

Macunaíma, hibridación y mestizaje: *En búsqueda de una representación afrobrasileña*

DIVERSIDAD.NET

JUN 2021 – DIC 2022

18 – AÑO 13

ISSN 2250-5792

Resumen

Este trabajo se propone analizar al film *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, hito del la tercera fase del Cinema Novo brasileño, en relación a la búsqueda por la complejidad de una representación identitaria brasileña, articulada mediante el cruce de planos de referencias indoamericanas, afroamericanas y euroamericanas. Para tal fin, analizaremos en primer lugar los vínculos que el film mantiene con la homónima novela de Mário de Andrade, de la que resulta su adaptación, y con el *Manifiesto Antropófago* (ambos textos de 1928), para luego articular las relaciones estructurales y discursivas que el film tiene con el movimiento cinematográfico, surgido paralelamente al Cinema Novo, del Sahel Occidental post independencias. El objetivo será vislumbrar marcas discursivas y narrativas que acercan al film *Macunaíma* contemporáneas obras forjadas en el África subsahariana y conjeturar por lo tanto herencias, voluntarias o implícitas, de una posible reterritorialización afrobrasileña.

Palabras clave: *Multiculturalismo, Cine, Estudios Culturales, Cinema Novo, Estética.*

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

Abstract

This work proposes to analyze the film *Macunaíma* (1969) by Joaquim Pedro de Andrade, popular recognized movie of the third phase of the Brazilian Cinema Novo, regarding the search for a representation of a Brazilian identity, articulated through the cross of Indo-American, African-Americans and Euro-Americans reference planes. To this end, we will analyze in first place the links that the film maintains with the novel of the same name directed by Mário de Andrade, from which the film is adapted, and the *Cannibal Manifesto* (both texts are from 1928). Then, we will subsequently articulate the structural and discursive relationships that the movie maintains with the film movement, born in parallel to the Cinema Novo, known as West Sahel film movement, emerged after the independences. The aim of this work is to analyze narrative and discursive marks that relate *Macunaíma* to contemporary films conceived in sub-Saharan Africa and led to theorize the cultural heritage, explicit or implied, of a possible Afro-Brazilian reterritorialization.

Keywords: *Multiculturalism, Cultural Studies, Cinema Novo, Aesthetics, Cinema.*

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

Este estudio intentará abordar, partiendo de una específica obra cinematográfica, estrategias formales y estructurales para comprender desde el discurso artístico la búsqueda de una posible representación identitaria cultural afrobrasileña. Siendo la noción de identidad y el problema de la representación de la identidad en el cine un problema en sí mismo, el modo en el que pensaremos esta relación será, a la vez, el modo en que abordaremos su escurridizo principio teórico. Concepto problemático que, por un lado, no puede ser concebido como algo dado, agotado o lineal, mera sumatoria de un conjunto de rasgos que conforman una aparente totalidad; y que por otro, para abordarlo, obliga más bien a partir de la falacia de su construcción simbólica. Preguntarse por las posibilidades de representar una identidad cultural, implica tener en cuenta los innumerables conflictos de orden ontológico y epistémico que encierra el término, así como la necesidad de trazar un horizonte en los laberintos de su propia noción. Para tal fin, analizaremos al filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, y tangencialmente la obra literaria homónima de Mário de Andrade (1928), que la película adapta libremente, con el propósito de hurgar en el orden de las contradicciones y antinomias que caracterizan el concepto y la búsqueda de su posible representación.

Comencemos por considerar que el filme *Macunaíma* surge al final de una década, la de los sesenta, en la que se consolidó una nueva forma de hacer cine como fenómeno tricontinental, teorizada por varios autores como Tercer Cine¹, por su afinidad –aunque no necesariamente limitada a nivel geográfico– con el discurso del Tercer Mundo. En el proceso de ruptura con las colonizaciones

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

¹ Se toman como referencia los estudios de SOLANAS Pino y GETINO Octavio: *Hacia un Tercer Cine* (manifiesto de 1969), publicado en “Textos Breves 2”, filmoteca UNAM, México D.F., 1979; así como de STAM Robert y SHOHAT Ella (1994), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Col. Paidós Comunicación Cine 130. Paidós. Barcelona, 2002 y WILLEMEN Paul. *Questions of Third Cinema*. British Film Institut Pub, Londres, 1989.

directas (en Africa y Asia) o del imperialismo simbólico (en América Latina con Brasil, Cuba y Argentina a la cabeza), 1969 es el año en el que cierra una década conjeturada e imaginada por Frantz Fanon en esa piedra miliar que fue *Los Condenados de la Tierra* (1961). Las representaciones tercermundistas de orden artístico se caracterizaron por la aparición de una nueva subjetividad militante politizada, la lucha por generar un proyecto ligado a la *retórica de la revolución*. De carácter fuertemente antiimperialista, en el cine de los sesenta (de todas las artes, el más masivo y por ende de mayor alcance) se comenzó a vislumbrar una clara curvatura, un movimiento marginal de conciencia revolucionaria tanto estética como conceptual, que comenzó a promover la idea de comunidad ya no anclada en los límites de un Estado-nación, sino de perspectiva más amplia y orgullosamente tercermundista. Un nuevo lenguaje que surgió en contraposición con el modelo hollywoodcentrista, de carácter fuertemente industrial, jerárquico y *mainstream*. Que apuntaba a volver a edificar, a través de la representación, el problemático concepto de la identidad perdida, colonizada, mutada.

Esta década de gran fervor intelectual sacudió al arte en general y forjó un cine no fácil de catalogar, que resulta hoy problemático o en todo caso reductivo abordar según los encasillamientos del “Tercer Cine”. Se trata de un cine inclasificable, cargado de intuiciones alegóricas, heterogéneo y concreto a la vez, fragmentario en sus muestras, pero aún así ideológicamente orgánico. En África fue de inmediato observable, de forma predominante en el sector del Sahel Occidental, con Ousmane Sembène y Djibril Diop Mambéty a la cabeza. En Brasil, tomó las riendas del naciente *Cinema Novo*. La intención inicial no fue tanto la de representarse a uno mismo frente al imaginario imperial, sino hablarle al propio pueblo, volviéndose necesario un discurso autóctono lejos de la camisa de fuerza de la hegemonía eurocéntrica, ponerse en situación, dicho con Deleuze,

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

“de producir enunciados ya colectivos, que son como los gérmenes del pueblo que vendrá y cuyo alcance político es inmediato e inevitable”, volviéndose así al filme “un auténtico agente colectivo, un fermento colectivo, un catalizador”². Emergieron obras que comenzaban a pensar un nuevo espectador, en las que el discurso estético, entonces, resultaba afín al discurso político.

Con respecto a esta cuestión identitaria, los cineastas del Tercer Cine saheliano admiten la urgencia en la recuperación de las tradiciones abandonadas y apuntan al reestablecimiento de una cultura autóctona mirando al pasado que el colonialismo distorsionó y desfiguró, pero a la vez se enfocan en la presente relación contradictoria con el mundo eurocéntrico, el vínculo dialéctico entre colonizador y colonizado como colisión de dos universos ya trágicamente impregnados y yuxtapuestos. Si bien resulta pertinente abandonar la postura identitaria esencialista como convicción “apriorística” de que los grupos de individuos poseen características propias, a partir de las que resulta posible trasladarlos a un general colectivo (monolítico y unívoco), la lucha política y los cambios sociales difícilmente pueden despegarse de una lógica de sujeto compacto y definido (la revolución no puede corresponderse a una lógica fragmentaria). Somos conscientes de que el *esencialismo estratégico* que pasaremos a definir a continuación, a palabras de Spivak³, no representa necesariamente al sujeto singular, pero tendremos que tener en consideración este punto de partida, antes de abordar aquellas líneas que dibujan y redibujan constantemente las consideraciones del cambio cultural.

El antropólogo, historiador, lingüista y físico senegalés Cheikh Anta Diop⁴ afirma que para concebir y representar la identidad de un pueblo

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

2 DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós, Barcelona, 1986. Capítulo 9: “Cine, Cuerpo y Cerebro, Pensamiento”. Pag. 293.

3 SPIVAK, Gayatri. *Crítica de la Razón Postcolonial*. Akal, Madrid, 2010. Pag. 190.

4 ANTA DIOP Cheikh, en la revista “El Correo de la Unesco - Una ventana abierta al mundo”. Edición de agosto-septiembre 1982, *El Mundo de la Encrucijada*. Artículo: “Los tres pilares de la identidad cultural” en “La identidad cultural”, de páginas 4 a 7.

se debe partir de la unión de tres pilares: el psicológico (que engloba fundamentalmente tanto el factor ideológico como el religioso), el histórico y el lingüístico. Diop concibe la identidad a partir de una multitud de combinaciones que se entrelazan diacrónicamente, que salpican un elemento con otro: no como un fenómeno dado, como dicho, sino como resultado sincrético de compleja hibridación yuxtapuesta. En este sentido el territorio que enfocaremos, Brasil, es un país que escenifica el *caótico* encuentro entre tres culturas: la indoamericana, la afroamericana y la euroamericana de carácter lusófono. Junto a las filtraciones técnicas de la modernidad eurocéntrica. Desde este punto de vista, el sintagma *identidad brasileña* resulta un mero constructo de naturaleza discursiva, o más bien una expresión que no puede ser formulada ignorando las profundas dificultades lógico-lingüísticas que esconde. Así, la imposibilidad de “esencializar” a este ser nacional complejo fue el motor y núcleo central de la obra *Macunaíma*, que tomaremos como referencia.

Adaptación

Para llegar al cineasta Joaquim Pedro, debemos mencionar antes otros dos De Andrade, presentes en el génesis del filme. Su película *Macunaíma* es, de hecho, la adaptación de la famosa novela de Mário de Andrade, obra clave del modernismo paulista de la década del '20. Que a su vez encuentra un correlato concreto con los principios del *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade⁵, del mayo de 1928, base y puntapié inicial de esa fascinante carga modernista, con la que el escritor Mário luego rompería.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

⁵ El poeta y dramaturgo José Oswald de Souza Andrade fue, junto con Mário, una de las figuras más importantes que emergieron de la Semana del Arte Moderno de 1922.

Mário de Andrade forjó la novela en una sola semana (siete días de “hamacas y cigarrillos”), entre el 16 y el 23 de diciembre de 1926: semana en la que condensó los estudios de su vida, sus proyectos de búsqueda sobre la identidad brasileña, sus dudas sobre la posibilidad de concebirla. Un trabajo ininterrumpido en el intento de “bajar a tierra” y homogeneizar ese bagaje cultural multiforme, heteróclito, espléndidamente embrollado: pasó de estudios lingüísticos a leyendas, de la etnografía a la música y el folklore. Un trabajo corregido en enero de 1927, que terminó publicándose en julio de 1928.

Los elementos culturales recuperados por Mário de Andrade son elementos que dialogan entre sí a partir de sus propias contradicciones internas. No operan por sumatoria sino por paradojas. No coexisten en una temporalidad determinada, sino que se postulan como la herencia de varios tópicos: las creencias aborígenes y los mitologemas europeos; la colonización directa y las memorias del genocidio; la colonización indirecta y sus nuevas formas *urbanizantes*; la esclavitud anterior y la desigualdad socioeconómica posterior; la relación con la tierra, la pérdida de la misma. La intención de De Andrade no fue referenciar entonces una “cultura brasileña” macro, sino tomar de la misma elementos circunstanciales y discontinuos, que pudieran presentar una posibilidad de relevo, un acercamiento a cierto principio psicológico autóctono. Principio que se imprime en un doble movimiento: el de la vanguardia como sistema de ruptura, que aquí se concilia con la recuperación además de todo un bagaje de tradiciones, alejadas del modo en que las abordaba el anterior primitivismo romántico decimonónico. *Macunaíma* entonces no intenta reconstruir el pasado precolombino previo a la colonización portuguesa, más bien, acepta los resabios de la misma y la consecuente hibridación.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

Mário de Andrade quedó fascinado por las leyendas indígenas que, a principios del siglo XX, el etnólogo y explorador alemán Theodor Koch Grünberg⁶recopiló desde el río Xingú hasta el río Negro confinante con Venezuela. No sólo narraciones de la profunda oralidad Taulipang y Arekuná (grupos principales del pueblo pemón⁷), sino también relatos Apinapé, Caxinauá, Carajá, etc. De Andrade las retomó y las entremezcló con otras referencias de heterogéneas textualidades de origen africano e ibérico. El resultado fue un ensamblaje de piezas heteróclitas: dichos y fábulas, leyendas espirituales y cuentos etiológicos, relatos primigenios en los que cada cultura ha intentado darle una explicación al origen del mundo y a los fenómenos naturales. Las documentadas referencias folklóricas se unen a otros mitos apócrifos⁸inventados por de Andrade mismo, que funcionan en la novela como modificaciones que por momentos mantienen cercanía con el mito original recreado, y que por otros apuntan a fusionar drásticamente relatos diversos de la cosmovisión indígena preexistente, en relación a un objetivo narrativo específico. La estrategia de Mário de Andrade fue la de realizar una meditación compleja sobre las discursividades del Brasil profundo, plagadas de símbolos, metáforas y alegorías, un estilo expresivo que mezcla la cosmología indígena con las estrategias discursivas del surrealismo modernista.

Si por un lado, Robert Stam dirá que *“frecuentemente, incluso los símbolos nacionales más preciados quedan marcados indeleblemente por lo extranjero. Las prácticas culturales que se consideran prototípicas del Brasil, por ejemplo, son de otras partes: las palmeras, de la India; el fútbol, de Gran Bretaña y la Samba*

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

6 KOCH GRÜNBERG, Theodor en *Von Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in der Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren, 1911-1913*.

7 Pueblo indígena amerindio que habitan las zonas del sudeste venezolano y la frontera entre Brasil y la Guayanas.

8 Así definida por el estudio de MELLO E SOUZA, Gilda de “El tupí y el laúd”. En: *Obra escogida. Novela – cuento – ensayo – epistolario*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

de África”⁹; por el otro, Mário De Andrade critica indirectamente la posición identitaria esencialista “apriorística”, adoptando una recuperación *estratégica* desde el sentido de Spivak anteriormente mencionado. Recupera la figura de Macunaíma, procedente de las leyendas de las tribus amazónicas extraídas de Grünberg, que contiene la palabra *Maku*—malo— y el sufijo *ima* —grande—. El nombre del protagonista significaría “Gran Malo”¹⁰. Se trata de un héroe que es concebido no tanto con una personalidad rotunda, sino a partir de la mezcla de varias actitudes paradójicas. Algunas así y todo positivas: su alegría, despreocupación e improvisación, el saber arreglárselas; pero también plagado de hábitos considerados negativos en el universo occidental (sobre todo el capitalista): en primer lugar la pereza¹¹, que paradójicamente resulta condimentada de ambición y pedantería, luego la lujuria (el deseo sexual animalizado y constante), la falta de coraje, la ausencia total de gratitud, de ética y altruismo¹². Es un héroe curioso y perezoso al mismo tiempo, astuto e ingenuo a la vez, carente de lealtad hacia alguien o algo, un miedoso que se escabulle en las mentiras. La fuga lo caracteriza más que la presencia, pero al mismo tiempo sabe como hacer de su debilidad una fuerza.

El héroe que construye Mário de Andrade en su novela, es un héroe que, como sugiere él mismo, produce dos movimientos: uno de reterritorialización, el otro de desgeografización¹³. Por un lado,

9 SHOHAT Ella y STAM Robert. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós. 2002 [1994], pag. 270.

10 Como aparece en la nota al pie de página número ocho en *Obra escogida* de Mário de Andrade y Laura de Campos. *Obra escogida: novela - cuento - ensayo - epistolario*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. El nombre del héroe, así como de muchos otros personajes y acciones de la novela, fue extraído del libro de T. Koch Grünberg, *Von Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in der Nordbrasilien und Venezuelain den Jahren 1911-1913*.

11 “¡Ay qué pereza!” es el *leitmotiv*, la exclamación recurrente de Macunaíma, que marca su rasgo distintivo.

12 *Malandro*, figura del clásico “vividor”, muy presente en la tradición popular del teatro brasileño.

13 Así lo supone Mário de Andrade mismo en su primer prefacio (transcrito en Buarque de Hollanda, 2002) indica: “uno de mis objetivos fue transgredir con intención legendaria la geografía, la fauna, la flora geográficas. De ese modo, *desregionalizaba* al máximo mi obra logrando al mismo tiempo la presentación literaria del Brasil como entidad homogénea – un concepto étnico, nacional y geográfico”.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

está como dijimos el intento de recuperar tradiciones olvidadas y de entremezclar los planos de cotidianeidad y de fábula, en pocas palabras, de reterritorializar relatos ancestrales transmitidos desde indefinidos albores. Pero al mismo tiempo, con el objetivo de evitar un anclaje regionalista específico, reducido y sedentarizado en el Uraricoera de primitivos valores (la región del parque indígena Yanomami, en la que se localiza el comienzo de la obra) se entrecruzan voluntariamente culturas, geografías, territorios folclórico-mitológicos precolombinos, en un resultante material narrativo vasto y de carácter más abstracto-fundacional que concreto.

Tanto la novela como la adaptación cinematográfica que analizaremos, entremezclan estos motivos irregulares logrando una impresión de fusión y síntesis cultural, identificable en el concepto de sincretismo o términos análogos como mestizaje, crisol, hibridación, mulatez, transculturación. Sobre este último término, cabe citar al antropólogo cubano Fernando Ortiz¹⁴ que lo identifica como el resultado de un proceso de colisión de dos culturas, entre las que no hay verticalidad o imposición jerárquica. Del cruce de elementos tradicionales entre culturas, no debería resultar un contraste ni subyugación de una cultura “fuerte” a una “débil”, sino un enriquecimiento mutuo. Ahora bien, si el concepto de transculturación puede observarse en el contenido de ambos textos (novela y filme), para considerar el fenotipo del personaje De Andrade juega irónicamente con la predominante reproducción de cánones eurocéntricos: Macunaíma nace *feo* en su infancia afro, se hace *bello* al convertirse en blanco gracias a un evento mágico. El sincretismo se observa en la secuencia de apertura del filme, en la que reconocemos a una familia de nombres indígenas (Sofará, que remite a un personaje de la mitología amerindia, quien repobló la tierra con su marido después del diluvio; Iriquí, otra figura de la mitología caxinauá), de rasgos africanos y

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

14 ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.

mestizos, de ropa portuguesa y afro-brasileña, que vive en una choza indígena, llamada en Brasil con el término africano *mocambo*.

El viaje de Macunaíma a la ciudad será el encuentro con lo blanco, la crisis identitaria, el olvido de su origen amazónico (así como ya había olvidado haber nacido negro) y el asimilarse con lo peor que ofrece el panorama urbano: el *dinerinho*, la marginalidad ilegal, el dejarse seducir por el anonimato que genera la metrópoli, el entregarse a sus fáciles comodidades. La vuelta final a la naturaleza coincidirá, tanto en la novela como en el filme, con el decaimiento físico, la desaparición de su pueblo a orillas del Uraricoera, en un final pesimista que contrasta con la fresca ironía de la primera parte. Aparece la nostalgia por la progresiva palidez del héroe y con él, la de su contexto cultural de la selva amazónica. Pai da Tocandeira, donde Macunaíma fue engendrado por su madre (en el filme interpretada por un hombre), donde celosamente riñó con sus familiares en esa unidad autóctona que luego resultará corroída por el tiempo. Se muestra la coexistencia, en un mismo espacio-tiempo, de elementos muy diversos re-escritos rechazando las clasificaciones habituales: cada mito parece cobrar vida propia, resulta episódico, dispersivo, no de orden centrípeta hacia cierta pureza indigenista, sino centrífugo. En vías de concebirse como universos imaginarios que colisionan, parasitarios como las hormigas armadas del Brasil: cada fragmento carga un sentido de su textualidad originaria y luego se moldea a un sentido mayor una vez que queda ensamblado en el montaje de piezas.

El filme no es una adaptación literal de la novela, pero sí una lectura aguda del *Macunaíma* modernista, aplicado a la lógica del Tercer Cine, bajo la estética del *Cinema Novo*. A su manera, la autenticidad del proyecto modernista de la novela puede notarse en la autenticidad del filme para narrar críticamente, en un contexto donde la temática forjada por Mário de Andrade se adapta perfectamente a los principios

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

antiimperialistas de los sesenta. Los procesos de composición de lo folclórico se van moldeando en una representación cinematográfica paródica, tanto de la identidad brasileña (y no sólo porque Macunaíma derrumba mitos locales cada vez que habla en público) como de un contexto familiar *afroindoeuropeo*. El filme hereda la sátira cruda y el cruce de temporalidades de la novela, entremezcladas con el rasgo combativo del Tercer Cine y elementos de la comedia popular, que apuntan a atacar el voyeurismo convencional del espectador. Pero rechaza, como la novela, la condición simbólica y metonímica de los personajes que integran el relato: ni el hermano de Macunaíma Jiguê resulta símbolo del afrobrasileño, ni por ejemplo el antagonista Pietro Pietra representa una condición del italobrasileño. Pero aunque ningún personaje pueda concebirse metonímicamente como vocero de su tiempo, la adaptación cinematográfica resulta igualmente plagada de alegorías y proyecta su dimensión política trazando una clara línea interpretativa sobre cómo concebir al ser nacional.

Lenguaje, Mitos y Carnavales

A partir de la Semana de Arte Moderno de 1922, puntapié inicial del movimiento modernista brasileño, se consolida una manifestación cultural en verdad ya iniciada en 1917 con la exposición cubista de Anita Malfatti¹⁵. Mário de Andrade caracterizaría los ocho años posteriores al acontecimiento como “*la mayor orgía intelectual que la historia artística del país registra*”¹⁶. En 1928, fiel al panorama transgresor de la época, se publica el *Manifiesto Antropófago*, escrito por el poeta y filósofo Oswald De Andrade. Un manifiesto transgresor, de afán revolucionario, que invertía la anterior lógica

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

15 Del hito de la Semana de Arte Moderno surgió el llamado “grupo de los cinco”, conformado por Oswald de Andrade (que además del Manifiesto Antropófago iba a forjar el manifiesto literario “Pau-Brasil” en 1924), su esposa la pintora Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Anita Malfatti y el poeta y pintor Menotti del Picchia.

16 DE ANDRADE Mário, *Historia del Modernismo Brasileiro*, Ed. USP, San Pablo, 1993, pag. 72.

formalista-puritana comenzando a considerar la vida misma como un mundo de alegorías. Se intentó liberar principalmente a la lengua de su “camisa de fuerza”, en un principio vanguardista que dialoga a distancia con la propuesta del teatro de Artaud, surgido en paralelo y en el mismo periodo de profunda crisis del realismo, de la linealidad histórica y la creencia en los signos. Periodo que llevó al arte a liberarse de esas imposturas que son la palabra, la norma y la institución.

La tenaza fue en primer lugar el léxico y la gramática del portugués académico, cuyo purismo, en un proceso de descolonización cultural, se rechazaría a favor de la exploración de variadas posibilidades creadoras, sumergidas en el potencial subjetivo de la palabra liberada (“*como hablamos, como somos*”¹⁷). El grito artaudiano de “*basta de palabras*” se transforma con Oswald de Andrade y sus aforismos en una suerte de “basta de convencionalismos”: se exploran posibilidades semióticas, mirándose a sí mismos y desligándose de cualquier referente exterior impuesto, “*contra todos los importadores de una conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida y la mentalidad prelógica*”¹⁸.

Ya Mário de Andrade realizaba en aquellos años un proceso que luego encontraríamos en el cine del periodo decolonial, tanto a nivel de forma-significante como de contenido-significado. En su proceso de escritura, canibalizaba recursos de la literatura hegemónica, ya sea el *nouveauroman* como el vanguardismo europeo y ciertos estereotipos formales de la literatura *mainstream*, para luego readaptarlos exaltando una forma autóctona y “esencialmente brasileña”. El concepto de canibalización, sinónimo de antropofagia, es una metáfora¹⁹ centrada en la incorporación de la alteridad, de un

17 Fragmento del Manifiesto Antropófago. Revista de Antropofagia, Año I, No. I, mayo de 1928.

18 *Ibid.*

19 Metáfora que apela claramente a la incorporación de la fuerza: si las tribus canibales solían comer carne de sus enemigos para apropiarse de su fuerza, los artistas tercermundistas pueden readaptar técnicas e información de los países desarrollados eurocéntricos para producir sus propias textualidades, digerir y explotar sus productos culturales. El modernismo brasileño reivindicó en este sentido su nueva síntesis creativa.

intercambio cultural entre centro-periferia. Implica servirse de una cultura considerada discursiva y tecnológicamente más poderosa para devorar sus productos de dominación y producir un nuevo discurso antitético. La cultura eurocéntrica del colonizador resulta entonces absorbida para ensayar una escritura descolonizada, que traga y recicla su forma previa. Si bien se trata de un concepto aplicable a toda estética de la resistencia tercermundista, es en Brasil donde gozó de un eco prolongado. Lo que ya ocurría con los modernistas en los años veinte, sería retomado por el cine de los sesenta, que vendría a anclar su lucha contra la dominación imperial en sus producciones, habiendo en primera instancia estudiado las técnicas instauradas de realización y narración hegemónicas, como material a masticar y redireccionar hacia una nueva síntesis.

Al no poder volver a una identidad indígena pura, previa a la colonización ¿tendrá la reflexión por identidad brasileña que ver con lo resultante de este contexto formal tan heterogéneo, mestizo y caníbal? Aún partiendo del pretexto de que una estética “esencialmente brasileña” podría encontrarse justamente en la colisión de las varias culturas que la integran, la mención de una “cultura brasileña” como concepto dado resulta hoy casi temeraria, en el sentido de mera imprudencia semiótica. Más que simplificar un discurso metonímico, concibiendo esta noción a partir de la suma positivista de elementos heterogéneos, Oswald en su manifiesto y Mário de Andrade con su novela, criticarán al nacionalismo monolítico como imposición occidental, entendiendo el problemático abanico multicultural que lo compone. Si Oswald homenaja a la cultura indígena escribiendo que *“nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil”*, e incita a no seguir siendo esclavos de la

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

cultura y mentalidad colonial europea²⁰; Mário de Andrade, en plena continuidad con la renovación lingüística del periodo, adaptará para su novela los regionalismos populares, incluso anacrónicos, a expresiones extranjeras, conformando así neologismos y “lunfardos”, expresiones *idioléticas* (como las definiría Roland Barthes²¹), llegando así no sólo a nuevas formas significantes, sino también a significados vehiculados desde la cultura europea y afrocéntrica, extendiendo las fronteras más allá de la lengua vernácula.

Ni la novela ni el filme comparten los métodos del romanticismo primitivo (y positivista), ambos textos buscan un discurso anticanónico de ruptura, sirviéndose de la operación caníbal²². Desde la intercambiabilidad, indiscernible, entre el mito ancestral y el nuevo *logos* moderno, hasta la representación de estructuras sociales explicitadas, que en la novela y el filme se devoran entre sí. El rol social, la emigración, el preocupante consumismo, la urbe que devora el pasado, son topos preconfigurados como “regalo envenenado de la liberación nacional”²³ del estado europeo, que exponen la brutalidad de la estructura de clases del Brasil y que a su vez también se canibalizan entre ellas fieles al mandato del capitalismo imperante. Conceptualmente, por otro lado, la mayoría de los personajes se encargan de revertir la lógica del productivismo y de revalorizar la vida lúdica, placentera. Tanto la novela como el filme estructuran en este sentido la correlación de un sintagma discursivo desfasado, o lleno de disgregaciones que estimulan varias lecturas paradigmáticas (o dicho con Saussure “asociativas”),

20 “Lo que obstaculizaba la verdad era la ropa, el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción en contra del hombre vestido. El cine americano informará”. Así en el *Manifiesto Antropófago*.

21 BARTHES Roland, *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971. Cap. Lengua/Habla.

22 Dicho con el Manifiesto Antropófago: “*Tupí ornot tupí*”; o bien, actuar en el plano simbólico como los indígenas del litoral brasileño precolombino lo hacen en el plano cotidiano: devorar el discurso hegemónico del colonizador.

23 HARDT Michael y NEGRI Antonio en *Imperio*, Editorial Record, 2001, pag. 149.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

estructuradas al interior de sistemas de oposiciones *branco/preto*, acción/inacción, altruismo familiar/egoísmo, heroico/farsante-cobarde, orden/caos, capacidad/incapacidad. Funcionamientos binarios que abren la posibilidad de múltiples lecturas y apuntan a la reflexión intelectual.

Con respecto al estatuto de Macunaíma, encuentra este muchos puntos de comparación con el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Antes que nada, Macunaíma queda definido por el egoísmo, elemento sobre el que también Joaquim Pedro insiste mucho en su filme. Se rota alrededor del monolítico principio de “*sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago*”²⁴, y esto se observa de forma tajante cuando aparece en escena la relación con sus dos “hermanos”: Jiguê y Maanape que muchas veces salvan al héroe, y que a su vez terminan siendo mofados por el mismo. Apenas puede, Macunaíma descarga en ellos los trabajos más aburridos, las culpas y los castigos sociales. La única vez que el protagonista logra cazar un animal, Jiguê y Maanape también le devuelven ingratitud, al comer sus partes más nobles y cederle sólo los intestinos del mismo. Por otra parte, si para la antropofagia el amor es fundamentalmente carnal en la exaltación del instinto sexual (“*la escala termométrica del instinto antropófago (...) Contra la realidad social, vestida y opresora, castrada por Freud – la realidad sin complejos, sin locura*”²⁵), habrá que olvidarse de las sublimaciones freudianas (“*la corporación del psicoanálisis*”) y el rol social impuesto, lo que confiere a ambas novela y película el destacado elemento picaresco.

Al mismo tiempo, el sintagma “sin carácter” que define al héroe, puede leerse como la ausencia de un elemento psíquico permanente, una solidificación de un todo de costumbres, sentimientos e historias.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

²⁴ Así en el *Manifiesto Antropófago*.

²⁵ *Ibid.*

Es una definición que materializa ese tambaleo por forjar una identidad nacional clara, en el avance de un proyecto sociocultural y patriótico de un país hasta entonces sin unidad²⁶. Una suerte de negación de la identidad, sobre todo de la reciente configuración simbólica que rompe con el propio pasado colonial portugués, con la productividad eurocéntrica de cuño moderno y busca la asimilación (y aún conservación) de las múltiples comunidades amerindias diseminadas en la vastedad geográfico-territorial. La ausencia de carácter del protagonista podría reflejar esa resistencia a la transición homologadora del ser nacional.

La ciudad metropolitana convertida en lugar devorador, de clases sociales estratificadas, un centro neurálgico donde toda relación resulta monetaria, es presentada a través de edificios, fábricas, garages de enormes ascensores, autos de llamativos colores. Allí Macunaíma mantiene su relación *dionisiaco-sexual* con las mujeres que la habitan, pero no escapará al placer de las nuevas tentaciones. La pereza de Macunaíma resulta clave, en estas secuencias urbanas, para preservar al protagonista en su naturaleza y poder observarlo como fuente de resistencia ante el nuevo modelo económico. Si bien por un lado Macunaíma queda atraído por la idea de convertirse en gran acumulador capitalista, quiere lograrlo con el menor esfuerzo posible (cuando nace su bebé exclama: “*crece rápido así te vas a la ciudad ganar mucho dinero*”), nunca piensa en adaptarse a sí mismo como fuerza-trabajo. Con su superficialidad representa por ende tanto la fascinación como la crítica al nuevo sistema de circulación de mercancías y de consumismo. Más allá de la estafa del parque (compra a precio salado un pato convencido de que es capaz de defecar *dinerinho*); su objetivo nunca pasa por la mercancía, sino

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

26 Hipótesis revalidada por el propio Mário de Andrade, citado por Jerónimo Pizarro, en su artículo “*Carta prasicamibas*”: o la falta de carácter de un héroe imperial, de 2008. Citado por ESPEJO VELÁZQUEZ, GessicaGiovanna. *Reflexiones sobre la identidad en Macunaíma*. En La Palabra, núm. 23, julio-diciembre, 2013, pag. 91-103. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Tunja, Boyacá, Colombia.

por cierto germen espiritual: robar la piedra del gigante no es otra cosa que volver a conseguir el elemento ritual que fue de su amada Cí. Su interés echa raíces sobre un elemento identitario de creencia religiosa propia de la espiritualidad africana, y opuesta a la razón del fetichismo mercantil de cuño occidental.

Para problematizar la heterogeneidad identitaria que se observa en *Macunaíma*, habría que considerar la matriz del mitologema²⁷ de Kerenyi, o bien el elemento mínimo reconocible como materia mítica, una concentración temática que puede reaparecer bajo varias formas, como herencia cultural que tiende a reconectarse con su fuente primigenia. Materialidad que aparece constantemente remodelada, cuya masa vuelve a aflorar desde los albores de la cultura y se amolda a la forma de los relatos etiológicos, que hablan de dioses, tradiciones sagradas y eventos fundacionales. En *Macunaíma* los mitologemas también resultan relatos móviles, no estáticos sino susceptibles a transformaciones diacrónicas y posteriores derivas cómico-grotescas. Tanto la novela como su adaptación cinematográfica parten de la estructura o modelo de relato arquetípico, enriquecido por una sobrecarga de elementos singulares y heterogéneos, que representados en su exceso agregan el tinte grotesco que contrasta con una voz narradora solemne. La vieja herencia de la tradición narrativa occidental y la fábula europea, en gran parte canónica, aparece reformulada y presenta lejanos mitologemas explorados por los relatos populares (posteriormente también por el psicoanálisis) como el abandono del nicho familiar, el ritual de iniciación, el hijo que sobrevive y que una vez adulto causa profundas transformaciones en la sociedad, la búsqueda del objeto milagroso (desde las peripecias de *Gilgamesh* hasta el *Graal*), la ancestral narración del diluvio universal. De esta yuxtaposición emerge una doble referencia superpuesta: por un lado reminiscencias

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

27 KERENYI, Karóly. *Prolegomeniallostudioscientificodellamitologia*, Ed. Boringhieri, Turín, 1983, pag. 15-17.

primordiales que dan lugar a narraciones folklóricas, incluso raíces de cuentos afroindígenas, readaptadas por el otro a la cultura popular brasileña, con la ridiculización de sus patrones morales.

En *Macunaíma*, la matriz europea puede observarse en las referencias al romance caballeresco clásico, la novela arturiana o materia de Bretaña, la transformación del protagonista en príncipe bello a través de un encanto (que en ambas -novela y película- hará referencia explícita a la prepotencia del canon de belleza occidental), el ave que da dinero, recapitulación de la gallina de los huevos de oro de carácter eurocéntrico (aunque aún existan debates en terreno demopsicológico acerca de su origen concreto²⁸). Son elementos intervenidos que contrastan con el contexto amerindio y afroamericano, incorporados tanto de forma crítica y disruptiva, como direccionados a consolidar un todo orgánico-circular.

Junto a la noción de canibalismo, otro gran concepto metafórico a tener en cuenta a la hora de abordar lo identitario, es la acepción bajtiniana de carnavalización²⁹. Definido por Bajtín como aquel movimiento que lleva a dejar de lado el relato canónico, tradicional; olvidar la seria armonía formalizante y en cierto sentido agotada, a favor de lo asimétrico y mestizo, lo popular liberado. Esta tendencia empieza a infiltrarse en la alta cultura ya desde la Edad Media, dando lugar no sólo al Decamerón *boccaccesco*, al drama shakespeariano, a la hipertrofia de Cervantes, sino también al discurso paródico, la caricatura, lo grotesco, lo profano. En *Macunaíma*, el elemento carnavalesco se observa a partir del arma modernista utilizada para entremezclar textualidades de diferente origen, sobrecargadas de una cierta desmesura en su tratamiento singular, que deforma sus

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

28 Si bien se trata de una fábula originalmente atribuida a Esopo, puede encontrarse también en los cuentos jataka del budismo (colección de 547 historias de las vidas anteriores del Buddha histórico), así como otras imágenes simbólicas recuperadas por el antropólogo y sociólogo italiano Carlo Tullio-Altan y el histórico de las religiones Marcello Massenzio en *Religioni, simboli, società: sul fondamento umano dell'esperienza religiosa*; Feltrinelli (Campi del Sapere), Milán, 1998.

29 BAJTIN Mijail (1929), *Problemas de la obra de Dostoievski*. Traducción al italiano: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. G. Garritano. Torino, Einaudi, 1968.

características y da así cuenta de la contradictoria matriz identitaria afro-euro-indobrasileña. Mário De Andrade conoce tanto las raíces de los relatos marginal-populares a punto de olvidarse como los textos institucionalizados, y genera comicidad haciéndolos dialogar, mediante modificaciones paródicas, rebajándolos a un dinamismo fetichizado. Debido también a la omnipresencia del personaje central, fuertemente terrenal y corporal, gracias al que se posibilita la lógica de la inversión de autoridad, la propensión al exceso y la abundancia, la torpeza, la burla, la máscara en su sentido más contrastante: la tensión entre el ser y el aparentar. De esta fusión nace el mecanismo narrativo de *Macunaímay* el abordaje de andradiano al tema de la identidad.

Ahora bien, si entendemos por identidad, entre otras acepciones, el modo a partir del cual el individuo se considera y representa a sí mismo como miembro de determinados grupos sociales, puede hablarse de una identidad primaria (la familiar y étnica), bagaje inicial irrumpir el sujeto en la sociedad, y de una identidad secundaria (la nacional e institucional), socialización que se aprende en los althusserianos aparatos ideológicos del estado como la escuela. Las normas de ambos grupos, muchas veces, pueden llegar a contradecirse³⁰. Al principio de la novela y del filme el héroe es definido a partir de una mezcla de identidades primarias: es mostrado con su familia, nace “milagrosamente” de un parto de pie, de carácter indígena, la *voiceover* presentará su destino heroico, destinado a desanclarse de su contexto particular y pasar a ser el salvador de “nuestra gente”, hacia una perspectiva nacional. La pregunta surge espontánea: ¿cómo puede esta criatura cuyas primeras palabras son “¡ay, qué pereza!””, sustantivo en perfecta continuidad con el resto de su vida, ser la representación del héroe salvador? ¿Se trata de la primera

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

30 En ZIZEK Slavoj, “Multiculturalismo y la lógica cultural del capitalismo avanzado”, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999.

gran burla que nos sirve de Mário de Andrade en su novela? La respuesta deberíamos buscarla más bien en otro plano. De un mundo floresciente que caracteriza su nicho primario, refugio alejado del carácter estatal-nacional, se pasará rápidamente a un mundo agotado donde los hermanos se verán obligados a migrar hacia la ciudad. El *intermezzo urbano* (de la obra y de su adaptación) conecta la subjetividad de Macunaíma con un nuevo mundo, que lo obliga a confrontarse con un nuevo tipo de representaciones. Si por un lado los personajes seguirán siendo grotescos, bidimensionales, arquetípicos, el contexto alrededor los llevará a chocarse con una realidad invadida por la lógica capitalista, individualista, un mundo de ideas objetivadas, *cadaverizadas* como las define Oswald de Andrade en su manifiesto: “*el stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema*”³¹. El arma de Macunaíma para resistir a la colonización identitaria será la pereza, característica y adjetivo, en tiempos de colonización, que el colono más bien adjudicaba al indio (considerado por el europeo más difícil de asimilar al sistema de trabajo) que al esclavizado negro. Característica fuertemente detestada por el capitalismo del *batailleanogasto productivo*. Al final de sus peripecias, Macunaíma volverá a la jungla a constatar la desaparición de su civilización iniciática, exclamando varias veces no sólo que “*poca salud y muchas ‘saúvas*”³², *los males del Brasil son*” (lema o nuevo himno nacional), sino manteniendo sus ganas de dormir, comer y *brincar*, o bien todo gasto improductivo que se mantuvo intacto, aún no entrando en los parámetros moldeados por la anatomopolítica urbana.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

31 Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, Revista de Antropofagia, Año 1, No.1, mayo 1928.

32 Las saúvas, o attas, son hormigas grandes y muy difusas en Brasil, con colonias que pueden exceder el millón de individuos. Hace referencia a los daños que estas hormigas realizaban cíclicamente en las plantaciones de los colonizadores. Resume la frase de Saint-Ilaire “o el Brasil termina con la saúva o la saúva termina con el Brasil” y el latiguillo del famoso médico brasileño Miguel Pereira “El Brasil es aún un vasto hospital” (PEREIRA Miguel, *A margen da Medicina*, Rio de Janeiro, 1922, p. 94).

Podemos decir entonces que la renovación en el lenguaje estilístico utilizado, la reelaboración del mito y la característica carnavalesca con sus imágenes hipertrofiadas y deriva cómico-lúdica en la solidificación del carácter del héroe, funcionan como posibles pistas o matrices para cargar el problema de la identidad brasileña, problema que Mário de Andrade no pretende tanto responder sino más bien ilustrar. Su feroz actitud crítica hacia la idea de una entidad globalizante radica justamente en el ensamblaje de todos estos elementos: el carácter irónico, la confección de la fábula, los dichos y proverbios, las canciones de la cultura popular afro-indígena-brasileña y su esencia mestiza. El mismo héroe es el emblema resultante de este mosaico de heterogeneidades, que nace “negro como el carbón” y termina su vida “rubio de ojos azules”, transformado definitivamente no por la ciudad, sino por la magia popular.

Relaciones con estructura y tópicos del Tercer Cine del Sahel Occidental

Ahora bien, desde un punto de vista del relato, puede conjeturarse un vínculo discursivo entre la adaptación de Joaquim Pedro de Andrade y el movimiento cinematográfico decolonial del África subsahariana de los '60. Filmes que también se preguntaban por la revalidación identitaria y con los cuales emerge una fuerte afinidad formal y temática. Obras, como anticipado en la introducción, identificables en el movimiento del *Tercer Cine*, y la ruptura que se produjo en el primer período de descolonización en el Sahel Occidental (partiendo de mediados de los '60, tras las independencias, hasta principios de los '80) con respecto a los modelos industriales preestablecidos.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

La estrategia que adoptaremos será la de comparar aspectos del filme *Macunaíma* con un patrón de características observables en el cine que se escenificó en países geográfica e históricamente cercanos, los primeros en desarrollar una cinematografía postcolonial local en África: Senegal, Mali, Burkina Faso, Mauritania y Níger. Sintetizaremos este territorio como Sahel Occidental y es el ámbito que, consciente o inconscientemente, el filme de Joaquim Pedro avista a distancia. Trataremos a continuación de sistematizar las varias coincidencias estructurales y temáticas, que no consideramos casuales, de esta clara afinidad intertextual.

La Errancia

El primer elemento recurrente en los relatos cinematográficos del Sahel, que aparece tanto a nivel conceptual como formal en la estructura de los mismos, es la errancia. Podríamos definir la errancia por un lado como el deambular urbano o rural de un personaje central, muchas veces no encaminado hacia un objetivo concreto sino disuelto en una geografía *horizontal*, dispersiva, compuesta de tiempos muertos y encuentros fortuitos. Por el otro, remite a la nueva visión descriptiva del autor sobre el mundo postcolonial que busca analizar. Más que narrar, se muestra, se organiza un espacio y a la vez una específica hipótesis de mirada. Lo resultante es una exploración espacial en el sentido de su propia reapropiación, la pantalla aparece invadida por un espacio cambiante, presentado en continuidad o contraste, como elemento protagónico. Puede darse bajo una forma realista y orgánica, como en varios filmes de Ousmane Sembène (entre los cuales *Borom Sarret* (Senegal, 1963), *Mandabi* (Senegal, 1968) y *Xala* (Senegal, 1975), como bajo una vertiente inorgánica, como ocurre en *Soleil O* de Med Hondo (Mauritania, 1967).

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

La lógica de la errancia cinematográfica saheliana puede presentarse bajo la forma del viaje exterior, fuera de la metrópoli y de sus condicionamientos, para desplegarse como desplazamiento rigurosamente a pie, entre un lugar de partida y una meta distante por lo general incierta. Puede pasar con gran facilidad de un paisaje natural/habitual a un espacio sobrenatural/esotérico: es el caso del desplazamiento urbano de los protagonistas de DjibrilDiopMambéty (ya en *BadouBoy*, 1970 y en *ToukiBouki*, Senegal, 1973), o la huidaNyanankoro con el Ala de Koré en *Yeleende* SouleymaneCissé (Mali, 1987). La estructura tanto de este último como de *WendKuuni* (Burkina Faso, 1982) de GastonKaboré implica un viaje de concepción cíclica. Al hablar de viaje territorial lo comprendemos como la búsqueda o necesidad individual de un movimiento amplio, de largo aliento, físicamente exterior pero también de impacto íntimo-simbólico, que traza vastas geografías y un conjunto de relaciones con la propia territorialidad, con elementos del paisaje u ocasionales comunidades encontradas en su seno. Puede constituir la forma de una misión, de una fuga, de una migración, el itinerario iniciático o rito de pasaje. Si en la ciudad errar significa salir de un estado privado y volver el problema personal un problema público, social, proporcionalmente político y rara vez conciliable, la actualización espacial permitía vislumbrar las causas que generan dicho problema privado, revelar el objeto, correlacionarlo de forma inmediata con lo social, resultando lisa y llanamente una estrategia para representar una evidente *política del espacio*; aquí en cambio no se trata del merodeo por la ciudad tentacular, sino del contacto con el magmático territorio cambiante del África saheliana, desde su redescubrimiento, hasta sus peligros, concibiéndose ahora el acto de traslación desde cánones más antropológicos que sociológicos.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

Cuando eventualmente se regresa al punto de partida, la vuelta siempre implicará un cambio o reflexión sobre el tiempo perdido y pasado. En la mayoría de los casos, las largas secuencias de descripción contemplativa saheliano apuntan a hacer avanzar la curva dramática en términos de guión: el recurrente recurso de la palabra alternada a grandes silencios (protagonizados por los elementos naturales), lleva al cine del Sahel hacia una ausencia de suspenso y de acción disparadora de la progresión narrativa.

Antes que nada cabe decir que en el África de la descolonización, los nuevos cineastas, desde principios antiimperialistas, buscan anular de forma política la acción y el suspenso de sus filmes. Durante el período colonial, los dominados y esclavizados, fueron obligados a realizar trabajos desgastantes para un gran otro, que respondía al Imperio. De este modo a través del lenguaje fílmico se buscó enseguida revertir la perspectiva: la in-acción, de instancia anémico-descriptiva, en términos cinematográficos podría ser analizada como una suerte de resistencia ante el recuerdo de esclavitud y de clara postura contra el *hollywoodcentrismo*.

En el filme *Macunaíma* puede observarse una estructura fuertemente anclada al movimiento de la errancia. El protagonista es introducido inicialmente en un estado de equilibrio familiar entre arroyos que se extienden como fauces verdes que devoran quienes, intrépidos, pretenden infiltrarse en sus meandros. Cuando nace, se produce un hecho “milagroso”. Se rechaza el camino del héroe clásico, la evolución del estatuto del personaje en función de su empatía espectral. Macunaíma en cierto sentido ya nace adulto y a la vez será un niño toda su vida. Su cuerpo es jarranamente³³ completo (mantendrá siempre la misma edad) e incompleto a la vez, agotado y al mismo tiempo en proceso de creación; como diría

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

³³ Tal como presenta a su personaje Alfred Jarry en su obra “*Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*”, publicada póstuma en 1911.

Bajtín sobre el personaje carnavalesco, su “*individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna, no es un cuerpo único, ni tampoco son dos; dos pulsos laten dentro de él: uno de ellos, el de la madre, está a punto de detenerse*”³⁴. Definido por su inacción, su atención lábil y su falta de objetivos, características contrarias al héroe cinematográfico eurocéntrico y a toda progresión dramática del relato clásico, su vida resulta más bien una sucesión de eventos fortuitos; podríamos definirla una vida-teatro, ya que al personaje le gusta actuar y de hecho interpreta varios personajes a lo largo de sus peripecias (como el protagonista de *SoleilÔ* de Hondo, o el Moryde *ToukiBouki* de DiopMambéty, que se camufla varias veces para poder salir de su tierra, soñando París). Macunaíma asume y muta varias corporeidades: es un bebé enorme, un príncipe, un animal, una mujer (el arma de la sexualidad para recuperar el amuleto), más allá de conciliar la dicotomía negro/blanco (interpretados a su vez por el caracterista Grande Otelo y el eurobrasileño Paulo José), el estereotipo negativo como recurso artístico, alternancia de aspecto pero idéntica personalidad, siempre alejada de la “nobleza” simbólica del héroe eurocéntrico. La falta de carácter es algo también muy presente entre los protagonistas del movimiento cinematográfico saheliense: no se representan héroes positivos sino personajes contradictorios y en parte anémicos. Característica que, además de proponer cierta lectura espectral más activa y competente, en épocas de transición social, puede analizarse como forma de resistencia discursiva.

Joaquim Pedro de Andrade evita el choque de fuerzas del relato clásico que conforma el conflicto. La estructura de su filme puede concebirse como una gran alegoría en tres actos: el primero dominado por la estasis del ambiente natural-familiar, el segundo determinado

Mag. Lorenzo Barone
UCINE-UNTREF
lorenbarone@gmail.com

34 BAJTIN Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Monroy, Madrid, Alianza, 1999, p. 29-30.

por la irrupción en la ciudad modernay el tercero que cíclicamente permite clausurar el relato y volver al universo bucólico de la infancia perdida. El primer acto, decíamos, es caracterizado por una errancia estática: los movimientos no son lineales, más bien giran en falso. Nuestro protagonista cumple ritos de pasaje, como el descubrimiento de la atracción sexual con Sofará, pero no evoluciona: más que de objetos de deseo a conquistar -narrativamente concebibles como objetivo dramático- será la presencia -descriptiva- de un fetiche arbitrario: cualquier otra pulsión es capaz de distraerlo.

La errancia los lleva a él y a sus hermanos a la ciudad y de ahí la pérdida de referencias culturales, pálidas, donde la modernidad gris y sus no-lugares ya se instalaron. El impacto con la ciudad convierte a Macunaíma en el observador afroindígena que mira al gran otro, que revierte el punto de vista hacia la parte del colonizado y ya no del colonizador, vuelta de tuerca clave durante la explosión de las cinematografías tercermundistas, desde *La Batalla de Argel* (1966) de Pontecorvo hasta las demás representaciones. El tono a partir del cual Macunaíma describe esa *extraña cultura blanca* que le resulta tan incomprensible, es parecido a los experimentos que realizaba Jean Rouch en *Petit à Petit* (1969), donde presenta un protagonista africano llamado Damoure que analizaba antropológicamente la “tribu” de los parisinos, interrogándolos sobre sus extrañas costumbres sedentarias.

“La máquina mataba a los hombres, sin embargo eran los hombres quienes mandaban en la máquina... Constató con pasmo que los hijos-de-la-mandioca³⁵ eran dueños sin misterio y sin fuerza de la máquina, sin así quererlo, sin hastío [...] Macunaíma concluyó:

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

35 «Hijos de la mandioca» es la perifrasis a partir de la cual, en el texto de Mário De Andrade, se hace alusión a los blancos. La expresión viene de una leyenda, que narra la historia de la hija de un jefe indígena que un día, en vez de casarse con un guerrero de la tribu, apareció misteriosamente embarazada y dio a luz a una niña blanca de nombre Maní. La niña murió al poco tiempo y la madre, que todos los días lloraba en su tumba, percibió que había nacido en aquel lugar una planta diferente, desconocida por la tribu. La mandioca brotó por primera vez sobre Maní, y se convirtió entonces en el principal alimento de todas las tribus indígenas.

–Los hijos de la yuca no le ganan a la máquina ni ella les gana en esa lucha. Hay empate. No concluyó nada más porque todavía no estaba acostumbrado a los discursos pero ya le saban corazonadas, aunque mucho muy revoltijadamente, ¡eso sí! De que la máquina debía ser una diosa de la que los hombres no eran verdaderamente dueños, porque no habían hecho de ella una Uiara explicable, sino apenas una simple realidad del mundo”³⁶.

Joaquim Pedro de Andrade, en su guión, recupera de este discurso sintetizándolo así:

“De todo ese embrollo, su pensamiento sacó bien clara una luz: los hombres eran las máquinas y las máquinas eran a su vez hombres. Macunaíma estaba muy preocupado, pero por otro motivo: ya no sabía quién era máquina y quien era gente en la ciudad. Y eso le daba angustia”.

Si bien Joaquim Pedro no hereda el lenguaje arcaico entre ciudad-personaje que funcionaba como principal motivo de contraste en la novela, le da mucho peso en el segundo acto al salto de una civilización mítica a la máquina metropolitana, con todas las contradicciones que allí emergen. Macunaíma en principio funciona como un anti-sistema, él y sus hermanos no aceptan la dirección que tomó el mundo, y más que fascinados temen el ruido de la metrópoli. Hasta que logran homologarse. El protagonista comienza a entender el funcionamiento disciplinario de la ciudad y llega a jugar con este, actuando con la misma ligereza con la que se desplazaba en su aldea, mundo tropical sin relojes ni número en las calles, donde el ritmo del cuerpo se amoldaba a la naturaleza.

La estructura de *Macunaíma* es la misma estructura cíclica que, en un día, sintetiza la vida de un carretero en el mediometrage del senegalés Ousmane Sembène, *Borom Sarret* (1966), considerado el primer film

36 DE ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Ed. Adelphi, Milán, 2006. Traducción y notas de G. Segre Giorgi, pag. 63-64.

del África postcolonial. Profundamente anti-eurocéntrico, en él se representa la homogeneización y estandarización rutinaria que ha llegado a subdividir y encarcelar vidas culturalmente ajenas (pero conectadas al modelo de redistribución de la producción mundial). La ciudad impone la única vía hacia una integración forzada. Pero allí donde el ser humano pasa a ser moldeado por el reloj³⁷ y pierde su organicidad biológica para pasar a ser una fuerza útil, ordenada, trabajadora y dominada, no sólo en el ámbito de la productividad, sino también en la cotidianeidad marginal, la pereza de Macunaíma no se ve afectada en el tejido urbano. No es una resistencia ideológica o voluntaria al proceso de modernización, sino una adaptación comportamental que no excluye sus características innatas, resistentes a aquel motor social de dominación escenificado por la metrópoli.

A espaldas quedó el espacio bucólico-mitológico, que brotaba de la jungla como nexos propicio para el erótico reencuentro con lo primordial. La ciudad diurna nos habla del sujeto y de su nueva relación con lo cotidiano, y Joaquim Pedro la retrata en su estilo sobrecargado que evita cualquier realismo documental. Allí Macunaíma encontrará el amor por la guerrillera Cí, la perderá rápidamente, y con ella pasa a extraviar el misterioso amuleto Muiraquitã, artefacto con forma de sapo vehículo de fertilidad, suerte y dinero. Al enterarse que un gigante capitalista local, Venceslao Pietro Pietra, encontró su amuleto en la panza de un bague, Macunaíma intentará recuperarlo. Acabamos de resumir el único momento del filme en que el protagonista rompe con el planimétrico ocio para dispararse hacia la acción: volver a poseer el amuleto de jade que pertenecía a su amada, implica un resultante atisbo de tensión dramática. Pero ya no se trata de la acción globalizante, progresiva y empática que caracteriza el camino del héroe occidental

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

37 Cabe destacar sobre el tema los estudios de Lewis Mumford en *Técnica y Civilización*, 1934.

narrativo, la búsqueda llena de obstáculos como motor dinámico. El itinerario no se verá sobrepoblado de pruebas heroicas que el medio impondrá al protagonista para un duelo concebido como *binomio* (como diría Gilles Deleuze al definir la gran forma del relato clásico en *La Imagen Movimiento*). El encadenamiento de eventos se vuelve lábil, la prolongación de la trama se frena, vuelve sobre sus pasos, Macunaíma olvida su búsqueda por momentos, se extravía, emprende caminos laterales atraído por el dinero o varias mujeres encontradas por azar (las mucamas de Venceslao y no sólo). Si por un lado es cierto que la búsqueda de la Muiraquitã tiende a colonizar como línea de acción el segundo acto del filme, la lógica de la interrupción propia del Tercer Cine facilita la proliferación de estas fugas. La omnipresente cobardía del protagonista lo hace huir y buscar fácil ayuda: nunca afronta peligros y si triunfa es por azar. La venganza contra el gigante, entonces, resulta constantemente postergada gracias a estas disgregaciones, que afectan la trama de la película. Las mismas son parte de la estructura formal de varios filmes del Sahel Occidental, y deben su causa a la forma oral de la transmisión cultural autóctona.

La Oralidad

Al contrario de la escritura, vía de transmisión más habitual en ámbito científico-académico eurocéntrico, la cultura del África subsahariana mantiene indudablemente una estrecha relación con la tradición oral, dimensión que sobrevive por generaciones a través de la palabra. Historias de la antigüedad, tradiciones, mitos, rituales de iniciación, son ancladas y recordadas desde el saber, la voz y la gestualidad del *griot*. Se define *griot* al poeta, cantor popular, genealogista, cuentacuentos y músico encargado de conservar la

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

tradición³⁸. A grandes rasgos, una suerte de aedo. El término proviene, según un estudio de Balandier y Manet³⁹, del wolof “*gewel*” mutado a través del francés, o bien los miembros de una casta apegada a una familia o clan destacado. Si bien pertenecen a una casta inferior desde el orden jerárquico, son absolutos detentores de la palabra, sostenida en el saber histórico-social: pueden representar, imitar, retratar a cualquier sujeto de la sociedad. El África profunda está repleta de narraciones que se muerden la cola y vuelven sobre sí mismas: la cuestión territorial se funde con los relatos tradicionales que la habitan, que son parte de la mitología arcaica de la propia tierra, memorias ancestrales a resguardar, que hablan de alquimias, espíritus o manifestaciones de mitos aldeanos.

Si antes hablamos de la errancia como forma particular de representar el espacio, aquí desde la oralidad hablaremos de un modo de concebir el tiempo que afectará la narración del movimiento cinematográfico saheliano: concepción que no muta tanto el plano de la historia, sino las articulaciones del relato, cuyas ambivalencias temporales, curvaturas inorgánicas y ritmo narrativo resultan propios del habla y no se registrarán desde el habitual tejido, de orden más rígido, congruente con postulados de la *economía narrativa* y *necesidad dramática*. Reconocemos como forma de relato oral una fuerte presencia del *yo* enunciador, la habilidad de dosificar desvíos e irrupciones metanarrativas, de alternar continuidades a discontinuidades temporales en una rítmica heterogénea y no estructuralmente rigurosa, marcada por pausas, bifurcaciones o reiteraciones. Así como la exploración de diferentes planos de expresividad, con el fin de evocar múltiples dimensiones no necesariamente orgánicas entre sí. Cuando el naciente cine del Sahel puso en escena sus épicas orales, comenzó a ser reconocible en él una

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

38 THIERS-THIAM, Valerie. À chacun son griot. *Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. París, L'Harmattan, 2004.

39 Desde BALANDIER, Georges y MANET, Jacques. *Dictionary of Black African civilization*. LeonAmiel, Nueva York, 1974. Pag. 61.

forma de enunciación marcada por pausas, repeticiones, ritmos del habla (que algunos críticos erróneamente compararon el fenómeno *nouvellevaguianode* la cámara-stylo de Astruc). Contienen los filmes sahelianos estrategias formales que integran características fuertemente propias, que podemos identificar en el poder de una *voiceover* autóctona, el uso de la lengua vernacular contra la lengua oficial, el distinto empleo de la danza y la música y la evocación multidimensional, que profundizaremos luego. El tiempo de la narración no queda homologado al tiempo de la errancia: a *elipsis* difíciles de colmar y de localizar sintagmáticamente se le suman disgregaciones dadas por la superposición asociativa de imágenes de la tradición oral, que con el cine cobra la forma de una realidad tangible. El lenguaje rompe su sintagma, bifurca senderos, retoma otras sugerencias (véase la cinematografía de Gaston Kaboré o de Djibril Diop Mambéty⁴⁰).

El filme *Macunaíma* se abre con la canción anempática del “*Desfile a osheróis do Brasil*” de Villa-Lobos⁴¹, de un patriotismo fundador, condición heroica que luego será resaltada por una omnipresente y profética *voiceover*, sumamente solemne e irónica, casi a recuperar el tono del Mário de Andrade antecesor, que recupera ceremoniosa las fórmulas populares del relato clásico. El contraste entre el tono de la *voiceover* lo que se ve en imagen genera el choque. Desde el comienzo, comprendemos la irónica contradicción entre los sintagmas del sonido y la imagen.

La línea argumental del filme se verá enseguida ofuscada por la voluntaria lógica de la interrupción. La progresión dramática funciona a través de repeticiones y variaciones de gags o desvíos

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

40 Tómese como ejemplo *ZanBoko* (1988) de Kaboré, *ToukiBouki* (1973) y *Hyènes* (1992) de Diop-Mambéty, presentan poéticas complejas que se desarrollan en una temporalidad abstracta.

41 “*Glóriaaoshomens que elevam a pátria, esta pátria querida que é o nosso Brasil. Desde Pedro Cabral que a esta terrachamou gloriosa numdia de abril. Pela voz das cascatasbravias, dos ventos e mares vibrando no azul. Glóriaaoshomensheróisdestapátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul*”.

de distinta procedencia, aún manteniendo un tono rítmico que siempre vuelve a focalizar centro del relato (Macunaíma, su infancia y su pereza) pero variando los hechos que transitan a su lado. Aparecen realidades descriptivas o breves fantasías conscientes/inconscientes que rompen el esquema inicial, generando un efecto de distanciamiento y a la vez, un itinerario de lo fantástico. El mundo de la selva es presentado a partir de la fragmentariedad de eventos de la comunidad afroindígena de nuestro protagonista.

Las peripecias son configuradas rítmicamente tal como el canto de un griot, que expone una melodía siempre cambiante y al representarla la alterna de modo poco estructurado. Así funciona la obra literaria de Mário, y así Joaquim Pedro concibe el montaje de su filme: una referencia directa no sólo a la forma de la oralidad, sino al principio de composición de la música popular, que desordena su base melódica. Más que basado en lo dramático, el tratamiento narrativo de Macunaíma resulta más bien “musical”, de carácter *rapsódico*, casi como un *lundú afrobrasileño*⁴². Hay un claro tema central, alrededor del cual se sobreañaden variaciones de carácter diverso, disgregaciones que son habituales en las locuciones populares. A pesar de encontrar como dijimos un motor narrativo en el segundo acto (la búsqueda de la muiraquitã perdida yuxtapuesta a otros actos de estasis), aparecen episodios secundarios y subsidiarios que rellenan la trama, comportamiento corriente en la música popular y en las danzas dramáticas brasileñas. Se adorna el tema de base de modo centrífugo, enriqueciendo el núcleo central, mezclando textualidades y otras diversas sonoridades, reunidas en una misma secuencia. La rítmica oratoria, que está presente en la novela, se recupera en la estructura secuencial de la adaptación cinematográfica, en una composición que le confiere un aspecto desarticulado.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

42 Género musical rítmico y danza originaria de Angola, a base de percusión e instrumentos de cuerda. Es considerado un producto sintético por excelencia, debido a la evolución que tuvo tanto en Brasil como en Portugal.

El paraíso natural del primer acto se corresponde a una enunciación zigzagueante, que pareciera no mutar entre *elipsis* y escenas aisladas, mientras que la urbe del segundo acto impone cierto dinamismo plagado de oropeles, antes de volver circularmente al paraíso perdido, retórico y devastado por el silencio de la urbanización. De esas ruinas finales sólo puede surgir el recuerdo, Macunaíma no puede más que contarle, sus “peripecias” a un papagallo (“*só o papagaiiconservava no silêncio as frases e feitos do herói*”), un universo que sólo puede transmitirse a partir de un fiel proceso de memoria y oralidad. El regreso y la reincorporación de Macunaíma al Uraricoera no es triunfal: una vez recuperado el amuleto, cae paradójicamente en un estado de enfermedad y desolación.

Espiritualidad

En radical oposición al carácter concreto de la errancia, emerge otra categoría representativa propia del cine del Sahel Occidental, otro polo o tercera posibilidad temática que caracteriza un común foco de interés de sus autores, ya no vinculable al “materialismo” inherente al presente postcolonial, sino más bien medible según ancestrales cultos y heredadas formas de concebir e interpretar el mundo: la espiritualidad. Mientras que para la visión eurocéntrica el tiempo es medible, mensurable en códigos absolutos, precisos y matemáticos (analizados por Lewis Mumford en *Técnica y Civilización*), el sujeto subsahariano no es dependiente de su tiempo ni condicionado por su rigor: el tiempo es concebido como elemento elástico, flexible, subjetivo. El periodista e historiador polaco RyszardKapuściński, en su ensayo *Hébanonos* habla del cruce de tres temporalidades propias de las culturas subsaharianas, más bien rurales: todo individuo por un lado habita el tiempo presente lineal y tangible, pero también concibe el tiempo de los ancestros (por ende de la meditación, el

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

saber y la guía) y el tiempo de los espíritus, pliegues en contacto infinitesimal con el universo visible. Esta última concepción, más que una línea temporal, es considerada fundamentalmente un espacio primordial, con el cual el individuo ritualizado puede contactarse.

El cine del Sahel de fines años '60 puede subdividirse en dos grandes líneas o tendencias: una social (de fuerte influencia neorrealista encarnada principalmente por Sembène) y la otra posterior, que tendió a romper las convenciones del realismo mimético, concordante con la compleja concepción temporal subsahariana. Se niegan los personajes rotundos y las convenciones lineales de causa-efecto de la poética aristotélica. Más allá de la declaración del cineasta Paulin Soumanou Vieyra, al comentar la aparición en la escena del Sahel como la “*manifestación surreal del invisible*”⁴³, las primeras décadas del cine saheliiano presentaron una significativa cantidad de obras que se encargaron de mirar hacia atrás, ingresar a una perspectiva histórica.

Si los años '60 escenificaron una fuerte necesidad de representar el presente, los '70 buscaron recuperar una “memoria popular”, como filmes de Hondo, *Emitai* (1971) y *Ceddo* (1977) de Sembène, *Finyé* de Cissé (1982), *Toula* de Moustapha Alassane (1973), irán más allá de los hechos históricos representados, pasando a hurgar sobre el problemático rol de la religión y la espiritualidad, desde el periodo colonial hasta el profundo pasado precolonial en el que se hunde. No desde una actitud propia de poetas y escritores de la *négritude*, en el intento de contrarrestar la mirada europea frente la visión única sobre cómo leer las religiones autóctonas (catalogadas por occidente bajo el rótulo de “animistas”), sino una reescritura de la espiritualidad como batalla *por* la historia, que en los cineastas sahelianos pierde la condición específica de contrarrelato, para recuperar sus actos

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

43 VIEYRA Paulin Soumanou (1974), *Le cinéma africain des origines à 1973. Présence Africaine*, París, 1975.

ancestrales y fundantes como modo, más bien, de *rodear* la historia. De excavar en sus propios elementos místéricos para analizar la implicancia que tienen numerosas prácticas en la concepción de una dimensión identitaria. Conexiones espirituales que no se trasladaron sólo a través de los grandes depósitos de la oralidad; sino que siguen vigentes y actualizan espacios de una memoria popular.

Ahora bien, el realismo mágico de Mário de Andrade ya buscaba poner en evidencia este cruce de temporalidades desde otro ángulo y en una estrategia estética para concebir otro lector. De hecho, se lo considera uno de los precursores del realismo mágico como intento de escritura postcolonial en América Latina. Cinematográficamente, Joaquim Pedro retoma varias formas de transgresión y superación de los límites ontológicos del relato clásico, ya readaptadas por el tercer cine del África subsahariana. El filme renueva contacto con elementos de *tropicalismo* ya postmoderno: los colores, la decoración de la casa barroca de Venceslau, la vuelta al Uraricoera con televisores, ventiladores y otros inútiles elementos tecnológicos en plena selva amazónica y cierto atisbo de esquizofrenia temporal en el héroe principal; mezclados con la recuperación del subgénero *chanchada*⁴⁴: los actores de tono paródico, el uso de las canciones populares, el tema de las pulsiones primarias trabajadas con guiño hacia la comedia popular estereotipada, así como la propuesta de una caótica “estética basura”.

Con respecto al tema de la religión, esta concepción del tiempo subsahariano resulta directamente proporcional a la visión de muchos cultos africanos, un contacto espiritual-trascendente que llega importado a Brasil con la esclavitud. Entre muchos otros pueblos, los bantú, traídos a Sudamérica desde el inicio de la colonización, entremezclaron progresivamente sus cultos al chamanismo indígena,

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

44 Subgénero folklórico y popular de escasa calidad, caracterizado por el humor burdo, el erotismo ingenuo, el burlesco, la caricatura y el carnaval. SHOHAT Ella y STAM Robert [1994]. *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós, Barcelona, 2002.

su animismo quedó impregnado con el panteón religioso europeo de cuño cristiano, homologándose así muchísimos elementos heterogéneos. Hoy la religión Umbanda, de origen Yoruba (de Nigeria, Togo, Congo, etc) es considerada parte de la identidad brasileña: la influencia africana generó las ramificaciones del candomblé/xangô. Si estas prácticas tradicionales y la religiosidad son un tópico clave de las narraciones cinematográficas del Sahel Occidental, a veces tomadas desde un punto de vista crítico (como en Sembène), o “resacralizador” (el primer Med Hondo y luego Souleymane Cissé): se exploran posibilidades de transformación del presente poscolonial a través de la recuperación de palabras y actos de orden ritual que resisten a pesar de la penetración cristiana y sobre todo musulmana. En este sentido, más allá de la gran importancia que se le da a la figura del anciano, detentor del saber porque más cercano al mundo de los antecesores, y del *griot*, depositario e intérprete de la tradición oral, aparece la figura del chamán o morabito, de gran experiencia y poder espiritual, muy presente en estas representaciones, que llega a un cierto grado de sabiduría e iluminación a partir de ejercicios particulares y la utilización de fetiches, objetos autóctonos cargados de significados desbordantes, mágicos o rellenos mediante complejos rituales. A veces idealizados y no del todo confiables (y aquí la crítica de Sembène), otras veces vinculados a profundas inferencias mágicas (en varios filmes de Alassane, pero también de Cissé).

Si la oralidad implica una “presentificación” de un real que antecede, previo a la “representación” de marca occidental, la inmaterialidad de lo oral y de la lógica del animismo hace que la palabra mágica entre en comunicación directa con una naturaleza no distante sino inmediatamente interpelada. Un contacto ancestral con el mundo natural, que se transmite de generación en generación, desde una cosmogonía en que humanos y Dioses en principio estaban juntos. Cuando fueron separados, en el cielo quedaron los Orixás y los

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

hombres fueron desplazados a los bordes terrestres. Pero según el mito de caída, ambos pueden volver a unirse como al principio del mundo en el momento de la ceremonia ritual: bajan los Dioses y se incorporan en la cabeza de los seres humanos: es la escena de la incorporación, el *pataki* presentificado, que no puede trasladarse fielmente a un universo simbólico de orden secundario. Las culturas etnolingüísticas afro, la bantú, la yoruba, mantuvieron esta perspectiva de lo sacro aunque, como ocurrido en Brasil, las religiones opuestas la tacharon de superstición tribal, tal como ocurrió con la ley escrita contra la oralidad, estigmatizaron y marginalizaron de estas prácticas, fondo religioso que sus creyentes debieron reprimir, pero que sigue vivo en cultos sincréticos.

Mário de Andrade le dedica un capítulo de su libro a la *macumba*, práctica bantú luego englobada por los cultos Umbanda y Quimbanda en un sincretismo que abraza tanto lo autóctono africano como la espiritualidad brasileña. En la novela se representa como hecho multirregional y *desgeografiado*: se evoca al orixá Exu, vinculado eurocéntricamente como una figura malvada, aunque la división binaria bien/mal desde la óptica africana y amerindia no sea tan tajante como en la judeocristiana. Exu se materializa a través de la sacerdotisa convertida en médium, lista para la petición de venganza. El filme nos muestra una libre versión del ritual de la *macumba*, que mezcla con fantasiosa libertad artística referencias africanas, cristianas y supersticiones tupías, para representar la venganza que Macunaíma inflige sobre Pietro Pietra que robó su amuleto de la suerte. Cuando el protagonista tendrá la oportunidad de realizar este tipo de venganza, la realizará más como juego y, una vez pasada la diversión, se cansará enseguida.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

Pietro Pietra es el gigante cuyo *nomen-omensugiere* el gusto por la colección de piedras preciosas ligadas a un pensamiento ritual y ancestral. Su principal característica, más allá de la deformidad,

es la superstición, lo que conecta su europeidad a cierta herencia del pensamiento ritual afrocéntrico. A su vez, el filme toca el tópico de la cosmovisión indígena de tan variado origen, simbolizada por ejemplo en las amantes de Macunaíma: la más amada Cí, símbolo de plenitud erótica, es creada por Mário de Andrade en representación del principio de fecundidad, fiel a la mentalidad de varios pueblos indoamericanos. Una vez muerta subirá al cielo y se convertirá en estrella, tal como la recuerda el propio héroe del film al mirar al cielo y preguntarse “con quién estará *brincando* ahora allí”.

Monstruos y animales hambrientos

Puede definirse al movimiento cinematográfico saheliano como alegórico en el sentido amplio del término, al observarlo como posicionamiento ideológico y vehículo de un contradiscurso de aquello que se presenta como hegemónico en el universo fuera del texto mismo. Si desde el punto de vista alegórico se busca dar imagen a lo abstracto, en sus primeras décadas el cine saheliano constituye una actitud o búsqueda crítica de relevancia política: el propio texto, en sus desarrollos narrativos y posibles lecturas alternativas, configura desde el campo creativo un universo de significados que desborda su referencia inicial, generando mecanismos de significación más amplios. Un recurso propio del Tercer Cine atado a la resistencia de su propio patrimonio cultural y al período decolonial que lo repiensa.

El cine decolonial puede presentar signos herméticos, reconocidos por la comunidad de pertenencia, que sumados a otros de carácter más popular permiten englobar potentes alegorías. Hay elementos que se remontan a aquellas zonas crepusculares entre el mito y la memoria histórica, que reflejan un origen fundacional o de carácter legendario, resultante del bagaje ideológico-cultural arraigado en formas y estilos en la mirada de los cineastas. Aunque provengan de una recuperación nostálgica, así y todo implican una postura, un compromiso histórico.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

La principal acepción alegórica nos presenta un nuevo punto de contacto entre *Macunaímay* el cine africano del Sahel: la alegoría del monstruo. De la sabana magnética se desprenden seres, vidas pasadas que vuelven al presente con amargura, atraídas por el tiempo contemporáneo o cautivadores espíritus. Pero en el cine subsahariano los seres pueden tener también una transmigración distinta: pueden volverse animales. Que se manifiestan como criaturas pertenecientes al entornonatural, pero que más bien son híbridos que visitan (o son visitados) por los seres humanos generando una profunda conexión entre ellos. Milenarios seres de las heterogéneas culturas subsaharianas como el hombre-hiena de *Yeelen* (1987), misterioso oráculo que encuentra a Nyanankoro al principio de su viaje iniciático; los ídolos tribales que cobran vida en el cine de los '70 tanto de Cissé como de Sembène. O bien entidades totémicas llenas de fulgores, producidas por misteriosas alquimias, como *Mossane* (1996) de Safi Faye. El monstruo representado por el Tercer Cine africano no es un elemento narrativo que busca producir miedo, es más bien la lucha política, la resistencia contra la desterritorialización uniformada, al encontrarse por fuera de las intrusiones occidentales. Es lo totalmente otro. Y tal como la oralidad, el monstruo aparece con una mirada que rememora el período de la tradición y meditación. Se concibe al cine como lugar donde fábulas, rituales y luchas revolucionarias se entrelazan, un espacio mental y cultural de revalorización de lo perdido.

Este uso alegórico de monstruos y animales puede generar una *desfamiliarización* perceptiva, que abandona el naturalismo representativo para exponer, desde un distanciamiento intradieético, tanto la alegoría social que encarna cada animal en la cultura autóctona como la introducción de la dimensión del realismo mágico. En *Macunaíma* también aparecen monstruos que habitan la naturaleza bucólica, entre el cacao y las palmeras, y que funcionan como resistencia contra el principio occidental. La estandarización moderna en la que se extravía el individuo antropológico, la lógica

metropolitana que devora desde adentro su identidad espiritual, despojada de la magia como un garage que sube y baja al son de su ruido mecánico, es un tópico que desde siempre estuvo en la cima a las preocupaciones del Tercer Cine del Sahel y que en ambos De Andrade reaparece.

En el primer y tercer acto del filme *Macunaíma* observamos una naturaleza completamente interconectada, armónica en un redescubrimiento de figuras ancestrales, míticas y libres. En el primero aparece el *Curupirá* de origen tupí, una de las entidades malévolas más populares del Brasil profundo: una suerte de ogro protector de las forestas, que engaña al que se extravía en su panorama tropical. Tiene pelo rojo y los pies vueltos hacia atrás, con el objetivo de hacer perder los rastros a quien intenta seguir sus huellas. Es una suerte de duende que sólo en apariencia guía a los extraviados pero que termina por hacerlos volver siempre al mismo lugar. Más tarde su figura fue reelaborada por narraciones que lo describieron como enemigo de los cazadores en defensa de la pureza amazónica. En la película, se lo representa como un caníbal que busca devorar a Macunaíma: primero le ofrece cordialmente de comer un pedazo de su propia pierna, y luego, aprovechando de la confianza, lo persigue al grito de “¡carne de mi pierna!”. Dentro la barriga del héroe asustado, su carne le responde: “*Quêfoi?*”, marcándole el camino para seguir a su presa.

En oposición a esta salvaje idea de libertad, regresión absoluta al estado de naturaleza, aparecen las transiciones de São Paulo, donde la emancipación resulta difícil para el urbanita. Sin embargo es en este contexto en el que aparece otra criatura, con el nombre de Venceslao Pietro Pietra, gran antagonista italobrasileño del segundo acto de *Macunaíma*, también presentado como el Gigante *Piaimã* “comedor de gente”: grotesco, lujurioso, caníbal. La operación de Mário De Andrade fue la de construir al gigante como la fusión de varios monstruos antropófagos de la cultura popular brasileña. Algo

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

recuperado en la dirección de arte del filme, que decora el hogar de Pietro Pietrareuniendo particularidades de cada región de Brasil: hamacas de Maranhão, cerámica de Belem, vasijas negras de Monte Alegre, las palanganas de la zona del confín con Guayana Francesa, en una suerte de hibridación territorial.

Al final del tercer acto, aparece otro gran híbrido amazónico, la *Uiara*: una suerte desirena de las aguas, lagos o ríos, que equivale a la Iemanjá de los afrobrasileños o a la sirena mediterránea. Una morena de cabello largo, que devora a los hombres que se tiran al agua deseando aferrarla. Canta en lengua indígena y seduce a un Macunaíma confundido, que finalmente preferirá hundirse en la ilusión, en el abrazo de agua. Son criaturas que irrumpen en la tranquilidad inicial y final de la naturaleza salvaje del Mato Virgem y encarnan la fuerza del saber ancestral que resiste. Y que, fortalecidas y sinceras, llevan a Macunaíma a prepararse para su ineluctable (tras)paso, re-abrazándose al centro de la tierra, buscando regresar a la misma una vez cumplido su último viaje. Macunaíma no muere en la ciudad, sino junto al mito. Y la naturaleza afligida lo acoge con melancólica lealtad.

En conclusión, consideramos que *Macunaíma*, tanto en la versión literaria como en su variante cinematográfica, propone abordar la construcción simbólica de la identidad desde su falacia discursiva, evidenciando la profunda heterogeneidad que caracteriza a este término y las dificultades desde poder presentarlo como conjunto *en-sí*, permitiéndonos pensar en cambio las estrategias de las que puede servirse el arte para detectar y problematizar el profundo sincretismo presente en Latinoamérica. Ahora bien, si por un lado Mário de Andrade intentó señalar en su novela, desde el lenguaje vanguardista y su postura netamente anticolonial, un posible camino para entender las relaciones interculturales propias principalmente del mestizaje afro-indígena-europeo, el cineasta Joaquim Pedro de Andrade redobló la apuesta, integrando también referencias de la

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

DIVERSIDAD.NET

JUN 2021 – DIC 2022

18 – AÑO 13

ISSN 2250-5792

fuerte influencia subsahariana, solidificando en su adaptación una obra de estructura y marcas discursivas perfectamente acorde con las inquietudes y temáticas esbozadas por el naciente Tercer Cine saheliano de la descolonización, con el fin de reforzar la importancia de este tercer polo identitario en Latinoamérica y abordar el horizonte de una discursividad simbólicamente *afroindoeuropea* que refleje las profundas “asimetrías afines”, oxímorons del Brasil contemporáneo.

Fecha de recepción: Noviembre 2022

Fecha de aceptación: Diciembre 2022

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com

Bibliografía

ANTA DIOP, Cheikh, *El Mundo de la Encrucijada*. En la revista “El Correo de la Unesco - Una ventana abierta al mundo”. Edición de agosto-septiembre 1982.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Monroy. Alianza, Madrid, 1999.

BAJTIN Mijail (1929), *Problemas de la obra de Dostoievski*. Traducción al italiano: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. G. Garritano. Torino, Einaudi, 1968.

BALANDIER, Georges y MANET, Jacques. *Dictionary of Black Africancivilization*. LeonAmiel, Nueva York, 1974.

BARTHES Roland, *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.

DE ANDRADE, Mário. *Historia del Modernismo Brasileiro*. Ed. USP, San Pablo, 1993.

DE ANDRADE, Oswald. *Manifiesto Antropófago*. Revista de Antropofagia, Año I, No. I, mayo de 1928.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1984.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós, Barcelona, 1986.

ESPEJO VELÁZQUEZ, GessicaGiohanna. *Reflexiones sobre la identidad en Macunaíma*. En La Palabra, núm. 23, julio-diciembre, 2013. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; Tunja, Boyacá, Colombia.

HARDT, Michael y NEGRI, Antonio. *Imperio*. Editorial Record, Rio de Janeiro, 2001.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard(1998). *Hébano*. Anagrama, Barcelona, 2000.

KERENYI, Karóly. *Prolegomeniallostudioscientificodellamitologia*, Ed. Boringhieri, Turín, 1983.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF
lorenbarone@gmail.com

MASSENZIO, Marcello. *Religioni, simboli, società: sulfondamentoumanodell'esperienza religiosa*. Feltrinelli (Campi del Sapere), Milán, 1998.

MELLO E SOUZA, Gilda. “El tupí y el laúd”, en *Obra escogida. Novela – cuento – ensayo – epistolario*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

MUMFORD, Lewis (1934). *Técnica y Civilización*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.

PEREIRA, Miguel. *À margem da Medicina*. Castro, Mendonça & C., Rio de Janeiro, 1922.

SOLANAS, Pino y GETINO, Octavio: *Hacia un Tercer Cine* (manifiesto de 1969), publicado en “Textos Breves 2”, filmoteca UNAM, México D.F., 1979.

SPIVAK, Gayatri, *Crítica de la Razón Postcolonial*. Akal, Madrid, 2010.

STAM, Robert y SHOHAT, Ella (1994), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós, Barcelona, 2002.

THIERS-THIAM, Valerie. À chacun son griot. Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d’Afrique de l’Ouest. L’Harmattan, París, 2004.

VIEYRA, Paulin Soumanou. *Le cinéma africain des origines à 1973. Présence Africaine*, París, 1975.

WILLEMEN, Paul. *Questions of Third Cinema*. British Film Institut Pub, Londres, 1989.

ŽIŽEK Slavoj, “Multiculturalismo y la lógica cultural del capitalismo avanzado”, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999.

Mag. Lorenzo Barone

UCINE-UNTREF

lorenbarone@gmail.com