

Ponencia presentada en la Reunión 2003 de la Latin American Studies Association, Dallas, Texas, 27-29 marzo 2003.

Rama y la modernidad secuestrada

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

Nada parecido a la felicidad de estar entre los estudiantes en una reunión de trabajo (un seminario cordial, amigo) porque ambos estímulos funcionan conjuntamente: la fraternidad juvenil, fresca, alegre y fervorosa; la pasión intelectual, ese leve paso hacia el conocimiento que es, sí, (la fórmula bíblica) otra forma del desvirgamiento. Esa conjunción se torna oscuramente excitante, mide el ejercicio verdadero del magisterio.

Angel Rama, *Diario*, 12 oct. 1974.

Capitalismo, democracia y secularización son prerequisites de una escena común de la modernidad latinoamericana, atravesada, sin embargo, por dos focos divergentes, responsables, en última instancia, por las tensiones entre juego y trabajo, entre soberanía y servidumbre.

Al iluminar la racionalización económica y política de lo social, la mirada marxiana nos propuso superar tanto las fronteras económicas, a través de la abolición de la propiedad privada de los medios de producción, como las fronteras políticas, por medio del internacionalismo revolucionario. El foco de Nietzsche, entre tanto, priorizó iluminar la servidumbre del trabajo, última rémora de un ser cautivo por atávico temor a la muerte. Afirmó la vida como juego y la definió como chance de acceder a una soberanía que, aún no siendo universal, permitía distribuir afectos y armar enlaces comunitarios electivos y efectivos.

En Angel Rama, la absoluta dominancia del primer foco le hace a menudo desdeñar el segundo. Juego y soberanía pagan así el alto precio de una racionalización eficiente de las fuerzas productivas de modo tal que el valor cultural de *lo joven* es uno de los más evidentemente secuestrados en sus análisis.

Quisiera demostrar esa hipótesis a partir de una escena emblemática. En 1971, en una de las sesiones de la Quinta Muestra del Cine Latinoamericano de Génova, el crítico uruguayo pudo apreciar una película decisiva de la estética 68, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Sentado a su lado, como guía teórico e ideológico certero en las contradicciones de la secularización latinoamericana, estaba Antonio Candido. Tal como

antes con su *Formação da Literatura Brasileira*, suerte de guión o esbozo de la muy posterior *Transculturación narrativa en América Latina*, Candido vuelve a ser, en esa ocasión, una suerte de apuntador de Rama, a quien la película sólo le llama la atención como *documento*, ya que en ella “errores y aciertos se combinan por partes iguales”, y le interesa tan sólo por obtener así una obra parricida e iconoclasta, la obra de un héroe festivo y furioso, desmesurado y violento, un héroe a quien el crítico no duda en apodarar un Prometeo latinoamericano¹.

Tras resumir el argumento, no sin antes destacar que el milenarismo sertanero y su noción de catástrofe, el “desgraciarse”, es una mera variante de la violencia circular del banditismo pampeano de *Juan Moreira*², Rama considera que la película tiene “insoportables imitaciones del estilo Eisenstein (en *Iván el terrible*) y un diálogo engolado entre Montherlant y Sartre, sobre el destino, la crueldad y la muerte” que de modo alguno se puede compartir.

Glauber Rocha estaba allí y juntos participamos en una discusión que nos pidió Aristarco para *Cinema nuovo*³. Viéndolo se comprenden muchas cosas: en primer lugar su increíble talento futuro, porque Glauber Rocha tiene 26 años, y su film fue hecho—y producido por él mismo—entre los 23 y 25 años. A esa edad debe

¹ En carta a Cacá Diegues (5 jul.1972) el mismo Glauber se compara a Prometeo: “eu não estou mentalmente fraco, estou sabendo de tudo mas as estruturas sociais se fecham, parece até que roubei o fogo; virei Prometeu” Cf. ROCHA, Glauber – *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.447. La imagen es retomada por David Oubiña en *Filmología*. Ensayos con el cine. Buenos Aires, Manantial, 2000,p.61. Ver también STAM, Robert – *Tropical Multiculturalism*. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture. Durham, Duke University Press, 1997.

² Bragaglia, impulsor de técnicas fotodinámicas en el futurismo italiano había visto en el Moreira el fermento de una alegoría política en sintonía con el teatro de Jarry o Max Reinhardt. Mucho tiempo después, Rama observa: “La obra, compuesta a partir de una canción popular – lo que llamarían los españoles un romance de ciegos – historia, sin fijarlo exactamente en el tiempo, pero evocando una época de comienzos de siglo, después de la derrota de la famosa revuelta de los “cangaceiros”, los distintos y errados caminos que sigue un sertanero, Manuel, a la búsqueda de su salvación y la de su gente. Después de “desgraciarse”, como nuestro Juan Moreira, por una injusticia, es decir, después de matar a un patrón porque le ha negado lo que era suyo, comienza esa búsqueda, torpe, erróneamente, tal como corresponde a su ignorancia y a su ardiente afán de una vida mejor, menos miserable (y hasta qué extremos llega esa miseria es imposible transmitirlo por escrito; sólo las imágenes pueden ilustrarlo), que encuentra primero en uno de los profetas populares, aquí Santo Sebastião, que arrastra a las masas con el anuncio de un milagro que transformará el “sertão” en mar, y dentro de él surgirá una isla con ríos de leche donde beberán los niños. Fracasado este camino ante el horror del sacrificio de los inocentes que el Santo exige para rescatar la sangre de Jesús, encontrará otro camino en una banda de cangaceiros, dirigida por Corisco, discípulo de Lampião, donde también verá repetirse la crueldad hasta extremos verdaderamente intolerables (la castración y la lenta muerte infligida a un coronel en venganza por un castigo que su padre ejecutara sobre el cangaceiro cuando niño) para por último comprender, en los últimos segundos del film, tal como canta el romance popular que acompaña su carrera, que la tierra no es de Dios ni del Diablo, que la tierra es del hombre y para el hombre.” Cf GUNDIN, Antonio (pseud. Ángel Rama) – “Los jóvenes testimonian la verdad”. *Marcha*, n° 1244, Montevideo, 19 feb 1965, 2ª sección, p.3-4. (Quero registrar mi agradecimiento a Nicolás Gropp por la copia de los textos de *Marcha*.) Leído como héroe popular de la modernización, a la manera de Moreira, se lo puede juzgar, como dice Ludmer, como “una pura fuerza de confrontación porque combina violencia con posiciones contrapuestas (...) puede representar todas las pociones posibles en el interior de la violencia en ese momento y puede representar también su lógica circular”. Cf LUDMER, Josefina – *El cuerpo del delito*. Un manual. Buenos Aires, Perfil, 1999, p.234.

³ Se refiere al editor de la revista *Cinema nuovo*, Guido Aristarco, autor de *Marx, le cinéma et la critique du film* (1972).

atribuirse en buena parte los errores de una mimetización demasiado evidente sobre las grandes obras del cine extranjero, incluyendo Pudovkin, Eisenstein y los films japoneses de Kurosawa. La primera parte sobre la vida religiosa, que evoca varias secuencias famosas de Eisenstein en su film sobre México y en sus “tomas” de las formas supersticiosas de la vida rusa, son extraordinarias. Luego el “tempo” del film se ralentiza, los diálogos suplen las imágenes y Glauber Rocha se entrega gozoso a los virtuosismos; cuando la cámara comienza a girar alrededor de una pareja que se besa se alcanza una verdadera incandescencia estilística, cuando el miserable Manuel se opone a correr sobre las áridas tierras del sertão y el ciego cantor entona en el más alto y repetido registro su melodía popular, el espectador se siente penetrado de la profunda emoción del desenlace. Estos aciertos son los que deben considerarse, vista la juventud del realizador, para compensar los errores del montaje y de la técnica lenta y barroca de la elaboración.⁴

Rama no firma la reseña; lo hace su otro, Antonio Gundin, nombre que suena como apellido de banquero brasileño, suerte de alter-ego del líder nacionalista Gondim da Fonseca, autor de una historia del periodismo carioca, aunque también evoque al personaje Gondim de Graciliano Ramos (*São Bernardo*). Pero, simultáneamente, en ese Gundin pulsa también lo bajo y transgresivo, el perigundin, el bordel. Esa tensión entre lo alto y lo bajo, lo viejo y lo nuevo, alimenta pues toda la argumentación de Rama. Podríamos decir que, en su evaluación del caso Glauber Rocha, el crítico reproduce la tensión entre dos modelos de estética revolucionaria, Eisenstein x Brecht.

Retomemos a ese respecto el razonamiento de Jacques Rancière. Brecht superpuso en su estética la figura del observador cínico y la del crítico comprometido, la pedagogía dialéctica y los atléticos juegos del cabaret dadá-surrealista. Pero esa modernidad irónica, observa también Rancière, sobrevivió al comunismo, con lo cual la opción brechtiana, tan corrosiva en su momento, terminó, más tarde, por ser integrada a las instituciones sociales, de modo tal, diríamos, que la banalización amenazó pero, al mismo tiempo, preservó la opción de Brecht. El caso de Eisenstein es distinto. Su revulsión no es ya ideológica sino estética. Eisenstein (y podríamos decir, Glauber) nunca quiso instruir, enseñar a ver, poner distancia. No pretendió depurar un arte corrompido sino devolverle potencia. No puso el cine a servicio del comunismo sino que sometió al comunismo a la prueba de un arte joven. O como dice el crítico francés:

Un art communiste n´était pas pour lui un art critique, visant à une prise de conscience. Il était un art extatique, transformant directement les connexions d´idées en chaînes d´images, pour instaurer un nouveau régime de sensibilité⁵.

En ese régimen de sensibilidad de nuevas imágenes, jóvenes y ansiosas, imágenes que Rimbaud no hesitaría llamar “poesía en movimiento”, se materializan valores inoperantes, que aún no existen o que ya no producen efectos, lo cual genera un caos o

⁴ GUNDIN, Antonio (pseud. Ángel Rama) – “Los jóvenes testimonian la verdad”. *op. cit.*, p.3-4. Para un estudio de Rama en esa publicación, ver ROCCA, Pablo – *35 años en Marcha. Crítica y Literatura en Marcha y en el Uruguay, 1939-1974*. Montevideo, Intendencia Municipal, 1992.

⁵ RANCIÈRE, Jacques – “La folie Eisenstein” in *La fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001, p.40. El texto fue anticipado por la *Folha de S.Paulo*, 22 mar 1998.

dispersión de cosas o personas, ni condenados ni santificados, que vagan en busca del acontecimiento.

Vale la pena observar aún de qué modo la proclamada controversia Brecht x Eisenstein se desdobra en la referencia de Rama a Sartre. Mientras Glauber se inclina a ver a Sartre como el eslabón antimimético, barroco y exasperado, situado entre Mallarmé y Guy Debord⁶, Rama, por el contrario, ve en Sartre a “un autor cuya más alta virtualidad creadora está en su penetrante inteligencia discursiva, y en cuanto sus personajes son seres que se revelan siempre por el lenguaje, más que en una acción discordante con las palabras”⁷. El crítico uruguayo, en suma, ve en Sartre a un maestro.

Racionalista, Rama pide reposada ponderación y lamenta los errores barrocos de elaboración, cuando en realidad tan sólo la cultura juvenil tiene esa posibilidad de agitarse ante lo contradictorio. Pero es por ese mismo motivo que, aunque suspire por elegir y esté además anclado en rigurosos principios de honradez, el joven se ve siempre obligado a diferir su deseo hasta poder recuperar no sólo la gracia de lo sagrado sino también la de lo impuro. “La juventud—decía Benjamin— confía en que se revele lo sagrado y lo condenable en el instante en que su voluntad común de elección se oriente hacia lo más elevado”⁸.

Esa también es, en suma, la concepción, modernista y pedagógica, de Rama, que no deja de pedirle a un maestro como Antonio Candido, presente a su lado, que lo auxilie a él mismo, como “joven” ante la alteridad brasileña, para la correcta comprensión del film. Pero es bueno no olvidar que el verdadero ejercicio del magisterio, como específicamente lo admite Rama, es una conjunción *oscuramente excitante*, casi *Unheimlich*, de fervor irreverente y pasión aplicada.

No hay duda de que, para esa concepción ilustrada de lo nuevo, para la correcta discriminación entre lo sagrado y lo condenable, para la eficiente claridad en cuanto a lo *oscuramente excitante*, lo más elevado, en fin, es fruto de una conscientización sartriana o *nacional*, la misma, por lo demás, que llevaban adelante, en Brasil, los Centros Populares de Cultura (CPC) con los que en algún momento polemiza Glauber. Pero ese proceso de síntesis connota asimismo una paradoja ya que, al alcanzar la madurez ambicionada, el juicio crítico habrá perdido consecuentemente su virtud fundamental, la irreverencia juvenil.

No obstante, Rama intuye que el nudo del problema no está en mostrar el conflicto sino en que éste se exhiba por sí mismo. Deriva de allí su apuesta a la categoría de *testimonio*⁹. El régimen pedagógico de la modernidad letrada se revela así, tal vez más

⁶ Cf. LÉVY, Bernard-Henri – *El siglo de Sartre*. Barcelona, Ediciones B, 2001, p.82.

⁷ La opinión se la suscita el montaje que tres representantes del *maduro* Teatro Brasileiro de Comédia, Adolfo Celi, Tônia Carrero y Paulo Autran hacen de *Huis clos*. Cf RAMA, Ángel - “Despedida brasileña: un Sartre ejemplar”, *Acción*, Montevideo, 29 set. 1960, p. 4. De hecho, nada más distante del *cinema novo* que el *Teatro Brasileiro de Comédia*.

⁸ BENJAMIN, Walter – “La posición religiosa de la nueva juventud” in *La metafísica de la juventud*. Trad.L.M. de Velasco. Barcelona, Paidós, 1993, p.115.

⁹ Es a través del concepto de testimonio que, en última instancia, Rama recupera a Glauber. Pondera en su reseña que “con todos sus errores, sus defectos, su mimetismo, no creo que haya hoy, en toda América, ninguna cinematografía que pueda compararse (...) y en buena parte es la obra de gentes muy jóvenes, que están pasando su etapa de experimentación que es, al mismo tiempo, la de una toma de consciencia nacional. Antonio Candido que estaba a mi lado durante la proyección de Deus e o diabo na terra do sol me daba su preciso testimonio sobre la verdad histórica, geográfica, religiosa e ideológica de la película. Pero todo el cine brasileño es hoy cine testimonio; sus jóvenes realizadores sienten, por encima de todo, que a ellos se les

claramente, en la posición de Rama acerca del nuevo/viejo género. Para la modernidad letrada y autoconsciente, el testimonio sería un (nuevo) valor documental acumulado por la vivencia. Pero en función de la tensión antes señalada, el mismo concepto de testimonio pasa a mantener una relación inestable con la historia que, a la postre, hará que se lo discrimine de las duras premisas verídicas para inclinarse hacia la esquiva verosimilitud, con lo cual el testimonio deja de ser contemporáneamente pensado como mimesis de lo existente y pasa a ser, en cuanto hecho ficcional, un mero mimetismo del lenguaje.

En efecto, la literatura de testimonio, que en aquellos años reivindicaba un contenido de verdad superior a la simple y gratuita literatura, no debería, en rigor, confundirse con el relato de un mediador cultural (la función que ejerce Candido ante Rama, y la que Rama mismo cumple ante el público de *Marcha* o ante los jóvenes a quienes educa), es decir, un tercero, un *testis*, que salvaría a la verdad de esa coyuntura difícil y problemática de no explicarse por sí misma. Pero tampoco debería ser el relato de alguien como el *superstes*, un intérprete que juzga haber conocido algo en profundidad y, por tanto, acumulado legítimas vivencias a ese respecto, vivencias que a su vez él mismo transmite como sobreviviente de la experiencia amenazada.

Por el contrario, el testimonio no es una forma sino una fuerza y el sujeto de ese tipo de relato es siempre alguien que asiste y es igualmente afectado por un proceso de desubjetivación, alguien que atraviesa una experiencia del afuera y practica una transgresión a los valores consolidados, ya que el testimonio ocurre siempre en un peculiar no-lugar, el de la articulación del lenguaje.

El testimonio es entonces circular: es un acto de lenguaje y en esa medida está sujeto a todas las paradojas de la enunciación. Es el acto de un autor (*auctor*: el que encuentra, el que da fé) pero, en consecuencia, es doblemente un acto de potencia y de impotencia narrativas, ya que no se puede definir al sujeto del testimonio a partir de lo que observa (su vivencia enunciada), sino a partir de su puesta en relato (la enunciación misma del testimonio), lo que presupone siempre algo pre-existente a sí mismo, un campo de fuerzas discursivas atravesado por lo fortuito (lo que puede no ser) pero también y sobretodo por la necesidad (lo que no puede no ser)¹⁰.

En esa redefinición que la separa de la observación y la aleja, asimismo, de lo trivial, la literatura de testimonio configura una peculiar experiencia biopolítica, que es crítica de lo institucional y obedece a un régimen discursivo anti-retórico. El cine de Glauber así lo demuestra. Menos interesado por la forma que por la anatomía de un conflicto cuyos agentes son siempre permutables, su testimonio es frecuentemente desviado, descarrilado, desconstruido, de modo tal que la dispersión incidental funciona siempre como un análisis de las fuerzas políticas enfrentadas en el evento.

Sin embargo, no era así como, en general, se lo evaluaba al testimonio, cuando éste irrumpió, con toda fuerza, hacia fines de los 60¹¹. El género era entonces visto bajo

reclama, como alguien más grande, más humilde y más sabio que todos nosotros dijo, dar testimonio de la verdad, y ésta es la atroz verdad de la tierra brasileña. De la ultrajada tierra latinoamericana.”

¹⁰ Retomo las ideas de Giorgio Agamben en *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p.11-36.

¹¹ Aunque, en el caso del cine, se pueda hablar de una institucionalización del testimonio a partir de 1968, en el de la literatura, el hito es 1970, cuando la *Casa de las Américas* inaugura la modalidad testimonio como rubro de sus concursos anuales. Como afirma Carmen Ochoa Aymerich (“Hacia la institucionalización del testimonio”, en DE PAPE, Christian et al. (eds.) *Literatura y poder*, Leuven University Press, 1995, p. 163-170), a partir del premio a Maria Esther Gilio por *La guerrilla tupamara*, la política cultural cubana

premisas historicistas de adecuación a la realidad. En ese sentido, la opinión de Rama es significativa. Muestra que el crítico no puede ver, o sólo ve como defecto de una “técnica lenta y barroca”, la peculiaridad iconoclasta de Glauber Rocha: su reivindicación de una cultura de la violencia. Y aunque esa cultura del hambre fuera la única capaz de suscitar, a los ojos del colonizador, la existencia del colonizado¹², Rama, sin embargo, no dejaba de sorprenderse y se preguntaba, motivado por el IV centenario de Góngora,

Qué joven poeta español o qué joven poeta uruguayo se ha acordado de la celebración? Si es lícito inventarles opinión, sería más o menos como sigue: “Sí, es un gran poeta, y si habláramos de otra cosa?” Habrá que disculparles, don Luis, porque están tan ocupados con la temática existencial o con la temática político-social—que las dos los comen y el tiempo es breve— que no pueden atender a tu deslumbrante oficio.

El arte como un oficio vedado a los jóvenes, he ahí toda una definición programática de la modernidad pedagógica. Podríamos argumentar, por el contrario, que, en el caso del cine, no estamos ante un modo profesional de producción de imágenes, ni ante el uso expresivo de una técnica y un soporte material. El cine, el arte, es ante todo una idea acerca del arte; por eso sorprende que, en el caso de Góngora, Rama reivindique una *política de la sirena*, para usar la expresión con que el mismo Rancière aludió al hermetismo mallarmeano, y lo haga por coincidencia con los atributos de Glauber, a quien, no obstante, se censura sin piedad. Paradojalmente, Glauber se vuelve así, en el discurso de Rama, un mero heterónimo de Góngora¹³, no un exquisito, sino un

institucionalizó una expresión destinada a condensar las expectativas estéticas de las nuevas prácticas revolucionarias. Comentando el hecho en la revista *Casa de las Américas* (nº 64, La Habana, ene.-feb.1971, p. 172-173), Joaquim Pedro de Andrade destacaba que la comunicación era una necesidad de la toma de consciencia. “No negamos—decía— que en la ficción (cuento, novela) el escritor puede, él también, hacer militancia revolucionaria. Pero es en el testimonio donde se recogen los elementos que se encuentran en la sociedad, prontos para entrar en el linotipo y ser divulgados masivamente”. Como relata en entrevista a Jorge Ruffinelli (*Marcha*, nº 1555, Montevideo, 6 ago.1971, p. 30-31), es entonces cuando Galeano abandona la ficción y de ese gesto deriva *Las venas abiertas de América Latina*, concebido a partir de la idea de que escribir era una forma posible de la acción. A pesar de su defensa del testimonio en la reseña sobre el cine de Glauber, esa literatura de actualidad, conversación y sencillez, tomadas como sinónimo de madurez, al tornarse hegemónica, despierta prevenciones en Rama, quien alerta contra el peligro de la *puerilización*. Refiriéndose a *Diario del cuartel* de Carlos María Gutiérrez, periodista de *Marcha* y premio Casa de poesía en 1970, el crítico denuncia la tarea escolar que “comienza a merodear el arte del gusto de los funcionarios y que es, para los adultos, como esos poemas que encantan a las nodrizas y éstas trasladan a los niños”. Cf. LINK, Daniel, GILMAN, Claudia y ANTELO, Raul - “Literatura e Instituciones” in VALDES, Mario e KADIR, Djelal Kadir - *A Comparative History of Cultural Formations: Latin-American Literatures*, Oxford University Press, en prensa.

¹² ROCHA, Glauber - “Una estética de la violencia: nuestra originalidad es el hambre”, *Marcha*, nº 1374, Montevideo, 13 oct.1967. La primera edición del manifiesto “Uma estética da fome” fue publicada en *Revista da Civilização Brasileira*, nº 3, Rio de Janeiro, jul.1965, p.165-170. Lo recoge luego el primer número de una revista crítica del modernismo, *Arte em revista* (São Paulo, mayo 1981, p.15-17).

¹³ Ida Vitale reseña en la misma página de esa evocación gongorina la traducción (de Rodolfo Alonso) de los *Poemas* de Pessoa, un marco de la literatura de desubjetivación que, en última instancia, marca al testimonio tal como lo concibe Agamben.

“bárbaro y atroz, dueño de un alma inculta (...), un bárbaro que no se puede tolerar a sí mismo, diríamos, y se aferra, hábil, superficial combinador de baratijas llamativas a los productos de una cultura lejana y decadente”¹⁴, es decir, la cultura americana de lo nuevo.

Podríamos pensar que se da con Rama lo que más tarde Haroldo de Campos señalará en Antonio Candido, el secuestro del barroco en la formación de la literatura transculturadora¹⁵. Por eso es bueno observar que la modernidad letrada, por ser pedagógica, trabaja con modelos y antimodelos. En ese sentido, Rama es lo suficientemente sensible como para detectar la condición alterna del artista rebelde e inconformista en otro artista *anestético*, Chico Buarque de Hollanda, a quien no duda en calificar de infantil¹⁶, aunque, a diferencia de Glauber, vea en Chico a un auténtico transculturador. Por eso cabe pensar que, si juzgamos a Glauber como un caníbal, un radical que deglute sin piedad a Eisenstein, Welles, Visconti, Buñuel, Godard o Rosellini, es difícil justificar las restricciones de Rama ya que, en último análisis, su modelo de la transculturación narrativa latinoamericana no es otra cosa sino la actualización de la antropofagia oswaldiana de la cual, mejor que cualquier otro artista, deriva Glauber Rocha.

No es pues por el prisma de un populismo urbano de vanguardia que se puede entender la distancia entre Glauber y Rama. Todo los une. Salvo que el brutalismo de Glauber no es mero primitivismo y no sólo no lo es *per se* sino porque el primitivismo presupone una superioridad ética que lo catalogue como tal, una relación colonial por parte de quien rotula, y no hay, al menos conscientemente, en el caso de Rama (o, diríamos de la tradición letrada desde la cual juzga), cualquier tipo de superioridad en relación a la desmesura de la estética del hambre.

Sin embargo, a Rama le cuesta aceptar la indisciplina de los nuevos. No admite que lo joven o incluso lo infantil jueguen como reivindicación pública contraria a la pedagogía modernizadora. Esos valores apuntan, en efecto, a la repetición, al crear *ex novo*, y esto lo había comprendido agudamente Benjamin cuando detectó la anfibia de *Spielen* (jugar, pero también, contar). El crear de nuevo de Glauber o Chico está en el origen de la experiencia técnicamente reproducible, es decir que sus fragilidades son, en su abierta indeterminación operativa, una forma de amortiguar los golpes del acaso y de domesticar la contingencia. El imberbe o el bárbaro que ambos representan se comportan en ese punto como el habitante de la ciudad: repiten para diluir el impacto y orientarse hacia lo más seguro¹⁷.

¹⁴ RAMA, Ángel – “Góngora sin lágrimas”, *Marcha*, nº 1080, Montevideo, 20 oct. 1961, p.31.

¹⁵ CAMPOS. Haroldo de – *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O Caso Gregório de Matos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. Se podría apuntar la génesis del argumento barroquizante en su ensayo previo, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

¹⁶ “Este joven que canta como un niño la alegría de descubrir la alegría, en su primera y famosa melodía, “A Banda” (...) es sin embargo el mismo que ha hecho una experiencia de musicante de poesía (...) Me refiero a su versión del bellissimo poema “Morte e vida severina” del mayor poeta de la generación brasileña del 40, João Cabral de Melo Neto, y a la adaptación de un poema del *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, ‘un poema de ritmo liviano, simple y popular, martiano’, que lo llevan a afirmar, parafraseándolo a Vaz Ferreira, que ‘es asombroso que meramente comprenda lo que ha escrito tratándose de un joven, casi un ‘garoto’”¹⁶. Si en el caso de Glauber, lo joven era indicio de desprolijidad y rebeldía, en el de Chico, la ingenuidad se convierte en astucia revolucionaria, martiana, ya que hace pasar un valor poético superior, “nuevo”, a través de formas musicales populares y tradicionales. Chico es, para Rama, un transculturador.

¹⁷ Cf. VIRNO, Paolo – *Mondialità. L’idea di “mondo” tra speriencia sensibile e sfera pubblica*. Roma, Manifestolibri, 1994, p.65-71.

Hay por lo tanto un punto en que Rama se comporta como joven. Parte, como de cero, de la tradición, juega con ella, la cuenta una vez más pero desde otro punto de vista. Quiere, legítimamente, descolonizar la literatura y toda su crítica puede interpretarse, en efecto, como el pasaje de los estudios literarios a los culturales. Pero Glauber le gana la apuesta: detecta con agudeza que ya no es posible optar entre formas canónicas, como un típico vanguardista (*tupy or not tupy*, estetización de la violencia o politización del arte) y por lo tanto su salida es poner a las fuerzas antagónicas en transe. Tal vez sea ésa una diferencia que cuente. Tal vez sea *la* diferencia. Rama está fatigado por la modernidad letrada. Glauber, en cambio, es el artista pura y simplemente *agotado* por la modernidad.

Recordábamos hace poco a Walter Benjamin cuando nos decía que el niño perfora la pared ilusoria de la superficie de las imágenes y, carnavalizando su discurso, se convierte a sí mismo en un director de escena que no se deja censurar por el sentido consabido. Hay así en Glauber el deseo de una lengua adámica transformada en un archivo de semejanzas, una máquina narrativa funcionando como arabesco gozoso y proliferante.

En esa línea de pensamiento, observa David Oubiña, el lenguaje de Glauber se caracteriza por una sintaxis trabada, entrecortada, fragmentaria y explosiva, que suena, a primera vista, como un vaciamiento de la lengua nacional, como una lengua extranjera¹⁸. A través de los distanciamientos epifánicos de una dicción *menor*, como la llamaría Deleuze, Glauber pone las representaciones en transe y el transe no deja de ser, asimismo, transición, pasaje, devenir y posesión. Se trata, no olvidemos, de un concepto vinculado a la noción de experiencia que concomitantemente desarrollaba Foucault a partir de la obra de Roussel.

Pues bien, estamos, evidentemente, ante un atravesamiento, un sesgo en las ficciones que arman las redes de sentido¹⁹. De allí que Glauber pueda ser visto, como quería Murena, como alguien que desconstruye la antinomia euclidiana, republicana, de *Los sertones*, colocando el par naturaleza / cultura en transe, es decir, transformando beatos, santulones y asesinos a sueldo en agentes de la Revolución²⁰.

Como evaluar el transe? Ivana Bentes ha destacado esos rasgos como *sádicos*— en el cine de Glauber, el beato Sebastião impone penitencias a los fieles; el *cangaceiro* Corisco fusila a los pobres para que no se mueran de hambre; Antonio das Mortes siembra la muerte en nombre de la Revolución futura—pero tales rasgos, una vez más, no le son

¹⁸ “Invención de palabras, juegos con el sentido. Caligrafía desordenada de Glauber, desmelenada, caótica. Leer como en traducción. Leer, por ejemplo, *obrakynomatographyka, cineterceyromundista, ymperyalizmo, xo-byz* (donde ya es casi imposible descifrar *show-biz*, es decir *show-business*). Ortografía de Glauber: anormal, oblicua, sesgada. Escribir PH en vez de F, o Z en vez de S; pero sobre todo Y en lugar de I, o K donde debería ir C. En sus textos teóricos y críticos, Rocha recupera la K y la Y que la lengua portuguesa sólo conserva para vocablos extranjeros. Palabras reescritas, encrespadas, hirsutas. Un ripio, ahí donde antes había una fluidez. Cierta dificultad para leer, cierta violencia sobre el lenguaje. Proust: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”. Las palabras y las imágenes deberían volverse inubicables, tender a lo irreconocible. Solo así podrán encontrar una formulación nueva”. Cf OUBIÑA, David. *Filmologia*. Buenos Aires, Manantial, 2000, p.61.

¹⁹ Cf. ROCHA, Glauber – “Afryka 70: realidade e...ficção” *Folhetim*, n° 10, *Folha de São Paulo*, 27 mar. 1977, p.3-4. IDEM – “Acabou o MDB cultural! Vamos dar nome aos bois!”. *Folhetim*, n° 152, *Folha de São Paulo*, 16 dez. 1979, p. 3-4.

²⁰ Es el argumento que desarrolla Murena en *Ensayos sobre subversión*. Buenos Aires, Sur, 1962: lo humano no figura en la obra de Euclides; se oye en cambio la voz de un “pessimismo abominável”, semejante al de la generación de Glauber o Murena. El escritor Guillermo Piro, autor de *Versiones del Niágara* (2000), ha reunido, recientemente, una antología del pensamiento de su antecesor, más recordado por las pioneras traducciones de Benjamin que por sus irreverentes intervenciones. Cf MURENA, Héctor A. – *Visiones de Babel*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

exclusivos. Remontan a ensayos clásicos de Georges Bataille sobre la modernidad como dispendio²¹ y, por lo demás, se los encuentra, asimismo, en la obra contemporánea de Pasolini (basta pensar en *Salò*). Pero Rama no se siente a gusto ante esa disponibilidad ambivalente.

Aunque el desparpajo del fervor juvenil, aliado a la pasión intelectual, sean el pasaje indispensable hacia el saber, que es una forma del desvirgamiento, Rama necesita separar los conceptos inequívocamente. Lo alto y lo bajo, lo nuevo y lo viejo, lo masculino y lo femenino²². Le cuesta entender, por ejemplo, que convivan en Oswaldo Trejo su “parte secreta”, el obsesivo administrador público, y la ya conocida, el mundanismo diplomático. La paradoja le hace pensar, al mejor estilo Bourdieu, si no hay un vínculo lógico entre “la función del diplomático dentro de la estructura burocrática del poder y las afinidades homosexuales”²³, paradoja que se desdobra en la asociación entre crítica diletante y género²⁴, paradoja que a él lo incluye en la medida en que implica lo “viejo”, la tradición francesa²⁵.

Es necesario, entonces, resignificar la posición de Glauber Rocha ante Rama y su concepto de modernidad. No podemos verla, de manera simplista, como una rebelión del individuo Glauber sino como una manifestación de los jóvenes, de la cultura joven, que es también la expresión de la industria cultural contra las estructuras letradas y dogmáticas del Partido. Es, en suma, la emergencia de un nuevo tipo de intelectual, el disidente. Como confiesa, en una carta, el director brasileño:

²¹ Pienso en “El valor de uso de D. A.F. de Sade” o “La estructura psicológica del fascismo”. Cf. BOTTING, Fred & WILSON, Scott (ed.) – *The Bataille Reader*. Oxford, Blackwell, 1997, p.122-159.

²² Es lo que se ve, de modo especial, en el capítulo III de *Las máscaras democráticas del modernismo*. Aunque, como allí argumenta, “el erotismo que entonces adviene al mundo se caracteriza por una raigal incapacidad para manifestarse y alcanzar su intensidad más alta, si no es mediante el travestido”, no deja de denunciar la ceguera de Martí ante el *Calamus* de Whitman o el silencio sobre Rimbaud que se lee en Darío o, mas indicativo aún de la aldeana condición del continente, la literatura de Vargas Vila, João do Rio o Alberto Nin Frias no pasaría de pastiche periférico de D’Annunzio, Wilde o el mundo clásico. Cf *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Angel Rama, 1985, p.79-106.

²³ De las que extrae un programa de filosofía futura en que “habría que interrogarse sobre los procesos de adaptabilidad de los seres humanos a las distintas funciones de la administración y el uso que estas hacen de condiciones de la personalidad, del carácter, de la sensibilidad, de las más íntimas costumbres, requiriéndolas al servicio de otros fines, ellos de naturaleza funcional y burocrática. Porque no sólo pide la administración, inteligencia, honestidad y eficiencia, sino que requiere más hondas adaptaciones de la personalidad humana, prestaciones mucho más íntimas. Expropia lo que llamábamos alma” Cf. RAMA, Ángel – *Diario* 1974-1983.

Ed. Rosario Peyrou. Caracas, Trilce/ La nave va, 2001, p.40-1.

²⁴ En Damián Bayon ve *un semblable, un frère*, a través de “la típica tarea esforzada de los autodidactas argentinos, girando en torno a la cultura europea, manejando con voracidad los libros que llegaban llenando sus agujeros e improvisando una crítica” pero, no obstante, denosta a Bayon como un “viejo esteticista (más agudizado por la naturaleza homosexual) que dio tantos amables diletantes a nuestra cultura rioplatense, esos delicados `causeurs` del arte que ahora me parecen tan, tan antiguos, y que hicieron una contribución, no hay duda, pero de la que no quisiera saber nada”, cf. *Diario, op. cit.*, p.76-7.

²⁵ Analizando la condición del profesor universitario norteamericano, dice Rama que la diferencia con América Latina “no responde sólo a la que mide país desarrollado y país subdesarrollado, visto que la concepción del profesor-intelectual-escritor que encuentro en América Latina responde con mucho a la influencia de los modelos franceses, y marca por lo tanto una diferencia de culturas, no sólo de niveles de especialización más complejos y desarrollados. Y es significativo que los lazos de comunicación siempre resulten más prestos y vivaces con los latinoamericanos que con los profesores americanos. Así ahora con Sylvia Molloy”, con quien de inmediato recosntruye redes regionales de fidelidad y afiliación. Cf. *Diario, op. cit.*, p. 136.

O PC [Partido Comunista] acredita e prega uma revolução orgânica, talvez sem sangue—o que parece impossível—, enquanto toda a juventude indisposta deseja uma ação terrorista total contra regimes escandalosos²⁶.

Inscripto, pues, en la tradición de ambivalencia de lo sagrado, inaugurada por Bataille en los años 30, Glauber se depara con el valor *sacer* (Agamben) que es el del pueblo en falta (Deleuze), el de la multitud inorgánica. Y esa falta no se hace visible por su completud, materialidad o tipicidad orgánicas, como quiere la tradición del realismo²⁷, sino por medio de lo que Benjamin supo llamar el *inconsciente óptico*, una impresión anestésica que genera la apatía o inoperancia de los circuitos convencionales de discurso. Es elucidativo entonces ver que Glauber era consciente de ese régimen compositivo de inconsciencia óptica ya que, en una revisión del proceso de elaboración de *Deus e o diabo na terra do sol*, no duda en oponerlo a la mirada lukacsiana, “madura”, de *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, película que Rama también ve en el festival de Génova. Aunque no se anima a criticarla públicamente, formula, de hecho, sus reservas a la obra de Nelson Pereira, a través de la reivindicación de lo inconsciente en la imagen²⁸.

²⁶ Cf. BENTES, Ivana – “O devorador de mitos” in ROCHA, Glauber – *Cartas ao mundo*, op. cit., p. 29.

²⁷ Es ilustrativo releer el diálogo entre Glauber y Nelson Pereira dos Santos, mediado por Alex Viany (“Cinema novo: origens, ambições e perspectivas”, *Revista da Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 1, 1965, p.185-196) y más interesante leer, en secuencia, el ensayo de Roberto Schwarz sobre (contra) *8 ½ de Fellini* (reunido en *A sereia e o desconfiado*. Ensaaios críticos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p.168-183) que es una reflexión sobre el infante extraviado y la industria. Schwarz, como Rama, no es sensible al argumento de que la perturbante puerilidad de la sociedad del espectáculo, al pedir una vez más, ocho veces y media más, lo mismo, exige a su modo una praxis publica que, rearticulando la conexión entre contingencia y repetición, sepa recoger la oportunidad y traducir políticamente esa pobreza de experiencia como el deseo de algo auténticamente nuevo. Al contrario, lo joven, como en Glauber, es sinónimo, a su juicio, de irreversible extravío.

²⁸ Dice Glauber en una entrevista que “as origens neo-realistas russas, dos grupos que vêm formando o cinema novo, produzem subitamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um objeto inteiramente não identificado dentro do processo cinematográfico. Você identifica as raízes, mas justamente você vê, por exemplo, o *Vidas Secas*, um filme que se integra na tradição expositiva, crítica do neo-realismo, quer dizer, um tremendo cuidado, seriedade do real, quer dizer, querendo argumentar apenas com aquilo que é produzido pelo real ao nível do consciente, quer dizer que é um discurso perfeito nesse sentido, mas que se identifica, tem ainda uma semelhança expressiva com o neo-realismo. *O Deus e o Diabo* rompe com isso, quer dizer, salta como objeto não-identificado, quer dizer, recuperando uma espécie de síntese do cinema mundial no momento, mas utilizando todas as armas e instrumentos do cinema em função de apenas um objetivo, que tem que acabar com o capitalismo; um objetivo revolucionário claro, quer dizer, “o sertão vira mar, a terra é do homem” tal, aquele discurso ali. O filme aliás é uma descurtição, uma descodificação, é uma espécie de liberação da violência através dos seus fantasmas, uma liberação do inconsciente coletivo, do camponês brasileiro, do Terceiro Mundo, através dos seus fantasmas mais expressivos que carregam em si inclusive os seus traços, os seus caracteres mais agressivos do arcaísmo barbárico que ainda perduram nos povos subdesenvolvidos, que perduram também nos caras que bombardeiam o Vietnã. Mas eu tenho escalas diferentes, você pode fazer medidas para isso. Então os monstros aparecem, quer dizer, há um corte naquela estrutura racional, lukacsiana, que marca o Nelson em *Vidas Secas*, que não é um defeito, é uma qualidade, que é o vigor do realismo crítico, mas em *Deus e o Diabo* tem uma ruptura em que é admitida a comunicação do inconsciente. Então existe uma dialética entre a relação do consciente e do inconsciente, quer dizer, do que a realidade lhe oferece mediante análise e o que você percebe através das energias do inconsciente e de outras percepções, inclusive de raios que você tem para ver outras coisas e que vêm marcar o meu cinema e que justamente dão a atipicidade do meu cinema” Cf. GERBER, Raquel – “A comunicação do inconsciente e o processo da inconsciência. Entrevista com Glauber Rocha, fev. 1973” in IDEM – *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, Vozes, 1982, p.180. Ver también el ya citado diálogo que mantuvieron Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Alex Vianny,

Esta reivindicación de los poderes de la imagen, obtenidos gracias al montaje, es decir por medio de la repetición y el corte²⁹, lo lleva a Glauber a concebir una mística estética ultranihilista, la del Atlántico. Cuenta así en un manuscrito disperso que, estando en la playa con unas chicas que discutían las ideas de Valéry, se le ocurre plasmar en un texto la metáfora que uno de sus colaboradores le arrima y le pide entonces a Luis Carlos Maciel que lo ayude a materializarla. Es sintomático el pedido de esa “revisão filosófica do texto, que poderíamos publicar com assinatura dupla, tendo esse sinal (&) dividindo (&), unindo os nomes”. Rama, para hablar de Glauber, se esconde en el pseudónimo; Glauber, imaginando la transculturación, opta por el nominalismo de un semblante compartido. Del mismo modo en que el concepto, por lo demás contemporáneo a ése, de *entre-lugar* (Silviano Santiago) articula al discriminar y diferencia al reunir, como verdadero *double-bind* de memoria y rememoración, el signo & remite a la cultura misma del Atlántico que, a la manera del Mediterráneo en relación a Europa³⁰, define un marco supra-nacional de liberación regional. Glauber reivindica así, nietzscheanamente,

“a mágica barroca do Atlântico (...), descoberta das origens numa terra de sol, raízes deste sangue passional que nos leva aos extremos, como cimento final de uma significativa luz que desperta o sono e daí o sonho de tamanha energia que não pode iluminar impunemente a Miséria e a Injustiça”³¹.

Rama, como sabemos, también aludirá al Atlántico como área de fusión / difusión transregional pero, como no comparte con Glauber la idea de que los elementos de la ficción modernizadora sean puras fuerzas de confrontación que, por obedecer a una lógica circular, representen todas las posiciones posibles en el interior del sistema de la violencia, habrá siempre en sus juicios, a pesar de la plasticidad cultural reivindicada, el contrapeso de la mediación racional de la “ciudad letrada”, que verticaliza las opciones, haciéndolas homogéneas y disciplinadoras³².

A su juicio, la atención que los narradores de la transculturación prestaban a los “arquetipos del poder de la sociedad regional” era una mera consecuencia del vigor y fijeza de los componentes culturales tradicionales, de donde, para Rama, tanto mayor sería la

“Cinema novo: origens, ambições e perspectivas”, *Revista da Civilização Brasileira*, nº 1, Rio de Janeiro, mar. 1965, p. 185-196.

²⁹ AGAMBEN, Giorgio – “Le cinéma de Guy Debord” in *Image et mémoire*. Paris, Hoëbeke, 1998, p.65-76.

³⁰ “La naturaleza mediterránea, los recursos que ofrecía, las relaciones que ha determinado o impuesto se encuentran en el origen de la asombrosa transformación psicológica y técnica que, en pocos siglos, ha distinguido tan profundamente a los europeos de los demás hombres, y los tiempos modernos de las épocas anteriores. Los mediterráneos dieron los primeros pasos ciertos para precisar los métodos, indagar la necesidad de los fenómenos mediante el uso deliberado de los poderes del espíritu, y comprometer al género humano en esa especie de aventura extraordinaria que vivimos, cuyos desarrollos nadie puede prever y cuyo rasgo más notable, más inquietante, quizás, es el alejamiento más marcado de las condiciones iniciales o naturales de la vida” Cf. VALÉRY, Paul – *Miradas al mundo actual*. Trad. José Bianco. Buenos Aires, Losada, 1954, p.259.

³¹ ROCHA, Glauber - “Mística do mar Atlântico” in GERBER, Raquel – *op. cit.*, p. 211.

³² Esa fuerza es anunciada por la Romanidad o Latinidad sarmientina que Rama reivindica en dos textos inmediatamente divulgados en Brasil, “Um processo autonômico: das literaturas nacionais à literatura latino-americana”. *Argumento*, nº 3, São Paulo, ene. 1974, p.37-49, y luego, con el auxilio de la tipología socio-antropológica, en “Transculturação na narrativa latino-americana”, *Cadernos do Opinião*, nº 2, Rio de Janeiro, s.d. (1975), p.71-82. Ocupa, finalmente, el centro de la escena en los dos capítulos iniciales de *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

revulsión social cuanto más consolidada fuese la tradición cultural³³. Mientras los transculturadores son traductores bien plantados en un determinado lugar, sujetos que saben capitalizar la diferencia, el mesianismo nómade de Glauber nos empuja, por el contrario, hacia la irreducible intraducibilidad de los mensajes. El sertão=mar de Glauber es como el sertão=no lugar o el sertão=espera de Guimarães Rosa, señales de confrontación de dos economías discursivas: la economía restricta y la economía generalizada, la mimesis y el mimetismo, la realidad y lo Real.

En última instancia, en esa incompreensión de Rama hacia Glauber, en esa intolerancia hacia lo joven o imberbe, adjetivo que más tarde se oirá del mismo Perón para desautorizar la militancia “barroca” de montoneros, se perfilan dos políticas culturales, una residualmente mimética y otra emergente, anti-mimética, que recién adquirirá visibilidad en los años 90. La cada vez más residual es la política letrada de afirmación populista que, en última instancia, es afirmación del Estado como agente de redistribución simbólica. La posición emergente, en cambio, es la de la multitud recalcitrante a la obediencia estatal, que funciona ambivalentemente como sujeto renegado de la modernidad y soberano del despojo post-industrial, lo cual genera, a su vez, una aporía inherente a la modernidad periférica: la de la presencia concomitante y contradictoria de una multitud en busca de la afirmación de los muchos y un poder supremo cuyo máximo objetivo es el gobierno de uno sólo³⁴.

³³ Cf. *Transculturación narrativa en América Latina*, op.cit., p.98.

³⁴ Cf. BEASLEY-MURRAY, Jon – “Peronism and the Secret History of Cultural Studies”. *Cultural Critique*, n° 39, primavera 1998, p.189-217 y “Hacia unos estudios culturales impopulares: la perspectiva de la multitud” in MORAÑA, Mabel (ed.) *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina*. El desafío de los estudios culturales. Santiago de Chile, Cuarto Próprio; Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, p.149-167; LUDMER, Josefina – “La multitud entra en acción”. *Cultura y Nación*, Clarín, Buenos Aires, 19 ene. 2002, p.2, refutado por CASULLO, Nicolás – “Y ahora quienes somos?” *Cultura y Nación*, Clarín, Buenos Aires, 27 ene. 2002, p.2 (ambos recogidos y ampliados en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, jun. 2002); MONTALDO, Graciela - “Entre la masa: la dinámica de sujetos en el siglo XIX” (Reunión de la Latin American Studies Association, Washington, 2002) o “Iconografías bastardas. Masa y multitud; interlocución del Poder en el Estado moderno” in ROWE, William Rowe & ANDERMANN, Jens - *Images of Power: National Iconographies, Culture and the State in Latin America*, Londres, Berghahn Books (en prensa). En ámbito general, el compendio clásico es HARDT, Michael & NEGRI, Antonio – *Empire*. Harvard University Press, 2000, apoyado por NEGRI, Antonio – *Arte y multitud*. Ocho cartas. Ed. Raúl Sanchez. Madrid, Mínima Trotta, 2000. Para una crítica de esas ideas ver SARLO, Beatriz – “Épica de la multitud o de la consolación por la filosofía”. *Punto de Vista*, n° 73, Buenos Aires, ago. 2002, p.4-9. Ver también SLOTERDIJK, Peter – *El desprecio de las masas*. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. Trad. G. Cano. Valencia, Pre-textos, 2002; VIRNO, Paolo – *Grammatica della moltitudine*. Per una analisi delle forme di vita contemporanee. Catanzaro, Rubbettino, 2001. Al menos en Brasil, ese conflicto cultural se insinúa, en los 70, entre los partidarios (populistas) de Chico Buarque de Hollanda y los defensores (multitudinarios) del Tropicalismo. A partir de los 90, éstos ocuparían el lugar de los primeros y, dando visibilidad al soberano sacer, tendríamos películas como *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebas* (Marcelo Luna & Paulo Caldas, 2000), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002; basado en la novela homónima de Paulo Lins, 1997) o *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). Ver HERSCHMANN, Micael – *O Funk e o Hip-hop invadem a Cena*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2001 y de ese autor e Ivana Bentes – “O espetáculo do contradiscurso” (*Mais! Folha de São Paulo*, 18 ago. 2002, p.10-11) donde ambos evalúan que “a cultura rap tem conseguido não só produzir um contradiscurso como também traçar novas fronteiras sócio-culturais (e espaciais) que oscilam entre a exclusão e a integração (...) Trata-se de um vigoroso discurso que se afasta da lógica estatal e midiática de reforço das fronteiras, do enclausuramento e do *apartheid* social, discursos de ‘exclusão’ e repressão (...) que promovem o medo do ‘outro’”, lo que en última instancia configura “um discurso sociopolítico forjado na própria cultura da periferia e ‘traficado’ crescentemente pelo mercado”.

En pocas palabras, Ángel Rama, gracias a su programa cultural de inclusión progresiva, toma distancia de la economía generalizada, el mimetismo y lo Real, es decir, del ideal de felicidad. Cabría pensar así que, a la cultura “joven” de un Glauber Rocha, que es la cultura imagética y fabuladora de un director de escena que no se deja censurar por el sentido consolidado, se le puede aplicar aquello que Benjamin desarrolla, al final de su vida, en el “Fragmento político-teológico”³⁵. Sólo hay transgresión cuando lo profano tiene que erigirse sobre la noción de felicidad y cuando ésta se articula a lo mesiánico. A partir de ese punto de confluencia entre lo profano, lo mesiánico y lo gozoso, se determina una concepción histórica mística cuyo problema se expondría en una imagen : el ritmo de la inclusión excluyente, ritmo mesiánico por su misma fugacidad, es el objetivo político, sino del nihilismo, al menos del bajo materialismo. Por el contrario, con su defensa de la economía restricta, la mimesis y el testimonio, Rama busca, sin embargo, consolidar el materialismo idealista, al precio de sofocar su sensibilidad y no lograr detener la perturbadora amenaza de decadencia³⁶. De allí deriva, en buena medida, la tensión de su crítica hacia lo anestésico, lo joven, lo corporal, es decir, el más allá de lo letrado.

³⁵ BENJAMIN, Walter – “Fragmento político-teológico” in *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1982, p.193-4.

³⁶ “Una gran foto mía ilustra el reportaje en *El Nacional (Papel Literario)*; la miro como a un extraño poco atractivo. Cuando algunas amigas hacen referencias elogiosas a la foto, o sea cuando se me hace evidente (con la dificultad de siempre) que mi percepción desvalorativa no es enteramente justa, me invade la vergüenza y la consternación. Es casi peor que vivir en el convencimiento constante de que ese rostro es el de un viejo arrasado por la edad, la cual lo ha tornado ridículo y grotesco como el de un payaso de mal circo. La calvicie, los ojos sin pestañas casi, los dientes sostenidos apenas por sus prótesis, la flojera de la carne en el cuello, cómo empiezan las bolsas bajo los ojos, tan marcados los días de fatiga, la mirada blanca, alucinada e inquisitiva, este bigote enrulado que no sé llevar, ni cortar, ni cuidar, el movimiento erguido del cuerpo como hendiendo los aires con una cabeza pronta a volar. Así soy, Dios, así soy, es inútil luchar contra el huracán con que se mueve el tiempo. Las fotos son engaños, las miradas ajenas también: sólo es verdad esta constancia”. Cf *Diario, op. cit.*, p. 58.