su sangre real ni su sangre artificiosa se conjugan con la fiesta: una es demasiado violenta, la otra demasiado artificial. Pero, sobre todo, las imágenes de Godard no son bakhtinianas porque los asesinatos de la madre y el marido, del cerdo y la oca, así como los múltiples accidentes que pueblan este fin de semana de pesadilla, no desembocan en ninguna renovación, en ningún renacimiento, en ningún acto colectivo. Simplemente se producen, como impacto, como horror. Es cierto que el cerdo y el marido reaparecerán después, en forma de carne que Corinne come, pero la mención a ellos será muy rápida. En *Week-end*, el exceso de hemoglobina no es el producto de una revolución, sino que es sangre perdida, simplemente perdida.

Para Georges Bataille, “Al suponer que no hay más crecimiento posible, ¿qué hacer con la efervescencia de energía que subsiste? *Perderla*, evidentemente, no es *utilizarla*. Es, no obstante, de una sangría, de una pura y simple pérdida de lo que se trata; *mas esta pérdida tiene lugar de cualquier forma*. En principio, el excedente de energía, si no puede servir para el crecimiento, se pierde. Pero bajo ningún concepto puede pasar por útil esta pérdida inevitable”.⁴¹² En *La parte maldita*, Bataille teorizó sobre la acumulación de energía y la necesidad de perderla de forma improductiva, con un derroche; ese fue, para él, el sentido de las dos guerras mundiales, que gastaron los excedentes creados por el desarrollo industrial.⁴¹³ ¿Es la sangre que se disemina en

⁴¹¹ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 189.

⁴¹² BATAILLE, G. *Op. cit.* 1987, pp. 66-67.

⁴¹³ BATAILLE, G. *Op. cit.* 1987, pp. 60-61.

Week-end esa energía excedente, necesariamente derrochada? Probablemente. “Le rouge, c’est le côté Bataille de Godard”, dicen Jean Collet y Jean-Paul Fargier, pues este color “souligne la fascination du sang versé, de la violence de la vie à son paroxysme, du feu qui brûle et transfigure”.⁴¹⁴

La teoría del excedente energético ya fue engarzada con el cine por Jean-Baptiste Thoret en el fascinante *Le cinéma américain des années 70*, ampliación de su artículo “Qu’allons-nous faire de toute cette énergie?”, publicado en *Trafic* en invierno de 2003.⁴¹⁵ En este trabajo, poderosa fuente de inspiración para llevar a cabo nuestro estudio, Thoret analiza las películas del New Hollywood, contemporáneas a las obras de Pasolini, Ferreri o Herzog que estudiamos aquí, a partir de la noción de energía. Para Thoret la fuerza seminal del cine estadounidense no es, tal como dijo Deleuze, la acción, sino la energía, una energía que vincula estrechamente con la violencia, violencia fundadora. Y es en el tratamiento de esta violencia que el cine de los años 70 se diferencia del cine clásico: en éste, la violencia estaba legitimada por el espíritu de conquista o un sistema de valores; en cambio, cuando la frontera ya no existe, cuando la conquista ha terminado, esta violencia se quema con el trayecto inverso (la *road movie*) o con explosiones energéticas desligadas de una motivación precisa: de ahí, por ejemplo, el final sangriento de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).⁴¹⁶

El estudio de Thoret está muy ligado a la cultura estadounidense, pero nos interesa porque vincula los límites de la civilización (la Frontera ya inexistente) con las explosiones violentas y el retorno a lo salvaje, algo que define la propia esencia del fin de semana, de aquella histeria que mencionaba Godard en su texto de presentación. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier explica que el retorno al estado salvaje que se propone en la primera parte de *Week-end* se realiza precisamente a través del automóvil, medio y signo de esta regresión. Para hablar sobre ello, la autora emplea la fórmula “un poco demasiado”, que alude tanto a la acumulación de vehículos y cláxones como al exceso de accidentes y

⁴¹⁴ COLLET, J.; FARGIER, J.-P. *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1974, p. 77.

⁴¹⁵ THORET, J.-B. Qu’allons-nous faire de toute cette énergie? *Trafic*. N. 48, invierno 2003, pp. 61-69.

⁴¹⁶ THORET, J.-B. *Le cinéma américain des années 70*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006, pp. 101-114.

sangre⁴¹⁷, estableciendo un nexo entre las cargas de nuestra sociedad de consumo y el escenario apocalíptico al cual llegan los personajes. Un exceso por otro, una acumulación por un derroche. En *Week-end* el plano del embotellamiento dialoga con la secuencia en la que Roland conduce temerariamente por la carretera, a punto de chocar con todo, provocando que un ciclista se caiga, que un coche se vaya a la cuneta, y que el filme, finalmente, se disloque, alterándose su consumo, el encaje de sus fotogramas, y desembocando en fuego y accidente, en ruina, en coches tirados aquí y ahí, en el vómito de una civilización.

Sin embargo, no es necesario esperar al frenesí de Roland, pues el propio plano del embotellamiento contiene, en su interior, esta lucha de contrarios. Su movimiento de cámara contempla tanto la acumulación y el crecimiento (el desarrollo industrial, el que multiplica los coches en el mercado, y en la imagen) como su límite y, finalmente, ese derroche improductivo necesario, que ya aparece en los coches diseminados que vemos durante el desplazamiento, pero que se muestra en toda su crudeza en el momento final, cuando descubrimos el accidente. Un proceso que, al situarse en un único plano, se produce también en la naturaleza de la imagen: acumulación, límite y derroche que son también los de un plano obligado a, finalmente, vaciarse: de la plenitud del consumo pasamos al impacto del vómito, un vómito que es pérdida, diseminación de ruinas. Siguiendo las leyes de la economía general batailleana, es un vómito necesario para mantener el equilibrio, para poner en orden toda la producción y no saturar el consumo; un vómito que necesitamos para que no muera nuestro consumo de las imágenes: ya vimos antes cómo el paseo horizontal por los coches podía pesar tanto como el hambre, aunque siempre cambiara, y cómo ese exceso podía eliminar la propia noción de consumo. La imagen sangrienta es, pese a su violencia, nuestra compuerta de salida, un vómito que renueva el plano y, por sí mismo, supone un nuevo consumo, una diferencia frente a las repeticiones anteriores. El vómito, claro, es lo que aniquila: es acto rebelde y ruptura, es la aparición del rojo que nos desestabiliza, que hierde la monotonía del consumo, como un corte de cuchillo en *Os Inconfidentes*, o como un disparo; pero es también renovación, esperanza, vaciado imprescindible para volver a comer de nuevo.

⁴¹⁷ ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. *Op. cit.*, p. 174.

11.2 Circuitos carnavalescos

Los accidentes de Godard funcionan a partir de la explosión violenta, de la pérdida, aunque el vómito literal, así como las excreciones en general, suelen circular por otras vías. En *Sweet Movie* (1974), de Dusan Makavejev, los habitantes de la comuna donde va a parar Miss Mundo 1984 celebran un singular ritual de reintegración: comen en abundancia alrededor de una mesa, con las manos, al tiempo que se besan, se lanzan alimentos, se ensucian la cara con ellos. Después se provocan el vómito, dejan que el alimento caiga de sus bocas; uno simula cortarse el pene usando en realidad un trozo de comida y Miss Mundo, a continuación, empieza a acariciarle el falo real; otro orinará sobre la mesa y otro tratará de beber el líquido. En otro escenario, tres defecarán y ofrecerán sus excrementos a los demás, cantando el *Himno de la Alegría* de Beethoven. Finalmente, uno de ellos simulará un parto, comportándose después como un bebé, mamando de un pecho y orinándose encima. Al ritmo de la Internacional, bailarán todos desnudos. Comida, vómito, orina, heces, nacimiento y baile, esta larga secuencia trabaja con el consumo a partir del juego con sus ciclos, a partir de un circuito que todo lo integra: el circuito bakhtiniano.

Tal como señala Bakhtin en su fundamental *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, las tripas aparecen varias veces en la obra del autor de *Gargantúa y Pantagruel* y en la literatura del realismo grotesco. Como la carne animal era un producto que caducaba rápidamente, el día de la matanza la gente se hartaba de esta comida, en la que se consideraba que, por minucioso que fuese el lavado, siempre quedaba un 10% de excrementos. Para Bakhtin, en el realismo grotesco las tripas cumplían una función muy importante, pues representaban tanto lo que come como lo que es comido, tanto la muerte como el nacimiento (las entrañas que dan a luz): “Así, dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente *la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables*”.⁴¹⁸ El autor ruso describe así un contexto que nos puede resultar más o menos lejano, más o menos difícil de comprender, pues, como él mismo señala, las imágenes de excrementos de Rabelais pueden ser fácilmente malinterpretadas: percibidas en el seno de otra concepción del mundo, la nuestra, donde los polos positivo y negativo de la evolución (nacimiento y muerte)

⁴¹⁸ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 147.

están separados el uno del otro y opuestos entre sí, la relación de estas imágenes con el ciclo nacimiento-vida-muerte se quiebra, y se impone un cinismo grosero.⁴¹⁹ Imágenes como la del buey de *Os Fuzis*, fiesta de consumo y sangre asquerosa, permanecerán ambiguas siempre, aunque en otros casos podremos ver más claramente cuándo el sistema festivo de Rabelais es respetado y cuándo las deyecciones, las vísceras o las tripas adquieren un sentido meramente desagradable.

Las defecaciones son las protagonistas privilegiadas de algunos capítulos de los libros de Rabelais, especialmente del capítulo XIII del *Gargantúa* y del final del *Libro Cuarto*. En el primero, Gargantúa enumera a su padre múltiples maneras de limpiarse el trasero y reproduce lo que dicen los retretes a los defecadores⁴²⁰; en el otro se cuentan algunos casos de defecaciones por miedo y se termina con Panurgo recitando una serie de sinónimos de las heces, pero asegurando que lo que ensucia su camisa es, en cambio, azafrán.⁴²¹ En otro capítulo, los excrementos son un signo de humildad por parte del dios Gáster: viendo que los gastrólatras sacrifican grandes cantidades de comida, acaba mandándolos a su letrina a buscar qué divinidad pueden encontrar en su materia fecal.⁴²² Bakhtin analiza el papel que juegan el riego con orina y el lanzamiento de excrementos en los libros de Rabelais y en la cultura popular de su época. Señala que en primer lugar representan una degradación topográfica, una destrucción y una sepultura para aquel que los recibe, pero que su significado es ambivalente, pues el inferior corporal, al que se refieren la orina y las deyecciones, es también un inferior que fecunda y da a luz. La destrucción, pues, es también renacimiento.⁴²³ Al comentar el último capítulo del *Libro Cuarto*, Bakhtin dice que este final fue lo último que escribió Rabelais y enumera, a partir de él, las características de los excrementos: virilidad y vínculo entre el cuerpo y la tierra, abono para la tierra y alegre materia, entre otros.⁴²⁴

La Trilogía de la Vida de Pasolini, que en sus dos primeras partes (*Il Decameron*, 1971, e *I racconti di Canterbury*, 1972) reproduce el mundo

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁴²⁰ RABELAIS, F. *Gargantúa y Pantagruel: (los cinco libros)*. Prefacio de Guy Demerson; traducción y notas de Gabriel Hormaechea. Barcelona: Acantilado, 2011, pp. 141-145.

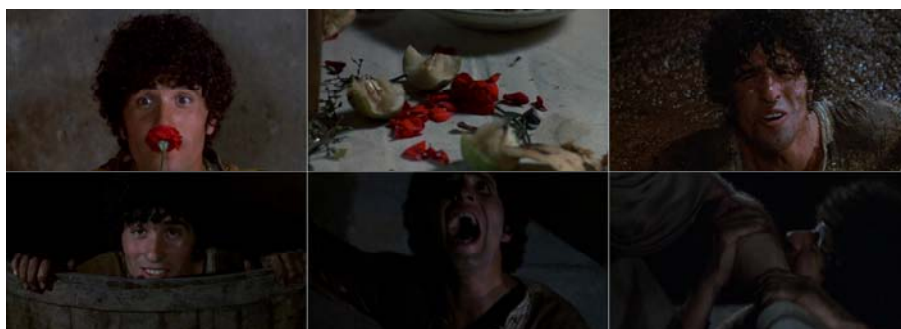
⁴²¹ *Ibid.*, pp. 1245-1249.

⁴²² *Ibid.*, p. 1208.

⁴²³ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, pp. 133-134.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 158.

renacentista de Rabelais, está poblada por estos circuitos. Es el caso de la historia de Andreuccio en *Il Decameron*: el fanfarrón personaje de Ninetto Davoli, de visita en Nápoles, es engañado y robado por una mujer que se hace pasar por su hermana. Desde el momento en que lo invita, se produce una cadena de nacimientos y muertes, comidas y excrementos, absolutamente bakhtiniana.



Empieza con una flor roja, que Andreuccio huele, y con una cena de la que solo vemos los restos, junto a los pétalos caídos de la flor. Se trata de un plano al límite de la podredumbre, que hace cierto lo que Mancini y Perrella dicen de las flores de Pasolini: que son objetos naturales que viven de su precariedad, que pueden marchitarse de una secuencia a otra.⁴²⁵ Andreuccio se va a dormir, pero la comida, que estaba envenenada, le provoca una diarrea incontenible que lo hará caer en la trampa que le habían preparado: un tablón suelto que lo condena al fondo de la letrina, de donde nadie lo sacará. Escapándose por la ventana, organizando un escándalo en el vecindario y, finalmente, huyendo de una pareja de ladrones, el joven terminará en una barrica vacía. Los ladrones lo encontrarán y lo unirán a su plan de profanar la tumba del arzobispo de Nápoles; obligado a entrar en el sarcófago, Andreuccio dará a los demás los vestidos del difunto, pero se quedará con el valioso rubí que el religioso lleva en la mano, con lo cual los otros, enfadados, lo dejarán encerrado en la tumba. Al llegar unos nuevos ladrones, y al entrar uno de ellos en el sarcófago, Andreuccio le morderá la pierna, provocando su huida. El protagonista, finalmente fuera del sarcófago y con el anillo en su poder, se marchará de la iglesia dando saltos de alegría.

El circuito que conforma esta historia es plenamente bakhtiniano, pues va de arriba abajo, de la vida a la muerte: de la flor viva se pasa a

⁴²⁵ MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Op. cit.*, p. 480.

la flor y la comida muertas; del Andreuccio rico, al que flota en la letrina. De la letrina pasará a la barrica, recipiente generalmente usado para comida o bebida, y donde dará gracias a Dios, en las alturas, porque, según los ladrones, esta caída le habrá servido para hacerse rico. Se trata de una nueva esperanza frustrada por una nueva caída, la entrada en el sarcófago, espacio de muerte, del que acabará saliendo, es decir, resucitando, gracias a un mordisco en la pierna del ladrón, una comida que le permite volver a ascender, marcharse convertido en un hombre rico. Comida y heces, riqueza y pobreza, vida y muerte. La historia de Andreuccio es ejemplarmente bakhtiniana, y puede servir como ejemplo de cómo la Trilogía de la Vida de Pasolini recuperó la alegría de la fiesta popular renacentista, donde lo inferior material y corporal era “la alegre materia del mundo que nace, muere, da a luz, es devorado y devora, pero que siempre crece y se multiplica, volviéndose cada vez más grande, mejor y abundante. Esta alegre materia es a la vez la tumba, el sueño materno, el pasado que huye y el presente que llega; es la encarnación del devenir.”⁴²⁶

Estas imágenes reaparecen en *I racconti di Canterbury*, donde el joven Rufus orina sobre los comensales, donde Alison, la mujer del carpintero, promete un beso y se tira un pedo en los labios del chico que la ama. Donde el moribundo Tommaso, en cama, dice a un monje que lega al convento aquello que tiene de más valioso, algo que tiene bajo el trasero: una donación que no será otra cosa que un pedo, como el del tabernero de Odre del *Libro Quinto* de *Gargantúa y Pantagruel*, donde los habitantes se acuchillan las pieles para derramar la grasa y, cuando ya no es posible mantener las tripas en el interior, mueren reventando; así, el tabernero termina sus días con “un sonido fuerte y estridente, como si algún gran roble estallase en dos pedazos”, “el pedo de la muerte”.⁴²⁷ Unas ventosidades que ya habían aparecido en la isla de Ruach del *Libro Cuarto*, donde los habitantes solo viven de viento (ni comen ni beben nada más), y por lo tanto “no excrementan, no orinan, no escupen. En compensación, ventosean, peen y eructan copiosamente. (...) Los hombres mueren pedorreando, las mujeres zulloneando. Así les sale el alma por el culo”.⁴²⁸

⁴²⁶ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 175.

⁴²⁷ RABELAIS, F. *Op. cit.*, p. 1336.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 1120.



Se trata de unos pedos que Pasolini lleva al extremo en la secuencia posterior a la de Tommaso, cuando el monje que lo asiste es llevado por un ángel al infierno. Ahí el gran Satanás, de quien nunca vemos el rostro, alza la cola y pedorrea multitud de frailes, deyectando figuras sin parar, hasta que de su trasero solo surge un suave pedo que cierra la secuencia. Rabelais y Bakhtin están nuevamente presentes, pues, como señala el teórico ruso, en la cultura popular el infierno puede tener carácter de fiesta; al hablar del episodio de la resurrección de Epistemón en el *Pantagruel*, dice que “en el sistema rabelésiano de las imágenes, los *infiernos son el nudo donde se cruzan sus elementos directores: el carnaval, el banquete, la batalla y los golpes, las groserías y las imprecaciones.*”⁴²⁹ Bakhtin explica que la imagen cristiana del infierno, caracterizada por la intimidación, el juicio y la condena, no se escapó de las formas de la cultura popular: estas formas agarraron el infierno y lo carnalizaron con la risa para vencer su seriedad, transformando, también, su noción de la eternidad, e insertando la concepción folclórica del tiempo festivo: “Si el infierno cristiano despreciaba la tierra, se alejaba de ella, el infierno del carnaval sancionaba la tierra, y lo bajo de ella, como el fecundo seno maternal, donde la muerte se dirigía al nacimiento, donde la vida nueva nacía de la muerte de lo antiguo. Por eso, las imágenes de lo ‘bajo’ material y corporal atraviesan en este punto el infierno carnalizado”.⁴³⁰

Sin embargo, en el infierno representado por Pasolini esta alegre fiesta popular se teñirá de terror, de imágenes en las que el cuerpo no se abre, sino que es instrumentalizado: un hombre es obligado a meter la cabeza en un horno, siendo pinchado en el trasero con una horca; un viejo es sodomizado; varias personas están colgadas al fondo de la imagen. Estas pequeñas escenas quedan difuminadas ante el poder del trasero de Satanás, pero introducen dudas en el seno de la fiesta popular, y demuestran lo que varios analistas ya señalaron: que la instrumentalización del cuerpo que Pasolini denunciaría en la *Abiura dalla Trilogia della vita* y llevaría a *Salò* ya estaba en la Trilogía de la Vida,

⁴²⁹ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 348.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 357.

y especialmente *I racconti di Canterbury*, un filme que marca un cambio de época ya desde su referente literario⁴³¹ y que, para Gian Piero Brunetta, es más cercano a *Salò o le 120 giornate de Sodoma* (1975) que a *Il Decameron*.⁴³² Sin embargo, es en toda la trilogía que pueden detectarse estas huellas siniestras: al analizar la secuencia de la visión de Ciappelletto en *Il Decameron*, Patrick Rumble ve en la fusión entre un cuadro de Brueghel, *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*, con otro del mismo autor, *El triunfo de la muerte*, una corrupción de lo carnavalesco y una asunción de la mercantilización de los cuerpos⁴³³; por otro lado, Naomi Greene detecta en el destino inexorable que comanda a los personajes de *Il fiore delle mille e una notte* (1974), tercera parte de la trilogía, un precedente de los cuatro libertinos de *Salò*⁴³⁴. Lino Micciché, de hecho, dijo que más que de Trilogía de la Vida se debería hablar de una Tetralogía de la Muerte, formada también, claro está, por el último filme del cineasta.⁴³⁵

Il Decameron e *I racconti di Canterbury* plantean circuitos plenamente bakhtinianos, como *Sweet Movie*. *Salò o le 120 giornate de Sodoma* aborda también lo carnavalesco, pero lo hace por la vía de Sade: en su volumen sobre Goya, Victor Stoichita y Anna María Coderch señalan las confluencias entre Sade y el Carnaval: el placer como única ley, algo que Sade tomó de Rabelais, de quien era lector, así como el uso de un espacio privilegiado, la licencia, el exceso, la inversión y el travestismo. Sin embargo, en Sade no aparece la alegría, el Carnaval se vuelve individual, el horizonte de la Revolución es sustituido por el del crimen y no hay un tiempo privilegiado ni una alternancia entre Carnaval y Cuaresma, sino que se apuesta por el Carnaval perpetuo, la práctica carnavalesca deja de ser cíclica y deviene permanente.⁴³⁶ A ello se suma, obviamente, aquella separación entre alto y bajo que la

⁴³¹ Sobre la diferencia entre Boccaccio y Chaucer, Pasolini decía que “mientras que Boccaccio, por ejemplo, que también era un burgués, tenía la conciencia tranquila, en Chaucer ya hay una especie de tristeza, una conciencia triste. Chaucer prevé todas las victorias y los triunfos de la burguesía, pero prevé también su putrefacción. Es un moralista, pero también es irónico. Boccaccio no prevé el futuro de este modo”. NALDINI, N. *Op. cit.*, p. 329.

⁴³² BRUNETTA, G.P. *Storia del cinema italiano*. Roma: Riuniti, 1979, p. 662. Citado en RUMBLE, P. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Toronto: University of Toronto Press, 1996, p. 60.

⁴³³ RUMBLE, P. *Op. cit.*, p. 38.

⁴³⁴ GREENE, N. *Op. cit.*, p. 196.

⁴³⁵ MICCICHÈ, L. Pasolini: la morte e la storia. *Cinema sessanta*. N. 21, mayo-junio 1978. Citado en GREENE, N. *Op. cit.*, p. 192.

⁴³⁶ STOICHITA, V.; CODERCH, A.M. *Op. cit.*, p. 118-119.

cultura posterior al Renacimiento sí que ha marcado, oposición que nos hace ver en las deyecciones y la orina elementos de lo bajo y degradado, nunca festivos.

En *Salò* los excrementos reaparecen, aunque ahora la letrina donde caía Ninetto, y la barrica donde después se escondía, se fusionan encerrando a unas muchachas atadas, una de las cuales, desesperada, invoca a Dios y le pide por qué los ha abandonado. La imagen es represiva y, por lo tanto, se opone a los excrementos de *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury*, pero tiene una dimensión colectiva que, pese a todo, la acerca a ellos. Será en otras imágenes de *Salò* cuando las deyecciones definitivamente se separen de la fiesta: tras los relatos de la señora Maggi, prostituta especializada en defecar para el placer gastronómico de sus clientes, los excrementos entrarán en la rueda del consumo: el banquete de bodas estará formado por ellos, bien servidos en platos y comidos con cuchillo y tenedor, y los orinales de los internos se revisarán cada mañana para verificar que todo el mundo se ha comido sus propios restos. La circularidad bakhtiniana, la que invierte lo alto y lo bajo, ha devenido aquí mecanismo infernal de autofagia.

La grande bouffe, como *Salò*⁴³⁷, recupera el componente carnavalesco de los otros filmes y lo desmarca de la fiesta popular, acercándose mucho más a lo que Bakhtin denomina el grotesco romántico: ahora, lo colectivo se convierte en individual, la risa positiva deviene ironía y sarcasmo, la ambivalencia da paso a los contrastes brutales y la vida material y corporal, antes regeneradora, se transforma en “vida inferior”.⁴³⁸ En la película de Ferreri, Ugo se disfraza de Marlon Brando, Marcello de pirata y Michel, elevando a los cielos una cabeza de cerdo, entona el “To be or not to be” shakesperiano y se pone a bailar, tarareando el bolero de Ravel. Después juegan a destruir un exquisito pastel, lanzándolo como si se tratara de barro infantil, y en una ocasión, de forma inesperada, las cañerías del baño revientan y

⁴³⁷ Hervé Joubert-Laurencin señala varias conexiones entre ambas películas: la estructura de cuatro hombres, Piccoli como uno de los dobladores franceses de *Salò* o la coincidencia de las referencias bibliográficas de *Salò* (cuatro hombres y una mujer) con los personajes del filme de Ferreri. Joubert-Laurencin considera que Pasolini no puso en escena el lado pantagruélico de la novela de Sade porque Ferreri lo había hecho, sin decirlo, en *La grande bouffe*. JOUBERT-LAURENCIN, H. *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2012, pp. 54-56.

⁴³⁸ BAKHTIN, M. *Op. cit.*, pp. 40-43.

todo se inunda de un mar de porquería. Comparando la película con el cine de Buñuel (por ejemplo, los inodoros en el comedor de *Le fantôme de la liberté*, 1974), David Oubiña señala que, tal como el cineasta aragonés invierte las normas sociales, en *La grande bouffe* se trata de “superponer impudicamente las funciones fisiológicas”: comidas, defecaciones, masturbaciones... se producen al mismo tiempo.⁴³⁹

De entre todas estas capas de consumo, la más importante es, sin duda, la de los pedos de Michel, despedidos por primera vez en la cena con las prostitutas, en medio de la noche, pero después evacuados junto a los manjares. Son un aviso de la imagen demasiado llena, aportan un movimiento centrífugo y expansivo a un filme que constantemente se repliega. Suenan igual que el viejo Bugatti que Marcello conduce, automóvil inútil que no puede ni salir de casa, gasto de energía para un movimiento que va hacia fuera, pero que finalmente no es más que el testimonio de la podredumbre de sus circuitos, de la vejez de su motor de museo. Un caso singular se produce en la cama del cuarto chino, donde Michel, indispuerto, se tumba junto a Andréa; a los pies de la cama, Marcello y Ugo comen, teniendo, al lado de sus platos, las piernas temblorosas de su compañero. Michel lloriquea como un niño pequeño, y mientras lo hace empieza a despedir sonoras pedorretas, que se confunden con sus lamentos, sugiriendo una intercambiabilidad entre la boca y el ano, entre la entrada y la salida, entre el consumo y la evacuación, en una inversión y un juego de espejos extremadamente bakhtinianos, pero al mismo tiempo síntomas de una circularidad enfermiza. Marcello está a los pies de Michel, recibiendo, virtualmente, lo que sale de sus intestinos. Rápidamente se retira, pero el plano ya se ha realizado y la idea se ha apuntado: los juegos de espejos encerradores de *La grande bouffe* podrían conducir a la circularidad de la coprofagia, la misma que veíamos en *Salò*.

11.3 La respuesta de Danielle

Sin embargo, los pedos de Michel acaban incorporándose al sistema, no tanto por esta velada sugestión de coprofagia como por la afirmación que hacen de ellos los demás personajes, antes de su muerte: “ya nos hemos acostumbrado”. En estos ciclos del consumo, sin embargo, no se integrará la rebelión de la prostituta Danielle, un

⁴³⁹ OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 118.

vómito que nos devuelve a la pérdida de *Week-end*. En dos ocasiones el rostro de la muchacha cierra las secuencias, aunque con connotaciones muy distintas a las de los rostros devoradores de Ugo o Andréa. En la primera, la secuencia de la pizza provenzal es cerrada con su rostro lloroso, superado por la situación, acusando a los demás de ser grotescos y asquerosos, y admitiendo no entender por qué comen si no tienen hambre. En la segunda, situada en el gimnasio, la aparición de su rostro cobrará un sentido especial.



Michel está enfermo y Marcello lo cuida, apretándole la barriga para que deje escapar sonoros pedos, mientras que Danielle está colgada de una escalera de cuerda, balanceándose ligeramente. Ugo llegará con una gran fuente de puré y ella se negará a comer, contrariamente a su compañera Anne y a la maestra. La composición muestra a los personajes en distintos términos de profundidad, delimitados por las franjas habituales en la película de Ferreri: a la izquierda y delante las mujeres, a la derecha y al fondo los hombres, y, en la línea de separación, Marcello. Cuando ya hayan empezado a alimentar a Michel, Marcello gritará que hace falta comer, y empezará a reír, asegurando que él pensaba que el primero en caer sería Philippe. Cuando dice esto, su imagen en primer término contrasta con la de Danielle al fondo, colgada, indispuesta, hasta que ella vomita. Y, con el vómito, llega el cambio de plano, y nos acercamos a ella, que los llama locos.

Será esta la última imagen de la secuencia, un primer plano que, en vez de devorar la comida y las composiciones que hemos visto antes, llega a la película para vomitar; lo hace un poco tarde, tal vez medio segundo, pues Danielle expulsa la mayoría en la primera bocanada, todavía en el plano compartido con Marcello. El plano no llega ni antes ni después del vómito, sino durante, y, por tanto, es vomitado, como una reacción, como una ruptura en medio del sistema de profundidades y niveles que rige el resto de imágenes del filme. El corte al primer plano no ha sido, en este caso, consecuencia del sistema, de la mesa deslizante que nos lleva a él o del ritual de la comida, sino una oposición: contrariamente a los pedos, el vómito no

entra en las reglas de esta gran mansión. Es así como, aun con el acercamiento que el primer plano comporta, esta no es una imagen centrípeta, sino centrífuga, explosiva, que no asume, sino que expulsa lo que hemos visto hasta ahora: las composiciones cuidadas, el puré, la acumulación de manjares. Este plano no llega como un mordisco, sino como una reacción. Stracci y Ugo nunca se vaciaron, y terminaron muriendo de indigestión. Danielle, en cambio, no lo soporta. Todo estaba demasiado lleno y esta imagen ha venido, finalmente, a vaciarlo: a vaciar su estómago, y a vaciar sus ojos, llenos, como los nuestros, de comida y manjares. Exactamente lo mismo que ocurría en el atasco de *Week-end*. El vómito de Danielle será una pieza fundamental para que se rompa el ciclo del consumo, aquel que empezaba con el hambre y quería terminar con caras devoradoras. Si el hambre era una forma de romper con nuestro consumo, el vómito, aquella respuesta de nuestro cuerpo al exceso, aquella negación del consumo y de la asimilación, se revela en *La grande bouffe* como la mayor forma de oposición.

A las expulsiones del Piccoli de *La grande bouffe* se oponen las de su personaje en *Themroc* (Claude Faraldo, 1973), un filme del mismo año donde Piccoli, un obrero que deja su trabajo, no se tira pedos, ni vomita, pero constantemente expulsa por la boca, gruñendo o gritando. Cuando, en “Un atletismo afectivo”, Artaud denunciaba el teatro hablado, decía que “Nadie sabe gritar en Europa, y menos los actores en trance. Como no hacen otra cosa que hablar y han olvidado que cuentan con un cuerpo en el teatro, han olvidado también el uso del gástrico. Reducido de modo anormal, el gástrico ya no es un órgano sino una monstruosa abstracción parlante; los actores franceses no saben hacer otra cosa que hablar”.⁴⁴⁰ No hay palabras reconocibles en todo el filme, como máximo algún letrado escrito en francés. Los personajes articulan vocablos desconocidos, lenguas inventadas, o simplemente se miran en silencio, como hace su hermana, interpretada por Béatrice Romand; Themroc, el protagonista, simplemente gruñe, mientras que su madre es presa de una suerte de hipo nervioso, como un síntoma de represión. A veces lo posee una tos nerviosa, de la que se deshará bajando al túnel del metro y lanzando una serie de alaridos descontrolados, viscerales, dirigidos a ninguna parte, intentando romper sus bloqueos. Themroc se vacía por la boca, aunque no solo por ahí: tras dejar el trabajo, abrirá a golpes de maza un agujero en la pared de su casa que da a la calle, y, a través de él, arrojará multitud de objetos, la “lane, formaggi, birre e bottoni” de su día a día: muebles y

⁴⁴⁰ ARTAUD, A. *Op. cit.*, p. 156.

ropa, utillaje y electrodomésticos, lanzados a la calle en una especie de franciscanismo destructor. Por esa gran boca de la pared arrojará todos los objetos de consumo de su realidad y acogerá a los vecinos que quieran unirse a él, fundando una pequeña comuna de amor libre y canibalismo. Varios agujeros se abrirán en las paredes de su calle, contagiándose su ansia destructiva, plenamente vomitiva, y Themroc y los suyos terminarán entonando gritos orgásmicos que se oirán por toda la ciudad, sin cesar, como si de una manada de lobos se tratara. El canibalismo ha liberado al obrero de su tos nerviosa, de su bloqueo social, y lo ha convertido en un nuevo hombre. El grito vomitivo y el derroche destructor, en *Themroc*, no se han quedado en la circularidad, sino que realmente han servido para volver a empezar.

12. Hambre y vómito

12.1 Desequilibrios

Hasta aquí hemos visto cómo el vómito puede surgir como una respuesta al consumo excesivo o a la sociedad que lo estimula, en forma de un accidente colectivo, la rebelión de una prostituta o el derroche de bienes por un agujero en la pared. Sin embargo, creemos que son más interesantes los vínculos que establece el vómito con las carencias nutritivas que vimos en los primeros capítulos de este trabajo. Ya *Hambre*, la novela de Knut Hamsun, está constantemente atravesada por escenas de expulsión de comida. No solo el ayuno provoca mareos y vértigos a su protagonista (“mi cerebro parecía desprenderse dulcemente de mi cabeza y lanzarse al vacío”⁴⁴¹), sino que en general él siente una aversión hacia la comida, tildando de “olor repugnante”⁴⁴² el aroma de unas chuletas y alejándose de una vendedora por el asco hacia sus pasteles: “Me volví con repugnancia, porque invadía todo el muelle con olor de comida”.⁴⁴³ Y eso es precisamente lo que ocurrirá en su estómago: el hambriento vomita cuanto ingiere, aunque sea simplemente el agua de una fuente, y, cuando es capaz de costearse un bistec, lo come vorazmente, pero acaba vomitándolo todo: “El alimento comenzaba a surtir efecto; me hacía sufrir y seguramente no podría soportarlo por mucho tiempo. Según iba andando, vaciaba mi boca en cada rincón sombrío de la calle, luchaba por contener las náuseas, que aumentaban cada vez más; apretaba los puños y me resistía; golpeaba el suelo con el pie, y volvía a tragar rabiosamente lo que me subía del estómago... ¡Inútil! Terminé por correr hacia la puerta cochera, doblado, cegado por el agua que acudía a mis ojos, y allí me vacié de nuevo.”⁴⁴⁴ Al desequilibrio del hambre se contraponen el desequilibrio del vómito: la reacción ante una ausencia prolongada es, ante la comida, la explosión.

Y eso es, tal vez, lo que ocurre en unas imágenes que ya vimos, el final de *Os Fuzjís*: tras la espera prolongada ante un buey que no ha obrado milagros, los campesinos se abalanzarán sobre él para obtener comida, y la cámara, que no había traspasado la piel del animal en ningún momento, no dudará en registrar múltiples imágenes llenas de cortes.

⁴⁴¹ HAMSUN, K. *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 90.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 141.

Del hambre excesiva se pasa al consumo excesivo, como vimos, aunque la viscosidad de las vísceras, así como la *voix over*, nos pueden sugerir otra cosa. Las primeras son un sucedáneo del vómito, la verdad de un consumo que no queremos ver. La segunda, entonada por Antônio Pitanga, es agresiva, al límite, arroja sus palabras, mientras que, en la pantalla, se multiplican las imágenes y los planos, uno tras otro, uno tras otro, como si no terminaran nunca. Para ligar ambos derroches, el verbal y el visual, debemos recordar la ambigüedad de la voz de Pitanga, que ya señalamos antes: relatora de los hechos al inicio del filme, perteneciente al buey en esta última secuencia. ¿Por qué su discurso final no podría ser también una instancia narradora, un evocador de imágenes? Si lo miramos así, todos esos planos de pueblo hambriento y vísceras cortadas se nos aparecerán como visiones de esa voz delirante, como un relato, un vómito visual que surge de las entrañas de un moribundo. Tras la espera del hambre, surge el vómito: tras la espera de imágenes, estas irrumpen en la pantalla con violencia y descontrol.

12.2 Los vómitos del poeta

Tal vez por eso la película que Glauber consideraba “um *manifesto prático* da estética da fome”⁴⁴⁵, *Terra em Transe* (1967), trabaja precisamente en esta dirección, en la sucesión violenta de planos. Cuando Michel Ciment le preguntaba por qué uno de los títulos posibles de la película había sido “Maldoror”, en obvia referencia a *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, Glauber decía lo siguiente: “O que me marcou nesse livro é a tortura permanente. Há um realismo de vômito. Foi muito criticada a estrutura do filme, seu aspecto irrisório. Queria dar mesmo esta aparência de vômito e acho que Paulo é homem que vomita até os seus poemas e as últimas seqüências do filme são um vômito contínuo. O discurso é evidentemente inferior ao de Lautréamont, mas há nele a mesma angústia”⁴⁴⁶. Ciertamente, de hambre y vómitos está hecha *Terra em Transe*, vómitos que, como en *Os Fuzis*, surgen de un moribundo, en este caso Paulo Martins, un poeta que recuerda su fracasada trayectoria política, lidiando con las intrigas palaciegas de un país ficticio llamado Eldorado. Al inicio de la película, el senador conservador Porfírio Diaz, antiguo mentor de

⁴⁴⁵ ROCHA, G. Eztetyka do sonho. En *Op. cit.* 2004, p. 248.

⁴⁴⁶ ARLORIO, P.; CIMENT, M. Entretien avec Glauber Rocha. *Positif*. N. 91, pp. 19-36. Recogido en *Op. cit.* 2004, p. 121.

Paulo, acaba de realizar un golpe de estado. Al conocer la noticia Paulo, antiguo protegido de Diaz pero ahora implicado en la lucha de las izquierdas, conduce su coche hacia el palacio del gobernador Vieira, político populista en quien había confiado, y lo incita a resistir con la lucha armada contra Diaz. Frente a la cobardía de Vieira, que prefiere evitar el derrame de sangre y rendirse, Paulo decide conducir en dirección a la coronación de Diaz, pero, tras saltarse un control policial, es abatido por las armas de los agentes. Ya herido, suelta una letanía agonizante a su compañera militante Sara, sentada en el asiento del copiloto: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este infeliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras, com guerra e Cristo na mesma posição, assim não é possível a ingenuidade da fe, a impotência da fe...”. Aparece a continuación una imagen de Paulo solo en unas dunas, armado, apuntando al cielo, y se inscriben sobre la pantalla los siguientes versos de Mário Faustino: “não conseguiu firmar o nobre pacto / entre o cosmo sangrento e a alma pura / gladiador defunto, mas intacto / (tanta violência, mas tanta ternura)”. Se oye de nuevo la voz del poeta, que declama que está muriendo, y empieza a recordar dónde estaba unos años antes, dando inicio al *flashback* que conforma la película.

En su fundamental volumen *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier analiza las instancias narrativas de *Terra em Transe* y discute en qué medida las imágenes del filme pueden atribuirse a la subjetividad del poeta, al delirio agónico que, aparentemente, comanda toda la representación. Lo hace señalando numerosos ejemplos en los que el montaje, o la superposición de imagen y sonido, desenmascaran al protagonista, revelan su carácter autoritario y su voluntad de poder, demostrando que en la organización de imágenes y sonidos interviene, también, un narrador externo: “A rigorosa organização do *flashback* ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria”. Sin embargo, según Xavier la uniformidad en la textura de la película señala que, aunque Paulo no es el único narrador, la instancia externa y él comparten una misma perspectiva ante el proceso político y un mismo tono, de modo que hay entre ellos una identidad de estilo, rasgo que Xavier describe con la subjetiva indirecta libre de Pasolini, aunque se niegue a aplicar esta

categoría completamente.⁴⁴⁷ Es por eso que la violencia del poeta marcará toda la película, incluso fragmentos al margen de su relato, como la secuencia inicial que hemos descrito, previa al *flashback* que surge de él: “Seu tom indignado é a marca de *Terra em Transe* em seu conjunto, numa amplificação que culmina na saturação de efeitos da última seqüência. Com a câmara quase sempre em movimento, os cortes bruscos, o som usualmente agressivo, o filme colecciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento.”⁴⁴⁸

Hay vómito, pues, no solo en los discursos y los gritos de Paulo, sino también en los violentos movimientos de cámara, en el brusco arraparse a rostros y cabellos, en la saturación sonora a través de la percusión. Se trata de rasgos que el cine de Glauber ya había trabajado, por ejemplo en las secuencias de rarefacción-condensación que ya vimos al hablar de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*⁴⁴⁹, y que radicalizaría en filmes posteriores, de las descargas de disparos de *Cabeças cortadas* a la superposición de imágenes en *Claro* (1975), llegando finalmente a los planos erráticos que constituyen algunas secuencias de *A Idade da Terra*. Se podría sumar a todo ello la repulsa por lo filmado, una incomodidad constante a la hora de acercarse a aquellos personajes que estaba retratando.⁴⁵⁰ Como decía Glauber, todo *Terra em Transe* surge como un vómito, y podríamos hacer extensiva la afirmación al conjunto de su carrera. Sin embargo, creemos que merece la pena analizar algunos casos en los que este vómito va más allá de la pura

⁴⁴⁷ XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 39.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴⁹ Raquel Gerber dice que este filme “surge como um vômito. As coisas (ou visões) de Glauber são ao nível de turbilhão. Nunca um filme é um projeto tranqüilo que se desenvolve aos poucos, são os dados da vivência e a herança acumulada que procuram uma forma de expressão.” GERBER, R. *Op. cit.* 1982, p. 51.

⁴⁵⁰ “Quando filmei *Deus e o diabo*, gostei muito da paisagem e da figura de Corisco também, e inclusive se assumi uma atitude crítica, sentia-me ligado a estes personagens. Ao contrário, como eu detestava todas as coisas apresentadas em *Terra em transe*, filmei com certa repulsão. Lembro-me de que dizia ao montador: estou enojado porque não acho que haja um único plano bonito neste filme. Todos os planos são feios, porque se trata de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco. O roteiro me impedia de chegar à espécie de fascinação plástica que se encontra em *Deus e o diabo*. Às vezes, pode ser que eu tenha tentado escapar a este ambiente, mas o perigo consistia em atribuir valores aos elementos alienados.” ARLORIO, P.; CIMENT, M. Entretien avec Glauber Rocha. *Positif*. N. 91, pp. 19-36. Recogido en *Op. cit.* 2004, p. 123.

agresión, casos concretos que se encuentran, todos ellos, en la última secuencia del filme, aquella en la que el *flashback* reencuentra la situación que vimos al inicio de la película: Vieira dudando en su palacete, Paulo increpándolo para que asuma la lucha armada, Paulo conduciendo temerariamente con Sara al lado, los disparos de la policía, la letanía agónica y, finalmente, su imagen de guerrillero en las dunas desiertas.

Esta segunda versión será, en sus primeros planos, mucho más condensada, mostrada con mayor rapidez, reduciendo a menos de 50 segundos los más de cuatro minutos que antes transcurrían entre las dudas de Vieira y los disparos sobre Paulo. Sin embargo, cuando el poeta haya recibido los tiros y empiece su letanía, ésta, que antes daba paso directamente a su imagen en el desierto, será acompañada, o provocará, imágenes de la coronación de Diaz, una pomposa ceremonia filmada en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, que muestra al nuevo dictador acompañado de un fresco de personajes que lo apoyan en su triunfo: Sílvia, la antigua amante de Paulo; Júlio Fuentes, gran industrial que prometió a Paulo que se enfrentaría a Diaz y ha terminado uniéndose a él, y un sacerdote y un caballero de la época de la conquista de América, además de numerosos soldados, lacayos y bailarinas que enmarcan su ascenso hacia el poder. En este ritual, surgido en parte (siguiendo las ambigüedades que analiza Xavier) de la imaginación de Paulo, el poeta se colará en forma de guerrillero de camisa abierta y metralleta en mano, dispuesto a disparar contra Diaz. Finalmente, sin embargo, no será él el que consolide el atentado, sino un miembro del pueblo, que disparará contra toda la comitiva. Paulo permanece, en este momento, con la cabeza bajada, según Xavier “de costas para a cena como que proibido de vê-la (a morte de Diaz é um tabu, mesmo na esfera de sonho em que se dá)”⁴⁵¹. Sin embargo, mientras suene la metralleta y Diaz y su séquito se desmoronen, Paulo volverá a aparecer.

⁴⁵¹ XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 34.



En la carretera, ya al margen de su sueño, Sara le pregunta por el sentido de su muerte, por lo que esta prueba, y Paulo le responde que “O triunfo da Beleza e da Justiça”, en un grito que termina en un berreo gutural. Estas imágenes, brillantes, sobre fondo blanco, aparecerán en medio de la oscuridad de la ceremonia en forma de *flashes*. Produciéndose, así, un efecto de chispa, o disparo, o fuego de artificio. Paralelamente, las imágenes de la ceremonia que se alternarán con estos *flashes* continuarán el delirio de Paulo, mostrando, entre otras cosas, al poeta sosteniendo la corona de Diaz. Lo que nos interesa especialmente es que aquí el berreo del poeta, la metralleta, la aparición de la luz y la erupción violenta de las imágenes van de la mano. Paulo es la entrada de la luz en la ceremonia de Diaz.



Antes del atentado, cuando lo hemos visto vestido de guerrillero y ascendiendo por las escaleras, la luz lo ha acompañado hasta que una sombra lo ha cubierto, generando en él un grito de dolor, como si fuese devorado por las tinieblas. ¿Cuál es el origen de esta luz? Luiz Carlos Barreto, director de fotografía de la película, señalaba que para

reforzar el carácter alegórico del filme era importante que los exteriores no pudieran identificarse con lugares concretos de la geografía brasileña, y que por eso optaron por usar el mismo procedimiento de *luz estourada* ya usado en *Vidas Secas*.⁴⁵² Es una luz que aparece puntualmente, pero con toda su radicalidad: es el blanco intenso que Paulo ve al fondo de la calle cubierta cuando vuelve a la ciudad, teniendo la necesidad de refugiarse en la oscuridad de las orgías del industrial Fuentes; es también el blanco con el que Glauber realiza el *fade in* que inicia la secuencia de Paulo en su habitación, la mañana después de la fiesta, mirando por la ventana: ni la cámara puede resistir el primer impacto de esta luz intensa que caracteriza al país tropical. Y es una luz ante la cual Diaz tiene una doble actitud: por un lado la usa para sus discursos de exaltación nacional⁴⁵³, por el otro intenta protegerse de ella a toda costa: vive encerrado en su mansión, protegido del astro rey, y cuando sale a su jardín se tapa con la sombra de los árboles. Para él, la *luz estourada* es el Brasil que no quiere conocer, el del pueblo y el hambre, aunque la use para hablar de su proyecto de gobierno. Y ese Brasil de la luz será el que Paulo, con la violencia, querrá representar. Esa hambre que lleva al vómito, esa luz borradora que se convierte en disparo de metralleta.

Glauber Rocha escribió que “O Kyneazta diante de um Teatrólogo é Prometeu com o Fogo da Verdade”.⁴⁵⁴ En esta afirmación apuesta por el cine contra el teatro, pero, al mismo tiempo, se reencuentra con el Prometeo anticolonialista de los poemas de Castro Alves, de quien Glauber se consideraba una suerte de reencarnación, pues ambos nacieron el mismo día, el 14 de marzo.⁴⁵⁵ En los poemas de Castro Alves, las cadenas del titán devienen las de los esclavos o las de su continente, África en conjunto: en “Tragédia no lar” se habla de los esclavos como de una raza de nuevos Prometeos⁴⁵⁶, mientras que el poema “Prometeu” es todavía más explícito, cuando dice: “Povo! povo infeliz! Povo, mártir eterno, / Tu és do cativoiro o Prometeu moderno... / Enlaça-te no poste a cadeia *das Leis*, / O pescoço do *abutre* é o cetro dos maus reis. / Para tais dimensões, pra músculos tão

⁴⁵² BARRETO, L. C. Luz estourada e câmera na mão. En *Terra em Transe*, Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, mayo de 2005, p. 6.

⁴⁵³ MACHADO JÚNIOR, R.L.R. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p. 70.

⁴⁵⁴ ROCHA, G. Dir(e)a(u)tor dira(u)tor. Recogido en *Op. cit.* 2004, p. 295.

⁴⁵⁵ ROCHA, G. Ignez Helena. Recogido en *Op. cit.* 2004, p. 332.

⁴⁵⁶ CASTRO ALVES, A. de. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 35.

grandes, / Era pequeno o Cáucaso... amarram-te nos Andes.”⁴⁵⁷ Este vínculo entre el titán y el Tercer Mundo se refuerza en “Vozes d’África”, un lamento del continente ante Dios, a quien implora el perdón diciendo que ya no resiste más: “Qual Prometeu tu me amarraste um dia / Do deserto na rubra penedida / - Infinito: galél!... / Por abutre – me deste o sol candente, / E a terra de Suez – foi a corrente / Que me ligaste ao pé...”⁴⁵⁸ Estos poemas preludian el papel que la *luz estourada* jugaría en el *Cinema Novo*, convirtiendo al pueblo en Prometeo sometido a ella. Sin embargo, considerando el papel de Prometeo en la mitología, como figura que trae el fuego de los dioses a los hombres, y la afirmación de Glauber, podemos pensar que los auténticos Prometeos son el cine (*novo*) y aquellos que lo produjeron, los intelectuales, de los cuales Paulo Martins, *alter ego* de Glauber, es un claro representante.⁴⁵⁹ En cualquier caso, en *Terra em Transe* Paulo agarra esta luz, signo del hambre, y la encarna como guerrillero que se enfrenta a Diaz.

El vómito de Paulo, pues, nace del hambre y se encarna en una explosión de luz prometeica, una explosión que, pese a todo, no conseguirá nada: no es ella la que atenta contra Diaz, sino que surge cuando la metralleta del miembro del pueblo ya está en marcha, y, al terminarse el berrido de Paulo, la cámara hará un rápido barrido que llevará al rostro de Diaz. El barrido, movimiento violento y vomitivo, es en esta secuencia una herramienta de pasaje: hay barrido cuando empiezan los disparos contra Diaz, y lo hay de nuevo cuando el desmoronamiento del séquito cesa y comprobamos que, efectivamente, todo era una simple alucinación de Paulo. El barrido marca cambios históricos con la violencia, algo que también trataba de hacer la sucesión de *flashes* luminosos, aunque de forma infructuosa. Ahora, ocupando toda la pantalla, y sobre un sepulcral silencio, Diaz ejecutará su discurso: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra! Botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força! Pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos! Chegaremos a uma civilização!”.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁵⁹ David Oubiña, en un texto titulado “Prometeo furioso”, señala que “El cineasta hace honor al linaje de Prometeo: es el que se rebela y roba para los hombres el fuego sagrado. Un Prometeo latinoamericano, semidiós humillado pero heroico, festivo y vehemente, furioso, desmesurado, violento”. OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 61.



Su rostro es poderoso, como los de *Porcile* y *La grande bouffe*, un rostro capaz de devorar toda la violencia, la de la luz y la de los disparos, y asimilarla, ocultarla gracias a la *plastica facciale*. Un rostro como el del industrial Júlio Fuentes, que, en la misma secuencia, ha aparecido riendo sin cesar. Cerrado el discurso, la cámara continúa filmando a Diaz con insistencia, sobreexponiendo la cara con la apertura del iris mientras el rostro se va deformando progresivamente, en un gesto animal que, para Ismail Xavier, tiene rasgos voraces.⁴⁶⁰ Las energías de la naturaleza, pues, llegan al rostro de Diaz: aquella luz de la que huía siempre, aquellas “histéricas tradições” que quería ordenar o reprimir, ahora se encuentran en su expresión demoníaca. Aquí la luz parece querer hacer explotar el rostro, la *plastica facciale* está a punto de ceder, pero no lo hace.

Si la explosión en *flashes* de Paulo no consigue nada, y se convierte más en fuego artificial que en atentado efectivo, su hermana gemela sí que triunfará.

⁴⁶⁰ “Ao final do discurso, o rosto de Diaz compõe a figura do possesso: os olhos escancarados, a boca aberta, a mandíbula tensa, a cabeça a tremer em cima do pescoço, a energia concentrada que não explode na risada franca mas se conserva como sinal do apetite. É chegada a hora de engolar os seus inimigos. Dado o recado, Diaz vai se alçando em êxtase e a abertura do diafragma da lente vai fazendo com que estoure a luz sobre seu rosto até a quase dissolução.” XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 35.



Antes de la escena de la coronación, cuando Paulo recibía los disparos en la carretera, éstos estaban acompañados precisamente por *flashes* de la ceremonia, intrusos que en la primera versión de la secuencia (la que vimos al inicio del filme) no aparecían, y que ahora son apariciones repentinas que constituyen la primera entrada de este ritual en pantalla. Su coincidencia con los disparos será exacta, no hay un desfase, como sí que ocurrirá después entre los tiros de la metralleta y los *flashes* de Paulo en medio de la coronación. Y esta coincidencia sugerirá, por tanto, que es precisamente esta coronación, este acto político producto de un golpe de estado, el que hiere a Paulo, el que le dispara. Y no solo eso: al ser las primeras imágenes que vemos de la siguiente secuencia, una secuencia que empieza justo en ese momento, actúan como el chispear antes de la tormenta, como la pequeña llama antes del incendio, o como las náuseas antes del vómito de planos. Con la violencia, con estos disparos en forma de coronación, se pasa de la revuelta de Paulo a la coronación de Diaz; ellos son el golpe de estado que obliga a cambiar el plano, la ruptura entre los lamentos y la afirmación del poder. Estos tiros logran un cambio, una mutación, mientras que los *flashes* de Paulo en medio de la coronación eran

totalmente fallidos: unos consiguen imponerse y cambiar la secuencia; los otros terminan llevando, con el barrido, al discurso civilizador de Diaz.

12.3 La metralleta

El berrido de Paulo, este berrido que convocaba *flashes* de luz, reaparece de nuevo, y lo hace tras el rostro de Diaz. Una vez este ya se ha hinchado de luz, vemos a Paulo y a Sara en la carretera y se repite el “O que prova a sua morte?” “O triunfo da Beleza e da Justiça”.



Tras el grito, la cámara inicia un movimiento de *travelling retro* y la metralleta hace su irrupción en la banda sonora, siendo acompañada, a continuación, por música de Villa-Lobos. Sara decidirá abandonar al moribundo y fracasado Paulo e iniciar un camino hacia delante, siguiendo el movimiento de la cámara, y al cambiar el plano veremos a Paulo solo en las dunas, levantando el arma al cielo, repitiéndose aquella imagen que ya habíamos visto al inicio de la película, justo antes del *flashback*, aunque ahora con una duración mayor, de más de dos minutos.

En esta última imagen se agolpan los sonidos: distintas músicas, bombas explotando, disparos de pistola, sirenas y el sonido de la metralleta. Son sonidos que ya hemos oído a lo largo de la película, pues *Terra em Transe* está llena de tiros que saturan la imagen yendo más allá de ella, a veces sin una justificación visual: los que recibe Paulo, los que él imagina que recibe Diaz en la ceremonia de coronación, los que suenan cuando Diaz se siente traicionado por Paulo, marcando tanto su rabia como los ataques agresivos que la provocan⁴⁶¹, y los que suenan en la batalla entre Diaz y Paulo en casa

⁴⁶¹ Rubens Machado Jr. considera las tensiones entre Diaz y Paulo como una de las tres opciones para la interpretación de esta “beligerância indeterminada” que caracteriza este sonido de tiros: las otras son la trayectoria política de

del primero, acompañados del *Otelo* de Verdi. En estos dos últimos casos, el sonido de las armas es mucho más variado: tiros de distintos tipos y también explosiones; se sugiere más una guerra que un atentado o un duelo, una lucha colectiva en lugar de una pelea entre individuos. Y así la Historia, su escritura, entra a formar parte de la violencia entre Paulo y Diaz, connotando la música de ópera compuesta por Verdi con aires de tragedia moderna y, al mismo tiempo, con una violencia descontrolada y primitiva. Es algo que ocurre, también, en la multitud de planos caracterizados con el sonido de la batería, melodías desordenadas que encarnan el caos político que rodea a los protagonistas, especialmente a Vieira, cuyas entradas a la terraza siempre se acompañan de esta “percussão nervosa que imprime a cada gesto uma conotação marcial”.⁴⁶² Glauber probablemente la heredó de los tambores de Calanda de Luis Buñuel, los de la piña de *Nazarín* y la columna de *Simón del desierto*: sonidos de la violencia del hambre, esa hambre que crea el surrealismo, que Glauber toma como herramienta de vómito. A un desequilibrio, como vimos, se responde con otro.

El plano del poeta armado, que será el último de *Terra em Transe*, recupera esa violencia sonora propia de la película, aquella en la que el vómito no se formaliza con el sucederse vertiginoso de las imágenes, sino que se superpone en las capas de la banda sonora. Glauber decía sobre este final que “Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música da esperança como em *Deus e o diabo*, mas o ruído das metralhadoras que se sobrepõe à música do filme. Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra, ou seja, um canto de esperança. Não é uma canção no estilo *realismo socialista*, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave”.⁴⁶³ Sin embargo, creemos que su canto de esperanza es matizable, precisamente por la importancia que gana el sonido de la metralleta en la banda sonora. Según Rubens Machado Jr., a lo largo de la película este sonido se caracteriza por la periodicidad (series de duración parecida), la alternancia (las ráfagas en un registro más abierto y agudo se alternan con otras más cerradas o graves) y elevación del ritmo, y lo compara al modo como son disparadas las palabras detractoras de

Diaz (pasado) y la guerra civil en perspectiva (futuro). MACHADO JÚNIOR, R.L.R. *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁶² XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 40.

⁴⁶³ ARLORIO, P.; CIMENT, M. Entretien avec Glauber Rocha. *Positif*. N. 91, pp. 19-36. Recogido en *Op. cit.* 2004, p. 119.

Paulo en el reportaje que dirige para difamar contra Diaz y al lanzamiento de reproches al poeta por parte de unos militantes en la terraza de Vieira.⁴⁶⁴ Creemos que lo más importante de este sonido es la primera característica que nombra Machado Jr.: ante el caos y el desorden de las músicas y los sonidos de guerra, el de la metralleta es increíblemente repetitivo, constante, inmutable, como si marcara su ritmo a los demás. Es, también, una violencia que no termina, eternamente repetida.

Dos posibles lecturas se derivan de esa constante repetición, y ambas nos servirán para caracterizar una imagen de vómito distinta al derroche de planos o sonidos caóticos. En su análisis, Ismail Xavier contrapone la teleología de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, aquel salto histórico que, aunque impreciso, afirmaba la posibilidad de viajar del *sertão* al mar, a la que presenta *Terra em Transe*, que, para él, es una teleología en crisis. Según señala, la galería de tipos que conforman los protagonistas de la película va más allá del retrato de ciertos personajes de la política de los años 60 y enmarca esta política en un orden mayor, que la supera y determina: “Dados o esquema e a hierarquia, a ordem social vira ordem cósmica, a ação assume uma dimensão ritual, cumprimento de um programa; o filme, nos seus traços de estilo, vai sugerindo outras esferas de determinação que apontam para o aspecto mágico-religioso que a feição de ‘possesso’ de seus agentes expressa com maior ênfase”, y es por eso que los personajes están encarados a “produzir o novo, como montagem de um cenário de repetição”.⁴⁶⁵ En esta matriz encajan, entre otros, el mesianismo de la política, el ascenso de Diaz como nueva conquista de América, y, lo que para nosotros es lo más significativo, la violencia guerrillera de Paulo: “A luta armada não se põe como ‘começo da história’ porque tática que conduz à vitória. Ela tem um valor em si, valor simbólico que a encaixa nessa outra ordem de fatores dentro da vida coletiva de Eldorado.”⁴⁶⁶ Si la violencia de Paulo es considerada o no como un ritual es algo ambiguo, que no queda completamente claro en la película, aunque creemos que en la repetición de la metralleta se plasma de forma singular la crisis de la teleología señalada por Xavier: la guerrilla deja de ser un pasaje para convertirse en un estado, los disparos no buscan una conquista sino que devienen una rutina que nunca cambia. De este modo, la violencia se vuelve cíclica e ineficaz.

⁴⁶⁴ MACHADO JÚNIOR, R.L.R. *Op. cit.*, pp. 21-22.

⁴⁶⁵ XAVIER, I. *Op.cit.* 1993, p. 57.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 59.

Si Paulo era un moderno Prometeo, alguien que buscaba iluminar con su explosión de luz, los disparos que suenan al final de la película serán la expresión de su buitre: un buitre que cada día roerá el hígado, que nunca llegará a matar, que encadenará al titán a la eterna repetición.

Si la violencia era vómito, el del final del filme es cíclico y repetitivo. Georges Bataille ya había vinculado el vómito con la figura de Prometeo en un texto titulado “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”, publicado en el número 8 de *Documents* (1930). En este texto, Bataille señala los estrechos vínculos que unen el vómito, la automutilación y el sacrificio religioso, pues en todos ellos el ser humano rompe con su homogeneidad y se dispone a perder una parte de sí mismo. Llega a ello tomando la interpretación de Salomon Reinach del mito de Prometeo⁴⁶⁷, según la cual el águila que roe el hígado del titán se identifica también con el sol y con el propio ladrón del fuego, porque en las culturas primitivas quien robaba el fuego de los dioses y era castigada era la propia águila, y más tarde, al adaptarse el mito a la cultura griega, al antropomorfizarse y crearse la figura del Prometeo hombre, el águila pasó a ocupar una posición distinta, la del torturador que cada día le come el hígado. Bataille toma esta interpretación para identificar al águila con el condenado, al sacrificador y al sacrificado, y ver en su suplicio un caso de automutilación, de autofagia por parte de Prometeo, donde “Todo el exceso de riqueza recibido del delirio mítico se limita al increíble vómito del hígado, devorado y arrojado sin cesar por el vientre abierto del dios.”⁴⁶⁸ Tenemos nuestras dudas sobre la interpretación de Bataille, pues el texto de Salomon Reinach en el que se inspira es un estudio histórico y mitocrítico que no parece justificar una identidad absoluta entre el titán y el águila. Sin embargo, el vínculo del vómito con la circularidad es estimulante, y permite caracterizar al derroche bucal no solo por la acumulación de elementos, sino también por la repetición incesante, algo que recuperaremos en breve.

Por otro lado, creemos que la identidad entre el vómito y la automutilación es una idea cristalina. Para Bataille, el sacrificio estaría

⁴⁶⁷ REINACH, S. “Aetos Prometheus”. *Cultes, Mythes et Religions*. V. III. Paris: Ernest Leroux, 1906, pp. 68-91. Recogido en *Psychanalyse-Paris*: <http://www.psychanalyse-paris.com/Aetos-Prometheus.html> [acceso el 1 de abril de 2013]

⁴⁶⁸ BATAILLE, G. “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent Van Gogh”. *Documents*. N. 8, 1930. Recogido en *La oreja de Van Gogh*. Traducción de Agustín Temes. Madrid: Casimiro, 2011, p. 36.

caracterizado “por el hecho de poder liberar elementos heterogéneos y romper la homogeneidad habitual de la persona; en consecuencia, se opondría a su contrario, a la ingestión normal de alimentos como si fuera un vómito”⁴⁶⁹; es por eso que “vemos que el dedo, el ojo o la oreja arrancados no son muy distintos de los alimentos vomitados”.⁴⁷⁰ Se trata, para Bataille, de una libertad expansiva: “El que ofrece un sacrificio es libre; libre para dejarse llevar él mismo por ese desbordamiento, es decir, libre para, al identificarse continuamente con la víctima, vomitar su propio ser, al igual que ha vomitado un trozo de sí mismo o un toro. Libre, en definitiva, para lanzarse de repente fuera de sí como un galle o un aisaua.”⁴⁷¹ ¿Es la última imagen de *Terra em Transe* una imagen que se libera del filme, que se independiza de él, que es vomitada por él? ¿Se trata de una automutilación, de su oreja de Van Gogh?

Esto es lo que se podría sugerir a partir del ensayo de Cláudio da Costa *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. En este estimulante texto, da Costa indaga en la contraposición entre dos tipos de imágenes en el cine brasileño: la imagen simétrica y la imagen disimétrica. Para él, la imagen simétrica es la propia del cine de Vera Cruz, la productora paulista que trató de levantar una gran industria cinematográfica en el Brasil de los 50. Se trata de una imagen caracterizada por la cordialidad, que hace converger armónicamente dominios distintos e impide la circulación. A nivel estético, esto implica la ausencia de ruptura, un enraizamiento que impide la fuga de la imagen. A nivel ideológico, esta imagen cordial agrupa dos Brasiles, el arcaico y el moderno, en una identidad nacional, pero no deja que se contaminen entre ellos, los mantiene separados.⁴⁷² Pues bien, la ruptura con ese tipo de imagen surge con la figura de Glauber, y en particular con la muerte de Paulo Martins en *Terra em Transe*. El poeta es el centro de donde surgen las imágenes (aunque, como vimos antes, y como señala da Costa, no todas las imágenes pertenecen a sus recuerdos), pero sus contradicciones le impiden ser coherente o armonizar sus contrarios, algo que afecta también al conjunto de la película: “Mesmo um único corpo como o de Paulo não é um, pois é já fissurado entre a política e a poesia, entre Eldorado e Alecrim, entre

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² COSTA, C. *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 23-39.

Sara e Sílvia. É o corpo-em-transe cuja fissura é paradoxalmente o lugar da passagem, da comunicação não-lógica, das relações convulsivas e temporais. Esse é o rasgo que impede Paulo de ser coerente (...) A falta de um corpo orgânico é o que impede Paulo de ser um sujeito da consciência, sua irresponsabilidade política. Tudo em Paulo é convulsão e histeria, mesmo quando cola seu corpo ao de Sara”.⁴⁷³ Da Costa vincula esta convulsión, precisamente, a la figura del grito. Paulo reúne en sí todas estas incoherencias, tratando de unificarlas, infructuosamente; con su óbito, será posible que todas estas fuerzas se dispersen: “A morte de Paulo não é dada por um crime, mas é um sacrifício. É preciso que o herói morra para que as forças se desenraízem, se desterritorializem, comecem a vagar sem rumo, sem fim. (...) Se a morte de Paulo pode ser vista como um crime, ela é o crime cometido pelo próprio autor que precisa matar aquele que ele mesmo inventou para ser âncora de suas imagens.”⁴⁷⁴

A partir de aquí, se produce en el cine brasileño lo que da Costa llama la imagen disimétrica, caracterizada por el descentramiento, la ausencia de perspectiva, la fuga y el error, impotente para establecer unos límites racionales a una circulación que no se para, explotando los límites de la forma cerrada para permitir el pensamiento. Esta circulación constante no permite la configuración de un mundo ni su transformación, de modo que el mundo del hambre desaparece como objeto de representación y la imagen, a su vez, asume su impotencia, volviéndose “imaginação sem território, obrigada a repetir imagens mesmo que sem motivo, sem destino, sem futuro. A imaginação é o deserto improdutivo do reflexo e da duplicação, a eternidade de um tempo sem direção, absolutamente impessoal e inativo. A imaginação desse cinema à margem é pura passividade que persegue afetos sem dono, tem sensações sem conseqüências, repete idéias sem razão.”⁴⁷⁵ La imagen acaba reflejándose a sí misma y se convierte en el mero “desdoblamiento *dissimétrico* dos domínios sensíveis da imagem em um pensamento. A imagem é a irrealização que afirma a circulação em sua infinitude. Na ausência de um centro ou centros, revelando a experiência de um envolver-se infinitamente com a margem, é a imagem mesma que se ausenta.”⁴⁷⁶

⁴⁷³ *Ibid.*, pp. 77-78.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

Da Costa dice que *Terra em Transe* es el punto de ruptura, pero no señala ninguna imagen concreta de la película que ya se encuentre en este estado de disimetría, de fuga perpetua. Nosotros proponemos que tal vez la última, la de Paulo en las dunas disparando una metralleta repetitiva, sea ese plano. La imagen se desliga de los espacios que hemos visto hasta ahora (estas dunas no han aparecido previamente, ni tan solo en la carretera donde Paulo es disparado) y asume su inutilidad, arrojando a su superficie materiales diversos y repitiendo el sonido de la metralleta una y otra vez, ajena a cualquier lógica y rompiendo con la causalidad. Es una imagen que dura, finalmente, más de dos minutos, pero que podría no terminarse nunca, que es arrojada, vomitada, mutilada, y finalmente desligada de todo, de todo propósito histórico, revolviéndose en su violencia circular. Además, es una imagen en la que regresa el hambre: ¿qué eran las imágenes del hambre que vimos en la primera parte de este trabajo, sino imágenes disimétricas, tal como diría da Costa? El horizonte de *Vidas Secas* y la ventana de *También los enanos empezaron pequeños*, aunque finalmente cedían al relato, se independizaban también del tiempo del consumo y la narración, por momentos eran dedos mutilados por donde ya no fluía la sangre de la película, que se quedaban azules y se gastaban. Al final de *Terra em Transe* retorna el hambre, la espera, la dilatación temporal, pero lo hace con una diferencia fundamental: incorpora en ella la repetición mecanizada, característica fundamental del consumo. Es un hambre que viene tras la civilización, no antes que ella; es un hambre que incorpora los cambios constantes propios del consumo y nos los muestra con distancia, mostrando su ridiculez. Eso sería, para nosotros, el vómito. No es el tiempo de espera antes del asesinato, como decía Artaud, sino el enfrentamiento a la podredumbre del cadáver, a la absurdidad de las ruinas, sometidas al tiempo intransigente de un hambre que regresa.

12.4 El vómito circular

En un ensayo titulado “Prometeu e o seu abutre. Ensaio sobre a modernidade e a antimodernidade”, derivado de una conferencia pronunciada en Barcelona en 1973, el antropólogo Roger Bastide usaba la contraposición entre Prometeo y su buitro, que le roía el hígado durante toda la eternidad, para hablar de las civilizaciones avanzadas, que según él se devoraban a sí mismas: sociedades prometeicas convertidas en buitros por la exigencia constante de

novedades. Bastide no clarificaba demasiado a qué se refería con la figura del buitre, aunque su empleo del mito para hablar del mundo contemporáneo es extremadamente estimulante.⁴⁷⁷ *Terra em Transe* no es un filme sobre la sociedad de consumo, y su trabajo de las repeticiones del buitre se usa, en cambio, como una estrategia de agresión y como un medio de reflexión sobre la violencia y sus posibilidades teleológicas. Sin embargo, como ya hemos apuntado en el último párrafo, y como demuestra la sugerencia de Bastide, la imagen de Paulo resistiendo en las dunas con la metralleta taladrándonos puede engarzarse tanto con la estética del hambre que trabajamos páginas atrás como con la novedad incesante pedida por el consumo; una novedad que, sometida al vacío del hambre, mostrando al desnudo sus repeticiones, deviene una imagen de vómito.

Es por ello que merece la pena regresar a una imagen anterior de la historia del cine brasileño, el plano más conocido de *Os Cafajestes* (1962), el primer largometraje de Ruy Guerra, exponente de un *Cinema Novo* urbano, gamberro y nacido bajo el influjo inevitable de la *Nouvelle Vague* y el cine moderno europeo en general (Guerra se había formado en el IDHEC de París). Jandir y Vavá, los dos protagonistas, deciden hacer chantaje al tío del segundo engañando a su novia Leda, interpretada por Norma Bengell, y haciéndole fotografías desnuda en la playa. Seducida por el *playboy* Jandir, Leda se quita la ropa y empieza a jugar con las olas, y será en ese momento cuando Jandir le robe las prendas y se marche con el coche, provocando una infructuosa persecución para parte de Leda.

⁴⁷⁷ BASTIDE, R. Prometeu e o seu abutre. Ensaio sobre a modernidade e a antimodernidade (conferencia pronunciada en Barcelona en 1973). Recogido en *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Traducción de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



Su torso agotado, corriendo por la arena, dialoga con el plano de sus bragas, levantadas al viento por Jandir, como una bandera. Finalmente, el vehículo se acercará a ella y de su capó saldrá Vavá, que estaba escondido, esperando, y que, armado con su cámara, empezará a hacer fotografías, mientras Jandir conduce en círculos en torno a la mujer. A partir de este momento, la cámara de Guerra se situará sobre el vehículo y mostrará constantemente a Leda, en un movimiento circular que dura casi tres minutos y medio y que no tiene otro objeto que el cuerpo de la mujer. Ella tan pronto mirará al coche como se revolcará en la arena, en caídas de desesperación que son a su vez poses fotográficas, tratando de taparse los pechos o el sexo. Está ella sola, y el vehículo se hace presente con su movimiento y la banda sonora, formada por el sonido del motor, unas insistentes bocinas y los gritos de Vavá, que imita a los indios del *western*. No vemos el vehículo, pero sí las roderas en la arena, fieles testigos del recorrido del plano y de nuestra mirada, residuos de la escritura. El plano terminará con la imagen congelada de Leda, dirigiendo los brazos a cámara, implorando ayuda o piedad.

La secuencia no termina aquí, sino que el plano congelado será sucedido por una nueva imagen desde el coche, distanciándose de Leda, convirtiéndola, tras la obsesiva exposición de su cuerpo, en un

punto en medio de la arena, seguido en el montaje por sus bragas volando, sus zapatos cayendo al suelo y su anillo aterrizando en la playa. Tras ellos, su cuerpo cansado, derrotado, observando a sus torturadores, que hablan a lo lejos. Los personajes volverán a encontrarse y conversarán, aunque creemos que el sentido de la secuencia se cierra aquí: tras el obsesivo consumo visual de su cuerpo, Leda es dejada en el suelo como un despojo, exactamente igual que sus prendas de ropa. Randal Johnson señala que, aunque los protagonistas de *Os Cafajestes* viven en los márgenes del capitalismo, están integrados en su sistema, y es por ello que la película está construida a partir de intercambios comerciales que convierten el cuerpo humano en una mercancía: Jandir, por ejemplo, recibe el coche de Vavá como compensación por su ayuda en la seducción de Leda. Sin embargo, tal como señala Johnson, esta serie de intercambios no representa un ascenso o un horizonte de salida, sino una inmovilidad de la que los personajes no pueden salir, un estatismo forzado que se plasma estéticamente en el *travelling* circular alrededor de Norma Bengell y en su imagen congelada. Es por eso que la última imagen de la película, con Jandir en pantalla y noticias radiofónicas en la banda sonora, no es una mirada al horizonte, sino un echar la vista atrás que termina en imagen fija.⁴⁷⁸

El largo *travelling* circular que se fija sobre Leda es, pues, una versión contemporánea del buey que cerraría *Os Fuzis*: la carne animal es ahora carne humana, la multitud de hambrientos se convierte en un coche que da vueltas, la potente voz moribunda de Antônio Pitanga deviene bocinas y grititos, y, sobre todo, los cortes del cuchillo son encomendados a una cámara fotográfica, que fragmenta y multiplica el cuerpo de Norma Bengell. Sin embargo, estas imágenes quedarán siempre en *off*, y en su lugar observaremos incesantemente a la víctima, en círculos. En esta imagen regresa, en primer lugar, la estética del hambre: la entereza de Leda, su permanencia en pantalla mientras la cámara la escruta, nos traslada al caballo o al perro de *Vidas Secas*, sometidos a una mirada fija, presos de un plano del que no podían escapar. En el caso de *Os Cafajestes*, esa prisión visual se multiplica como un prisma y adquiere tres dimensiones, asediando a la mujer con su movimiento y aprisionándola con las roderas. Estamos lejos del *sertão* y los animales, pero aquí igualmente la dilatación frena el relato, la inmovilidad no permite avanzar, tal como queda claro en su imagen final de piedad, congelada.

⁴⁷⁸ JOHNSON, R. *Op. cit.* 1984, pp. 96-97.

Aun así, este hambre, como ocurrirá años después con el final de *Terra em Transe*, dialoga con la circularidad y la repetición: los bocinazos y los gritos se repiten sin cesar, como las posiciones de la cámara: en su trayecto circular, pasa una y otra vez por los mismos lugares. En ambos mecanismos, tanto en la circularidad como en las repeticiones, se funda una idea clave, la de un consumo excesivo que dialoga con la nada. En el atasco de *Week-end*, por ejemplo, la larga cadena de coches plasmaba el consumo como cadena de muestras y anunciaba sus vínculos con el hambre. Los bocinazos de *Os Cafajestes* nos retornan a él, a ese “un poco demasiado” que mencionaba Ropars-Wuilleumier, aunque lo despojan de su escaparate de muestras y encierran su fila de coches en un solo vehículo, en el que se monta la cámara. El consumo como repetición, pues, se enrosca sobre sí mismo, se desliga de todo y se vuelve irracional. En su circularidad, en su farse en un solo punto, el giro interminable sobre Leda es una imagen mutilada, vomitada por la propia película. Sí que tiene que ver con ella, con los intercambios mercantiles que señalaba Johnson, aunque durante estos minutos el filme no avanza con esos intercambios, sino que se detiene en los excesos de uno de ellos, el de la mirada sobre la joven, para volverlo excesivo, para hacer surgir la náusea.

12.5 La parodia del progreso

El diálogo entre *Terra em Transe* y *Os Cafajestes* caracteriza al vómito como una estructura de agresión basada en la repetición y la circularidad, una estructura que puede expresar tanto la crisis de una teleología, el fracaso de una revuelta violenta, como los límites de la sociedad de consumo, con su exigencia constante de novedades. En este punto, por saber fusionar ambas dimensiones, merece la pena recuperar el caso de Werner Herzog y su película *También los enanos empezaron pequeños*, pues en ella el hambre de la ventana, el freno al relato que el enano no quería contar, se transforma, conforme avanza la película, en una estructura de vómito circular. En una secuencia situada en el primer tramo del filme, el grupo de enanos protagonista discute sobre el sentido de mantener la revuelta.



Mientras una sugiere que se vayan del centro, los demás ven en la fuga una posibilidad absurda, pues no se puede ir a ningún sitio, y, en caso de evasión, la policía rápidamente daría con ellos. Así que deciden quedarse en el centro, optan por la rebelión interna. Al mismo tiempo, empiezan a quejarse del trato que reciben: no les gustan los animales que merodean por ahí, ni beber leche en polvo, ni regar las plantas, y tampoco lo que una de ellos llama, enigmáticamente, el “trato con la Madre Naturaleza”. En esta conversación Hombre, el enano interrogado al principio de la película, solo participará repitiendo algunas de las palabras que sus compañeros han dicho, como si encontrara en ellas una sonoridad especial: “policía”, “leche en polvo”, “Madre Naturaleza”. Herzog lo presentará algo aislado de los otros, en un plano sin escorzos de los demás, entre dos barriles; cuando la secuencia se muestre en un plano conjunto, Hombre aparecerá de espaldas, siguiendo al margen de la situación. Y eso es lo que harán precisamente sus palabras, pescadas del discurso de sus compañeros y, en su boca, vaciadas de sentido.

La lógica de Hombre es la de la repetición, tanto de palabras concretas (especialmente “fuerte, fuerte”) como de gestos (un tic nervioso en uno de los brazos, así como su movimiento balanceante). Su risa, por otro lado, sonará una y otra vez a lo largo del filme, siendo a veces independiente de su creador, simplemente una melodía que se pierde entre las ruinas de ese tétrico centro educativo, como un resto, como una línea de humo que rápidamente se desvaneciera. Al final de la película, esta risa será convertida en la protagonista absoluta de la escena: fracasada la jornada de gamberrismo, todos los enanos se escapan en diversas direcciones, pero Hombre se queda paralizado al lado de un dromedario y ríe delante de cámara, sin parar, durante más de 2 minutos, casi ahogándose por la insistencia del plano. Como el poeta de *Terra em Transe*, Hombre está sujeto a la inmovilidad y dispara (risas) tras una revuelta fallida. No cesará nunca de hacerlo, pese a que en un momento tosa; se enroscará en la circularidad de su protesta y manifestará, con este vómito incesante, la asunción de la derrota.

Werner Herzog ha dicho que en la película se efectúa una velada crítica a la sociedad de consumo, pues lo que está fuera de medida no son los enanos, sino los objetos que los rodean: “They are well proportioned, charming and beautiful people. If you are only two feet tall that means the World around you is totally out of proportion. Just look around us: the worlds of commerce and consumer goods have become such monstrosities these days. For the midgets, even door knobs are huge. There was a clear decision to shoot from the dwarfs’ point of view because then everything, apart from the people themselves, would be out of proportion. So if the film is ‘saying’ anything, it is that it is not the midgets who are monstrous, it is us and the society we have created for ourselves.”⁴⁷⁹ Creemos que se trata de una teoría algo forzada, aunque venga del propio cineasta, pues la desproporción de los objetos no es tan notoria y, cuando aparece, se usa de forma jocosa, como ocurre cuando Hombre intenta, infructuosamente, subir a una cama demasiado alta para él. Sin embargo, sí que hay en las imágenes de la película una parodia constante de todas las entidades del poder y la tradición, especialmente el matrimonio, las normas de mesa o la religión; su lógica destructiva arremete contra todo ello y los objetos son lanzados al suelo, como si fueran vomitados, convertidos en alegre materia lúdica, exactamente del mismo modo que Hombre agarraba las palabras de sus compañeros y las repetía fuera de contexto.

Aparece una cerda cargada de lechones en las ubres (una imagen que ya aparecía en *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein), pero morirá asesinada por los enanos sin que sepamos el motivo. La comparación con otros cerdos que han poblado nuestras páginas nos revela que ahora ya no es tiempo de la acumulación del consumo (*Porcile*), ni de la revelación de los procesos sangrientos (*Week-end*), sino de la conversión en ruinas o desperdicios. Y eso es lo que ocurrirá con el objeto más significativo de la película, el automóvil que, puesto en marcha, no se usará como medio de fuga, sino que se dejará en el patio del centro donde los enanos están internados, circulando en círculos.

⁴⁷⁹ CRONIN, P. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber, 2002, pp. 56-57.



Aproximadamente 45 minutos se sucederán entre que los enanos abran la puerta del garaje, dispuestos a poner en marcha el vehículo, hasta que se hartan de él y lo lancen a un profundo pozo. En todo este rato, el vehículo dará vueltas y más vueltas, siendo a veces escenario del juego de los personajes, con una cámara que lo sigue de cerca, y otras simplemente un elemento al fondo del plano, convertido en parte del paisaje. En dos ocasiones aparecerá en el patio vacío, sin los enanos, simplemente como marcador temporal, como un reloj averiado que diera vueltas sin llegar a ningún lugar. En *También los enanos empezaron pequeños* hay otras situaciones repetidas varias veces, como los enanos protestando ante el edificio donde se refugia el educador, pero esta es sin duda la más significativa, pues combina los giros del vehículo con su reiteración en momentos distintos de la película, una circularidad que se combina con otra.

La sujeción de un medio de transporte, encarnación del progreso, a la repetición, es un procedimiento que Herzog usaría en la misma época para abrir *Fata Morgana*: si antes vimos que la película trabajaba con la posibilidad de descubrir una imagen de ensueño en el horizonte, su arranque, por el contrario, no especulará con el descubrimiento de la unidad, sino con lo múltiple.



El primer plano que vemos es una imagen de un avión aterrizando, vagamente borroso, que desciende desde la parte superior del plano y se posa sobre la pista. Se inscriben en la pantalla el nombre de la película y el director, y se inserta un rótulo sobre negro señalando el primer capítulo del filme, “La Creación”. A continuación, y sin más títulos de crédito, vemos siete aterrizajes más, filmados desde el mismo punto: algunos aviones están a punto de llegar, otros todavía están en el cielo, y vemos cómo cada uno de ellos entra en contacto con la pista. El fondo va mutando su luz, probablemente por la distinta hora del día, pero la mecánica de los aterrizajes no varía, aunque la neblina se va densificando y las imágenes son, como señala el propio Herzog, cada vez más borrosas e impalpables.⁴⁸⁰ Entre los aviones, simplemente cortes de plano. El inicio con esta secuencia, situada en el aeropuerto de Munich, podría verse como una reminiscencia de la idea original para la película (unos alienígenas que llegan a un planeta desconocido), aunque es más interesante contemplarla como el propio Herzog ha propuesto: como una prueba para los espectadores: “I had the feeling that audiences who were still watching by the sixth or seventh landing would stay to the end. This opening scene sorts out the audiences; it is a kind of test.”⁴⁸¹

Valérie Carré, al analizar las concepciones del tiempo que conviven en el cine de Herzog, señala dos variantes de la figura del círculo: el retorno a lo mineral y lo iterativo. El primero se plasma, por ejemplo, en el escenario rocoso de *También los enanos empezaron pequeños*, y remite a una inmovilidad de la que el círculo también forma parte. Por otro lado, lo iterativo encuentra su caso paradójico, según Carré, en esta serie interminable de aterrizajes: “Herzog, en utilisant la technique des sautes, ne donne pas seulement l’impression d’un bégaiement et d’une imperfection de la technique en particulier, mais de la marche de l’humanité en général, condamnée à toujours recommencer.”⁴⁸² El resultado de todo ello, lo que vendrá después de esos aterrizajes repetidos, será, obviamente, la ruina, la que *Fata Morgana* nos mostrará a lo largo de todo su metraje. Moviéndose en círculos o repitiéndose sin cesar, en el cine de Herzog los estandartes del progreso son

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸² CARRÉ, V. *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 209.

desligados de sus lógicas trayectorias narrativas, mutilados de su realidad. En estos casos, ellos no son el vehículo del vómito, como en *Os Cafajestes*, donde la cámara se montaba en un automóvil, sino su producto. Lo que en el filme de Guerra eran el vómito y la inmovilidad inherentes al capitalismo, a su imagen, en la que nos trasladábamos, en el de Herzog es puesto en perspectiva: los medios de transporte son vomitados como las palabras de Hombre.

Arrojar los productos del capitalismo a una dimensión lúdica, que lo deforme, es la idea fundamental de uno de los documentales más curiosos de Herzog, *Cuánta madera roería una marmota...* (*How much Wood would a Woodchuck Chuck...* *Beobachtungen zu einer neuen Sprache*, 1976) se ambienta en el 13° Campeonato Anual de Subastadores de Ganado celebrado en New Holland, Pennsylvania. Tras una breve presentación del lugar y unas entrevistas a los ganadores (cuando ya han sido premiados), toda la atención del mediometrage se centra en las dinámicas del concurso, fundado en la compra y venta de ganado.



El ganado aquí no es abierto, como en *Os Fuzis*, sino que más bien está sometido a unas lógicas de sujeción y ordenamiento, como los cerdos de *Porvile*. Antes de cada subasta, las reses son pesadas y salen a la pista por una puerta a la derecha del público, se apelonan en la pista y, tras ello, salen por una puerta a la izquierda, describiendo, en su trayectoria, un semicírculo, figura que hace pensar, inevitablemente, en los 360° que ya hemos visto, en las sucesiones de un consumo que no se termina.

Sin embargo, esta vez no son solo los animales los que salen a concurso y son observados por los demás, sino también los propios subastadores: uno a uno, irán ocupando su espacio para hacer exhibiciones de hasta 3 minutos y, así, ser evaluados por un jurado, tal como ocurre con los bueyes. No es casual que uno de estos subastadores confiese, al inicio de la película, que se decidió por esta profesión al ver a un subastador acaparando, con su trabajo, la

atención de 400 o 500 personas. Como mercancías, pues, van circulando los subastadores, aunque con un poder especial, pues en sus labios se cifrará el proceso económico de compra y venta: ellos son los que anuncian cuánto se está ofreciendo por cada animal y preguntan, una y otra vez, si alguien da más. Lo hacen siguiendo unas reglas muy específicas, unas pautas absolutamente fijadas: no hay en sus voces la marginación de los conceptos que veíamos en el enano Hombre, sino su perfecto engarzamiento en una lógica comercial. En las entrevistas iniciales, uno de los subastadores dice que, cuando empezaba a entrenarse para este trabajo, jugaba a subastar los palos de teléfono que veía al circular por la carretera; otro menciona que ordeñaba a las vacas de su casa al ritmo de una subasta. *Cuánta madera roería una marmota...* sugiere, así, que todo puede ser comercializable.

Esta lógica, por otro lado, está sometida a unos tiempos concretos, y eso obliga a que los subastadores deban hablar muy rápidamente y que los compradores se comuniquen con ellos a partir de signos sutiles. De hecho, en el concurso que filma Herzog cada uno dispone solo de tres minutos. Y es esa velocidad, absolutamente acorde con las lógicas de la compra/venta, la que hace que, para el oído no entrenado, el sentido de sus frases se pierda, se disuelva, devenga informe, avanzando el destino de estas mercancías, ahora vacas con sello pero después carne en filetes, como al final de la película de Guerra. La originalidad de Herzog es detectar esa deformación y convertirla en el tema del documental (su subtítulo es “Observaciones sobre una nueva lengua”); su *voice over* explica: “Es una lengua espantosa y fascinante al mismo tiempo. Lo que me espanta, personalmente, es que nuestro sistema ha creado una lengua que no puede evolucionar. A veces me pregunto cómo nació la liturgia de la Iglesia. O cómo nació el lenguaje de la publicidad. O cómo pudo el sistema económico crear esta lengua. Al mismo tiempo, suscita una fascinación musical. A menudo pienso que esta es la última forma imaginable de poesía.” Son un tipo de cantos que tienen que ver con otros casos de la filmografía de Herzog, otras voces llevadas al límite en la sociedad del espectáculo, como la del sacerdote de *Huie’s Sermon* (1980) o el telepredicador de *Glaube und Währung – Dr. Gene Scott, Fernsehprediger* (1980).

Sin embargo, lo más interesante es que en este caso el vómito bucal se liga estrechamente a la figura del animal, cuna de nacimiento de nuestro consumo: como si todas aquellas cifras, todas aquellas catalogaciones del consumo, aquello que habíamos visto en los cerdos

de *Porcile* y en los coches de Godard, se convirtiera ahora en un vómito informe y, a la vez, extremadamente civilizado, absolutamente racional. La rapidez es fundamental, pues comprime el discurso en un tiempo muy limitado, y, al comprimirlo tanto, lo tritura, lo convierte en pedazos roñosos, en vómito que se dispara. Los subastadores son el inverso de Stracci: como si él, tras haber comido todo, se pusiera a enumerar, a cámara rápida, aquello que ha devorado, rebelándose contra todos aquellos que lo han hinchado, vomitando sobre ellos el producto de su digestión, y, al mismo tiempo, estando más sujeto que nunca a las lógicas que lo convierten en un esclavo. Antes vimos cómo la exacerbación de la repetición podía llevar del consumo al vómito. Ahora nos encontramos con que, llevando al extremo la aceleración que comprimía a Stracci, se puede, al mismo tiempo, vomitar la lógica que lo encadenaba.

13. Repulsión y chapuza

13.1 Hambre pese a todo

A través de los círculos y las repeticiones, el vómito puede, pues, agarrar las dinámicas del consumo y devolverlas deformadas, informes, demostrando, de este modo, su carácter arbitrario. En este último apartado, regresaremos a las cualidades más físicas del vómito para ver cómo este desvelamiento puede operarse de otras maneras, y lo haremos acercándonos de nuevo al cine brasileño, en particular al llamado *Cinema Marginal*. Sin embargo, antes deberemos retroceder un poco, hasta el siglo XVIII, para encontrar un texto que, tal como hacía la novela de Knut Hamsun, sugiere estrechos vínculos entre el hambre y el vómito. Se trata del ensayo *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* (1776), de Gotthold Ephraim Lessing. En este texto, el autor dedica tres capítulos a discutir la pertinencia de la representación artística de la fealdad de las formas y lo repugnante, categorías que, al margen de unos apuntes sobre su percepción, solo se diferencian por una cuestión de grado.⁴⁸³ Su premisa al abordarlos es que el arte debe representar la belleza: ya en un capítulo anterior, menciona cómo en la Antigüedad la representación de lo feo era vista como un acto de vanidad, como una prueba de talento en la imitación del mundo, y eso provocaba su rechazo por parte de la sociedad.⁴⁸⁴ Siendo la belleza, pues, el objetivo del artista, parece que la representación de lo feo y lo repugnante es algo impropio del arte, y solo es aceptable cuando es vehículo de sentimientos complejos que sí son admisibles en el arte: lo ridículo y lo terrible.

Sin embargo, Lessing, siguiendo el tema de su ensayo, establecerá una clara diferencia entre la poesía y la pintura: al hablar de la fealdad, dirá que “en la descripción poética la fealdad de las imperfecciones del cuerpo pierde el aspecto tan desagradable que ofrece en la realidad, transformándose en un fenómeno que, desde el punto de vista de la impresión que produce, deja en cierto modo de ser tal”; el sucederse de las palabras difumina el efecto de lo feo: así ocurre, por ejemplo, en la descripción de Tersites escrita por Homero⁴⁸⁵, y lo mismo pasará

⁴⁸³ LESSING, G. E. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducción de Enrique Palau. Barcelona: Iberia, 1957, p. 207.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 42-44.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 197-198.

con lo repugnante.⁴⁸⁶ ¿Qué ocurre, en cambio, con la pintura? En ella, lo feo y lo repugnante pueden servir a lo ridículo o lo terrible, pero su cualidad visual conserva inalterable su sentimiento desagradable: “en la pintura la fealdad tiene toda su potencia acumulada y obra con no menos vigor que en la naturaleza. El ridículo de la fealdad inocente no puede, en consecuencia, durar mucho, pues en seguida nace la sensación desagradable (...) Y lo mismo sucede con la fealdad perversa; lo terrible desaparece poco a poco, para ceder el paso a lo deforme, que queda inalterable”.⁴⁸⁷ El cine, por su naturaleza de sucesión, como la poesía, y de representación visual, como la pintura, supone una fusión entre ambas dimensiones y, al mismo tiempo, da las herramientas para criticar la teoría de Lessing. Con el montaje de imágenes distintas, lo feo y lo repugnante no se mantienen en pantalla, como en la pintura, pero, en cambio, pueden transformarse a cada nueva imagen, renovando su potencial desagradable, sin dejar que este se gaste en una sola imagen. Sería así cómo, gracias al cambio, a la mutación, lo feo y lo desagradable pueden serlo mucho más que en una imagen estática. Y eso nos permite releer a Lessing, y pensar que lo feo y lo repugnante, que para él pueden difuminarse en la poesía, tal vez encuentren, precisamente en ella, un potencial mucho mayor que en las artes plásticas. En el contexto cinematográfico, pues, sus teorías dejan de ser monolíticas, y es por eso que nos atrevemos a abordar una reflexión que realizó sobre la poesía y a trasladarla a las películas.

De entre los ejemplos que Lessing plantea al hablar de poesía, hay uno que nos interesa especialmente: el autor dice que “existe cierto género en lo terrible al cual no puede en modo alguno llegar el poeta sino por la vía directa de lo repugnante. Tal es ‘lo terrible’ del hambre.” Para él, la visión de un famélico puede provocar la piedad, el horror o el fastidio, pero nunca el hambre. ¿Cómo representar, pues, el hambre? Con lo repugnante: “Hasta en la vida ordinaria no podemos expresar mejor el hambre extrema que enumerando todas las cosas propias a la alimentación, insanas y asquerosas sobre todo, de las cuales debe hacerse uso para satisfacer el estómago”. ¿Por qué? Precisamente porque el hambre extrema es un sentimiento mucho más poderoso que el asco que todo esto nos provoca. Sentir la fuerza de ese asco, experimentar la repugnancia, nos podrá dar una idea de la magnitud de ese otro sentimiento, el del hambre extrema, suficientemente poderoso

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 204.

como para hacernos olvidar las primeras repulsas.⁴⁸⁸ Lessing menciona en las siguientes páginas numerosos ejemplos, obras de Calímaco, Ovidio, Apolonio, Dante y la pareja Francis Beaumont / John Fletcher; la sangre, el barro, un lobanillo e incluso el propio cuerpo se plantean como posibles vías para paliar el hambre.

A todas ellas debería añadirse, claro está, la carne cruda al final de *Os Fuzis*, donde el buey desollado deviene mesa de debate entre nuestro asco y el hambre de los campesinos, entre la repugnancia de las vísceras y lo terrible del estómago vacío. Se trata de un planteamiento que dialoga con los desafíos de Artaud y Glauber y propone una nueva vertiente a la estética de la violencia. Páginas atrás ya analizamos cómo la imagen de hambre, con su dilatación temporal, podía dialogar con el consumo: eran sus detenciones temporales las que nos permitían darnos cuenta de nuestro aturdimiento ante este consumo, pero no salir de él; y era la detención en los animales la que nos revelaba los fundamentos de nuestra deglución de las imágenes. Llegados a *Os Fuzis*, descubrimos que la imagen del vómito es una expulsión y la interrupción del consumo, pero es también la revelación de su verdad, la revelación del proceso que lo hace posible. Un proceso siempre oculto, siempre maquillado, siempre protegido por la *plastica facciale* pero revelado en el momento explosivo del vómito: aquel momento en el que la boca se abre y deja que salga lo que nunca quisimos ver. Y eso es el cuerpo abierto del buey, una boca que se abre para expulsar sus vísceras, para revelar las verdades del consumo, verdades que son materia en bruto y cortes, algo así como el cine.

13.2 La degradación antropofágica

Recogiendo los frutos más experimentales del *Cinema Novo*, pero oponiéndose a su idealización del pueblo, a su seriedad política y a su tendencia hacia la comercialidad, a finales de los 60 surgió en Brasil otro movimiento cinematográfico, consecuencia y reacción a su predecesor, menos conocido internacionalmente pero igualmente fundamental: el *Cinema Marginal*, desarrollado en 1968/69 y 1973⁴⁸⁹, y

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 210-211.

⁴⁸⁹ Para Fernão Ramos, 1968-1973; para Ismail Xavier, 1969-1973. RAMOS, F. *Cinema marginal, 1968-1973: a representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Embrafilme / São Paulo: Brasiliense, 1987; XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 31

con nombres como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Ozualdo Candeias o José Mojica Marins. En un libro aparentemente pequeño y breve, pero clave para conocer el conjunto del cine moderno en Brasil, Ismail Xavier señala algunas características importantes de este movimiento, como la consideración de la Historia como violencia y corrosión, la representación de un sufrimiento que no se redime, la agresión, el sarcasmo, la voluntaria ruptura con el espectador y, sobre todo, el paso de una “estética da fome” a una “estética do lixo” (“estética de la basura”), caracterizada por la cámara en mano, las discontinuidades y la textura áspera del blanco y negro.⁴⁹⁰ Este interés por la basura abarca tanto el *lixo* industrial como el propio de la industria cinematográfica: la serie B o el *kitsch*, por ejemplo, algo que llevaba a decir a Sganzerla que el filme de Welles que prefería era *The Stranger* (1946), porque, aunque no lo había visto, le habían dicho que era el peor de todos, que estaba basado en la miseria, y no en el lujo de *Citizen Kane* (1941).⁴⁹¹ Es así como el *Cinema Marginal*, con la *estética do lixo*, recuperaba el principio de la antropofagia oswaldiana, aquella que desacraliza el arte colonizador y da su propia versión carnavalizada. Sganzerla así lo declaraba al decir que “Devorando o cinema *desenvolvido* produzo sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para saindo uma vez mais da *verdade do subdesenvolvimento* – chegar a uma noção invertida de ‘bom’ ou ‘ruim’, pervertendo o objeto inicial na *provocação final da fome: o terceiro mundo* vomitando filmes péssimos e livres”.⁴⁹² Un vómito que, para Fernão Ramos, está estrechamente vinculado con aquello que Glauber había proclamado en “Estética da fome”: “O vômito do terceiro mundo vem, desta forma, se relacionar com a violência defendida por Glauber como única forma do ‘colonizador compreender pelo horror a força da cultura que ele explora’”.⁴⁹³

Del hambre a la basura, o, en otras palabras, del hambre al vómito. En esta fórmula se cifra una respuesta de los pueblos del Tercer Mundo, de su política y de su arte, ante la riqueza y la influencia de la cultura de los países ricos, de Estados Unidos a Europa. Páginas atrás vimos cómo Glauber había considerado el hambre la mayor originalidad de los países subdesarrollados, y la violencia la manifestación cultural más

⁴⁹⁰ XAVIER, I. *Op. cit.* 2001.

⁴⁹¹ RAMOS, F. *Op. cit.*, pp. 75-76.

⁴⁹² SGANZERLA, R. A Mulher de Todos para seu Autor. *Artes*. N. 20, 1970. En RAMOS, F. *Op. cit.*, p. 74.

⁴⁹³ RAMOS, F. *Op. cit.*, p. 75.

noble de esta hambre. Al hablar de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, David Oubiña ya señaló que “Esa violencia de los hambrientos no es previa a la civilización, es su excedente, su desecho; y no debería entenderse como un estado precapitalista sino como su consecuencia”.⁴⁹⁴ La violencia del hambre como desecho, pues, encontraría en la figura del vómito una forma de expresión, algo que ya detectó Lessing al hablar de poesía.

Un vómito que es, en primer lugar, literal. Fernão Ramos cree que la agresión de la abyección forma, junto a la estilización y la fragmentación narrativa, una de las principales características del *Cinema Marginal*. La “deglutição aversiva”, con personajes llenándose la boca y mostrando su interior, la representación de seres humanos con características animales, la baba de sangre, la defecación, el “berro histérico e convulsivo”... son imágenes señaladas por Ramos como expresiones de un horror arcaico, prehistórico, “advindo das profundezas da alma humana”.⁴⁹⁵ Y, entre estas expresiones, obviamente cita el vómito, cuyos restos son esparcidos por el cuerpo de los actores para acentuar su aspecto repulsivo.⁴⁹⁶ De hecho, en el segundo epígrafe de su famoso ensayo sobre la abyección Julia Kristeva ya señaló que el asco a la comida sea probablemente “la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l’abjection”⁴⁹⁷; de hecho, escogió la nata de la leche para mostrar cómo la creación del yo pasa por la abyección.⁴⁹⁸

El caso que cita Ramos para hablar del vómito es el de *Sem Essa, Aranba* (1970), también de Sganzerla, producido en el contexto de la productora Belair, fundada junto a Bressane, de corta vida (tres meses) pero abundante producción (seis largometrajes y un filme en súper 8). La protagonista absoluta en estos filmes fue Helena Ignez, primera esposa de Glauber, luego mujer de Bressane y finalmente musa de Sganzerla, pues “O “espírito” marginal encontra em Helena Ignez a

⁴⁹⁴ OUBIÑA, D. *Op. cit.*, p. 63.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 10.

⁴⁹⁸ La nata de la leche es símbolo del deseo de los padres, que la ofrecen al niño, pero al mismo tiempo esta comida no es un “otro” para el niño, ya que él se encuentra dentro del deseo de sus padres: es por eso que en la repulsión hacia ella “je m’expulse, je me crache, je m’abjecte dans le même mouvement par lequel ‘je’ prétends me poser”. *Ibid.*, p. 11.

figura, própria por excelência, onde pode se encarnar”.⁴⁹⁹ Crecida en el *Cinema Novo*, en *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, su boca había besado el cuerpo virgen de un sacerdote; ahora, metida de lleno en el *Cinema Marginal*, gritaba y cantaba, dejando que su voz se filtrara en lo asqueroso, se perdiera en berreos de borracha o fumadora de puros, como ocurre, sobre todo, en *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), o expulsara sangre, la “baba de sangue” que menciona Ramos, en *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970). El vómito llega en una de las primeras secuencias de *Sem Essa, Aranha*, en el contexto de una fiesta degradada.



Helena Ignez, sentada en su mesa, abre la boca hacia la cámara y se mete los dedos en la garganta para provocarse la náusea. Lo hará una y otra vez durante tres minutos; se dirigirá a la ventana para vomitar desde ahí, leerá un fragmento de un libro, saldrá a la cornisa y luego entrará por otra ventana. Sin embargo, a excepción de estas acciones lo único que hará será tratar de vomitar, de forma frontal, acercándose mucho a cámara, pero consiguiendo solo algunas mucosidades. Tras los intentos, se pondrá a bailar con su compañera Maria Gladys, que se le ha unido en las náuseas forzadas. Estos vómitos son una provocación directa, como muchas imágenes a lo largo de la película de Sganzerla (un plano de casi dos minutos de un inodoro, por ejemplo), pero también una realidad orgánica coherente con otros elementos del filme: con la queja de Maria Gladys, que una y otra vez repite que le duele la barriga por el hambre, y con la proclama de Ignez durante una actuación musical popular, cuando habla de “subplaneta” y dice que el Sistema Solar es una basura. La cultura del hambre actúa aquí por la violencia del vómito.

Sin embargo, el vómito puede tomar también otra dimensión, que es la que le daba Sganzerla: un vómito que, siguiendo las ideas de Oswald de Andrade, es el producto de la antropofagia: deglución de la cultura colonizada y, tras digerirla, devolución agresiva contra los ojos del

⁴⁹⁹ RAMOS, F. *Op. cit.*, p. 103.

colonizador. Una devolución que, claro, no devuelve la comida tal como llegó, sino que la muestra transformada, desordenada, caótica, parodiada: pasada por los jugos gástricos. Es lo que ocurre en todo el *Cinema Marginal*, aunque tomaremos nuestro ejemplo de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), un filme que a veces se considera previo al movimiento y Ramos define, tomando a otros autores, como uno de sus deflagradores, junto a *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias.⁵⁰⁰ La película se plantea como un *western* del Tercer Mundo y mezcla una novela radiofónica, el cine negro y la ciencia ficción para, pasándolas por un filtro pop y tropicalista, narrar las andanzas de un asesino en crisis de identidad y dirigido inexorablemente a la muerte. De todas sus imágenes, hay una que, creemos, sintetiza genuinamente la parodia oswaldiana. Al final de la película, el criminal encarnado por Paulo Vilaça decide suicidarse para no ser atrapado por la policía. Lo hace en un descampado lleno de residuos industriales, entre piedras mal puestas, colgándose unos cables viejos en la cabeza y el cuello y electrificándose. Al morir, lanza un grito que se queda en un simple impulso gutural, tensa los músculos del rostro y abre los brazos al cielo, antes de caer para siempre, mientras que en la banda sonora suena, como si viniera de la transmisión radiofónica que se oye de fondo, *Malagueña salerosa*. Llegan los agentes de policía, muy ridículos: uno se suena fuertemente, otro habla de un implante dental, y otro pisa sin querer un cable y se electrocuta, cayendo al lado del cadáver.

El primer cortometraje de Sganzerla, *Documentário* (1966), muestra a dos jóvenes de São Paulo que discuten sobre cine, incorporando carteles de filmes de Hawks, Reed y Buñuel, entre otros, así como las páginas de un cómic que hojean en un quiosco; el segundo, *HQ* (1969), siglas de “história em quadrinhos”, explica la historia del cómic en diez minutos. Por su trabajo con la cultura de masas, estas dos piezas y *O Bandido da Luz Vermelha* recuerdan a las primeras películas de Godard, una influencia citada directamente en el cartel de *Alphaville* (1965) en la primera y en el uso de los rótulos luminosos como instrumento narrativo en el largometraje, préstamo directo de *À bout de souffle* (1959). Sin embargo, *O Bandido da Luz Vermelha* suma al pastiche cultural un desencanto mucho más agresivo, ligado a la carencia y a lo ridículo. El desenlace que hemos descrito es, sin duda alguna, una parodia del que cierra *Pierrot le fou* (1965), con un suicidio a partir de una cabeza enrollada.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 71.



La película de Godard ya es ambigua en el tono, pues al gesto trascendente suma el error del personaje, pero en ella lo poético se impone: la explosión que silencia el grito gutural, la desaparición del cadáver, el cielo y los versos de Rimbaud, susurrados. El bandido de Sganzerla, en cambio, muestra a cámara la crudeza de su rápida agonía, su rostro medio cubierto de cables mal puestos, y finalmente cae al suelo, como un despojo más. Ismail Xavier ya señala estas semejanzas

y contrastes⁵⁰¹, a la que nosotros añadimos una: el bandido, al morir, levanta los brazos, tal como lo había hecho Pierrot antes de atarse la dinamita.

La parodia carnavalesca, el consumo que es deglución y después vómito, sería el procedimiento invertido a la *plastica facciale*: ambos incorporan y transforman, pero mientras uno converge en un plano y opta por el silencio, el otro reproduce aquello que comió para devolverlo degradado, desacralizado, corrupto. Como diría el propio Sganzerla en 1970, estaban “buscando aquilo que o povo brasileiro espera de nós desde a chanchada: fazer do cinema brasileiro o pior do mundo”.⁵⁰² A partir de aquí, multitud de películas del *Cinema Marginal* podrían entrar en nuestro análisis: ya sea por su trabajo de lo abyecto, ya sea por su trabajo de lo paródico degradado, muchas de ellas encontrarían en el vómito un elemento constituyente. Sin embargo, no vamos a detenernos ahí, pues la dimensión del *Cinema Marginal* ultrapasa las posibilidades de este estudio. Vamos a centrarnos, únicamente, en una imagen más de la *estética do lixo*, un único plano, muy importante, que sintetiza ambas dimensiones, lo abyecto y la parodia, remitiéndonos a ideas que ya hemos trabajado. y, tras ello, dirigiendo nuestro trabajo hacia su fin inexorable.

⁵⁰¹ XAVIER, I. *Op. cit.* 1993, p. 78.

⁵⁰² RAMOS, F. *Op. cit.*, p. 41. La *chanchada* fue un género de comedias populares de los años 40 y 50 con centro de producción en Rio de Janeiro y gran éxito popular. Con frecuencia eran musicales y se inspiraban en los filmes estadounidenses, asumiendo las limitaciones técnicas y al mismo tiempo haciendo una parodia feliz de las películas extranjeras. La *chanchada* fue menospreciada por algunos integrantes del *Cinema Novo*, pero, por su asumido carácter paródico, recuperada por la *estética do lixo*.

13.3 Del vómito al hambre



O Anjo Nasceu (1969), el segundo largometraje de Júlio Bressane, es la historia de dos asesinos en serie que a lo largo del metraje aterrorizan y asesinan a varios personajes, siguiendo una lógica errática, a bordo de un automóvil. Uno de ellos, Santa Maria, interpretado por Hugo Carvana, criminal visionario obsesionado con la aparición de un ángel, es herido en la pierna al inicio del relato, tras un invisible enfrentamiento con la policía, algo que lo roerá durante todo el filme. En la última secuencia, dentro del vehículo, lo vemos desde el asiento trasero, echando la cabeza hacia atrás, gimiendo una y otra vez por el dolor, en gritos descompuestos, que deforman la voz humana, como los lloros de un bebé para atraer la atención de su madre. Sus berreos durarán dos minutos, y la imagen no cambiará hasta el final, cuando, por unos segundos, veremos a su compañero Urtiga conduciendo. Y, tras este nuevo plano, pasaremos a la última imagen del filme: un plano de la carretera con el horizonte en el punto de fuga y el coche de los criminales corriendo hacia el final, acompañado del grito de Santamaria, uno solo, largo y seguido, que dura hasta que el coche es solo un punto al fondo del plano. Tras esta carrera, la imagen permanecerá vacía y en silencio durante algunos segundos, hasta que empiece a sonar *Peguei um Ita no Norte*, de Dorival Caymmi (1945), que oiremos entera; en el transcurso de la canción, dos coches, separados, se aproximan desde el fondo y rebasan el plano. Tras la música, vuelve el silencio, y tras él oímos varios fragmentos musicales, con frecuencia desafinados, una serie de ensayos saturados de notas, algunos de los cuales ya hemos escuchado a lo largo del filme. Tras seis minutos y medio se efectúa un *zoom* hacia adelante, pero nada cambia, y a los

siete minutos el plano se termina, apareciendo el negro, y después el “fim”, sin que la incómoda yuxtaposición de fragmentos musicales haya terminado.

Santa Maria no vomita, pero grita guturalmente, como el bandido de la luz roja al morir electrocutado. Fernão Ramos ya dijo que “A imagem do vômito (uma imagem tensa e dramaticamente forte), pelas próprias características naturais do ato de vomitar, se aproxima do berro lacerante, tão presente na narrativa marginal”.⁵⁰³ Y, de hecho, multitud de gritos pueblan *O Anjo Nasceu*: la mujer de la casa al descubrir a los asesinos, el hombre histérico a quien atan a un tronco, Urtiga riendo sin parar en la sala de cine. Todos ellos preludian el último, el definitivo, el más abyecto, que desemboca en el plano de la carretera, una imagen extremadamente prolongada, como una película todavía a cortar, que invoca otra característica fundamental del *Cinema Marginal* según Ramos: el *avacalho*, o chapuza, una estructura de obvios orígenes en la antropofagia oswaldiana.⁵⁰⁴ Se trata de una chapuza de múltiples rostros, combinable tanto con la agresión de lo abyecto como con la *curtição*, el divertimento, otro rasgo habitual de la corriente. En todos los casos, se ejerce una violencia contra la sofisticación cinematográfica, contra su limpieza: Ramos habla de “um discurso próprio dos marginais favorável ao filme ‘sujo’. O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja (...), pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc.”⁵⁰⁵ El final de *O Anjo Nasceu* insiste en un interés por el plano sucio que se ha manifestado durante toda la película (de vez en cuando aparece la claqueta en pantalla), radicalizando, y al mismo tiempo invirtiendo, una de las consignas de la estética del hambre de Glauber Rocha: no se trata aquí de lograr una particularidad estética a partir de la limitación técnica (como pasaba con el cadáver del animal o la aparición de Corisco en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), sino, más bien, de exacerbar esa limitación técnica, multiplicarla y convertirla en estética por sí misma: en este caso, con un plano único que se alarga hasta el fin sin necesidad de más actores o más acción.

⁵⁰³ RAMOS, F. *Op. cit.*, p. 118.

⁵⁰⁴ Para hablar del *avacalho* Ramos parte de una frase clave de *O Bandido da Luz Vermelha*: “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba” (cuya traducción aproximada sería “Cuando no podemos hacer nada, chapuceamos y estropeamos”).

⁵⁰⁵ RAMOS, F. *Op. cit.*, pp. 42-43.

¿Qué implicaciones tiene este plano único, que sigue al vómito de Santa María? Para Cláudio da Costa, autor del ya comentado *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*, esta imagen es un caso claro de aquella imagen disimétrica autónoma y en fuga que rompía con la imagen cordial del cine brasileño anterior. Aquí, da Costa habla de *Cara a Cara* (Júlio Bressane, 1966) y *O Anjo Nasceu* usando el concepto del “crime radical”: un crimen del que dice, siguiendo a Fernando Mesquita, que elimina el Orden, la Ley y la Historia, un crimen que es la transgresión con la cual el hombre deja de formar parte de la cultura, la sociedad y la historia, para experimentar un mundo exterior. Para él, en *O Anjo Nasceu* lo crímenes se suceden sin cesar y este mundo exterior se concreta en la búsqueda de un ángel, el que persigue el visionario Santa María: se instaura, así, el no-orden del deseo, el deseo de una imagen, la imagen del ángel. Pues bien, da Costa traslada esta noción del “crime radical” a la caracterización de la imagen disimétrica: la imagen comete el crimen radical cuando la cámara se autonomiza del mundo de los hombres y rechaza el personaje-hombre, el paisaje-medio, la trama-acción. Y uno de los ejemplos que pone es, obviamente, el del final de la película de Bressane, cuando la cámara ignora a los personajes y se convierte en autónoma: “Com essa autonomia a imagem fica impossibilitada de colar em seu referente, constituir uma forma que tenha alguma função, seja para a sociedade, para o sujeito-espectador ou mesmo para a imagem. Essa autonomia produz apenas movimentos gratuitos e absolutamente sem função”.⁵⁰⁶

Y este crimen radical cometido por una cámara autónoma, con esta mutilación del plano vomitado, nos lleva, de nuevo, a territorios del hambre. Y lo hará sin repeticiones. El coche de *Fata Morgana*, primero espejismo al fondo de la imagen, y después acumulado junto a sus semejantes en el consumo de *Week-end*, se marcha de nuevo al fondo del plano, expulsado, y la imagen queda vacía, como la mirada del enano en la ventana de la película de Herzog, negándose a responder a las preguntas, resistiéndose al relato con la parálisis. Reaparece también aquí el horizonte de *Vidas Secas*, aquella imagen de incertidumbre y esperanza, aquel barbecho del que surgían los personajes, y al cual después regresaban, como un abismo de hambre de donde la película surgía y al que finalmente volvía. En el mismo

⁵⁰⁶ COSTA, C. *Op. cit.*, p. 92. Ismail Xavier ya había señalado las semejanzas entre este final y el de *Terra em Transe*. XAVIER, I. *Op. cit.* 1993.

texto en el que comentaba aquellos planos, Jean-Claude Bernardet veía en la imagen de Bressane “una crítica radical da estrada final”, diferenciada de las imágenes del *Cinema Novo* por su independencia de los personajes: “é na obsessiva insistência do plano na estrada vazia que se encontra a crítica às significações sugeridas pelo uso desta forma no Cinema Novo e a renovação da forma: não há nada na estrada. O zoom final sobre a estrada vazia (que vem aliviar a tensão do espectador criada pela longa duração do plano imóvel) é uma piada dramática: não há nada mesmo na estrada”.⁵⁰⁷

Rubens Machado Jr. analiza las implicaciones de esta imagen señalando que, si bien la parte superior puede asociarse a lo trascendente del cielo y la elevación, la inferior también puede adquirir un alto valor simbólico: el *Peguei um Ita no Norte* dota a la tierra de una dimensión telúrica y edénica, de la que la canción se despide, como tantos inmigrantes a causa de la modernización del país. Y lo más singular es que este despegue del regazo materno, de los protagonistas que marchan hacia el fondo, y de la película, es también un renacimiento, que se opone a la lógica de muerte que ha gobernado el filme: mientras Santa Maria grita se produce un parto, la aparición de algo nuevo, aunque no se termina de definir de qué se trata. Toda la violencia que se ha visto a lo largo de la película ha impuesto la muerte; ahora se propone un nuevo nacer.⁵⁰⁸

La imagen final de *O Anjo Nasceu*, pues, es crimen radical y broma, es vómito que expulsa al coche hacia el fondo y nos devuelve al hambre, final e inicio. Sin embargo, el coche no será lo único que sea expulsado: también lo serán todas las músicas que suenan tras él, lanzadas al vacío. Ahora el barbecho será una zona de residuos, de porquería ya usada, de piezas sonoras que, contrariamente a las letras

⁵⁰⁷ BERNARDET, J.-C. *Op. cit.* 1978, p. 229. Se trata de una ironía que Ismail Xavier también detectó en el uso que se hace de la perspectiva: para él, los minutos de la calle vacía “fazem de um enquadramento simétrico em perspectiva o agente da própria recusa de perspectiva, o elemento cristizador, ativador, mesmo pela sua duração, da ironia já proposta pelo sem-fim do enredo”. XAVIER, I. O mal-estar na incivilização. *Cine Olho*. N. 5/6, junio-julio-agosto 1979. Citado en COSTA, C. *Op. cit.*, p. 92. El vínculo que hace Xavier entre una trama que nunca termina y el efecto de un plano final puede conectar este filme remotamente con una película contemporánea a él, aunque realizada en coordenadas muy distintas, como es *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman, 1971).

⁵⁰⁸ MACHADO JÚNIOR, R.L.R. *Op. cit.*, pp. 164-165.

de esperanza de *Vidas Secas*, no abrirán una puerta hacia el futuro, sino que comportarán una aparición del pasado: el material usado se arroja a esta carretera abandonada, las músicas se vomitan como si ya no fuéramos a usarlas más. Sobre el plano de la carretera la película vomita todo lo que le sobra, poniéndolo al desnudo sobre el horizonte, descubriendo su arbitrariedad y su ridiculez, antropofágicamente desacralizado: las músicas que suenan son, así, parodiadas. Lo que es más singular es que ellas no son las únicas afectadas: el vacío de *Vidas Secas* también es devuelto digestivamente transformado, exacerbado hasta el límite. En este escenario vacío, el vómito nos lleva de nuevo al hambre, a un hambre mucho más radical, pero, al mismo tiempo, se ríe de ella, de sus ambiciones, de sus deseos y de sus esperanzas.

14. La mirada desde la balsa

En medio de la selva amazónica, buscando un El Dorado que no es el de Glauber, sino una creación imaginaria creada por los indios, un espacio inalcanzable, Lope de Aguirre y los que se han atrevido a seguirlo navegan en una balsa. El río como freno, aquella imagen de resistencia que se interponía en su camino, aquella hambre en el seno del relato que vimos páginas atrás, ha sido superada, y el conquistador español encarnado por Klaus Kinski ha ordenado seguir adelante, muy adelante, deslumbrado por un ideal en el horizonte, un mar más allá del *sertão*, El Dorado. Su superior Pedro de Urzúa, interpretado por Ruy Guerra, al mando de la expedición, se opone a avanzar, pero Aguirre se impone por la violencia, hiriéndolo y embarcando a los que le son fieles en una enorme balsa que ha ordenado construir. Una balsa que reúne a un clérigo y a un aristócrata, a militares y damas, a soldados y esclavos, a un caballo. Una balsa que es Europa y que, al mismo tiempo, es fletada en un vacío desconocido, un desierto de hambre en forma de río, para vencerlo, para superarlo, para ir más allá de sus aguas y encontrar el deseado contraplano: la promesa de El Dorado. En su monólogo final, Aguirre dice que pondrá en escena la Historia, como una obra de teatro, sin darse cuenta de que, en realidad, la auténtica Historia se ha puesto en escena a sus espaldas, a lo largo de todo el metraje, sobre unas maderas atadas con cuerdas flotando sobre el vacío.

La balsa de Aguirre podría ser, y probablemente sea, el plano que hemos estado recorriendo en estas páginas, la superficie donde se resume todo lo dicho, y la que, poniendo en escena la Historia, sugiere mucho de lo que nos ha quedado por decir. En la nueva balsa los traidores al Imperio Español se adentran en la selva, buscando El Dorado y, como Clémenti, Manuel o Simón, mirando a su alrededor. Numerosas veces la cámara de Herzog recorre las costas que rodean a los personajes, a veces en silencio, otras acompañada de la música de Popol Vuh, un coro que “would sound out of this world, like when I would walk at night as a child, thinking that the stars were singing”.⁵⁰⁹ Y es en estas miradas, arrojadas desde la imagen de la balsa, desde la imagen de Europa, que se busca esa imagen del hambre sueño, ese El Dorado que nunca aparece. Son imágenes de espera que, para el gordinflón Fernando de Guzmán, aristócrata convertido en futuro rey

⁵⁰⁹ CRONIN, P. *Op. cit.*, p. 256.

de El Dorado, pasan a engrosar la extensión de sus conquistas, apuntando en un pergamino su toma de posesión y enorgulleciéndose de gobernar sobre un territorio seis veces mayor que España. La gula de este personaje, que come sin cesar mientras sus compañeros se mueren de hambre, disponiéndose una elegante mesa en medio de la balsa, es también la de alguien que mira a su alrededor y se apropia de cuanto ve, de todas las tierras que se topan con sus ojos. Para él, y para el espíritu de conquista que arrastra la expedición, desde el plano de la balsa es posible dominar el mundo, desde la imagen de Europa se puede, fácilmente, devorar los contraplanos. Por eso los indios encontrados en una canoa serán prácticamente inmovilizados, convertidos en objeto de contemplación del plano, en productos bien amarrados para someterlos a una correcta educación religiosa.

Sin embargo, en *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) los fondos a devorar no serán solo los de la selva, sino que también se encontrarán entre los miembros de la propia expedición. Con mucha frecuencia, la figura de Klaus Kinski se sitúa en el primer término de la imagen, con unos movimientos que Herzog define como “la espiral de Kinski”, y desde esta superficie domina cuanto hay a su alrededor. Su espalda contrahecha y su casco oxidado en escorzo, y sobre todo su mirada, acaban comandando las acciones de toda la expedición. Cuando su secuaz pregunte quién está de acuerdo en nombrar a Don Fernando de Guzmán nuevo líder, una propuesta lanzada por Aguirre, la amenaza de su figura acabará convenciendo a los indecisos, logrando la unanimidad. El rostro de Kinski termina siendo, finalmente, el que se apodera de todos los suyos, tal vez el que los devora.



Es significativo que, cuando detecte una conspiración interna, ordene la decapitación del traidor, la eliminación de su cabeza, para protagonizar a continuación el famoso discurso en el que se autoproclama “la cólera de Dios”, donde amenaza a los desertores y se erige en auténtico líder de la imagen; un significativo detalle así lo demuestra: cuando mira a las alturas y dice que “Si Aguirre quiere que

caigan muertos los pájaros de los árboles, los pájaros caen muertos de los árboles”, se reduce sutilmente la presencia de los cantos en la banda sonora. Su discurso no admite la *plastica facciale*, pero sí la eliminación de los demás: al inicio de su parlamento, la secuencia todavía incorpora imágenes de los súbditos; al final, y así será hasta que termine el parlamento, solo el rostro de Kinski impera. No hay en él, ni en el montaje de Herzog, la sofisticación de todos aquellos rostros voraces que vimos páginas atrás, pero sí su semilla; en cualquier caso, Aguirre prefiere observar dominando a eliminar, su territorio es el del escorzo amenazante antes que el del plano deglutidor.

Más allá de la voluntad de poder, centrífuga en un caso y centrípeta en el otro, la expedición irá desconfiando de la promesa de El Dorado y se verá progresivamente llamada por el hambre física, buscando entre los árboles no solo destellos de palacios de purpurina sino también, y sobre todo, la necesaria comida, la que se ven obligados a pescar al borde de la balsa o a racionar escrupulosamente, contando uno a uno los granos de maíz que les quedan. Por eso se ponen tan contentos al vislumbrar un pueblo indígena en llamas y, tras acercarse a él con prudencia, descubrir manojos de plátanos y un cerdo apetitoso. Por eso se lanzan a chupar el suelo salado de una aldea. Y por eso es tan mayúsculo el absurdo cuando Don Fernando de Guzmán, enfadado con el histérico caballo que monta en la balsa, ordena desalojarlo y abandonarlo en medio del río, desechando así una posible fuente de comida para sus hambrientos compañeros.



La mirada de Aguirre se fijará en esa figura hasta que desaparezca: la imagen del caballo, quieto en medio de la selva, se pierde mientras la cámara se aleja de él, ocultándose en la inmensidad verde; por un capricho real, la expedición dice adiós a aquel punto animal que, como ya vimos muchas veces, podía encender y saciar el motor del hambre.

El pueblo de los plátanos y el cerdo es también un pueblo caníbal, lo que provoca la huida inmediata de los conquistadores. Este pueblo explicita el sentido de los límites de la balsa, y del plano, y de la mirada, en *Aguirre, la cólera de Dios*. Lo que es fuente de comida es, al mismo tiempo, la amenaza a ser comidos. Mucho antes, antes incluso de fletar la nueva balsa, un pequeño grupo se adentra en la selva: el último de los soldados, al pisar en un determinado punto del suelo, queda atrapado por una cuerda que lo estira hacia arriba, dejándolo colgado de un árbol, sin que podamos ver nada. Uno de sus compañeros, preocupado por la desaparición, verá cómo la sangre de la víctima ha caído sobre unos vegetales, y, al alzar los ojos, se marchará corriendo, alertando de la presencia de indios. No sabemos exactamente qué le ha ocurrido al apresado, pero sí que ha sido devorado por una trampa, por el fuera de campo, un exterior que se lo ha apropiado gracias a una cuerda y que ha devuelto de él, solamente, unas gotas de sangre. Lo que está más allá de nuestra mirada, el segundo plano que el soldado vivo ve y nosotros no, es una imagen de depredación, y el límite superior del plano es, en este caso, una boca que devora. Así parecerá entenderlo, mucho más adelante, Doña Inés, la mujer, ahora viuda, de Pedro de Urzúa, que, mientras sus compañeros queman la aldea caníbal o chupan la sal de su suelo, se adentrará en la selva, consciente de que será devorada.

La misma respuesta vendrá de las laderas del río, que no solo serán un territorio a devorar, o un espacio de búsqueda de la comida, sino también una fuente de amenazas. Por eso las imágenes del hambre que surgían de la balsa, aquellos paseos por la costa guiados por la mirada de los personajes, son ahora también signo de peligro, como ocurre cuando, en medio de la vegetación, los conquistadores vislumbran a unos indios escondiéndose. Eso ya le ocurría al Pierre Clémenti de *Porcile*, que se ocultaba de unas autoridades que podían apresararlo, y que, finalmente, se hacían con él. Sin embargo, lo que en la película de Pasolini era la alegoría de un intelectual se convierte, en las manos de Herzog, en el emblema de una civilización entera. Del fuera de campo, esta balsa que es Europa se verá atacada por flechas de origen incierto: de la espesura de la selva, un enemigo desconocido acorrala a los supervivientes de la balsa, penetra en el plano de los hambrientos inmovilizándolo, e inmovilizándolos, con flechas. Lo que antes era una plataforma expansiva y centrífuga, un plano a abrirse en el horizonte, el primer paso de una conquista, es ahora el plano acorralado, el de los animales capturados, el que, como Franco Citti atado a las estacas,

espera la llegada de un enemigo invisible. “Carne, carne, viene carne por el río”, gritan los indios, ocultos tras los árboles. A partir de este momento, la balsa deja de ser trampolín visual y deviene prisión o ataúd. Y las imágenes de la selva, aquellas en las que la cámara se paseaba por las laderas del río, las que antes eran sinónimo de conquista o de búsqueda, serán ahora las de una amenaza. Comer o ser comido, esa es la cuestión. Europa temerá, a partir de ahora, la llegada de los bárbaros.

Ante el miedo, los conquistadores recurren a las explosiones energéticas sin ton ni son, algo que ya ha aparecido cuando, al incendiarse por accidente un barril de pólvora, Aguirre se ha visto obligado a arrojarlo al agua, causando una explosión acuática pero dejando la balsa a salvo. Cuando se sientan amenazados por las flechas, dispararán en todas direcciones, o quemarán una aldea; el enorme cañón, que dispara varias veces sin que veamos adónde, es el signo por excelencia de esta expansión violenta contra el peligro desconocido, contra ese plano que puede comernos. Sin embargo, toda resistencia será infructuosa, pues las flechas se multiplican y, junto a las enfermedades, y a la espesura de la vegetación, acaban inmovilizando la balsa, deteniendo el viaje, provocando que esa hambre que buscaba un país de mentira se deteriore. Será entonces cuando El Dorado revelará su verdadero rostro: no es otra cosa que un producto del hambre-sueño, una *fata morgana* que nunca vemos, un cebo para la civilización, una ilusión, tal como dice el fraile Gaspar de Carvajal a Aguirre.



Cuando, ya en el tramo final de la película, el hambre azote a los pocos supervivientes, la balsa será núcleo de fiebres que crearán imágenes en el más allá. El esclavo negro ve en la copa de un árbol un barco del que cuelga una canoa, una imagen que, contrariamente a El Dorado, sí que nos será mostrada, aunque el clérigo le convenza de su error y le haga dudar de cuanto ve: “esto no es un barco, esto no es un bosque, esto no es una flecha. Nos imaginamos las flechas cuando tenemos

miedo”, dice el esclavo, incrédulo ante todo lo que lo rodea. Aguirre, en cambio, continuará creyendo en las visiones, y confiará en el barco, que querrá agarrar para llegar hasta el Atlántico. Nunca sabremos si lo que ven los personajes, y lo que nos muestra el filme, es una verdad o una mentira, es real o solo una fantasía de hambriento. En cualquier caso, *Aguirre, la cólera de Dios* parece decirnos que esos horizontes de grandeza son solo espejismos, que es peligroso confiar demasiado en ellos, que el deseo del otro plano puede provocar, finalmente, la caída.



Tras el último ataque de los indios, y tras sostener en las manos a su hija moribunda, Aguirre será el último que resista a bordo de la balsa, ahora convertida en un depósito de cadáveres y basura, en las ruinas de la civilización que él quería expandir, los restos de un plano finalmente devorado por la selva. Los simios invaden la embarcación, erigiéndose en espejos del género humano, simbolizando una regresión a los orígenes salvajes del hombre, aunque su último propósito sea, finalmente, comer los cadáveres. Las palabras de Aguirre ocupan la *voice over*, antes reservada al relato de Gaspar de Carvajal, y asumen retos imposibles, como construir un gran barco y arrebatar Trinidad a la Corona Española y México a Cortés, hasta apoderarse de toda Nueva España; o casarse con su hija, que en realidad ya ha muerto, y fundar la dinastía más pura de la Historia,

para reinar sobre toda América. Mientras suenan estos deseos, Aguirre se tambalea por la superficie de la balsa, encontrándose con los últimos residuos de su cultura, una cultura ya invadida por los simios y el agua, por la irracionalidad de la naturaleza y el vacío sobre el cual, finalmente, se sustenta todo. Si la balsa era el plano voraz con el que empezó una trayectoria, al final esta imagen se encontrará difuminada, sometida al agua y al hambre. No hay escapatoria posible para Aguirre, debe quedarse encerrado en su imagen, en su plano, no puede ir más allá. Terminada la *voice over*, Aguirre se encara a un simio, diciéndole que resistirán, y que es la cólera de Dios; lanzará el simio, preguntando quién está con él, sin obtener respuesta. Respirará, cansado. Y aparecerá el sol, lo más dorado que Aguirre puede ver, tal vez ese sueño que está esperando. Aunque no olvidemos que, tras los brillos, se desparrama por el plano la *luz estourada* del hambre.

Aguirre se mantiene en pie, observando, buscando todavía El Dorado, probablemente cegado por el sol. Se queda en la balsa, y ese quedarse en la balsa es asumir que la civilización es, finalmente, un plano único, una única imagen, siempre voraz, siempre deseante de otra imagen. Una imagen que puede tomar forma de sol, espejo brillante que es en realidad la luz del hambre, aunque, tras ella, veremos cuál es el auténtico destino del conquistador. La cámara flotará sobre el agua, poderosa, hasta llegar a la balsa. De la mirada de Aguirre al sol, y de este al movimiento sobre el agua, se marcan recorridos de hambre esperanzada. Pero entonces la cámara empezará a rodearla, acercándose cada vez más a ella, en un *travelling* circular que cierra la película homenajeando a *Os Cafajestes*, una referencia que generalmente no es citada en las monografía sobre Herzog.⁵¹⁰ Es posible ver esta imagen como lo que se esconde tras el sol, la ruta que Aguirre en realidad realizará, y al término de la cual encontrará, nuevamente, su balsa de podredumbre. Una balsa sometida a circularidades y convertida en vómito. Una balsa que, en el giro constante, en la sucesión de fotogramas, se sustituye continuamente a ella misma, se muestra siempre desde un nuevo aspecto, desde un nuevo ángulo, aunque, finalmente, será siempre igual, renovándose, devorándose y volviéndose a devorar para renacer. En los círculos finales, de vómito sin fin, de Prometeo y el buitro, como decía Bataille, fusionados, el plano se encierra en la autofagia y el ouroboros. “Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura”,

⁵¹⁰ Sí que se alude a ella, por ejemplo, en el siguiente artículo: CASAS, Q. Aguirre, la cólera de Dios. *Dirigido por*. N. 425, septiembre 2012, pp. 38-39.

decía Artaud. La gran duda se encontrará en la mirada de Kinski, de pie ante el desastre: en decidir entre la esperanza y el círculo, en pensar dónde están los espejismos y en qué queremos hacer con el hambre.

15. El pasado y el futuro

El cine de finales de los años 60 e inicios de los 70 fue un territorio poblado por hambrientos y caníbales, degluciones monumentales y derroches energéticos, rupturas violentas que diseminaron sangre y desperdicios. Estos procesos orgánicos eran resultado, síntoma o metáfora de distintos fenómenos sociales y políticos, especialmente la pobreza inherente a las antiguas colonias, la consolidación de la sociedad de consumo, la violencia de las dictaduras (pasadas o presentes) y los movimientos de guerrilla en el Tercer Mundo. Tanto en Europa como en Brasil la noción del consumo, con sus contrastes con el hambre y el vómito, se convirtió en tema y forma de las obras de muchos cineastas, con frecuencia vinculados entre ellos, compartiendo actores, participando en las obras de los demás, escribiendo sobre ellas. Sin duda ya en ese momento existía una telaraña que unía a Pasolini con Ferreri y Godard, y a todos ellos con Buñuel y Glauber; son conexiones evidentes, algunas de las cuales ya hemos señalado: Pasolini escribió sobre Glauber Rocha en dos de sus artículos sobre teoría de cine y realizó la mitad de *Porcile* como un complemento de *Simón del desierto*; Ferreri aparece en *Porcile*, produjo *Der Leone Have Sept Cabeças*, la película africana de Glauber, y estuvo embarcado en el proyecto que originaría *Le vent d'est*, de Godard, en el que aparece Glauber; este escribió sobre Pasolini y reconoció que la idea para *A Idade da Terra* le vino tras la muerte del poeta, y participó bailando en *Simón del desierto*; en *Week-end* Godard cita *El ángel exterminador...* Es una constelación tangible en créditos de producción y amistades cinematográficas, la que une a varios cineastas del cine político del cambio de década, y, al mismo tiempo, la que engarza a todos ellos con el cine brasileño moderno. Incluso Werner Herzog, origen de nuestra investigación, se liga por varios puntos al *Cinema Novo* de Guerra y de Joaquim Pedro.

Sin embargo, no han sido esos vínculos los que han estructurado nuestro trabajo. Hemos dejado que permanecieran latentes, susurrados por detrás. Lo más importante para nosotros es que en aquella época, a un lado y otro del Atlántico, estos cineastas produjeron un cine fisiológico, tal como le gustaba decir a Marco Ferreri, un cine a ser abordado como territorio de hambres y degluciones, de batallas entre planos, pero también como objeto de consumo, plato lleno o vacío por donde circulan nuestros ojos. Un cine en el que el plano secuencia, su duración con frecuencia dilatada, se convierte en forma por

excelencia del hambre, mientras que el montaje deviene la principal herramienta de consumo, abriéndose al mundo para buscar animales o proyectar sueños, avistando horizontes de conquista para saciar el hambre o construir un imperio. Se trata de trayectos a veces erotizados, a veces ansiosos de un progreso histórico, pero que chocan frontalmente con imágenes que, en lugar de abrirse, devoran y encierran: es el caso de los primeros planos. El montaje actúa en ellos en sentido inverso, y en vez de expandirse se cierra en una mandíbula, en un primer plano devorador o en imágenes oficiales recubiertas de *plastica facciale*. Es un consumo de dos rostros, de dos sentidos, de dos ideologías: o la carrera hacia el deseo o bien la asimilación de la Historia, el ansia de futuro o la escritura del pasado. El rol del segundo plano es, en todos los casos, clave: o bien lo comemos, o bien nos come. Clémenti, Stracci, Simón, Manuel... van a comer. Michel, Herdhitze, Regina, el agua brasileña... ya han comido.

Del conjunto de estos planos participamos nosotros, consumidores de cuanto vemos: nuestra mirada encierra las figuras, las ata y las devora, deglutiendo planos tanto de hambrientos como de animales, movimientos fundamentales del cine. Vemos y atrapamos sus gestos libres, aunque también es posible que nuestro consumo sea organizado por la propia película, despedazando las figuras en planos o en la banda sonora, o guiando nuestro ojo por la superficie visual, ya sea a través de departamentos de pocilga, de escaparates sofisticados o de mesas de cocina. Y ante este consumo nuestro, la película puede oponerse con dos posibles resistencias, ambas nacidas del desequilibrio: el hambre y el vómito. La primera reacciona ante la deglución de los hambrientos: pasados por el cine, ellos se convierten en nuestra presa, en el segundo plano que vemos desde la butaca. Para que no los comamos, se nos devuelve al hambre: al movimiento del cine se opone el estatismo; a sus juegos de luces, el exceso blanco; a sus ritmos equilibrados, que temporizan el consumo de cada plano, el demorarse largamente en uno solo; a la abundancia, la carencia. Solo así se puede frenar el consumo e imponer el hambre, despertándonos a este consumo del que éramos inconscientes, y también así descubrimos que la retención en el plano es uno de sus mecanismos clave. El vómito, por su parte, rompe con el consumo ya cerrado, destruye la *plastica facciale*, aunque con frecuencia puede servir simplemente para equilibrar los excesos; su función realmente subversiva la encuentra cuando se ata a los mecanismos del hambre, ahora fusionados con las circularidades, las repeticiones y, también,

con el plano autónomo, la imagen libre y vomitada. Del hambre al vómito hay solo un paso, el que pone en movimiento repetitivo el contenido de un plano.

Todo eso se produjo en el cine de aquella época, aunque sus mecanismos se antojan más universales, capaces de definir ciertos recursos del cine también presentes en otros momentos históricos. Los riesgos de despegar esta estructura de la época que hemos estudiado, y a partir de la cual ha nacido, son reducir su especificidad y convertir sus conceptos en categorías estables. Es cierto que se puede considerar el movimiento como consumo, la luz y la retención como hambre y el primer plano como forma voraz, aunque caracterizar siempre las formas de esta manera implica tanto reducirlas como empobrecer las descripciones que hacemos de ellas, limitando la ambigüedad de la imagen, por un lado, y desdibujando la especificidad del concepto, por el otro. Es por eso que de momento nos parece osado aventurar hipótesis simplistas demasiado desplazadas del contexto estudiado. Sin embargo, limitar los conceptos encontrados a una época concreta acaba cerrando demasiado el trabajo, limitándolo a esos filmes y esos autores, y enclaustrando el discurso en una serie de imágenes que se observan y se ligan entre ellas, pero sin abrirse a otros territorios.

La gran duda que se plantea ahora es, pues, si nociones como el hambre motora, el hambre como espera, el barbecho, el *couro de gato*, el despedazamiento, la *plastica facciale*, el primer plano devorador o el vómito circular se limitan a un único momento histórico o pueden abrirse a periodos anteriores de la historia del cine. Ya hablamos de Eisenstein, referente de cabecera de los directores del *Cinema Novo*. Pero las conexiones pueden ir más lejos. ¿En qué medida, por ejemplo, el final de *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet Des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) no es un caso de *plastica facciale*? Aunque no cambie de plano, el iris se cierra sobre el rostro de Caligari, criminal reconvertido en director de psiquiátrico (según una de las distintas interpretaciones que pueden hacerse del filme). ¿Y cómo el hambre motora y el hambre como espera dialogan con el *slapstick*, homenajeado en *La ricotta*, o el cine del New Deal? No olvidemos las posibles conexiones entre *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) y *Vidas Secas*. Por otro lado, ¿es la noción del *couro de gato* operativa para dialogar con el melodrama, género en el que la música, al reflejar los estados de ánimo apasionados de los personajes, nos los destripa y nos

mete en sus entrañas? ¿Encontraríamos en este género batallas de rostros devoradores, libradas entre personajes que se engullen emocionalmente, los unos a los otros?

Si abordamos un cineasta concreto, ¿hasta qué punto, por ejemplo, Erich von Stroheim es un interlocutor de nuestro trabajo? No en vano, Gilles Deleuze lo situó junto a Buñuel y Ferreri al hablar del naturalismo y de la imagen-pulsión.⁵¹¹ Stroheim filmó el hambre, un hambre encadenada, retenida en la sequedad y la luz del desierto, como ocurre en *Greed* (1924). Sin embargo, él es sobre todo el cineasta de la decadencia que flirtea con el residuo, el retratista de la pomposidad de una Europa de opereta, un mundo operístico (como el de Glauber) que acaba cayendo por la cloaca, como al final de *Foolish Wives* (1922). Su cine es un territorio de lujo colapsado en las mesas pobladas de *Queen Kelly* (1929), y de rostros sobre los cuales la cámara se posa largamente, caras que se amenazan las unas a las otras con comerse, como en la secuencia de la vieja moribunda y la boda en este mismo filme. Hambre, consumo y vómito. ¿Es el cine de Stroheim, junto al de Eisenstein (y algo después Buñuel), el gran precedente de Ferreri, Herzog, Glauber? ¿Es posible dibujar una historia fílmica tomándolo como baliza fundamental? Puede ser. No sería descabellado verlo como el opuesto a Eisenstein, por muchas cosas que compartan: entre el hambre de la URSS y el vómito de Viena, todo el consumo cabe. Entre *Lo viejo y lo nuevo* y *Queen Kelly* se escriben todas las degluciones y digestiones de la historia del cine.

Finalmente, ¿cuáles serían esas degluciones hoy en día? ¿Es posible hablar de un cine del hambre, de un cine que abra en canal el consumo, de un cine del vómito? Carecemos de respuestas y solo nos surgen interrogantes. Ante el peligro constante de la asimilación, engullida por los *mass media* o los circuitos sofisticados de arte, la violencia de Glauber o Pasolini ha debido adaptarse a cada época, buscar siempre estrategias que no redujeran su poder subversivo, aunque su energía esté constantemente amenazada de muerte. Del hambre se habla, literalmente, en *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, Béla Tarr y Ágnes Hranitzky, 2011), una película que, de nuevo, trabaja con esperas y animales. En los parámetros del vómito, tal vez el cine de Ulrich Seidl podría plantearse como un posible camino de repeticiones incesantes y situaciones repulsivas, con cuerpos grasientos que toman

⁵¹¹ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Goff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984, pp. 179-201.

el sol o amas de casa enamoradas de sus perros. O tal vez debamos mirar hacia la insistencia de Harmony Korine en filmar a individuos enmascarados fornicando con contenedores de basura en *Trash Humpers* (2009). Son posibilidades dispersas y al azar, que no permiten trazar un mapa, pero que ayudan a pensar dónde se esconde esa violencia legada, y si ella realmente existe. En nuestra situación actual, de crisis, merece la pena pensar en un arte que, como defendía Artaud, nos provoque ideas tan poderosas como el hambre, que nos haga sentir el poder de un asesinato por cometer.

A lo largo de nuestras páginas hemos visto que hambre, consumo y vómito son conceptos fluidos, que se pisan el uno al otro, y a veces se superponen, demostrando la inutilidad de las categorías estables, pero, al mismo tiempo, la importancia de las operaciones para activar el pensamiento sobre las imágenes. Al fin y al cabo, solo matices existen cuando hambre, consumo y vómito se usan como mecanismos estéticos: ahí están los coches de *Week-end*, donde el consumo se volvía hambre, o el cuerpo de Norma Bengell en *Os Cafajestes*, donde el consumo se volvía vómito. La fisiología del cine, y nuestra relación con él, tendrán siempre varios rostros: hambre y consumo, consumo y vómito, hambre y vómito, vómito y hambre... En este caldo de cultivo, retomar las diferencias a través de la operación orgánica ha sido nuestro principal cometido, proponer un posible acercamiento a las películas de los años 60 y 70. Acercarnos al cine contemporáneo nos podrá revelar si hoy en día todavía es posible hacerlo o si, por el contrario, nuestra relación nutritiva con las imágenes ya cambió radicalmente.

16. Bibliografia

- ACCIALINI, F.; COLUCCELLI, L. *Marco Ferreri*. Milano: Formichiere, 1979.
- AGAMBEN, G. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- ANDRADE, M. de.; LÓPEZ, T.P.A. (ed.) *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- ANDRADE, O. de. *Obras Completas IV: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ARAÚJO, L.S.L.C. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.
- ARGULLOL, R. *La atracci3n del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1987.
- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Octava reimpression. Barcelona: Edhasa, 1978.
- AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris: Éditions Albatros, 1979.
- AUMONT, J. *El ojo interminable: cine y pintura*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1997.
- AUSTER, P. *El arte del hambre: ensayos*. Traducción de María Eugenia Ciocchini. Barcelona: Edhasa, 1992.
- AVELLAR, J.C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorías de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp / Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- AVELLAR, J.C. *Glauber Rocha*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2002.
- AVELLAR, J.C. *O chão da palavra: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAECQUE, A. de. *Godard: biographie*. Paris: Bernard Grasset, 2010.
- BAKHTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Monroy. Tercera reimpression. Madrid: Alianza, 1990.
- BAL, M. *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- BALLÓ, J. *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 2000.
- BAMONTE, D. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

- BANCEL, N.; BLANCHARD, P.; BOËTSCH, G.; DEROO, E.; LEMAIRE, S. (dir.) *Zoos humains: de la vénus hottentote aux reality shows*. Paris: La Découverte, 2002.
- BARRETO, L. C. Luz estourada e câmara na mão. En *Terra em Transe*, Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, mayo de 2005, p. 6.
- BARTRA, R. *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino, 1996.
- BARTRA, R. *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino, 1997.
- BASTIDE, R. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Traducción de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BATAILLE, G. *El erotismo*. Traducción de Toni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1979.
- BATAILLE, G. *La parte maldita; precedida de La noción de gasto*. Traducción de Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987.
- BATAILLE, G. *La oreja de Van Gogh*. Traducción de Agustín Temes. Madrid: Casimiro, 2011.
- BAX, D. (coord.) *Théâtres au cinéma, 16: Glauber Rocha: anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80: Nelson Rodrigues*, Bobigny: Le Magic Cinéma, 2005.
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Traducción de José Luis López Muñoz. Sexta edición. Madrid: Rialp, 2004.
- BAZZOCCHI, M.A. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- BAZZOCCHI, M.A. *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milano: Bruno Mondadori, 2007.
- BELLOUR, R. *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. Paris: P.O.L., 2009.
- BENTES, I. *Joaquim Pedro de Andrade: A Revolução Intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- BENTES, I. La crèche syncrétique: le mythe et le sacré chez Glauber et Pasolini. *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 4, 1996, pp. 10-13.
- BERGALA, A. *Nadie como Godard*. Traducción de Jos Oliver. Barcelona: Paidós, 2003.
- BERGALA, A. *Godard au travail: les années 60*. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.
- BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, J.-C. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- BERNARDET, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, J.-C. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

- BILBATÚA, M. (ed.) *Cine soviético de vanguardia*. Madrid: Alberto Editor/Corazón, 1971.
- BONITZER, P. *Desencuadres: pintura y cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BORDWELL, D. *El cine de Eisenstein*. Traducción de José García Vázquez. Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1999.
- BORY, J.-L. *Ombre vive. Cinéma III (année 1969; flashes-back sur le cinéma des années soixante)*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.
- BROWN, R.S. *Focus on Godard*. London: Prentice-Hall, 1972.
- BURCH, N. *Praxis del cine*. Traducción de Ramón Font. Quinta edición. Madrid: Fundamentos, 1985.
- CARRÉ, V. *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.
- CASAS, Q. Aguirre, la cólera de Dios. *Dirigido por*. N. 425, septiembre 2012, pp. 38-39.
- CASTRO ALVES, A. de. *Os escravos*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- COLLET, J. Théorème. *Études (de théologie, de philosophie et d'histoire)*. Paris: Compagnie de Jésus, abril 1969, pp. 565-568.
- COLLET, J. *Jean Luc Godard*. Traducción de Gabriel Rodríguez. Caracas: Monte Ávila, 1972.
- COLLET, J.; FARGIER, J.-P. *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1974.
- CORTÁZAR, J. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- COSTA, C. *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CRESPO, A. *Un cine febril: Herzog y El enigma de Kaspar Hauser*. Sevilla: Metropolisiana, 2008.
- CRONIN, P. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber, 2002.
- CUNILLERA, M. *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 2010
- D'ORS, E. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.
- DANEY, S. L'écran du fantasme (Bazin et les bêtes). En DANNEY, S. *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris: Cahiers du cinéma – Gallimard, 1996, pp. 36-47.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984.
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

- DUFLOT, J. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1971.
- DURGNAT, R. *Luis Buñuel*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- ELDUQUE, A. *Figures i mirades salvatges en el cinema de Werner Herzog*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009.
- ELDUQUE, A. Carne e sangue no cinema de Joaquim Pedro de Andrade. *Revista Movimento*, N. 2, diciembre 2012. www.revistamovimento.net
- ESCOREL, E. *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FANTUZZI, V. *Pier Paolo Pasolini*. Traducción de José Luis Blanco Vega. Bilbao: Mensajero, 1978.
- FONT, D. *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra, 2003.
- FRANCISCO, I. de. *Hambre de cine: una historia del siglo XX a través de los famélicos en la gran pantalla*. Madrid: Notorious, 2011.
- FUENTES, V. *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses / Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1993.
- GABREA, R. *Werner Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986.
- GARIN, M. *El gag visual y la imagen en movimiento. Del cine mudo a la pantalla jugable*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2012.
- GERBER, R. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GERBER, R.; GARDIES, R.; AMENGUAL, B. et. al. *Glauber Rocha*. Segunda edición. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- GERVAIS, M. *Pier Paolo Pasolini*. Paris: Seghers, 1973
- GILARDELLI, A. Il volto e l'allegoria: "Teorema" e "Porcile". *Bianco e Nero*. A. LXXII, F. 571, septiembre-diciembre 2011, pp. 6-19.
- GRANDE, M. *Marco Ferreri*. Firenze: La nuova Italia, 1974.
- GREENE, N. *Pier Paolo Pasolini: cinema as heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GROSZ, G. *Ecce homo*. New York: Grove Press, 1966.
- GROSZ, G. *Love above all and other drawings*. New York: Dover, 1971.
- GROSZ, G. *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!* Barcelona: Gili, 1977.
- GROSZ, G. *Un sí menor y un NO mayor*. Traducción de Helga Pawlowsky. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1991.
- GUBERN, R. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1974.

- HAMSUN, K. *Hambre*. Traducción de José Viana. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1989.
- HEIDEGGER, M. Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad. Traducción de Alberto Ciria. Madrid: Alianza, 2007.
- HERZOG, W. *Kaspar Hauser*. Traducción de Carlos Pazo. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976.
- HOLLANDA, H. B. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.
- JAY, M. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Traducción de Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- JOHNSON, R. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema*. Traducción de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- JOHNSON, R. *Cinema Novo x 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- JOHNSON, R.; STAM, R. (eds.) *Brazilian Cinema*. Associated University Presses, 1982.
- JOUBERT-LAURENCIN, H. *Pasolini: portrait d'un poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.
- JOUBERT-LAURENCIN, H. *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2012.
- JOUSSE, T. Week-end. *Cahiers du cinéma*. N. 437, suplemento "Godard, 30 ans depuis", noviembre 1990, p. 119.
- KAFKA, F. *Un artista del hambre*. Madrid: Casimiro libros, 2011.
- KRISTEVA, J. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LESMES GONZÁLEZ, D. Georges Grosz y los malos humos de Moloc. *Anales de Historia del Arte*. N. 16, 2006, pp. 339-354.
- LESSING, G. E. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducción de Enrique Palau. Barcelona: Iberia, 1957.
- MACHADO JÚNIOR, R.L.R. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.
- MAHEO, M. *Marco Ferreri*. Paris: Edilig, 1986.
- MALTZ, B.F.; TEIXEIRA, J.; FERREIRA, S.L.P. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Universidade, 1993.
- MANCINI, M.; PERRELLA, G. *Pierpaolo Pasolini: corpi e luoghi*. Roma: Theorema, 1982.
- MARINIELLO, S. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, 1999.

- MEIRELES, C.; KATZ, R. (dibujos) *Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial, 2004.
- NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- NAGIB, L. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAGIB, L. *World Cinema and the Ethics of Realism*. London: Continuum, 2011.
- NALDINI, N. *Pier Paolo Pasolini: una vida*. Barcelona: Circe, 1992.
- OUBIÑA, D. *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- PANOFISKY, E. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Traducción de Virginia Careaga. Séptima edición. Barcelona: Tusquets, 1995
- PAPA, D. (org.) *Ruy Guerra: filmar e viver*. São Paulo: MD Produções / Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- PASCHOA, A. Relíquias do Rio Antigo. *Cinemais*. N. 35, julio-septiembre 2003, pp. 208-227.
- PASOLINI, P.P. *Las bellas banderas*. Traducción de Valentí Gómez Olivé. Barcelona: Planeta, 1982.
- PASOLINI, P.P. *Empirismo eretico*. Segunda edición. Milano: Garzanti, 1995.
- PASOLINI, P.P. *Las películas de los otros*. Traducción de Carmen Gallego Cruz. Barcelona: Prensa Ibérica, 1999.
- PASOLINI, P.P. *Ragazzi di vita*. Roma: L'Espresso, 2002.
- PASOLINI, P.P. *Escritos corsarios*. Traducción de Juan Vivanco Gefaell. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo. En MACHADO JR., R.; SOARES, R. de L.; ARAÚJO, L. C. de (orgs.) *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume / Socine, 2007.
- PÉREZ TURRENT, T.; DE LA COLINA, J. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993.
- PIERRE, S. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du cinéma, 1987.
- PIZZINI, J. (ed.) *O cinema segundo Glauber e Pasolini*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- PRAGER, B. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London / New York: Wallflower, 2007.
- QUEIROZ, M.I.P. de. *Carnaval brasileiro: O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

- RABELAIS, F. *Gargantúa y Pantagruel: (los cinco libros)*. Prefacio de Guy Demerson; traducción y notas de Gabriel Hormaechea. Barcelona: Acantilado, 2011.
- RAMOS, A.F. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru (SP): EDUSC, 2002.
- RAMOS, F. *Cinema marginal, 1968-1973: a representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Embrafilme / São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2000.
- RAMOS, G. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
- REINACH, S. "Aetos Prometheus". *Cultes, Mythes et Religions*. V. III. Paris: Ernest Leroux, 1906, pp. 68-91. Recogido en *Psychanalyse-Paris* <http://www.psychanalyse-paris.com/Aetos-Prometheus.html>
- RIAMBAU, E. (coord.) *Antes del Apocalipsis: el cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra / Valencia: Mostra del Cinema Mediterrani, 1990.
- ROCHA, G. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, G.; BENTES, I. (org.) *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, G. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ROHDIE, S. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press / London: British Film Institute, 1995.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. *Lecturas de cine*. Traducción de José Oliver. Madrid: Fundamentos, 1971.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A.; MOURIÑO, J.M. (eds.) *La voz de Pasolini*. Madrid: Fundación Luis Seoane / Maia, 2011.
- RUMBLE, P. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- SADLIER, D. J. *Nelson Pereira dos Santos*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: el sueño posible del cine brasileño*. Traducción de Alexandra Pineda Buenaventura. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1997
- SÁNCHEZ VIDAL, A. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991
- SÁNCHEZ VIDAL, A. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SILVA, A.L. *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- SOUZA, G. de M. e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
- STACK, O. *Pasolini on Pasolini: interviews*. London: Thames and Hudson / British Film Institute, 1969.
- STOICHITA, V.I.; CODERCH, A.M. *El último carnaval: un ensayo sobre Goya*. Versión española de Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 2000.
- TALLARIGO, P.; GASPARINI, L. *Lo sguardo libero: il cinema di Liliana Cavani*. Carpi: La Casa Usher, 1990.
- THORET, J.-B. Qu'allons-nous faire de toute cette énergie? *Trafic*. N. 48, inverno 2003, pp. 61-69.
- THORET, J.-B. *Le cinéma américain des années 70*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- TISO, C. *Liliana Cavani*. Firenze: La nuova Italia, 1975.
- TOURNÈS, A. Entretien avec Liliana Cavani. *Jeune Cinéma*. N. 63, mayo-junio 1972, pp. 20-24.
- VOLTA, O. Entretien avec Marco Ferreri. *Positif*. N. 156, febrero 1974, pp. 36-40.
- VV.AA. Dossier *La grande bouffe*. *L'Avant-Scène Cinéma*. N. 548, enero 2006, pp. 1-21.
- WEINRICHTER, A. *Caminar sobre hielo y fuego: los documentales de Werner Herzog*. Madrid: Ocho y medio, 2007.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, I. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.