

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA: LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

VISIONES DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR:
AUTO DA COMPADECIDA Y SU ADAPTACIÓN FÍLMICA

LIC. ANDREA IMAGINARIO BINGRE
C.I.: 10.011.280
TUTOR: PROF. JORGE ROMERO

CARACAS, 2005

AGRADECIMIENTOS

A la UCV y al CDCH por darme una vez más una oportunidad de estudio

A Postgrados Integrados de Literatura por su apoyo

A Jorge Romero por darme orientación

A Luz Marina Rivas, Mireya Fernández y Aura Marina Boadas por darme confianza

A Krina Ber y a Natividad Barroso por darme oídos

A Cleusa de Williams por darme a Brasil en Suassuna

A Anaira Vásquez por darme sencillez

A Rosario León por darme todo, siempre

A Adolfo Calero por darme ideas

A Horacio García, Ysrael Camero y Alfonso López por darme letras

A Rongny sotillo por darme noticias sobre el lenguaje cinematográfico

A mi hermana Mary por darme su DVD

A mi hermana Claudia por darme su compañía en el estudio

A P. José Módena por darme luz, absolución y comunión

A Vicky Chacón por darme su tiempo y trabajo al servicio de este proyecto

A Eduardo Moreira por todo y por nada

A Dios, por darme tantas bellas razones para dar gracias

DEDICATORIA

A Dios.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPITULO I: LA EXPRESIÓN SENSIBLE DE LO TRASCENDENTE (a modo de marco teórico).....	13
<i>Representación e imagen</i>	13
<i>Así comenzó la historia</i>	15
<i>La investidura de la representación: el mito y sus promotores</i>	19
<i>La representación de lo divino en la tradición judeocristiana</i>	25
<i>Después de los evangelistas</i>	28
<i>La representación en el teatro y el cine</i>	33
<i>Consideraciones finales</i>	38
CAPÍTULO II: LA ESTRUCTURA: UN PROBLEMA DE LENGUAJE.....	40
<i>Relato e historia</i>	40
CAPÍTULO III: DE LOS MODOS AL SENTIDO.....	53
<i>El texto dramático: Auto da Compadecida</i>	58
<i>El filme: O auto da Compadecida</i>	66
<i>El Encourado</i>	68
<i>Manuel</i>	73
<i>La Compadecida</i>	77
<i>La imagen del perdón</i>	81
CAPÍTULO IV: A CIERTA DISTANCIA.....	87
<i>El racismo y sus niveles</i>	94
<i>La confrontación cultural (la denuncia antiimperialista)</i>	96
<i>El modelo señorial</i>	97
<i>Católicos y protestantes</i>	99
<i>Católicos auténticos y católicos adormecidos</i>	101
<i>¿Particular o universal?: Otra dimensión de la crítica en el filme</i>	103
CAPÍTULO V: VISIONES DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR.....	107
<i>De lo popular como experiencia y de la religiosidad como opción</i>	110
<i>De lo popular como espectáculo y la religiosidad como sentimentalidad</i>	119
AHORA SÍ: JUICIO FINAL (A MODO DE CONCLUSIONES).....	131
BIBLIOGRAFÍA.....	134

INTRODUCCIÓN

En la actualidad descubrimos casi con sorpresa un reavivamiento –cuando no una franca explosión– de espiritualidades alrededor del Globo: orientalismo, misticismo, cristianismo... Un abanico aún más amplio se abre ante nuestros ojos cuando muchos esperaban, más bien, el advenimiento de una era en la que al hombre le bastaría la perspectiva científica para enfrentarse a la realidad, de allí que los esfuerzos por una “Nuevas Evangelización” propuestos por la Iglesia en la década de los noventa pudieran –y aún pueden– parecer, en muchos, anacrónico. No deja de llamar la atención cómo, al mismo tiempo que la Iglesia católica ve socavada su hegemonía por las nuevas tendencias espirituales, su discurso sigue movilizándose en las sociedades, particularmente las latinoamericanas, pero proclamado desde otras instancias no institucionales: los medios de comunicación de masas. ¿Qué ha pasado?

Estas preguntas no dejan de resonar en nosotros cuando nos topamos con una película como *O auto da Compadecida* (2000), dirigida por Guel Arraes y producida por el grupo Globo Filmes de Brasil y que es, a su vez, una versión del texto dramático, original de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*¹ (1955), suponiendo ambos un diálogo con la religiosidad popular del Nordeste brasileño. Si ya resulta

¹ *Auto da Compadecida* de Suassuna representa la historia de João Grilo y Chicó, quienes mienten para sobrevivir en su comunidad, motivo por el que terminan –accidentalmente– envolviendo a los personajes en ardidés que los llevan a la muerte súbita, de la cual sólo Chicó –y el fraile– logra escapar. Al despertar los difuntos enfrentan su juicio final. El abogado acusador es el diablo, desdoblado en dos personajes: el demonio y el Encourado. Manuel (Jesucristo) es el juez y el “abogado defensor” es la Compadecida. Los clérigos y panaderos resultan enviados al purgatorio, el cangaceiro es perdonado del todo y Grilo beneficiado con una nueva oportunidad para regresar a su vida habitual bajo promesa de cambio.

atractivo para un investigador el hecho de que Suassuna haya escrito un auto sacramental a mediados del siglo XX, ¿cómo permanecer indiferente a esta reciente adaptación filmica? ¿Qué interpretación puede dársele a este acontecimiento: vigencia de la fe católica, reavivamiento, fenómeno de mercado?

Dado que no fue posible sustraernos al debate que la propia obra de teatro implica, decidimos emprender una investigación en dos partes diferenciadas, que hiciera más manejable las dimensiones que podría adquirir. La labor que aquí se propone, en consecuencia, tiene su precedente en un estudio llamado *El juicio final desde la alteridad: Construcción de los imaginarios religiosos en la obra Auto da Compadecida de Ariano Suassuna*¹. Este título correspondería a la primera fase de investigación, orientada al modo en que se construyen los imaginarios religiosos populares retomados por Suassuna. El objetivo final de todo el proyecto es el contenido en el presente trabajo: el análisis comparado de esta obra teatral con su versión cinematográfica. Un propósito se persigue: *reconocer cuáles son las visiones de la religiosidad popular contenidas en estas obras.*

Ciertamente, darle paso a la segunda fase de la investigación ha presentado sus propios retos. Es necesario comenzar por el hecho de que, ya abordadas las principales inquietudes teóricas de nuestra hipótesis en la primera fase (nociones como imaginario, símbolo, mito y religión), se requería darle nuevamente sentido y unidad al proyecto de tesis. Esto sobre la base de un cuerpo de ideas coherentes con la

¹ Trabajo de ascenso presentado para aspirar al escalafón de Profesora Asistente en la UCV en noviembre de 2004 y defendido en mayo del 2005.

ampliación del corpus, ante el peligro de la redundancia o la mera sinopsis del trabajo anterior. ¿Cómo abordar, en consecuencia, la formación de un adecuado paradigma epistemológico para el trabajo comparado?

Todo pareciera apuntar hacia la reflexión sobre los diferentes modos de expresión que pueden darse entre el género dramático teatral y la cinematografía. Esta perspectiva implica profundizar en la particularidad de cada lenguaje disciplinario, más que en los contenidos de manera diferenciada, teniendo en cuenta que se trata de una misma obra en su origen. Pero establecer el diálogo entre teatro y cine puede resultar sumamente complejo. En ambas convergen no uno sino diferentes lenguajes y/o niveles: por un lado, la doble enunciación teatral; por el otro, la convergencia de múltiples lenguajes artísticos en la experiencia cinematográfica. Sin embargo, existe un puente: teatro y cine, disímiles formas de *representación*, son en su virtual realización *imagen* espectacular.

Es por ello que para nosotros ha adquirido vital importancia lo que Pedro Azara (1992) llama “la imagen de lo invisible”, es decir, la representación de la imagen de lo divino o supramundano –la imagen de lo trascendente– como proyección de un imaginario particular formado en el seno de una cultura –que para nuestro caso será la brasileña. Pero a eso agregamos la certeza de que esta “imagen” de lo invisible es susceptible de alcanzar diversas significaciones o modos en diferentes formas de representación, como el teatro y el cine. Mito actualizado en tiempos diferentes, en disciplinas diferentes... Mito bifurcado cuyo sentido primero movilizará.

La particularidad de la forma llevará, en consecuencia, a la modalización de los contenidos y a los diferentes sentidos que adquirirá la obra, una vez adscritos a un lenguaje particular. ¿Pero qué implica esta disertación sobre las disciplinas artísticas en análisis? ¿Determinar acaso, a modo de marco teórico, los alcances y límites de cada una? Una reflexión eminentemente teórica sobre los puntos de encuentro y desencuentro entre las disciplinas se muestra como una labor titánica, al punto de no parecer recomendable. Pero aun así, resulta impostergable por lo que compete al ámbito metodológico: ¿qué problemas plantea la comparación entre disciplinas como el teatro y el cine? ¿Cómo proceder a su estudio comparado y sobre la base de qué criterios hacerlo?

La exposición anterior evidencia, asimismo, el entrecruzamiento de tres aspectos diferentes, que adquieren una dimensión epistemológica, y que es necesario desgranar por su complejidad:

1. la definición de categorías como *imaginario sociocultural-religioso*, *mito* y *símbolo*, ya suficientemente desarrolladas en la fase preliminar de la investigación, por lo cual resultaría redundante o sinóptico volverlas a exponer en los mismos términos;
2. la definición/comprensión de las disciplinas *teatro* y *cine* en virtud de sus semejanzas y diferencias (cuyas dificultades ya hemos anunciado);
3. el problema de la representación de lo religioso, y

4. la contextualización de las obras a estudiar en el marco de los campos popular (teatro¹) y masivo (cine).

El tercer punto expuesto obliga a centrar la atención en un aspecto que se añade al del universo autónomo de cada obra en estudio: el problema de la recepción, incorporado de manera explícita en ambas obras, vale decir: el problema de la representación de lo religioso puesto *en contexto*. A simple vista, podría parecer inadecuado o secundario llevar adelante la reflexión sobre esto, especialmente porque ya hemos formulado una hipótesis de trabajo, centrada en la categoría de *imaginarios culturales* y su reelaboración en Brasil respecto al catolicismo. Tanto Suassuna como Arraes incorporan en sus obras los valores relativos a la representación de lo invisible, en este caso, de lo divino y/o lo sacralizado, y el juego de “opuestos” que lo refuerza: por un lado Dios –cuya imagen por excelencia en el cristianismo es Jesucristo– y la Virgen, y por el otro, el demonio.

Empero, más que tratarse de una reflexión de tipo teológico (los alcances y límites de la representación religiosa), que nos separaría de su problematización en un escenario cultural específico, como el del Nordeste brasileño, esta categoría de análisis permitiría abrir el campo para enlazar los diferentes aspectos anunciados (uno, dos y cuatro):

- a. *El estudio de las estructuras del imaginario religioso*, latentes en cada obra, pues éstas apelan a la tradición judeocristiana, incorporando no sólo

¹ Cuando decimos “teatro popular”, estamos partiendo de la particularidad de la obra de Suassuna que, inscrita en una tendencia que se desarrolló en Brasil entre los años 50 y 60, apela a la actualización de tradiciones orales, apostando a un público popular conforme las formas teatrales medievales.

los iconos principales y más polémicos de su propia historia, sino también incorporando discusiones antiguas, judías y bizantinas a la vez: ¿tiene Dios imagen? ¿Es legítima su representación? ¿Qué implica hacer visible lo divino? ¿Hacerlo comunicable? De ser así, ¿con qué propósito comunicarlo?

- b. *Los diferentes modos de cada disciplina para evidenciar la misma búsqueda sobre la identidad o la no-identidad de la representación y lo representado.* Mientras en el teatro deben develarse los recursos de construcción escénica, la obra cinematográfica debe replantearse su elemento fundamental, cuestionado por la tradición judeocristiana: la imagen y su verosimilitud. ¿Cómo se expresa esto en las obras escogidas? ¿Qué significa representación en términos teatrales y qué significa en términos cinematográficos? Dado que ambas expresiones artísticas tienen un componente espectacular (son “visibles”), ¿pueden establecerse ejes conectores por medio de una teoría de la representación y/o de la imagen?
- c. *La reflexión sobre la imagen religiosa en estos términos, implica tomar en cuenta al sujeto de la recepción.* En un último nivel, el enfoque aquí propuesto derivaría en contextualizar la recepción en virtud de las diferentes actitudes de lectura del espectador, sometido además a variables específicas en su propia historia, a saber: el espectador de teatro popular (pensado en la realidad de los años 50 en Brasil, y sobre el que ya hemos

adelantado en nuestra primera fase de investigación) y el espectador cinematográfico contemporáneo.

De tal manera, se establece a partir de esta categoría (representación-recepción) un eje transversal que permite dar unidad y coherencia a lo que parece disperso: los contenidos, las disciplinas que los reinterpretan y los circuitos en los que se movilizan; esto es: qué se dice, cómo se dice, a quién se le dice y, si es posible o pertinente, para qué se dice.

En este contexto, será Bertolt Brecht (1973) quien nos ofrecerá el fundamento teórico apropiado, a partir de la teoría del distanciamiento en la representación. Si bien el lector no encontrará referencias a ésta en el primer capítulo de nuestro proyecto, el análisis del corpus seleccionado caminará de la mano de semejantes postulados, para comprender la especificidad de los problemas que nos plantean tanto Ariano Suassuna en la obra original como Guel Arres en la adaptación. No perderemos, por tanto, la oportunidad para poner en diálogo esta perspectiva de Brecht con aquellas en las que el naturalismo aparece como rasgo de valor en la representación, como a veces pareciera defender Ortega y Gasset. La teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht adquiere para nosotros un valor muy especial: aquel que deriva de su apuesta por un arte comprometido –en franco diálogo con la *Historia*– desde los recursos de los que dispone, en contraposición con un tipo de arte “burgués” –teatral, específicamente– donde la historia es, tan solo, un marco de referencia que encuadra situaciones o valores “universales”. Si en *Auto de la Compadecida* puede, a simple vista, reconocerse la articulación de un imaginario

religioso popular y, por tanto, distintivo de una identidad, puede que su alcance trascienda más allá de lo estilístico. Pero eso está sujeto a la revisión que aquí nos proponemos realizar.

El lector tendrá a su disposición cinco capítulos, correspondientes a los siguientes objetivos: 1) reconocer las dificultades que supone la representación de lo divino, en el marco del debate judeocristiano, 2) analizar las diferencias estructurales que, en ambas obras, suponen distintos niveles de significación, a partir del método narratológico y semiológico adaptado a la particularidad de cada lenguaje (teatro y cine); 3) comprender los diferentes sentidos que se desprenden a partir de la estructura y los modos de representación, 4) indagar en torno al alcance social propuesto en los contenidos de las obras y, 5) determinar qué tipo de visiones sobre la religiosidad popular se construyen en *Auto da Compadecida* y su adaptación filmica, *O auto da Compadecida*.

CAPÍTULO I

LA EXPRESIÓN SENSIBLE DE LO TRASCENDENTE (A modo de marco teórico/metodológico)

Representación e imagen

Dice Jonh Berger (1975) que la vista es nuestra primera conciencia del mundo, en tanto que por ella, antes que por las palabras, reconocemos nuestro lugar en él: vemos una cosa, su relación con el mundo... luego la nombramos. Pero *ver* no es *saber*, insiste Berger: la explicación del mundo no corresponde necesariamente con aquello que hemos visto, y probablemente sea más común que lo contradiga antes de que lo certifique: a juzgar por lo que se *ve*, nadie apostaría a que la Tierra gira alrededor del Sol. Y aunque esta es una verdad del tamaño del Sistema Solar, no es la *realidad* percibida por los sentidos, o mejor dicho, por la vista.

Ver no es saber, pero *ver realiza* lo esperado, es decir, lo hace verosímil, lo hace posible, lo hace *parecer* real... O lo hace *real* porque lo hace *aparecer*. De allí que el hombre se haga una imagen de lo invisible (o de lo incomprensible). Y he aquí que el arte instituya una posibilidad, porque imagen, palabra, sonido y movimiento no son más que modos de *ver*, es decir, modos de *entender*: esa posibilidad es la de darle representabilidad a lo irrepresentable, expresión a lo inexpresable, y espacio-medida a lo inconmensurable. Y lo invisible tendrá siempre una connotación mítica.

El objetivo del mito vehiculado en su representación es solo uno: si el mito se origina ante la necesidad de compensar y/o justificar el vacío o la frustración que la realidad genera en el grupo social (MACHADO y PAGEAUX, 2001), la representación

estética del mito implica la posibilidad de sistematizar las respuestas ante las preguntas fundamentales de la vida; encarna, por tanto, la posibilidad de instituir el sentido en el marco de un consenso, o mejor, *encarna el sentido* por que le da orden y coherencia al “relato fundador” que adquiere, en sí mismo, una dimensión estética. Se trata de comprender qué es ese discurso sobre el mundo –mito/saber– y qué significa sobre la historia del grupo –mito/Historia– (MACHADO y PAGEAUX, 2001:103). Cada vez que el mito se actualiza por medio de su representación, adquiere validez en el contexto en el que se ha abierto espacio; sigue siendo mito porque su referencia es reactivada.

Pero darle corporeidad a tales ideas implica previamente la posibilidad de imaginarles, darles forma y sentido. Hacerse una imagen presupone entonces un imaginario que la origina y materializa, por medio de la correlación de un conjunto de signos (IMAGINARIO, 2004). Así, vuélvese comunicable, comprensible y, en última instancia, admisible; pero sin “imagen” –sin representación–, el imaginario languidece. Uno contiene al otro (CASTORIADIS, 1983). Es necesario hacer notar que esta definición no remite estrictamente al sentido religioso¹.

Durand, en cambio, parecerá bordear más de cerca, el sentido de lo trascendente. Hablará entonces de “imaginación simbólica”, aquella que ocurre «...cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible» (DURAND, 1975:12-13). Al enfocarnos en

¹ En el marco de la teoría de Castoriadis (1983), la elaboración de un imaginario de esta naturaleza –religioso– participa del mismo lugar que cualquier otro tipo de imaginario –económico, político, social.

nuestro objeto de estudio, podemos decir que la imagen de Jesucristo o la de la Virgen María remiten, en última instancia, a un referente sensible en su calidad humana en el marco de la historia, es decir, en su calidad de “historiables”, pero ¿qué decir de la idea de vida eterna, de la justicia divina, de misericordia, de intermediación entre Dios y el hombre, de la noción de trascendencia, de la de Dios? ¿Cómo explicar, por ejemplo, el pecado: en qué consiste, cuándo existe, cuáles son sus consecuencias o cuál su importancia? ¿En realidad la imagen de Jesucristo y María significan sólo lo que denotan históricamente?

Lo cierto es que la imaginación alcanza su expresividad más allá del orden visual –suponiendo también su *visualidad*–, porque forma y sentido, composición y comunicación, desbordan el concepto de imagen en la iconoclasta connotación bíblica. Así, el arte (de aceptar que el arte es representación –literaria, auditiva, visual, escénica), aparentemente servil al mito, lo hace vivir: le da cuerpo, ordena y jerarquiza sus valores, le otorga movimiento y lo incorpora al discurso común, es decir, lo actualiza. La dimensión mítica de lo imaginario, en consecuencia, se concreta en su representación estética, vuelta *mito*. Es la dialéctica del amo y del esclavo: uno y otro término resultan, a fin de cuentas, intercambiables, en una lógica de mutua dominación y dependencia.

Así comenzó la historia...

En esta búsqueda, los artistas, las instituciones, las autoridades, las comunidades, se han puesto en marcha a lo largo de la historia, y en el mundo

occidental y/u occidentalizado la ruta más transitada, aunque no la única, es la señalada por el discurso cristiano: desde las primeras formas del arte paleocristiano¹, pasando por la institucionalización bizantina, la ascendente hegemonía del cristianismo en el Medioevo y la antropocéntrica mirada que del cielo promovió el Renacimiento, hasta la propagandística diáspora religiosa del Barroco. Y todo lo que estuvo al alcance político y económico de Europa en esos no pocos ni desestimables años, estuvo también bajo el arbitrio de su fe y de su estética: allí América Latina.

De la mano con los pragmáticos procesos de dominación política y económica, las políticas culturales –específicamente aquellas ligadas con el mecenazgo del arte en sus diferentes manifestaciones– de los diversos gobiernos de Occidente –espirituales y temporales– fueron en gran medida las hacedoras de una hegemonía ideológica por medio de una suerte de catequesis “estética”: parte oración, parte propaganda, el arte religioso de la era cristiana en el mundo occidental se dio a la tarea de cristianizar los imaginarios precedentes, así como de darle estabilidad aquellos ya instituidos –según corresponda a cada momento de la historia.

Ciertamente, el recurso más eficaz fue la imagen, cuyo vigor había revelado la tradición icónica bizantina, en tanto que las imágenes «...se hicieron en un principio para evocar la apariencia de algo ausente» (BERGER, 1975:16). De ahí que la imagen religiosa cristiana haya sido analizada por Serge Gruzinski en sus diferentes trabajos sobre la occidentalización de América (1994, 1999), para quien la cultura occidental,

¹ Hemos dejado de lado otras tradiciones estéticas tan antiguas como importantes en este contexto por razones estrictamente metodológicas, para enfocarnos en el discurso cristiano occidental a partir de la imagen y las consecuencias sobre la representación de lo religioso en otras expresiones artísticas.

contrariamente a lo que se cree, tiene sus fundamentos en la imagen más que en el libro. Según Gruzinski, una afirmación como esta puede encontrar una justificación echando una “mirada” a la determinante influencia de las artes visuales en la edificación de una cultura cristiana, aparentemente limitada por el analfabetismo del pueblo, pero finalmente triunfante por la gracia de la imagen.

Desde las discusiones del concilio de Nicea sobre la legitimidad de las imágenes y los peligros de la idolatría, hasta la franca política iconográfica del concilio de Trento, la cristiandad occidental parece haberse edificado sobre la base de una “visualidad” de lo “invisible”, de una fe siempre mediada, no por la institución – aunque ciertamente por ella en última instancia– sino por el referente de lo divino.¹

Esta labor titánica estableció un modo particular de relacionarse con la representación del discurso mítico (en el sentido que definen Machado y Pageaux), vehículo para expresar la inconmensurabilidad de lo trascendente, a partir de lo cual se ha establecido una cultura de la imagen que dista mucho de otros discursos religiosos monoteístas no occidentales.

Aun la secularización de la cultura –propia de la mentalidad moderna occidental de los períodos siguientes al Barroco (señalados por el gran relato de la Ilustración: razón, progreso, historia)–, no ha sido capaz de desarticular del todo la eficiente tarea promovida por aquel entonces. Esto puede leerse, incluso, en dos sentidos: ni se ha podido desplazar el discurso cristiano de las prácticas colectivas en

¹ Estas discusiones sobre los límites y alcances de la representación de lo divino serán retomadas en los capítulos siguientes.

su calidad de mito aglutinante, ni se ha podido dar al traste con el culto por la imagen –y por extensión, con el valor del capital simbólico contenido en las artes. Al contrario, la imagen impregna todos los escenarios culturales posibles, al punto de divinizar cada objeto de representación: la publicidad y el cine serán el ejemplo más perfecto. La imagen que otrora connotaba un sentido místico en tanto que portaba un contenido trascendente, se ha “autonomizado” de la institucionalidad religiosa, y se ha tornado mítica en sí misma: la imagen se ha vuelto objeto de culto.

Ciertamente que hoy el mundo “occidentalizado” sigue imaginando, es decir, sigue creando imágenes –literarias, visuales, auditivas– de aquello que desea comprender –el cristianismo, por ejemplo–, o quizá, de aquello de lo que pueda valerse para entender no lo otro, lo que le trasciende, sino lo que le toca en su presente, en su realidad.

Pero al decir “imagen”, debemos intentar abrirnos a comprender aquello que la precede y que la hermana con otras formas de representación, como hemos tratado de apuntar a lo largo de nuestro desarrollo. Occidente abrió el camino de una tradición de la imagen al tiempo que una tradición cultural. Tanto la representación como el modo de representación de lo religioso, ha tenido, por ende, vital importancia.

Queremos decir *imagen*, pero queremos también decir *representación*. El principio fundamental es éste, y en la clave de nuestra investigación, hablaremos de la *representación* del imaginario católico en *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna (pieza teatral escrita en 1955) y la adaptación fílmica de Guel Arraes (2000),

orientado a la comprensión de la religiosidad popular del Nordeste brasileño, transida por el orden del campo cultural masivo.

Pero la representación en teatro y cine, ¿no es también “visualidad”, imagen en tanto “espectacularidad”? Entonces, ¿qué las diferencian? Y fundamentalmente, ateniéndonos a dos obras que reconstruyen un imaginario religioso desde la particularidad tanto disciplinaria como histórica, ¿de qué manera representan lo divino?, ¿a qué principios apelan?, ¿cómo se resuelven las tensiones que origina la representación de lo divino por medio de la *visualidad* y el espectáculo?, ¿hasta qué punto es legítima esta representación en una era en que la divinización de lo mundano en la imagen le ha robado “escena” a lo divino?, ¿cuál es el sentido que se desprende de estas representaciones en relación con su contexto y sus medios?

La investidura de la representación: el mito y sus promotores

En la voluntad de “hacerse una idea” del mundo y su explicación el hombre contó, cantó, bailó, pintó, representó, escribió, escribió y representó... a aquello de lo que no puede hacerse *una* idea, no *una sola e inmóvil* idea, al menos: lo divino. El debate, en consecuencia, comenzó: qué o quién es (lo divino) sería apenas la primera de las preguntas. Pero con ésta, vendrían en tropel problemas hasta hoy irresueltos: cómo es conocido (Dios), esto es: 1) cómo se manifiesta, 2) cómo es (en esencia: cómo se *ve*) y 3) cómo es “comunicado” por los hombres a los hombres.

Demasiado simple resultaría adjudicar estrictamente a la institución religiosa la posibilidad de articular las tres dimensiones que estas inquietudes arrojan. Si bien

es cierto que la religión se ocupa fundamentalmente de mediar la comunicación entre Dios y los hombres –como se apunta en el tercer aspecto–, esa mediación no es obligada ni se supone siempre. Esto en tanto que la religión vendría a ser fruto de la sistematización de un cuerpo de ideas compartidas por un grupo en torno a la creencia en una verdad revelada; de tal modo que se definiría como la articulación de un imaginario que se concreta bajo una forma socialmente sancionada: la *institución* religiosa, garante y vigilante de los contenidos que porta. Esto supone la anterioridad de un imaginario de lo trascendente –como apuntaría Castoriadis–, por cuya propagación y conservación la religión ha de vigilar en última instancia, y ese imaginario remite para nosotros a dos preguntas por un momento abandonadas: cómo se manifiesta “lo trascendente” ante los hombres y cómo es (cómo se *ve*). La creencia en un orden trascendente, supone, de esta manera, una perspectiva dualista de la vida: las distinciones sagrado/profano, cuerpo/alma y politeísmo/monoteísmo. Pero ¿de dónde vienen y cómo se ordenan?

En las páginas preliminares de nuestro trabajo, dijimos que el individuo se reconoce en la realidad en la medida en que puede “verla”, aprehenderla y, en consecuencia, ubicarse en ella. De allí que para Berger (1975) el “ojo”, es decir, la visión sea capaz de otorgar credibilidad a nuestra pertenencia al mundo, pues este sentido confirmaría, constataría, al menos hasta cierto punto, el lugar que ocupamos

en él¹. Pero esta explicación resulta parcial, por el momento, en tanto que se remite al orden de lo tangible, de la “realidad” palpable². Todo dice de las imágenes que están allí, dadas, todo dice de las cosas que se muestran a nosotros, de los referentes a los que alude el lenguaje; pero nada dice de las imágenes que crea el hombre, no tanto para ubicarse en la realidad sino para “comprenderla”; nada dice, finalmente, de aquello a lo que alude el lenguaje aun sin referente, pero que está dotado de una “existencia”, al menos en el imaginario colectivo. Este es precisamente el lugar de lo religioso.

En el trabajo anterior (IMAGINARIO, 2004) defendíamos que la religión supone dos niveles susceptibles de estudio: el discurso religioso y el espacio religioso (HERRENSCHMIDT, 1995). Mientras que el primero alude a la palabra eficaz – realizadora– de un sujeto inasible que ha sido mediada por uno “elegido” –un sacerdote, por ejemplo–³, el segundo remite a la relación inversa: la comunicación del hombre con Dios, a lo cultural-ritual. Según Herrenschmidt (1995) la relación del

¹ Berger no niega otras formas de conocimiento de la realidad y ubicación frente a ella por medio de otros sentidos. Su trabajo responde estrictamente al interés en estudiar los alcances y límites de la imagen (especialmente en un sentido estético) en la formación de una cultura visual-social.

² Decimos “por el momento” debido a que hemos postergado el debate que, efectivamente, Berger introduce sobre la imagen como producto humano, para dar espacio a otros debates. Habremos de retomar la lectura de este autor más adelante.

³ «A través del discurso religioso el hombre se apropia de la naturaleza, dado que el discurso es “portador de una eficacia” porque “decir es hacer” (HERRENSCHMIDT, 1995:631). Alude Herrenschmidt a las reflexiones de Todorov. Supone un “saber” enriquecido por los términos del discurso, que además otorga un “poder” al que lo posee, y que se expresa, por ende, en el derecho de su enunciación. El discurso religioso... justifica la experiencia humana en relación con la naturaleza, ordenando el mundo a partir de las categorías de lo visible e invisible, lo material y lo inmaterial, etc. Herrenschmidt distingue así ciertas características fundamentales del discurso religioso: es *taxonómico*, pues clasifica y ordena la realidad, y es *normativo*, dado que valora y jerarquiza en función de un conjunto de valores, creando finalmente un sistema de sanción. El sujeto de la enunciación primera es inasible, inidentificable. Por lo tanto, “el lugar del sentido está fuera del hombre” (1995:632).» (IMAGINARIO, 2004:44).

hombre con Dios supone dos modalidades: una de tipo inmediata, característica de los místicos en sus experiencias extáticas, y otra mediata, ordenadas por una norma colectiva que instituye el ritual. El ritual obedece, en consecuencia, a la “redundancia significativa de gestos” en el orden de lo simbólico (DURAND, 1971:20), dando a entender con esto su naturaleza repetitiva y, por tanto, consensual. Insiste Herrenschmidt en la similitud de dos categorías similares: los *sacra*, correspondientes al orden ritual y que contemplan siempre una visión oferente del hombre, y los *signa*, gestos por medio de los cuales lo divino se manifiesta ante el individuo fuera de toda norma o mediación institucional, como los oráculos, las visiones y las posesiones. Son los *signa* los portadores de una “verdad revelada”, que se institucionaliza y ordena por medio de los *sacra*. Y esa revelación funge como caldo de cultivo para la articulación y apropiación de un imaginario de lo trascendente.

En ambos niveles (*signa* y *sacra*) tanto como en su interrelación, se establece una necesidad: la de darle “representación” a lo divino: caracterizarle, explicarle, definirle, conceptuarle, imaginarle. Hacerle comunicable, colectivo, común, consensual, porque lo divino lo gobierna todo: es universal, no particular. De la revelación, el mito trasciende a su relato –narrativo, visual– porque lo implica. Y es la institución del mito actualizado lo que hace posible volverlo una experiencia colectiva. Ya lo dirán Machado y Pageaux (2001): normalmente el mito, utilizado o creado por un “autor”, termina por restablecer su dimensión colectiva tras el olvido de su origen individual, y ésta es la única dimensión en la que se puede dar y comprender finalmente, porque el mito es la *Historia* del grupo. Así, en el orden de lo

simbólico, el mito se representa por medio del discurso estético al tiempo que es en sí mismo representación, por qué no, estética, literaria, poética, aunque es más que esto: el mito está al lado del *logos*, al insertarse en el mundo de la cultura y no de la naturaleza (MACHADO y PAGEAUX, 2001). Insistimos: es un discurso sobre la *Historia* del grupo.

Hemos convenido que el mito es representación. Pero se hace justo delimitar el significado que le conferimos a esta palabra. En un sentido común sobre el orden cultural, el término representación alude a una «Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad» (DRAE, 2004). Habría que objetar los alcances de la supuesta “sustitución”, dado que la representación no pretende ocupar el lugar de la realidad, aunque ciertamente evoca, rememora y/o proyecta en una situación, idea, objeto o sujeto ausente o, al menos, inasible, no “real” –quizá trascendente. Según esto la representación implicaría concebirla como imitación de un referente “real” al cual desplaza. Pero deseamos creer que ésta puede erigir otra realidad, que nunca sustituir lo real, puesto que es insustituible, por no decir un propósito absurdo. Empero, tal definición rescata un elemento fundamental para nosotros: la representación puede ser figura, imagen o idea, esto es: literatura, sonido, escenificación, imagen visual, movimiento, concepto, discurso. Podemos decir con esto que el arte es representación, aunque no toda representación es artística.

R. G. Collingwood no escatima en la necesidad de diferenciar los términos “representación” e “imitación” en relación con el arte, al punto de concebir la primera como una expresión “naturalista”. Mientras que antiguas tradiciones equiparaban

ambas voces, Collingwood hace un gran esfuerzo para extraer la pluralidad de sentidos que se alojan en la palabra “representación”, en tanto que «...la representación en el arte no es lo mismo que el naturalismo» (COLLINGWOOD, 1960:58). De tal manera que Collingwood reconoce distintos niveles de representación: 1) aquel en el cual ésta quiere alcanzar la completa “literalidad”, 2) aquel en el que se propone conmover mediante la exaltación de unos aspectos en detrimento de otros –“representación emotiva”– y, finalmente, 3) aquel en el cual se renuncia por completo a la imitación de la naturaleza promoviendo eminentemente la representación emotiva, como la música.

El problema de la distinción de Collingwood, sin embargo, es que no abandona la polaridad representación-imitación para definir los alcances conceptuales de la primera, por lo cual “representar” siempre implicaría una toma de posición frente a la imitación, es decir, frente a la realidad: Collingwood necesita esta polaridad para hablar de “representación emotiva” y así distinguir entre uno y otro principio. Al mismo tiempo, Collingwood habla de la búsqueda de lo emotivo casi como si se tratara de una condición del arte para hacerse acreedor de tal denominación, pero esto nos introduce en una discusión tan antigua como innecesaria en este momento¹. Lo cierto es que como representación, el arte trasciende la mera

¹ La discusión sobre la búsqueda de una emotividad en el arte forma parte de los debates estéticos que se han dado durante buena parte de la tradición intelectual occidental, orientados a definir la naturaleza del arte, cosa nunca resuelta. Los movimientos abstractos racionalistas serían ejemplo de otras búsquedas diferentes al orden emotivo. No pretendemos, por tanto, introducirnos en esta discusión, que nos apartaría en demasía de nuestro objeto de estudio. La hemos llamado a colación para puntualizar un camino que habrá de llevarnos a los rasgos característicos de la representación de lo religioso y sus problemas.

imitación técnica, para portar un sentido distinto: darle cuerpo (sonoro, visual...) a una “realidad” que no se encuentra en lo “aparente”, solo que esta “realidad” puede o no ser emotiva y, por lo tanto, la finalidad del arte puede ser distinta a la de la mera conmoción, aunque también la contemple.

En las dos acepciones que hemos expuesto, como es de notarse, el término “representación” se encuentra íntimamente relacionado con la realidad o, al menos, con la noción de referente: se da en la medida en que alude a éste, por demás ausente, aunque concebible. Sin embargo, ¿qué sucede cuando se pretende representar lo divino que, en el discurso monoteísta, no tiene “referente” en el mundo sensible? ¿Cómo representar un universo negado a la comprensión de los sentidos? ¿Cómo se cuenta, cómo se ve, cómo se siente, cómo se oye? ¿Cómo representar a una entidad que, más que ausente, es invisible?

La representación de lo divino en la tradición judeocristiana

No harás imágenes de lo que hay en el cielo, ordenó Dios por medio de Moisés (Éx. 20, 4), porque no adorarás a otro que no sea tu Dios, y dado que la visión de Dios es irresistible para tus ojos, aquello que has de ver no será Él; será su fantasmagoría, su imagen o la imagen de otro, que es peor, y esa visión te seducirá, te apartará de la Verdad. Abandonando la expectación de lo trascendente, te entregarás a la contemplación de lo sensible: extraviarás la mirada del alma, fundida, identificada, con el placer del sentido visual. Yavé lo sabe: el hombre adora lo que ve. Necesita *ver*

para sostener una idea de aquello que lo desvela, que lo contiene y/o sobrepasa: *ver para creer*, dirá Santo Tomás (Jn. 21, 25).

Pero Dios no tiene referente. O en todo caso, el referente de Dios es su idea o su concepto, su noción o su conciencia, un testimonio o un símbolo, mas no su imagen “literal”; ella es irresistible al ser humano: «Toda mi bondad va a pasar delante de ti... Pero mi cara no la podrás ver, porque no puede verme el hombre y seguir viviendo» (Ex. 33, 19-20). Dios no puede ser imitado porque no puede ser visto, y toda imitación no será más que su caricatura. No lo será (objeto de representación “imitativa”) en el discurso judío, que anuncia los tiempos de una fe-esperanza cumplida en el cristianismo, según atestiguan los seguidores de Jesús. Dios Padre es inconcebible y hasta temible: puede referírsele mas no representársele en el sentido visual-espectacular, tan sólo en el término distante del símbolo, siempre inadecuado a su contenido en tanto que remite:

... a un significado inefable o invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación. (DURAND, 1971:21).

Dios tiene una personalidad, pero es incomprensible. Tiene una voz, que es enigmática y hasta peligrosa: «Habla tú con nosotros que podremos entenderte, pero que no hable Dios, no sea que muramos» dicen los seguidores de Moisés (Ex. 20, 19). Pero Él –Yavé/Dios– tiene un mensaje, y ha de comunicarse. Ha de ser transmitido, dado a conocer, interpretado, enseñado. ¿Los medios? La palabra: hablada y escrita (profecías, visiones, oráculos), cantada (alabanzas, exhortaciones, consejos), relatada

(parábolas, metáforas), porque «En el principio era el *Verbo*, y el *Verbo* estaba frente a Dios y el *Verbo* era Dios» (Jn. 1, 1), pero imagen, lo que se dice “imagen”¹ en el uso corriente de la palabra, no es admisible porque «A Dios, nadie lo ha visto jamás», dice Juan. Aun así, el evangelista no duda en agregar de inmediato unas palabras que implican un vuelco sustantivo: «...pero Dios, Hijo único, comparte la intimidad con el Padre: éste nos lo dio a conocer» (Jn. 1, 18). Cambio de historia: el cristianismo anunció un nuevo tiempo y un nuevo legado cultural si, como diría Berger, conocer es “ver” y, por tanto, dar a conocer es “hacer ver”. Dios se hizo visible, conocible, por medio de la persona de Jesucristo; se hizo “historia” humana –aunque esta expresión resulte tautológica–, pero al hacerse tal, se hizo “representable”. Aun así, insistimos: *ver* no es *saber* necesariamente. ¿Hasta qué punto entonces la imagen de lo divino es suficiente para comprenderlo?

Desde los primeros pasos del cristianismo hasta su oficialización, en mucho puede constatarse el impacto de sus valores. Sin embargo, es de nuestro interés centrar la atención en la representación de Dios en el orden de las artes. Los evangelistas no dan testimonio en sus relatos de que Jesús se haya preocupado por semejante problema, pero “dar testimonio” de la vida de Jesús demandaba un gran esfuerzo, cada vez más complejo mientras la distancia histórica se ensanchaba,

¹ imagen. (Del lat. *imāgo*, *-inis*). f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. || 2. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado. (DRAE)

dejando de ser asunto de los evangelistas para convertirse en un problema de toda la postrera cristiandad.

Después de los evangelistas

Si, ciertamente, Juan puede declarar «lo que hemos visto y oído se lo damos a conocer» (1 Jn 1, 1-4), es de reconocer que la legitimidad de su testimonio se soporta sobre la constatación: Juan *vio* con sus propios ojos. Ese fue, sin duda, un privilegio del cual Lucas ya no disfrutaría. De allí en adelante, la labor misionera, expansiva, de la Iglesia cristiana, se ha valido de diferentes recursos para dar testimonio de aquello que “ha sido visto” y “actúa (actuaba) y dice (decía) así”.

Ni siempre hubo evangelios ni siempre se conocieron todos los que hay, y tampoco pudieron ser leídos ampliamente una vez compendiados. Más allá de la asamblea y el testimonio sacerdotal sobre el púlpito, ¿quién y cómo era Jesús “en aquel tiempo”? y aun más, ¿cómo dar “testimonio” de él en el marco de una fe en expansión? Pronto comenzaría así el gran debate, no sólo en torno a la naturaleza de la persona de Jesús, sino, conforme a ésta, la legitimidad de su representación.

Para Pedro Azara (1992) los debates en torno a la representación de Cristo tienen sus fundamentos en la tradición bizantina sistematizada por los Concilios de Nicea¹. En éstos, un elemento fundamental se estableció: la doble naturaleza de Jesús, o mejor dicho, de Jesús/Cristo (cien por ciento hombre y cien por ciento Dios a

¹ Mientras el primero de estos concilios (325 d.C.) se estableció para definir el estatuto del Hijo, cuya identidad con el Padre era cuestionada por el pensamiento arrianista, el segundo (787 d.C.) buscó definir el estatuto de la imagen del Hijo: Si Jesús es la encarnación de Dios, ¿es o no “representable”?

la vez), en contra de la tesis de Arrio que, si bien aceptaba el mensaje evangélico, asumía al Mesías en su estricta condición humana. La aceptación de la naturaleza divina de Cristo implicaba rechazar la posibilidad de darle “imagen”. Pero, en cambio, aceptar su doble naturaleza (humana y divina) confería por otro lado un nuevo camino: si Dios se encarnó en la materia, no solo le otorgó al hombre una cualidad “amable” o al menos “digna” en su dimensión temporal, sino que además aceptó hacerse visible. Dios, hecho hombre, se hizo “historia”, y de tal forma, se hizo “representable”¹. Jesús era imagen del Padre, cuya filialidad existía desde el primer día, dice Azara, confirmando lo que Pablo ya sabía: «Él es la imagen del Dios que no se puede ver, el primogénito de toda la creación, ya que en Él fueron hechas todas las cosas...» (Col 1, 15). Dios Padre y Dios Hijo compartían una misma naturaleza, diferenciándose por sus “accidentes”: ser hijo y ser padre, dice Azara. La hechura humana de Cristo viabilizaba, así, la posibilidad de ser representado en una imagen, pues su Encarnación era la aceptación de hacerse visible y tangible, históricamente comprensible ante los hombres². En cambio, el Padre nunca había sido visto, por lo tanto su imagen era inimaginable (Azara, 1992:97). Sin embargo, «Felipe le dijo: “Señor, muéstranos al Padre y eso nos basta”. Jesús respondió: “Hace tanto tiempo que estoy con ustedes, ¿y todavía no me conoces, Felipe? El que me ha visto a mí ha visto al Padre...”» (Jn 14, 7-9).

¹ Los iconodulos bizantinos (Damasceno, Nicéforo y Teodoro Estudita) fueron quienes justificaron la representación de Jesús, imagen visible de Dios, de su madre y de sus apóstoles. (AZARA, 1992).

² Y bien podríamos decir asimismo que su Encarnación, junto con la transustancialización del pan y el vino en su cuerpo y su sangre constituyen un acto teúrgico.

Claro que, igualmente, para aceptar la representación de Jesús como imagen de Dios era necesario replantearse el concepto mismo de la “imagen” y vale decir, de la representación visible de lo divino. Así, según Azara, tanto las tendencias iconoclastas paganas como la de los Padres de cultura griega (entre los que el autor cita a Orígenes, Tertuliano y San Agustín) acordaban en la imposibilidad de que las imágenes fueran algo más que materia. Los promotores de la imagen cristiana echaban por tierra la tradición cultural según la cual era posible la consustancialización de lo divino con su imagen, es decir, la identidad de ésta con el “referente” por la intermediación ritual, conocida como teurgia. Así, la imagen no podía alcanzar nunca una dimensión trascendente, quedando borrada la posibilidad de que compitiera con el “modelo” y dispersara al creyente.

En cierto sentido, esta discusión se asemeja a la teoría de Gruzinski (1999) para quien el concepto de la imagen “occidental” –específicamente– se ha definido como un significante asociado a un significado. De alguna forma se hermana también con el concepto de Berger: «La imagen es... una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos» (1975:15-16). Pero en estas acepciones, la imagen se presenta descarnada, desacralizada, apenas histórica tan sólo para evocar una ausencia, pero ignorando la dimensión recíproca de la mirada, la mediación.

Es en este punto que Azara introduce un elemento fundamental de la discusión, por demás distintivo en lo que respecta a la imagen cristiana como

dificultad: si Jesús es la figura de Dios y es Dios al mismo tiempo, ¿qué es el icono – vale decir, la imagen?

Confundir a Cristo con su imagen era caer en el paganismo, pero este peligro no existía si no había –si no se creía en la– identidad entre el modelo y su registro visual. Esta reflexión de Azara nos arroja al punto fundamental: los modos de representación de lo divino, más que la representación misma como problema. ¿Cómo garantizar el reconocimiento de esta diferencia en los diferentes modos de representación –imagen, representación escénica, etc.?

En las primeras búsquedas del arte cristiano la imagen, si bien no se concebía como portadora de una trascendencia propia o adquirida, era en cambio el vehículo de una trascendencia prestada, de tal forma que el artista bizantino, el primero enfrentado a este problema, inscribía mas no circunscribía la imagen de Jesús en la tabla: la delimitación de los contornos y los colores habrían de ayudar a diferenciar la imagen del modelo, al tiempo que debían ayudar a establecer una relación entre Dios y el espectador. A propósito dice Azara:

La imagen revelaba tener un poder singular. Fundaba la existencia del modelo, cuya existencia, lógicamente, habría tenido que ser anterior a su imagen. Desde el plano del cuadro, retroactivamente, la imagen informaba de la realidad del modelo que dependía de su reflejo, su sombra en el cuadro, y «formaba» el modelo: lo creaba y lo preparaba, le asentaba y le aseguraba el ser. En el principio era la imagen. (AZARA, 1992:173)

A lo que más adelante añade:

Se establece una corriente cómplice entre la imagen y el observador, mas Cristo mantiene esta mirada simultáneamente con cualquier persona que le contemple, sin que (¿le?) importe en qué punto de la nave aquella se hubiera situado (AZARA, 1992:177).

Puede el espectador deambular por cualquier rincón del templo: el icono bizantino, la imagen medieval, como teofanía didáctica y gentil, le corresponderá siempre la mirada evidenciando la presencia del Dios que oculta. Para Azara la conclusión es obvia: verse en Dios y ver que Dios le ve, es *ser*, pues al verse mirado el hombre toma con conciencia de que *es*. De nuevo, *ver* es “*realizar*” lo esperado. Pero ver no es *saber*.

En la imagen moderna, concebida en los términos que define Gruzinski para diferenciar la imagen occidental de otras nociones, la representación tornará los ojos al espectador: el naturalismo renacentista y la carrera por la verosimilitud –el arte de la ficción–, negarán la mirada del que contempla para que la imagen viva vuelta sobre su propio mundo. Así, según Azara, mientras que en la composición de un icono bizantino todo confluye hacia un punto de vista único, no situado al interior sino al exterior de la composición –hacia el espectador¹–, la imagen a partir del Renacimiento hace del espectador un físgón, que en nada altera el orden de lo representado, pues éste le ignora deliberadamente. Este proceso se acentúa en el arte posterior al Renacimiento en el que, si la imagen llegara a mirar al hombre, lo hace de reojo o por un juego especular. Se instituye el naturalismo. Y las artes representativas en su generalidad no serán la excepción: el teatro moderno y la novísima imagen

¹ Sólo se concibe un único plano, de allí que todos los objetos, independientemente de su “cercanía” posean proporciones no ajustadas al recurso renacentista de la perspectiva en punto de fuga. (AZARA, 1992:110)

cinematográfica también darán la espalda al espectador: vivirán, verosímelmente, su ficción.

La representación en el teatro y el cine

Ya lo dirá Ortega y Gasset: el teatro, en tanto representación, es *imagen*: «Ciertamente, en el teatro también oímos pero, según enseguida vamos a advertir, lo que oímos en el teatro lo oímos como dicho *por* lo que vemos» (ORTEGA Y GASSET, 1958:36), por lo tanto, «Lo que vemos ahí, en el palco escénico, son imágenes en el sentido estricto que acabo de definir: un mundo imaginario; y todo teatro, por humilde que sea, es siempre un monte Tabor, donde se cumplen transfiguraciones» (1958:41). Insiste Ortega y Gasset: es un género literario, pero es más que eso. Su carácter literario, que no puede negarse, es subsidiario de su carácter espectacular:

La palabra tiene en el teatro una función constructiva, pero muy determinada; quiero decir que es secundaria a la «representación» o espectáculo. Teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* –espectáculo–, y en cuanto público, somos ante todo espectadores, y la palabra griega θέατρον, teatro, no significa sino eso: *miradouro*, mirador. (ORTEGA Y GASSET, 1958:37)

La idea rectora, ciertamente, en esta aproximación al teatro, es que éste «...no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios –poema, novela, ensayo–, sino que pasa fuera de nosotros, tenemos que *salir* de nosotros y de nuestra casa e *ir a verlo*.» (ORTEGA Y GASSET, 1958:38). No se imagina: se *ve*. Pero este mismo señalamiento podemos hacerlo también sobre el cine, el cual supone un *ir a ver* o disponerse a hacerlo.

Nadie discute el hecho de que es cine es, antes que nada, imagen. Pero así como el teatro no es sólo literatura, el cine es más que imagen, aunque todo se organiza en función de ella. Solemos referirnos a él como la síntesis de las artes. Es cierto que engloba los diferentes lenguajes artísticos, pero su producto es más que la suma de las partes. La reunión de todos éstos y su “diferimiento” en la imagen capturada y vuelta nuevamente a *ser*, genera, sin duda, un nuevo lenguaje.

Empero, el cine tiene detractores. La rapidez con la que la imagen cinematográfica ha capturado el interés del público, y los modos de ver que ha propiciado, han despertado la suspicacia de más de uno, reforzada además por su creciente carácter comercial. Jeanne-Marie Clerc (1994) comenta cómo los críticos de arte han desestimado más de una vez este lenguaje. Según Clerc, las reticencias del comparatista ante la imagen moderna, especialmente la cinematográfica, se inauguran en el hecho de que ésta no se deduce del genio individual del creador, porque sus métodos tecnológicos obligan a una realidad operativa distinta a la de las artes tradicionales.

Signadas tanto por su carácter colectivo como por sus instrumentos-medios, las imágenes industriales se suman al descrédito cultural que sufren los bienes de la cultura popular, vinculadas con la producción serial lucrativa, dice Clerc. Según vemos, esta perspectiva es sólo sostenible en el marco de una cultura en la que sobreviven los valores románticos del genio creador, y la concepción de un arte que, por ser meramente expresión y producto de la factura individual, renuncia a intereses económicos o de otra índole que puedan restar autonomía a la creación. Pero al:

...transformar la naturaleza y la función de lo visual en nuestra sociedad y nuestra cultura, parecería que las imágenes industriales tienen repercusiones profundas en la manera en que el hombre contemporáneo se sitúa en relación con el mundo y describe sus relaciones con lo real y con lo imaginario. (CLERC, 1994:240).

De ahí que la visión del arte por el arte, ante las nuevas realidades sociales y tecnológicas del siglo XX, sea cada vez más cuestionada. No pretendemos en este aparte definir o explicar la multiplicidad de recursos a los que apela la cinematografía para constituirse en lenguaje único. Empero, sí nos interesa adentrarnos en eso que tiene de común con el teatro, al tiempo que lo diferencia: el cine es una *visión espectacular*. Es espectáculo-imagen.

De la misma manera que una corrida de toros se diferencia del teatro, según Ortega y Gasset, en el hecho de que no son *representación* sino *realidades*, asimismo el cine se diferencia de estas formas del entretenimiento por lo que tiene hoy de *ficción*. Una diferencia, sin embargo, escriba en que el teatro es siempre una experiencia única-efímera: un mismo cuerpo de actores, en una misma temporada, en un mismo lugar, nunca repite idénticamente cada función. El componente del azar se vuelve un elemento tan corrosivo como valioso, incluso distintivo. El público, al variar en cada función, imprime también su huella. La experiencia teatral es irrepetible, tanto que su análisis como “representación en escena” suele inferirse a partir del texto teatral, porque ésta discurre en el tiempo sin fijarse. Si interesa el análisis de una puesta en escena particular, deberá contarse con el auxilio, ¡qué ironía!, de la cámara (BOBES NAVES, 1997).

Pero en su condición de objeto industrial, el cine se repite, se reitera. Millones de espectadores, en miles de salas podrán ver la misma e idéntica producción una y otra vez, tantas veces como se pueda o desee: podrán también llevar el objeto de su *visión* a casa. La única novedad posible estriba en la lectura, en la recepción de la obra, pero ésta es una opción real. Ya lo dirá Clerc:

Las tecnologías de la imagen llevan a cabo una especie de fractura en el universo construido de nuestras representaciones positivas. Engendran un mundo no ya abstracto sino sensorialmente presente en su ausencia misma, que hunde sus raíces en las fuentes más profundas del reconocimiento de sí por parte de un espectador fascinado. (CLERC, 1992:268)

Habiendo iniciado el cine como un género documental lo mismo que la fotografía, suponía “objetividad” mecanizada. Pero su ampliación al discurso ficcional cambió para siempre la relación del individuo con la imagen. La creación de una realidad paralela, distinta a la nuestra, mirada de lejos pero seguida de cerca, reforzó, deformó y creó valores y expectativas en todo el orbe sometido a sus influjos. La tradición cinematográfica ha trabajado en los últimos años en búsqueda de la verosimilitud: el cine ya no se conforma con parecer real: es *hiperreal*. Los efectos especiales están a la orden del día para darle vida a aquello que el hombre pueda imaginar... Incluso, para soñar por él. La imaginación queda así suplantada por la hiperrealidad de la imagen según creen algunos, imagen ahora accesible, democratizada, estandarizada. Imagen diferida. Imagen mítica, en tanto que aglutina, crea y recrea nuevos sentidos en el marco de experiencias colectivas:

Si el mito tiene su origen en este “invisible ensueño de los hombres” que, paradójicamente y pese a una idea muy difundida, el reino de la máquina ha alentado y no ha exterminado, afecta a la muchedumbre no tanto porque dé

significación a lo que viven cuanto porque las deja soñar más allá de lo que viven.
(CLERC, 1994:251)

Pero esta visión no parece ser compartida por todos. De hecho, ¿hasta qué punto las tecnologías asociadas a la construcción de la imagen cinematográfica potencian la ensoñación o la desplazan? ¿Puede el cine, acaso, salirse de esta lógica de la verosimilitud? ¿Qué posición tomar cuando la cinematografía, desafiando la actitud de expectación del público, renuncia a la verosimilitud? De hacerlo, ¿qué propósito perseguiría? ¿Es esta la situación presente en *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes?

Así, surgen ante nosotros muchas preguntas sobre las que esperamos volver: partiendo del hecho de que teatro y cine son, en su virtual realización, *imagen*, y también de su relación específica con nuestro corpus, ¿qué sentidos y experiencias arrojan sobre la religiosidad? ¿De qué manera *dicen, muestran, representan* el mito? Considerando que se trata de dos géneros diferentes, ¿qué entenderemos por *representación*? ¿Cómo hacen visible lo invisible? ¿Qué valores subrayan en esta representabilidad de lo escondido al ojo humano? ¿Qué implica representar lo divino en estos lenguajes artísticos y hacerlo además en una era de secularización? ¿Qué fin, intención, propósito –si lo hubiera– oculta –contiene– esta actualización del mito? Todo se dirige a la única interrogante que, al final, cuenta: *Auto da Compadecida*, teatro y cine ¿qué nos *hace ver*?

Consideraciones finales

Lejos de lo que pareciera nuestro esfuerzo preliminar, no perseguimos establecer una historia de la representación religiosa, pero sí apuntar los problemas que deriva en el cristianismo, a la luz de nuestro objeto de estudio, porque teatro y cine son, de algún modo, *representación*, y ambos –en su dimensión *espectacular* el teatro y en su dimensión *visual* el cine– son imagen¹, pues encarnan modos de ver, no sólo de delimitar una imagen en el sentido visual –plástico–, sino de representarla en el dominio de su movimiento (acción y palabra, rol y contexto).

La discusión que hemos planteado adquiere, por ende, importancia en la medida en que demarca una tradición de la representación religiosa –específicamente la cristiana– que luchará para disociar al modelo de su modelado, pero que entrará en crisis hasta su desaparición con la estética naturalista, expandida a todos los ámbitos de las denominadas “artes representativas”. El Renacimiento señalaría el rumbo de una visión moderna del arte, en la cual la desacralización, cuando no la supresión, del referente trascendental –invisible y/o divino– y la reflexión del objeto artístico como una realidad autónoma y valiosa en sí misma, preconizará el destino de una imagen hueca. Simulación (BAUDRILLARD, 1978, 1994).

Si aceptamos la definición de teatro de Ortega y Gasset según la cual éste, en tanto espectáculo, es ante todo “visión”, imagen espectacular, y si a esto añadimos el problema de la imagen cinematográfica, ¿cómo se expresarían los problemas de la

¹ Aunque esta afirmación puede estar sujeta a polémicas, queremos diferir momentáneamente su discusión, que ocupará el siguiente aparte de nuestro trabajo.

representación en estos géneros? ¿Cómo evoluciona el sentido de la imagen cuando remite al gesto espectacular del teatro o el cine? ¿Qué tipo de experiencia promueve, sobre todo con respecto al referente religioso cristiano? ¿Hasta qué punto la mirada supone reciprocidad: se cumple esto en el teatro o el cine? ¿Pueden estas dos expresiones librarse del compromiso del “distanciamiento” sin ver afectados sus principios, fines y propósitos? Y, a propósito de nuestro estudio, ¿cómo es representado-imaginado Dios en *Auto da Compadecida* –en teatro y cine–? ¿Por qué y para qué?

CAPÍTULO II

LA ESTRUCTURA: UN PROBLEMA DE LENGUAJE

Relato e historia

Hemos concordado en un punto fundamental: teatro y cine son *imagen*, en cuanto suponen, al menos en su virtual realización, su “visualidad”. Hemos también dado por sentado que, conforme a una norma acaso hegemónica, teatro y cine se han dado a la tarea de representar la realidad en los mismos términos naturalistas experimentados en las artes plásticas durante siglos: así, no solo son imagen, sino un tipo específico de imagen: imagen “verosímil”, ilusionista que, por los momentos, no cuestionaremos. Sin embargo, estas reflexiones sobre la similitud de ambos géneros desde su visualidad no quieren negar aquello que los hace divergentes, porque su diferencia disciplinaria es justamente la que particulariza los modos de representación –no solamente sus soportes (la escena –virtual– y el filme).

Uno de los elementos fundamentales que saltan a la vista es la categoría del tiempo. Mientras que en el texto dramático el tiempo discurre en un continuo, el cine se caracteriza por la discontinuidad del discurso visual. Esta discontinuidad, lograda por medio de la técnica del montaje permite saltos temporales que vuelven sobre la propia historia, no necesariamente como relato de palabras o voz en *off*, sino como “realización” ante nuestros ojos, como representación, al menos así lo sostiene Inmaculada Gordillo Álvarez (1992). Sin embargo, para la misma Gordillo Álvarez esa diferencia se ve relativizada al considerar el teatro en su dimensión espectacular;

aunque de inmediato vuelve a insistir: el texto dramático es incapaz de representar la oposición pasado / futuro, debido a que su forma básica de comunicación es el diálogo. ¿Cómo se expresa, sin embargo, esta relación en las dos versiones de *Auto da Compadecida*?

Las reflexiones que en estas últimas líneas hemos expuesto, parten de una perspectiva convencional – general, en todo caso– tanto del género teatral como del cinematográfico. Aceptando el hecho de que el teatro transcurre sobre una concepción lineal del tiempo, pues el tipo de discurso que propone no permite su fractura, Gordillo Álvarez asume como distintivo del cine la fragmentación discursiva por medio del recurso del montaje. Efectivamente, este elemento puede reconocerse en una generalidad del cine (que aprovecha la posibilidad de construir en la representación visual recursos como la analepsis y la prolepsis, o la posibilidad de acortar o alargar distancias temporales por medio de la edición), o al menos, en ciertos géneros del cine que subrayan con frecuencia la búsqueda de un discurso propiamente cinematográfico, jugando con el tiempo y el espacio. Pero ¿hasta qué punto puede cumplirse en la adaptación de Arraes este principio en comparación con la obra de Suassuna? ¿Es un relato fragmentario lo que puede constituirse en un criterio distintivo entre el filme y el texto dramático en cuestión? Para ello, queremos remitirnos a una exposición sobre las secuencias que se articulan en ambas obras, tomando en cuenta el orden en que se plantean y el orden de la historia (particularmente en el filme). A saber:

	A. Texto dramático		B. Filme	C. Orden de la historia
S E C U E N C I A S		S E C U E N C I A S		<i>Pasado de Severino</i> que lo justifica tras haber visto de niño el asesinato de sus padres por parte de la policía. <i>Pasado de João Grilo</i> : Grilo fue objeto de maltrato dado que los patrones, indiferentes ante una enfermedad que padeció, no lo ayudaron, mientras que a la perra le daban bistec para comer. Su historia no se representa, pues se intercala con otro discurso visual.
1	<i>Introducción: payaso</i> . Presentación de la historia por el payaso.	1	<i>Promoción de película “La pasión de Cristo” por parte de Grilo y Chicó</i> . Muestra el carácter pesetero del Padre.	Permanece igual en tanto secuencia
2	<i>Anuncio del programa de bendición del cachorro (historia de Chicó: el caballo bendito –metarrelato)</i> . El diálogo se establece entre la dupla protagonista tras la incógnita en torno a la bendición del cachorro.	2	<i>Anuncio del programa de bendición del cachorro (historia de Chicó: el caballo bendito –metarrelato)</i> . Grilo y Chicó consiguen trabajo en la panadería. Esta escena muestra el carácter explotador y avaro del panadero y su mujer (Eurico y Dora). Se da cuenta de la alimentación de la cachorra en contraste con la de Grilo y Chicó para evidenciar la inversión de valores. Los personajes, a hurtadillas, intercambian los platos de comida y la cachorra cae enferma por probar el bocado de éstos. Dora les encarga conseguir al Padre para bendecir al animal.	Permanece igual en tanto secuencia
3	<i>Primera discusión entre el padre y Grilo</i> . Primera manipulación al padre por parte de Grilo. Grilo trata de <i>ayudar</i> a Chicó manipulando al padre para que acceda a la bendición del cachorro.	3	<i>Primera discusión entre el padre y Grilo</i> . Primera manipulación al padre por parte de Grilo. Grilo trata de <i>ayudar</i> a Chicó manipulando al padre para que acceda a la bendición del cachorro diciendo que es el perro del Mayor. Éste, antes de ir a hablar con el padre, se topa en la entrada del templo con un “mendigo” sin un ojo.	Permanece igual en tanto secuencia
4	<i>Anuncio del programa de venganza: diálogo entre Grilo y Chicó</i> . Relato de la enfermedad de Grilo. Referencia al adulterio entre Chicó y la mujer. Se sanciona el carácter mentiroso y enredador de Grilo. Grilo revela su programa oculto: la venganza. Se revela la circunstancia del adulterio entre la mujer y Chicó		[Se suprime el programa de la venganza de Grilo: no hay marcas en el filme].	Permanece igual en tanto secuencia
5	<i>Conversación entre el mayor y Grilo del drama</i> . Manipulación al mayor Antonio Morais por parte de Grilo. Crece la intriga, articulada con el plan de João Grilo.	4	<i>Conversación entre el mayor y Grilo del drama</i> . Manipulación al mayor Antonio Morais por parte de Grilo. Crece la intriga, articulada con el plan de João Grilo.	Permanece igual en tanto secuencia
6	<i>Discusión entre el mayor Antonio Morais y el Padre</i> . El personaje Antonio Morais subraya la dominación social del Nordeste	5	<i>Discusión entre el mayor Antonio Morais y el Padre</i> . El personaje Antonio Morais subraya la dominación social del Nordeste	Permanece igual en tanto secuencia

7	<i>Segunda discusión entre el padre y Grilo y muerte del cachorro (historia 2 de Chicó: el pez – metarrelato).</i> Segunda manipulación al padre por parte de Grilo. El cachorro muere. La discusión pasa a ser el entierro. El Padre no accede a pesar de la manipulación de la que es objeto.	6	<i>Segunda discusión entre el padre y Grilo y muerte del cachorro (historia 2 de Chicó: el pez – metarrelato).</i> Segunda manipulación al padre por parte de Grilo. Intervenien también Dora, Eurico y Chicó. El padre se niega. Entretanto el cachorro muere. La discusión pasa a ser su entierro. El Padre no accede a pesar de la manipulación de la que es objeto. Dora y Eurico se topan con el “mendigo” sin un ojo y lo maltratan.	Permanece igual en tanto secuencia
8	<i>El testamento del perro: Planificación y consecución del entierro del cachorro (historia 3 de Chicó: el cachorro y su sombra – metarrelato).</i> Tercera manipulación al padre. Esta manipulación es efectiva. Decisión del entierro del cachorro por conveniencia económica.	7	<i>El testamento del perro: Planificación y consecución del entierro del cachorro.</i> Tercera manipulación al padre. Esta manipulación es efectiva. Decisión del entierro del cachorro por conveniencia económica. Se muestran las escenas de la perra levantando su testamento (metarrelato).	Permanece igual en tanto secuencia
9	<i>Presentación por el payaso.</i> Síntesis y actualización del estado de la cuestión. El payaso completa lo que ha sido elidido en la acción dramática (conversación entre el obispo y el mayor Antonio Morais).	Se suprime la actualización del relato.		Permanece igual en tanto secuencia
10	<i>Discusión entre el obispo y el padre.</i> Amonestación al padre por la confusión alrededor del hijo de Antonio Morais y el cachorro de los panaderos.	10	<i>Discusión entre el obispo y el padre.</i> Amonestación al padre por la confusión alrededor del hijo de Antonio Morais y el cachorro de los panaderos.	Permanece igual en tanto secuencia
11	<i>Confrontación al Grilo y respuesta de éste como manipulación a los personajes concurrentes.</i> Grilo se vale de la historia del testamento para manipular a todos los personajes concurrentes.	11	<i>Confrontación al Grilo y respuesta de éste como manipulación a los personajes concurrentes.</i> Grilo se vale de la historia del testamento para manipular a todos los personajes concurrentes.	Permanece igual en tanto secuencia
12	<i>El gato que descome dinero y la vejiga.</i> Preparación del ardid y venta del gato. Plan de la vejiga como resolución del entuerto.	Se suprime la historia del gato que descome dinero		Permanece igual en tanto secuencia
12		<i>Adulterio de Dora con Chicó y Vicentão.</i> Chicó consuela en la noche a Dora y le cuenta la historia del papagayo (metarrelato). Grilo se hace emplear por Morais.		
13		<i>Se muestra el plan de los Cangaceiros.</i>		
14		<i>Feria del pueblo: Enamoramiento de Rosinha y Chicó.</i>		
15		<i>Ardid de la vejiga. Es un plan de Grilo para ayudar a Chicó con Rosinha. Participan el cabo 70, Chicó y Vicentão.</i>		
16		<i>Petición de la mano de Rosinha por parte de Chicó.</i>		
13	<i>Asalto de los cangaceiros</i> Todos los personajes son descubiertos en	17	<i>Asalto de los cangaceiros</i> Todos los personajes son descubiertos en sus	Cada personaje va pasando a la muerte: Primero Dora y Eurico

	<p>sus mentiras. Absolución por parte del fraile. Muerte de los personajes, excepto de Chicó y el fraile</p>		<p>mentiras. Muerte de los personajes Eurico y Dora, padre y obispo. Grilo y Chicó timan a Severino y provocan su muerte. Cuando Grilo trata de recuperar el botín, es asesinado y Chicó lo recoge. (Elipsis del momento de la muerte: las muertes de Dora, Eurico, el obispo y el padre se supone, pero no se ven.)</p>	<p>(panadero y mujer). Eurico y Dora se reconcilian antes de morir y mueren juntos de un solo balazo. Luego van a la muerte el obispo y el padre. Éstos perdonan a su asesino a imitación de Jesucristo en la cruz, repitiendo sus palabras. Grilo y Chicó timan a Severino y provocan su muerte. Cuando Grilo trata de recuperar el botín, es asesinado y Chicó lo recoge.</p>
14	<p><i>Presentación por el payaso y entrada del demonio y el Encourado.</i> Presentación del payaso y cambio de escena. Pretensión del Encourado de condenar a los personajes sin defensa. Exigencia de derecho a juicio. Invocación a Jesucristo como juez por parte del cangaceiro.</p>	18	<p><i>Entrada del Encourado.</i> Pretensión del Encourado de condenar a los personajes sin defensa. Exigencia de derecho a juicio e invocación a Cristo como juez por parte de Grilo.</p>	<p>Permanece igual en tanto secuencia</p>
15	<p><i>Entrada del Juez: Manuel o Jesucristo.</i> Formalización del Juicio Solemne por parte de Manuel</p>	19	<p><i>Entrada del Juez: Manuel o Jesucristo.</i> Formalización del Juicio Solemne por parte de Manuel</p>	<p>Permanece igual en tanto secuencia</p>
16	<p><i>Entrada del abogado defensor: La Compadecida Virgen María.</i> a. Juicio al panadero y su mujer b. Juicio a Severino. c. Juicio al obispo, al padre y al sacristán. d. Juicio a João Grilo. Formalización de la defensa. Perdón del panadero a su mujer en el momento de la muerte. Justificación del adulterio de la mujer por maltrato en su juventud. Perdón a los clérigos por sus experiencias de vida. Justificación de Severino y el cangaceiro por locura producto de la violencia contra su familia. Recordatorio de la absolución hecha por el fraile.</p>	20	<p><i>Entrada del abogado defensor por invocación de Grilo: La Compadecida Virgen María.</i> a. Juicio a Eurico y Dora. b. Juicio a Severino. c. Juicio al obispo y al padre. d. Juicio a João Grilo, quien seducido por el sentimiento de culpa inculcado por el diablo se pretende entregar al infierno.</p>	<p><i>Analepsis homodieéticas:</i> la escena se superpone con la reconstrucción de los hechos de la secuencia 17 (según el filme): momento de la muerte de Dora, Eurico, el obispo y el padre. <i>Analepsis mixta (en ambas versiones):</i> Justificación de Severino por locura producto de la violencia contra su familia. En el texto dramático el panadero es justificado por haber perdonado a su esposa en el momento de la muerte (analepsis homodieética) y ella es perdonada por haber reaccionado ante el maltrato del que fue objeto como mujer en su juventud, soportando los engaños de su marido (analepsis mixta). Del mismo modo, el obispo y el padre fueron perdonados también por las experiencias de su pasado, referidas en la obra (analepsis mixta).</p>
17	<p>La restauración de Grilo.</p>	21	<p><i>La restauración de Grilo.</i> Renuncia al botín. Matrimonio de Chicó con Rosinha. Escape de los tres personajes. Aparición del mendigo como imagen de Jesús. Historia 4 de Chicó: la experiencia de un resucitado (metarrelato).</p>	<p>Permanece igual</p>

Este cuadro esquemático que aquí presentamos, pone en evidencia dos problemas derivados de una visión convencional sobre el tratamiento del tiempo en teatro y cine.

La obra de teatro de Suassuna utiliza un recurso muy especial para resolver las dificultades de la puesta en escena en cuanto al tiempo de la representación y el tiempo de la historia. Este recurso es el payaso: por medio de este personaje, Suassuna tiene la posibilidad de sintetizar, a modo de sinopsis, aquellos aspectos que serían innecesarios, imposibles o, incluso, contraproducentes llevar a la escena. Este personaje no sólo informa sobre situaciones fuera de la representación que justifican otras acciones:

Palhaço.- ...E agora, enquanto Xaréu se enterra em “latim”, imaginemos o que passa na cidade. Antônio Morais saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito. (SUASSUNA, 1986:71-72)

[Payaso.- Y ahora, mientras a Xaréu lo entierran en latín, imaginemos lo que está pasando en la ciudad. Antônio Morais salió furioso con el padre y acaba de tener una larga entrevista con el obispo al respecto.]

...sino que además contextualiza a aquellos personajes y situaciones cuya puesta en escena no resulta suficiente por sí misma para captar su complejidad, como de hecho lo hace con Morais y el obispo:

Palhaço.- ...Este –o bispo–, que está inspecionando a diocese, tem que atender a inúmeras inconveniências. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar a Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Morais é dono de todas a minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de minérios esteve no auge. De modo que lá vem o bispo. Peço todo o silêncio e respeito no auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante desse grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens. (SUASSUNA 1986:72)

[Payaso.- ...Éste –el obispo–, que está inspeccionando la diócesis, tiene que atender incontables inconvenientes. En primer lugar, no se puede desprestigiar a la Iglesia, que el padre, después de todo, representa en la parroquia. Pero tiene también que pensar en ciertas coyunturas y transigencias, porque Antonio Morais es dueño de todas las minas de la región y es un hombre poderoso, habiendo acrecentado fuertemente el patrimonio que heredó, y que ya era grande, durante la guerra, época en la que el comercio de mineros estuvo en auge. De modo que allá viene el obispo. Pido silencio y respeto en el auditorio, porque la gran figura que se aproxima es, además de obispo, un gran administrador y político. Soy el primero en inclinarme ante este gran príncipe de la Iglesia, ofreciéndole mis más cariñosos homenajes.]

De tal manera, cuando el payaso exclama «enquanto Xaréu se enterra em “latim”, imaginemos o que passa na cidade» pone en evidencia, a modo de montaje, la simultaneidad temporal de dos acontecimientos sustantivos para el desarrollo del drama, pero irrepresentables en su simultaneidad sobre las tablas: el entierro del cachorro y la conversación entre el obispo y Morais además apela a la imaginación del espectador. Este tipo de intervención o de recurso –si se prefiere– será puesto en práctica a lo largo del texto dramático para resolver los vacíos de la puesta en escena, cumpliendo la función de un sumario.¹ Sin embargo, viene a su vez a cuestionar la linealidad discursiva teatral, reafirmando la tesis de Gordillo Álvarez (1992) según la cual ésta se ve relativizada o matizada al considerar la virtualidad de la representación. De hecho, Suassuna abunda en recursos que ponen en duda la linealidad temporal teatral. No solamente el payaso opera en la obra como un acelerador del tiempo –sumario– construyendo la ilusión de simultaneidad, sino que

¹ «La misma relación o función podemos adjudicarle al Encourado en el juicio, quien en su libro lleva y lee públicamente el sumario de los pecados cometidos por los personajes. Pero aquí, además, el sumario se hace reiterativo, pues vuelve sobre las marcas del texto, más que completar los vacíos.» (IMAGINARIO, 2004:61)

además otros “trucos” afectan su percepción. En la obra de Suassuna, las elipses son fundamentales: aceleran el tiempo de la representación e inciden absolutamente en la interpretación del contenido. Suassuna, al presentar a cada personaje en la introducción de la pieza elide a Manuel (Jesucristo) y hace que la actriz de la *Compadecida* se presente sin caracterización. Asimismo, otro recurso importante es la supresión del momento de la muerte, al que luego se refiere sobre las líneas del diálogo (analepsis), y las advertencias del payaso sobre lo que sucederá en el futuro de la diégesis (prolepsis). Pero que haya aceleración, no significa que haya anacronía, porque las analepsis y las prolepsis son relatos de palabras y no representaciones (IMAGINARIO, 2004).

En todo caso, el personaje del payaso plantea ciertas dificultades que el filme evita suprimiéndolo, y dejando en su lugar a la cámara: así como el payaso sabe más que los personajes –en su calidad de enunciador, sancionador, develador de los mecanismos de la escena, actualizador del relato y anunciador de sus derroteros–, la cámara en el filme de Arraes también. Tanto uno como otro muestran más de lo que los personajes logran saber en el contexto de la diégesis, haciendo uso de una “visión por detrás”. Sin embargo, su focalización no es la misma. El payaso interactúa con los personajes al mismo tiempo que lo hace con el público: es un recurso que quiebra la representación naturalista para exceder los límites de la ficción. El payaso tiene una doble naturaleza: deambula a la vez entre una voz heterodiegética e intradiegética. Pero además, incorpora al narratorio, haciéndolo intradiegético según el recurso de la metalepsis. En el filme, en cambio, la cámara se comporta como un narrador que,

aunque muestra el pasado y el futuro (por ejemplo, da testimonio de los planes de los cangaceiros), no sanciona, pero induce a la sanción: es heterodiegética, de focalización externa. Es omnisciente en la medida en que pasa inadvertida ante los personajes de la diégesis.

A simple vista se puede inferir que el filme poco se aparta, aparentemente, de la “linealidad discursiva” de la obra dramática. Pero al nivel del tratamiento de tiempo es necesario hacer ver que mientras la obra sucede en una “acción-jornada” –a pesar de sus alteraciones–, el filme juega con el paso de las horas y los días, y además vuelve sobre sus propias marcas –aunque respete un orden cronológico en los primeros minutos. Así, no se produce exactamente una “identidad” temporal, pues la amplitud de la película permite incidir de modo diferente en la complejidad del relato.

Podemos reconocer a lo largo de nuestro esquema cómo en el filme se suprimen varios elementos propios del texto dramático y, por tanto, de la secuencia de acción –o las secuencias. Sin embargo, debemos señalar primero la reestructuración de los personajes planteada en la adaptación, dado que sin ella resultan incomprensibles los cambios vislumbrados: la supresión del payaso –narrador innecesario desde el punto de vista cinematográfico: su lugar lo ocupa la cámara, como hemos apuntado–, del fraile, del sacristán y del demonio.

En lugar de estos personajes suprimidos se incorporan otros tres personajes: Rosinha, Cabo 70 y Vicentão. Esto trae como consecuencia la eliminación de algunas escenas, así como la inclusión de otras. Se elimina, según el orden de aparición en la obra, la secuencia en la cual Grilo anuncia su sed de venganza, así como todas las

escenas del payaso que actualizan la información al espectador y la historia del gato que descome dinero (que es parte del plan de venganza de Grilo).

Se incorporan otras secuencias, como aquellas que abarcan de la 12 a la 16 (columna B), además de breves escenas cuya significación trascenderá a la luz del análisis de contenido que más adelante realizaremos: señalaremos aquí las dos apariciones del mendigo de un solo ojo, primero ante Morais y luego ante los panaderos del pueblo (en las secuencias 4 y 6 respectivamente, columna B).

El orden de la historia en el filme conserva solo aparentemente y/o momentáneamente su linealidad, interrumpida en la ocasión del Juicio Final para dar cuenta de las acciones elididas dentro del propio relato a semejanza del texto dramático: dado que la muerte de Eurico, Dora, el padre y el obispo se da por supuesta en el momento de su ejecución (se oyen los disparos a lo lejos), la defensa que se establece de estos personajes conlleva la reconstrucción de las escenas elididas ante el espectador –se trata, en este caso, de analepsis homodieéticas completivas en el filme. Estas escenas no están contempladas en el texto dramático; aunque sí se refiere específicamente el perdón que Eurico le otorga a su mujer al momento de la muerte.

Por lo demás, la justificación de los personajes en Suassuna es diferente tanto en sus modos como en sus contenidos, dado que parte de historias anteriores al tiempo del relato: la Compadecida se remonta a los sufrimientos de la juventud y otras experiencias vitales de ciertos personajes (ver anotaciones de la secuencia 17 del texto dramático, columna A). En este sentido, todas las justificaciones de Dora, el

padre, el obispo y Severino, en la obra original se convierten, estructuralmente, en analepsis mixtas, en tanto que, aunque su amplitud excede los límites de la diégesis remontándose a un pasado distante, permanecen irresueltas o vigentes.¹ Pero en el filme, sólo la historia de Severino conserva este carácter (ver columna C). Para Arraes los demás personajes alcanzan su justificación en el propio momento de la muerte –emulando lo que sucede con el panadero en el texto dramático–, cuando toman conciencia de sus errores y cambian su actitud.

Otras “fracturas” se producen a lo largo del filme como las historias de Chicó: el caballo bendito, el pez, el papagayo y la experiencia de la muerte en un “resucitado” –estos dos últimos no forman parte de la obra de Suassuna. En el texto dramático estas historias se refieren como relatos de palabras que, en principio, en nada hacen peligrar el orden de la historia. A propósito de esto, en nuestro trabajo anterior expresamos:

Sabemos que puede darse una relación *temática* con algunos metarrelatos que no tienen interferencia en la diégesis del relato primario, y que bien pueden operar como factores de analogías o ejemplos. En este caso, puede hablarse de autorreflexividad. Sin embargo, se considera también el caso de que un metarrelato no comporte ninguna relación explícita entre ambos planos. Tal parece ser la situación en la que se encuentra Chicó. En este caso, los relatos de este personaje son independientes del discurso primario, de manera que su función se aproxima a

¹ Podemos remitirnos, en este caso, al siguiente punto de nuestra investigación preliminar: «Por ejemplo... la situación de pobreza de João Grilo no ha sido resuelta aunque haya recuperado su salud, de manera que su experiencia infantil de miseria, relatada por la Compadecida, alcanza el personaje y lo acompaña en el marco del universo representado. Lo mismo puede decirse de la mujer del panadero, cuya actitud adúltera se manifiesta tanto antes como durante el devenir dramático.

Con respecto a Severino y el cangaceiro, el relato de la muerte de su familia excede el tiempo y espacio de la representación. Es una analepsis externa. Empero, el valor de la locura como argumento, adquirida ante el trauma del genocidio, tiene una amplitud actual en la historia. ¿Significa por eso que tiene carácter de analepsis mixta? Esta clasificación es susceptible de ponerse en duda, en tanto que la locura o el miedo no remiten a una acción sino a una *cualidad del ser*. Pero la clasificación de analepsis refiere, estrictamente, a un criterio de forma, que no modaliza las cualidades de contenido. Puede, así, hablarse de analepsis mixta.» (IMAGINARIO, 2004:56)

la de evidenciar un modo de ser, una axiología del personaje. (IMAGINARIO, 2004:60)

Pero en la versión de Arraes, la representación de estas historias de Chicó –las primeras tres– se objetiva a partir de una construcción de hechura acartonada, mezclando en un solo plano recursos de animación y fotomontaje, a color y en blanco y negro, que subrayan su carácter de “inverosimilitud” renunciando también a la profundidad espacial de la imagen. Aun así, desde el punto de vista del relato, cumplen la misma función que en el texto dramático.¹

Es de señalar también lo que sucede con la historia del testamento del animal que, apenas referida en Suassuna, adquiere “visibilidad” en el filme: esta escena, desarrollada en la secuencia 7 (columna B), expone también el carácter “absurdo” de la situación y, por tanto, su “inverosimilitud”. Esto se logra mediante recursos diferentes a los usados en las historias de Chicó: en la escena del testamento se utilizan los mismos elementos visuales del resto del filme, pero es a través de una actuación aun más afectada, en la que el perro se hace personaje-persona ocupando el centro del relato, que se logra hiperbolizar el efecto buscado.

Lo que tienen en común estas escenas es que se toman por “mentiras”, tanto desde el punto de vista del espectador, como el propio asumido por “la cámara” y los personajes de la diégesis, –ese narrador oculto que, finalmente es quien induce al espectador. Ellas se vuelven, por ende, no “analepsis” sino metarrelatos que no

¹ No queremos detenernos en la particularidad del tratamiento visual de estos relatos porque excede los objetivos propuestos. En análisis visual lo reservaremos para el estudio de los personajes Manuel, la Compadecida y el Encourado.

alteran el orden cronológico del relato primario, aunque al nivel discursivo puedan, en el marco de las relaciones entre personajes, ser útiles a la manipulación, a la seducción o a la promoción de determinadas acciones, relaciones o niveles de conciencia. Dejan, por tanto, una secuela en la diégesis y, por qué no, en la lectura que finalmente hará el espectador, como sucede con el testamento del animal y el cuento sobre la muerte de un amigo de Chicó. De hecho, esta historia puede proponer una interpretación distinta sobre la axiología del personaje de Chicó.

Siendo ignorante Chicó de lo que vivió Grilo al “morir”, cuenta la historia de un amigo muerto ante el Juicio Final, mientras son evocadas en el filme las escenas del Juicio de Grilo en las que aparece Jesús –más como redundancia que como analepsis. Y si Chicó dijo la verdad –como Grilo lo sabe aunque no lo admite–, ¿significa esto que siempre ha dicho la verdad? ¿Podríamos estar en presencia de una suerte de “realidad fantástica” en el filme?¹

¹ Queda abierta esta interrogante, que no pretendemos resolver aquí. Queremos tan sólo apuntar un aspecto que resulta digno de atención en el marco de la tradición literaria y visual latinoamericana, pero que se aparta de nuestros propósitos o, al menos, ampliaría demasiado el foco de investigación, tornándola inabarcable.

CAPÍTULO III

DE LOS MODOS AL SENTIDO

Según Ortega y Gasset la representación teatral implica un *ir a*, disponerse *a ver*, dejar de *hacer*, para que otros hagan por uno. Así, la relación del público con el espectáculo se vuelve, según éste, hiperpasiva por cuanto éste se limita a la observación del mundo de *irrealidad* sobre la escena. Esta actitud expectante que supone el teatro no es desestimada por el autor. Al contrario, éste delimita su definición a lo que llama el «ser en forma» del teatro, es decir, a las edades de oro del género (teatro ateniense, isabelino, Comedia dell'Arte, Siglo de Oro), en las que el espectador “hiperpasivo” es parte de sus supuestos.

Esta perspectiva descansa sobre la base de una tradición que ha asumido como cualidad del discurso teatral la representación “naturalista”. Ortega y Gasset define el teatro como un fenómeno visual, como una imagen, o un arte de la imagen cuya inmediatez (la acción “acontece” ante nosotros entre sujetos desdoblados de la realidad) y particularidad de recursos (un espacio-escenario limitado, apenas unos objetos significativos, una estrecha escenografía, entre otros –cuenta también el azar) subrayan su carácter de irrealidad, al tiempo que el universo diegético vive como real su propia representación. Es el principio de la “cuarta pared”:

Asesor: Se trata de crear y mantener la apariencia de que lo que está ocurriendo en el escenario es un auténtico suceso de la vida. Y, por supuesto, en los sucesos de la vida real no hay público. Actuar con la cuarta pared significa, pues, actuar como si no hubiera público... (BRECHT, 1973:175)

¿Hasta qué punto, sin embargo, cada uno de estos períodos del teatro del «ser en forma» corresponde por entero a una tradición naturalista de la representación? Hemos de tomar en cuenta que el hecho de que el teatro suponga un *ir a ver*, y un *dejar hacer*, en lugar de nosotros, no significa que se trate de un teatro naturalista necesariamente. Según podemos reconocer, los estilos históricos que Ortega y Gasset aprecia proponen también diferentes modos de *ver*. En todo caso podríamos preguntarnos: ¿siempre ha de regirse el teatro por el principio de la cuarta pared? ¿Hasta qué punto el naturalismo es distintivo de la representación teatral? ¿Qué implica este tipo de representación y hasta dónde puede resultar apropiada? De ahí que Brecht agregue en este diálogo, no sin ironía: «Filósofo: ¡Ajá!... ¡Pero en ese caso [el público] debería aplaudir sólo cuando se sale a la calle» (BRECHT, 1973:175). Por ello Brecht establece la necesidad de distinguir entre dos tipos diferentes de teatro: la dramaturgia de tipo C (DTC) y la dramaturgia de tipo P (DTP). Mientras que la primera exige al actor y al espectador representarse y/o verse a sí mismos en diferentes situaciones, dirá Brecht, la segunda exige que se muestre y vea a otros. En una lectura rasante, esto supone que la DTC hace del espectador un ente activo, pero según Brecht esta relación es ficticia porque el espectador proyectará sobre sí o en sí lo que otros desean proyectar, es apenas un receptáculo. Sólo la DTP, donde aparentemente el espectador es pasivo, puede crear una auténtica relación de cambio en él, dado que su pasividad como observador será provisional: en el tipo P se libra – el actor, el director– de la necesidad de provocar emociones, pero admite que éstas se puedan producir como resultado de sus representaciones; finalmente, la DTP induce

al espectador a formar su propio pensamiento ante la naturaleza de las cosas que se representan, sin forzarlo a sentir de una manera distinta a sí mismo.

Algo semejante es visible también en atención al discurso cinematográfico. A este respecto, Jorge Urrutia (1992) afirma que desde el principio de la historia del cine, especialmente en sus primeros dos años, se produjo una polarización entre el cine que se pretendía testimonio y el cine que se pretendía ficción, o lo que es lo mismo, “cine de presentación” (CDP) y “cine de representación” (CDR), según la clasificación de Urrutia.

Mientras que en el primero los actores realizan actos, en el segundo fingen que los hacen. En el CDP lo que importa es el registro de las actividades en un espacio que la cámara cubre parcialmente y en el CDR el espacio se construye en virtud del encuadre. Dado que este último construye un mundo “para ser visto”, el espacio se ordena de acuerdo a ciertos modos teatrales: al principio sólo se trabajaba con un encuadre, hasta que comenzaron a explotarse las posibilidades narrativas de la cámara cinematográfica.

Pero aun así, una tradición se estableció, especialmente a partir del triunfo del cine norteamericano: el cine de representación no sólo contaría historias, sino que se empeñaría en hacerlas verosímiles. Una vez más, triunfo del naturalismo. Podríamos decir: de una dramática del tipo C.

Pero según Bertolt Brecht (1973) la representación tradicional –que él analiza como fenómeno teatral– manipula los sentimientos del espectador, pretendiendo conocer mejor que él mismo sus propias emociones. Brecht considera esto una

aberración. El problema de la representación naturalista, dirá, es que “naturaliza” lo que puede no ser más que la opinión de un autor ante las cosas en lugar de mostrar la naturaleza misma de las cosas: «...siempre tengo que sentir lo que tú quieres que yo sienta y no me das tiempo a que medite si quiero sentir lo que tú quieres hacerme sentir», dice el filósofo (BRECHT, 1973:115). No significa que, en otro tipo de representación, no intervenga la opinión del autor, que siempre seleccionará un punto de vista, pero se trata de no hacerla valer como única perspectiva posible.

Para nosotros, según el objetivo de nuestra investigación, estas dificultades que acusa Brecht se agudizan cuando la representación –bien teatral o cinematográfica– echa mano de discursos religiosos como el cristianismo, donde la representación misma –de cualquier índole– es un problema.

Mientras que Ortega y Gasset deja por fuera las manifestaciones de la primera mitad del siglo XX –lo que éste llama el «ser en ruinas» del teatro–, Brecht, cuya motivación es social y política a la vez –no religiosa–, propone sacrificar el ilusionismo por representar algo más que la realidad en sí. Brecht apuesta a otro tipo de teatro: un *taetro*, dirá, o un teatro del distanciamiento:

Para resumir, diremos que se trata de una técnica mediante la cual se puede imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobreentendido, que no es simplemente natural. El objeto del efecto de distanciamiento es permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social (BRECHT, 1973:153)

Pero este enfoque hace que sus teorías se hermanen, en cierta medida, con formas representativas que tocan de algún modo el universo mítico, como el teatro ateniense y el chino, sobre lo que volveremos más adelante.

«El mal actor nos hace sufrir porque no logra convencernos de que es Hamlet... Viceversa, la gente ingenua, popular no logra entrar en ese mundo «informal», metafórico e irreal», dice Ortega y Gasset (1958:44). En justicia a Ortega y Gasset, es de aclarar que esta posición implica pensar en un tipo de espectador que toma la representación como realidad paralela, como otra realidad a la que se asiste como “mirón” por medio de un contrato de verisimilitud, en los mismos términos con que Azara caracteriza a las artes visuales modernas desde el Renacimiento. Este espectador “sabe” mirar y sabe que lo que ve no es real, aunque sea verosímil, y es verosímil porque éste se identifica por medio de la empatía, pero ¿la conmoción no es, finalmente, el más perfecto de los distanciamientos, al desplazar la conciencia por la emotividad, persuadiéndonos de que la ficción, al salir del teatro, ya nada tiene que ver con nosotros?

Por otro lado, “no entrar en ese mundo irreal” significa aquí tomarlo por real. Pero en el caso de la representación religiosa, ¿no querríamos en cambio impedir que se produzca esta identificación? ¿Es posible hacerlo con los recursos naturalistas? Si la respuesta es negativa ¿cómo replantearlo, tanto en cine como en teatro? ¿Qué condena Ortega y Gasset de aquel que ha caído en la trampa de la verisimilitud al límite del extravío? ¿Este tipo de respuestas es resultado de la ignorancia del público

o la evidencia del los quiebres de la “universalidad” naturalista? ¿No es acaso lo que un teatro del distanciamiento podría evitar?

El problema se acrecienta si, más allá de la naturaleza del teatro, discutimos sobre los mismos problemas de la definición de representación –¿imitación, simbolización, alegoría?–, y si sumamos lo divino como referente de la representación-imitación, que es el problema aquí planteado: los modos de representación del imaginario religioso católico en *Auto da Compadecida* (teatro y cine). Según lo que hemos visto, ¿qué es *Auto da Compadecida* ruina, modernidad, dispersión, innovación, resurrección? ¿Qué sucede cuando en la representación no son claras las distinciones entre la ficción y lo real?

El texto dramático: Auto da Compadecida

Si tomáramos la tesis de Ortega y Gasset para comprender *Auto da Compadecida* de Suassuna, no nos quedaría más que hablar de ella como expresión del «ser en ruinas» del teatro. El problema comienza a hacerse presente cuando la ya notoria irrealidad del teatro, su carácter de farsa, se refuerza ante la develación de los mecanismos de puesta en escena o, lo que es peor, cuando los personajes del universo diegético trascienden los límites de su mundo para que el espectador se distancie de lo representado. Basta remitirnos a la escena introductoria para evidenciar la ruptura de los principios básicos del «ser en forma» del teatro –o lo que lo mismo: el “buen teatro” según Ortega y Gasset:

Palhaço, *grande voz*.- Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade. *Toque de clarim*. (SUASSUNA, 1986:22-23)

Palhaço.- A intervenção da Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida! *Toque de clarim*. (SUASSUNA, 1986:23)

[Payaso, *con voz fuerte*.- ¡Auto de la Compadecida! El juicio de algunos canallas, entre ellos un sacristán, un padre y un obispo, para ejercicio de la moralidad. Toque de corneta]

Payaso.- La intervención de Nuestra señora en el momento propicio, para el triunfo de la misericordia. ¡Auto de la Compadecida! Toque de corneta]

El payaso se dirige al público desde el primer momento, lo cual evidencia la eliminación de la cuarta pared: lo que el espectador verá será ficción y como tal debe ser vista, como juego escénico. El payaso expresa, además, una voluntad específica de un autor que no pretende esconderse del público, que no finge no tener voz en el punto de vista seleccionado:

Palhaço.- Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga da sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez y de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (Suassuna, 1986:24)

[Payaso.- Al escribir esta pieza, donde combate el mundanismo, plaga de *su iglesia*¹, el autor quiso ser representado por un payaso, para indicar que sabe, más que nadie, que su alma es un catre viejo, lleno de insensatez y de vileza. Él no tenía el derecho a tocar ese tema, pero osó hacerlo basado en el espíritu popular de su gente, porque cree que este pueblo sufre, es un pueblo redimido y tiene derecho a ciertas intimidades.]

El payaso es la voz del autor. Revela sus intenciones y lo define como católico. Deja claras las marcas de un propósito que va más allá de una simple conmoción: Suassuna, por medio de su obra y, encarnado de algún modo por su

¹ Las cursivas son nuestras.

payaso, imprime desde el principio en la obra su carácter social, comenzando con el anuncio del juicio de algunos canallas, que hemos citado anteriormente, hasta referir el combate al mundanismo. Brecht dirá que la opinión del autor solo tiene interés público cuando está al servicio de los intereses públicos. ¿No es esto acaso lo que se anuncia en este fragmento? Lo cierto es que la búsqueda no es disimulada, sino franca. Este personaje, además de interactuar con los personajes de la obra y con el público, articulando el universo intradiegético y extradiegético a la vez, opera como un sancionador, como hemos apuntado en nuestro capítulo anterior:

Palhaço.- E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. (SUASSUNA, 1986:74)

[Payaso.- Y yo ahora me aparto prudentemente, porque la vecindad de estos grandes administradores es siempre una cosa peligrosa y la propia iglesia enseña que es mejor evitar las ocasiones (de pecado).]

De tal forma, lo que busca nuestro personaje es crear un estado de distanciamiento: es un juez que lo observa todo, interlocutor de los personajes, presentador al público, pero sobre todo, develador de los mecanismos de escena, tanto como de los acontecimientos. Este personaje, irrenunciable en el contexto de la obra de teatro, es el que lleva a la concreción el efecto de distanciamiento. De hecho, según Brecht (1973), este efecto ya se puede constatar en las festividades populares antiguas, tanto teatral como pictóricamente, como sucede con los *clowns* (payasos) – dirá– y la pintura popular, por ejemplo. Toma parecido, entonces, con la festividad circense. Llama la atención que Ortega y Gasset también refiere este singular rol:

El circo y la *tourada* no son fantasías sino realidades. En el circo solo hay un elemento teatral, sólo hay un actor: que es a la vez acróbata, el divino clown, el prodigioso payaso. Y es de interés recordar de soslayo... que la payasada, en combinación con un rito religioso (por esa y por otras razones le he llamado «payaso divino»), ha sido en todos los pueblos el origen del Teatro. (ORTEGA Y GASSET, 1958:48)

Esta reflexión de Ortega y Gasset nos arroja de una vez por todas al punto neurálgico de la obra de Suassuna: nuestro payaso es especial porque es “divino” en el sentido aquí expuesto. El payaso de nuestra obra cobra sentido porque articula ese universo circense, “real” hasta cierto punto, con el discurso cristiano en una búsqueda bien explícita. De allí que podamos ver la conjugación de ambos niveles en las primeras indicaciones de Suassuna para el eventual director de la obra:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbanco, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público... ha de ser uma entrada festiva... como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o Palhaço anuncia o espectáculo. (SUASSUNA, 1986:22)

[*Al subir el telón entran todos los actores, exceptuando el que representará a Manuel, como si se tratara de saltimbanquis, con gestos largos, exhibiéndose al público... Ha de ser una entrada festiva... como en el circo. La actriz que va a desempeñar el papel de Nuestra Señora debe ir sin caracterización, para dejar bien claro que, en el momento, es solamente actriz. Inmediatamente, después del toque de corneta, el payaso anuncia el espectáculo.*]

Por un lado, Suassuna invita a una escenificación festiva al proponer a los actores presentarse ante el público en una coreografía circense, explotando, incluso, las más alocadas expresiones corporales. Pero además, un guiño al lector salta a la vista: no sólo se suprime la aparición del actor que va a representar a Manuel – Jesucristo–, sino que la actriz que ha de representar a la Compadecida debe aparecer sin caracterización, es decir, sin “máscara”, en el sentido brechtiano. Pero si es claro

que la “visión” del teatro implica una actitud de distanciamiento anunciada desde la misma estructura el edificio –como diría Ortega y Gasset–, ¿por qué insistir en romper una identificación que, se supone, no debe producirse? Suassuna lo explica: ha de ser así para evitar la confusión entre la representación y lo representado, es decir, ha de garantizarse el distanciamiento, porque, además, la naturaleza de lo representado (su contenido, su sentido) excede la lógica de lo humano. Por tanto, ver una cosa no significa necesariamente entenderla: instruir requiere algo más que mostrar, puesto que la experiencia que comunica el teatro tradicional no implica la experiencia en carne propia (BRECHT, 1973). De allí que al presentarse la actriz exclame: «A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna da tão alto mister»¹. (SUASSUNA, 1986:23). Brecht demostrará:

Filósofo: ...La cuarta pared tiene que desaparecer. De ese modo queda cancelado el acuerdo. En lo futuro muestren sin ningún disimulo todas las disposiciones que toman para que nosotros podamos ver mejor.

Actor: Eso significa que de ahora en adelante tomamos nota oficial de la presencia del público. Podemos mirar hacia donde ustedes están y hasta hablar con ustedes.

Filósofo: Naturalmente. Siempre que sea útil para la demostración.

Actor (*en un murmullo*): De modo que volveremos a eso de “como hablando consigo mismo” o “estimado público: yo soy el rey Herodes” y las reverencias hacia los palcos oficiales.

Filósofo: ¡No hay camino más difícil que el que conduce de regreso al buen sentido!» (BRECHT, 1973:176)

De tal manera, Suassuna vuelve al estilo antiguo, y nos regresa también a la antigua discusión sobre la legitimidad de la representación religiosa. A partir de un punto de vista medieval, de marca bizantina muy discreta, la obra vuelve a la necesidad de replantearse la representación de lo divino en un contexto popular,

¹ *La mujer que va a desempeñar el papel de esta excelentísima Señora, se declara indigna de tan alto ministerio.*

sujeto no solo a tradiciones culturales que pueden ser distintas al dogma católico, sino además a espacios donde la fiesta teatral y la representación pueden tener otras connotaciones. Suassuna se aleja de la representación naturalista porque se asume instrumento de un discurso rector, puesto que, a través de su payaso –y el personaje de Manuel–, demuestra su voluntad por incidir de algún modo en el espectador. Así, el payaso dirá:

Palhaço.- Muito bem. Com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão a oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem as suas vidas, se bem que eu tenho a certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música. (SUASSUNA, 1986:137)

[Payaso.- Muy bien. Con toda esa gente muerta, el espectáculo continúa y tendrán la oportunidad de asistir a su juicio. Espero que todos los presentes aprovechen las enseñanzas de esta pieza y cambien sus vidas, aunque tengo la certeza de que todos los que están aquí son unos verdaderos santos, practicantes de la virtud, del amor de Dios y al prójimo, sin maldad, ni mezquindad, incapaces de juzgar y hablar mal de los demás, generosos, sin avaricia, buenos patrones, excelentes empleados, sobrios, castos y pacientes. Y basta, si bien que sea poco. Música.]

La ironía, por supuesto, no deja de estar presente. Pero aun así, queda manifiesta la intención de poder crear, gracias al recurso de distanciamiento, un estado de conciencia en el espectador. Al menos así lo interpretamos a partir de nuestra lectura de Brecht: «Se procura actuar de tal manera que el espectador no pueda identificarse con los personajes de la obra. La aceptación o el rechazo de sus palabras o actos debe tener lugar en el plano conciente» (BRECHT, 1973:214). Así, Brecht quiere abandonar la tradición que pretende incorporar las motivaciones de un autor al plano subconsciente del individuo por medio de la empatía, para hacer

discernibles tanto las intenciones de tal autor como la propia perspectiva que del asunto mostrado tenga el espectador.

Este tipo de recursos en *Auto da Compadecida* llega al extremo en dos momentos: por un lado, cuando Manuel aparece y, por el otro, cuando nuestro payaso interviene al final del Juicio. La aparición de Manuel porta un sentido muy particular. Su presentación en la primera escena de la obra, a diferencia de los demás personajes, ha sido elidida para favorecer un efecto de sentido:

Palhaço.- Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declára-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento surpresa. (SUASSUNA, 1986:24)

[Payaso.- ¡Auto de la Compadecida! El actor que va a representar a Manuel, esto es a nuestro Señor Jesucristo se declara también indigno de tan alto papel, pero no vendrá ahora porque su aparición constituirá un gran efecto teatral y el público sería privado de tan grande sorpresa.]

Obviamente, cuando descubrimos en Manuel –Jesucristo– su negritud como rasgo de caracterización, vemos sometidos al banquillo de los acusados, no a los sacerdotes, reprendidos por racistas y clasistas en la obra, sino al público mismo, al “pueblo”, claramente representado por Grilo a quien, tras sorprenderse por el color de Manuel y decirle que «a cor pode não ser das melhores, mas o Senhor fala bem que faz gosto»¹ (SUASSUNA, 1986:148), éste le responde: «Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ía a despertar comentários»² (SUASSUNA, 1986:149).

¹ *El color puede no ser de los mejores, pero Usted habla que da gusto.*

² *Estás lleno de prejuicios raciales. Vine así a propósito porque sabía que iba a despertar comentarios.*

Esta elipsis no sólo crea un efecto de sentido, sino que además trastoca el orden de la realidad y la ficción, incorporando al espectador en la trama como un sujeto más expuesto al juicio. De esa manera, la voluntad del autor queda consumada: el público, distanciado permanentemente tras la revelación de los mecanismos de escena, queda incorporado sin advertirlo al discurso diegético, sometido a sus valores para, finalmente, reconocerse sin la máscara de todos los días, la misma del obispo: «prudencia mundana» (SUASSUNA, 1986:148). Se produce, al final, un estado de extrañamiento ante sí mismo por un juego casi especular: el obispo de nuestra antipatía y el Grilo de nuestra simpatía resultan tan extraños como “nosotros mismos”. Podemos especular que, si esta escena se representara según la tradición naturalista, el público jamás se advertiría a sí mismo como un actor del discurso racista, pues la empatía lo llevaría a identificarse con Manuel y, finalmente, a olvidarlo en tanto se rompa la magia de la ficción.

El segundo recurso al que nos referíamos hace unos párrafos tenía que ser con la intervención del payaso al finalizar el Juicio. Al despachar a todos los personajes conforme su sentencia, Manuel y la Compadecida permanecen conversando entre ellos sobre la escena, cuando son alegremente interrumpidos por el payaso:

Palhaço.- Aqui, sinto interromper a conversa dos dois atores tão importantes, mas é preciso arrumar novamente a cena para o enterro de João... Levem seus tronos, por favor. (SUASSUNA, 1986:190)

[Payaso.- Siento mucho interrumpir la conversación entre dos actores tan importantes, pero hay que cambiar la escena para el entierro de João... Lévense sus tronos, por favor.]

En esta escena no sólo vuelven a romperse los límites entre la realidad y la ficción, sino que además el trato que el payaso le da a la Compadecida y Manuel subraya su carácter de actores, representantes, despojándolos, por si acaso quedara alguna duda, de toda aura mística que la escena anterior hubiera podido otorgarles.

En esta breve exposición podemos ver cómo Suassuna resuelve las dificultades que plantea la representación religiosa, partiendo de las referencias que los mismos géneros dramáticos de otros tiempos (como los autos sacramentales y los milagros de Nuestra Señora) han podido ofrecer. Así, el recurso de distanciamiento se vuelve un aliado de tales búsquedas. A diferencia del teatro naturalista, este teatro no muestra las cosas como si fueran reales, sino que muestra la realidad: y la realidad es que estamos en presencia de una representación. Empero, ¿cómo resolver estas dificultades en la adaptación filmica de Arraes en comparación con el texto dramático?

El filme: O auto da Compadecida

Un rasgo posiblemente teatral en la película podría evidenciarse en su manejo lineal del tiempo, pero a la vez éste se ve quebrado por recuerdos, reconstrucciones de pasajes elididos, relatos imaginarios que, si bien en la obra no son más que palabras puestas en la boca de algún personaje, referencias sin imagen, en el filme comienzan como referencia para olvidar a su narrador y someternos de nuevo al proceso de sensibilización. No es la linealidad, por ende, un rasgo de teatralidad. Tampoco, en tanto filme, esta película debe tenerlo. Pero el caso es que, desde el

principio, podemos advertir las marcas de una “teatralidad” en la puesta en escena. ¿El recurso? Distanciamiento, pero este distanciamiento no se produce, de ninguna manera, en los términos que podemos reconocer en la obra teatral.

En realidad, podríamos dedicar largas páginas a los diferentes recursos de distanciamiento observados –desde las actuaciones del elenco, hasta las mismas situaciones límites de las que somos testigos. Pero disertar a este respecto nos apartaría de nuestro objetivo fundamental: la representación del imaginario religioso. Resulta difícil para nosotros, además, calificar todo el filme en los términos de la teoría del distanciamiento de Brecht, dado que, comenzando por el hecho de que fue pensada en términos teatrales, no todas sus exigencias podrían verse reflejadas en el discurso cinematográfico. ¿O sí?

En todo caso, es digno reconocer que, en tanto adaptación, no sería justo olvidar la expresa voluntad de un autor que no consiente la identificación entre la representación y lo representado. Mas como hemos visto en nuestra discusión sobre la puesta en escena teatral y cinematográfica, la tradición del arte de la pantalla poco ha promovido el cuestionamiento de esta identidad, pues la búsqueda, al menos del cine comercial, es ganar en verosimilitud, en la medida en que la ciencia y la tecnología lo permitan. Sí, la ciencia y la tecnología, las mismas que, según Brecht, hacen cada vez más difícil saltar la brecha entre el teatro y la vida, es decir, alcanzar la verosimilitud en el arte dramático. No en balde se replantea la naturaleza del teatro.

Arraes, en justicia a Suassuna, no pretende pasar por alto los señalamientos del dramaturgo, pero efectivamente, hace falta algo más que afirmarlo para darlo por

hecho. En el marco de una cultura cinematográfica de tipo naturalista¹, y cuyo objeto fundamental es la imagen captada por la cámara, ¿cómo hacer valer y ver ese distanciamiento que busca Suassuna, sin el cual se traicionaría por completo el espíritu de la pieza? De nada serviría, en este caso, mostrar el tras cámaras, ni el cómo se hace en el contexto de la película. Sería en sí mismo un absurdo: no pueden develarse los mecanismos en los mismos términos en que el teatro lo realiza, porque el lenguaje cinematográfico –suponiendo que lo sea, pues algunos autores lo cuestionan– obedece a su propia lógica. Por ejemplo, ¿hasta qué punto puede la imagen cinematográfica interactuar con el público? O más bien habría que preguntar: de hacerlo ¿cómo lo haría y hasta qué punto puede ser efectivo o pertinente? Es claro que el payaso ha de eliminarse: como enunciador, se asemeja en gran medida a lo que la cámara puede ofrecer. Pero aun así, no es la cámara la que puede solucionar el nudo de la pieza: ¿Cómo representar los imaginarios religiosos preservando el espíritu en que Suassuna concibió la pieza teatral? Es necesario para nosotros, así, remitirnos al núcleo del problema: Manuel –Jesucristo–, la Compadecida y el Encourado. Para ello hemos de recordar:

El Encourado

Al morir Grilo, tras Chicó haber cerrado sus ojos y poner un velón entre sus manos, la puerta del templo se cierra al tiempo que éste oscurece. En un encuadre

¹ Y, esperemos que no tarde, queremos insistir en que naturalismo aquí no tiene que ven con la escuela naturalista del siglo XIX –en las letras–, sino con las representaciones ilusionistas que desde el Renacimiento imperan en el ámbito de las artes.

entero en picado, sobre Grilo –de cabeza– una luz focalizada lo ilumina. De pronto el espacio vuelve a iluminarse en su amplitud, pero esta iluminación es discreta, conservando un ambiente casi nocturno, ayudado por las múltiples velas que descansan sobre los candelabros.

Un *zoom* de la cámara reduce violentamente el plano entero a un plano medio en la misma dirección (plano picado de Grilo al revés: la cámara no se mueve, es un movimiento del lente), su sangramiento desaparece, y sus ojos se abren repentinamente, descubriendo a su lado unos pies que caminan mientras un coro entona la canción popular “Ave María”, de tradición portuguesa.

El plano se abre hasta un encuadre general por el mismo recurso de un *zoom* de cámara, repitiendo la velocidad de los movimientos anteriores. Grilo, poniéndose de pie, contempla con extrañeza una procesión de lo que, luego sabrá, no son más que almas en pena, igual que él y sus conocidos, que esperan su turno: la mayoría porta velas, otros llevan cruces, pero todos son penitentes.

Grilo se encuentra primero a Severino. Aparecen después los sacerdotes: «Debe haber aquí un lugar reservado a os eclesiásticos»¹, dice el obispo. Tras ellos, Dora y Eurico. Todos han muerto. Severino aun insiste en amedrentarlos con el poder de la violencia, pero todos se burlan de él pues ya nadie puede sufrirla. Finalmente, tras breves discusiones, Grilo exclamará en tono de exhortación: «...É tudo o mundo igual diante de Deus o do diabo»².

¹ *Debe haber aquí un lugar reservado a la jerarquía eclesiástica.*

² *Todos somos iguales delante de Dios o del diablo.*

En ese momento, como si hubiera sido una invocación, se abre el portón de la Iglesia violentamente (secuencia 18). Un juego de imágenes superpuestas, con efectos inacabados, muestra una llamarada incandescente proveniente del otro lado de la puerta. Oculta entre sus flamas al Encourado en plano entero, que se adelanta poco a poco pretendiendo una entrada triunfal y espectacular. El Encourado lleva su cuerpo completamente cubierto con un vestido –suerte de túnica– hasta los pies, de fondo ceniciento y cubierto con diferentes mallas y decorados finos plateados, imitando prácticamente un carácter sacerdotal y artístico al mismo tiempo. Su espectacularidad la refuerza el juego de metales y piedras decorativas que le confieren brillo y elegancia. Sólo el aroma de azufre lo delata, según Grilo expresa.

Su imagen contrasta con la del Encourado de Suassuna, sobre el cual éste dirá: «...Este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro» (SUASSUNA, 1986:140). Nada más alejado del Encourado de Arraes. En la fase preliminar de esta investigación, sosteníamos:

El primer carácter que destaca entre los señalados es, evidentemente, su color. El diablo, cuya connotación es siempre negativa porque es la personificación del mal, es “muy moreno”. Pero decir “moreno” es decir mestizo. De hecho, los mestizos, por su posición social –suerte de bisagra entre el mundo blanco y el de “color”–, han sido mirados con desdén, tanto por parte de los dominadores como por parte de los dominados, en la historia secular de la dominación ibérica. (IMAGINARIO, 2004:83)

Pero no este Encourado. El de Arraes no. Éste es un sujeto espectacular, que se presenta atractivo: imagen pura en el sentido publicitario. De conformidad con este principio, su entrada no puede emular los modos del de Suassuna, que es preparada

por un demonio y se crea en una atmósfera de tensión creciente, agraciada con sonidos percutivos:

Desde que ele [el demonio] começou a falar, soan ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que deve se repetir até a aparição do Encourado. (SUASSUNA, 1986:140)

[Desde que él comenzó a hablar, suenan rítmicamente dos golpes, fuertes y secos, de tambor o de un plato, con una pausa más o menos larga entre ellos, ruido que se debe escuchar hasta la entrada del Encourado.]

El Encourado de Arraes no necesita presentación: con él se funde el personaje del demonio teatral, porque un sujeto como el Encourado no debe ser advertido. Su mejor entrada es la más espectacular: la ruidosa entrada explosiva, que sorprende con violencia al “público” expectante, es decir, a los penitentes. Tras él, vemos en la imagen filmica la tortura de los condenados: hombres arrastrándose mientras otros cuelgan de los pies y reciben maltratos. Gritos y lamentos se oyen al fondo y todos los penitentes que esperan en el templo observan consternados la escena: a los sirvientes del Encourado se les ha olvidado cerrar la puerta. Éste, volviéndose violentamente, ordena que la cierren. No conviene a su imagen que los hombres sepan de la existencia del infierno o, al menos, de sus alcances. Él es un “simulador”. Nada de esto, empero, podemos ver en la obra teatral: el infierno es sólo una referencia, un discurso que atemoriza, pero siempre distante. Aquí es una imagen. ¿Verosímil acaso? No. El montaje es tosco. Los acabados, como dijimos anteriormente, imperfectos. Ese infierno, como imagen, a nosotros no nos convence,

pero ¡cómo nos sorprende! Al menos, algo advierte. Allí está, en la imagen: ese no es el infierno, pero si él existiera, sería así.

Con rostro humanoide, barba reducida tipo candado y dentadura discreta, el Encourado se presenta con un peinado excéntrico, que levanta dos moños apuntados a cada lado del rostro, resaltando en el centro una calva brillante. Sus modos son delicados, finos, casi afectados: sonriente y de voz sutil, dirá: «Estão vendo? O diabo não é tão feio quando aparece». ¹

El maligno oculta su verdadero rostro y voz cada vez que da la espalda a los penitentes haciendo un gran esfuerzo por mantener su imagen fina y amable –solo el espectador descubre su hipocresía. Pero este rostro se revela a todos apenas lo hacen enojar: una voz ronca, alterada y abarcadora acompaña un rostro monstruoso: dos cuernos churriguerescos puntiagudos salen de su frente, con el seño fruncido de la rabia. Sus ojos se enrojecen, sus cornetes se abren exageradamente, su barba crece desordenadamente y sus dientes muestran filos animalescos. Sintetiza así la doblez de su carácter que, de algún modo, expresa la dupla de Suassuna demonio/Encourado.

La ira del Encourado provoca que envíe a todos al infierno o, al menos, así pretende: grita, vocifera, tomando algunas de las frases del texto original –dichas por él o por su ayudante en la obra de Suassuna. A la ira del demonio, le corresponde un gran ventarrón, que abre las puertas del infierno y los arrastra a todos a la condenación. En su intento por resistir, los personajes de nuestra película se sostienen de las columnas del templo. Entre tanto, Grilo desafía la autoridad del Encourado:

¹ *¿Ven? El diablo no es tan feo cuando aparece.*

«...sempre ouví dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida»¹. Pero una diferencia sustancial tiene el filme con el texto. Mientras que en Suassuna es Severino quien invoca al Juez Jesucristo, en el filme Grilo toma la palabra, siendo él el intermediario entre Dios y los hombres: «Eu apelo para quem vale mais: valei-me, Nosso Senhor Jesuscristo!»², grita Grilo.

Arraes renuncia a un efecto de sentido fundamental en Suassuna: que Severino, el hombre cruel, despiadado, asesino, sea quien piense, antes que nadie, en apegarse al gran Juez. En este gesto, Suassuna poco a poco introduce complejidad en el personaje, desconcertando aquel que sólo pueda ver en él maldad. Pero Arres desea que sea Grilo quien encarne esta condición compleja: este personaje es el centro de sus afectos. Todo está dispuesto para que sea él el artífice de toda esperanza. Pero, en fin, decíamos que Grilo gritó, y entonces, un cambio estremecedor invade la escena...

Manuel

Consternado el Encourado, un plano medio muestra el retorcimiento de éste a la izquierda, toma al fondo y a la derecha un plano general del mural del templo, que poco a poco se ilumina construyendo una atmósfera que gana en tonalidades pasteles, en contraste con los pesados castaños, rojos y ocre de la iluminación del templo.

Al corte, un plano entero del fresco de Jesús en majestad con sus ángeles. El fresco, imagen en la imagen, es una representación piramidal, donde Jesús ocupa el

¹ Siempre he oído decir que para condenar a una persona primero tiene que ser escuchada.

² Yo apelo a quien puede más: ¡Válgame, Nuestro Señor Jesucristo!

centro sobre un trono en dos columnas con cúpula coronada de volutas y una concha marina, semejante a la iconografía renacentista de la majestad celestial. La cúpula marca el vértice dominante del triángulo que se despliega hacia los lados delimitando el espacio. Las líneas diagonales son demarcadas claramente por dos ángeles púberes a cada lado: en cada pareja, mientras uno se mantiene de pie al lado del trono con la mirada vuelta o esquiva al Rey –quizá pretenciosos, evasivos o vigilantes–, el otro de rodillas y a manos alzadas contempla al Altísimo. Al fondo un cielo diáfano, de azul claro y bruma dispersa, permiten que resalten los amarillos y dorados que pueblan la pintura: los adornos del trono, las aureolas y alas de los rubios y blancos ángeles, la túnica abrigada de Jesús con la Biblia en su mano izquierda... Estos azules también contrastan con el aura de Jesús, que demarca con claridad los contornos de un largo cabello color miel y un rostro blanco. Pero esta imagen se anima y toma otro carácter, que pronto se anuncia.

El cielo cobra vida propia, y en su lugar se erige un trono tridimensional a imitación del anterior. En lo alto de su cúpula, debajo de la concha marina que la corona, una luz se despliega sobre su ocupante. Éste viene a ser Manuel –Jesucristo–: pero es éste un Manuel negro, con cabello corto ceñido a la cabeza, una corona de espinas que parece un sombrero de palmas y una barba oscura y corta. Sin ningún aspaviento, sobre su manto blanco con una estola multicolor de acabados dorados –impresas en ella diversas escenas bíblicas–, lleva un corazón adosado sobre el pecho: hecho de fieltro rojo, con relleno abultado y una corona de espinas un tanto estrecha,

éste resalta por un juego de siete luces superpuestas sobre siete grupos de astillas – ¿de madera?–, cual prolongación de sus rayos.

Los ángeles a los lados trocan el resplandor de su aureola por un aro que se adosa a una peluca de crespos dorados, sobre sus teceles un poco oscurecidas. Jesús se yergue y a su gesto los ángeles se colocan todos de rodillas, sumándose cuatro más para rodear cual paréntesis al Altísimo. Cuatro a un lado y cuatro al otro, dejan una zanja abierta que subraya la verticalidad de la imagen erguida en franca dominación del espacio visual, y en contraste con la horizontalidad que demarcan los ángeles postrados: ¿quién es el Rey? Sin duda. ¡Él lo es!

A su aparición, cesa el ventarrón demoníaco que había apagado las velas del recinto y hecho volar por los aires a los personajes, aferrados aun a las columnas del templo. Las velas vuelven a brillar. Cada acusado cae de rodillas ante el imponente espectáculo, en comparación con el cual la entrada del Encourado no es más que ruido aparatoso.

El Encourado permanece de espaldas a Manuel, y el espacio visual se divide a semejanza de una sala teatral o, incluso, de un tribunal: mientras que el espacio ocupado por Manuel permanece iluminado y físicamente separado gracias su elevación precedida por una escalinata, la fosa –que se forma tras la instauración del trono de Manuel– mantiene una iluminación tenue y apesadumbrada. El “telón” de fondo de Manuel, el escenario que lo contextualiza, no es otro que el cielo mismo, en permanente cambio atmosférico cuya marca temporal –que reconocemos por los cambios de la luz “atmosférica”– contradice la noción del tiempo que percibimos en

el discurrir de la escena: sus breves minutos son un día, tiempo suficiente para que Chicó, único sobreviviente, prepare el entierro de João Grilo hasta su “resurrección”.

Cuando Manuel establece el Juicio y toma asiento, los ángeles desaparecen de la escena: suben sus manos y con este gesto ascienden en líneas cruzadas sostenidos por las nubes que, cual plataformas, permiten que sigan de rodillas, pues no son ellos quienes hacen el esfuerzo.

Los modos de Manuel, como señala el texto teatral, están marcados por gran don de autoridad que se despliega de su dulzura y amabilidad: escucha paciente cada acusación sin dejarse provocar en ningún momento. Pero de la caracterización física de Manuel en la obra sólo sabemos una cosa: su color.

É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos. (SUASSUNA, 1986:146)

[Éste es un negro retinto, con una bondad sencilla y digna en los gestos y los modos. La escena gana una intensa suavidad de iluminación. Todos permanecen de rodillas con el rostro entre las manos.]

Pero Manuel no debe ser confundido con Jesucristo, ni en la obra, ni en la película. Si esta descripción que hemos hecho no arroja luces sobre cómo Arraes lo garantiza, esperemos tan sólo a que presentemos a la Compadecida, junto a la cual terminará Manuel por confirmar definitivamente su verdadero estatuto.

En ambas obras (cine y teatro) se expone una modalización de la representación de Jesús en términos del discurso central de la iglesia: al Jesús blanco se le propone un Manuel negro. Es un Manuel-Jesús “historizado”. Se produce coherencia. Pero como puntos divergentes podemos señalar que en la obra de teatro,

Jesús se representa como otro personaje, con su “máscara” que es, en sí misma, el modo de distanciamiento que podemos encontrar al refutar el imaginario crístico del público. Empero, maneja cierto principio de empatía, al mostrarse –desde el punto de vista social– del lado del marginado. El distanciamiento en la obra es logrado por la develación de los mecanismos teatrales (papel del payaso, presentación de los personajes, modificación de la escena de cara al espectador). Pero en el cine, donde esto no puede plantearse, por más que el montaje adolezca de cierta “teatralidad”, el distanciamiento se logra por medio de la definición de la imagen: Jesús es imagen de la imagen. De allí su caracterización, y de ahí que Manuel –Jesús– se anime a partir de un fresco en el templo.

La Compadecida

Mientras tanto, el juicio comienza y no resulta favorable para ninguno de los acusados, de manera que Grilo, del mismo modo en que propone la obra de teatro, invoca a su abogado defensor. Anuncia lo que será su mejor estrategia: llamar a un aliado. Mientras habla, antes de hacer saber el nombre de éste, la cámara recoge un primer plano de Severino y luego hace lo propio en un plano detalle de sus dedos, tomando una prenda que cuelga del cuello: un escapulario de la Virgen Compadecida, su protectora. Finalmente, Grilo invoca a la Virgen Compadecida, mientras Severino se lleva el escapulario a sus labios –Arraes redime a Severino, a semejanza de Suassuna, pero mostrando su piedad desde el silencio de una fe introspectiva, no extrovertida, como lo hace el dramaturgo.

A la aparición de la Compadecida, el trono de Manuel oscurece completamente, sólo quedando identificable el resplandor de las luces de su corazón. En un plano entero que lo aparta a la derecha del cuadro, el cielo, hasta ahora azul y blanco, adquiere nuevos colores –tonalidades anaranjadas, amarillas, moradas, azules en movimiento– y un rayo desciende verticalmente a la derecha de Manuel, espacialmente adelantado a su presencia. Poco a poco ese rayo dibuja en el aire la silueta de la madre de Manuel, mientras una luz absolutamente resplandeciente se convierte en la aureola de la Virgen para dar lugar, finalmente, a su rostro.

Es la imagen de la Compadecida: una túnica abultada, en tonos rojizos y llena de estampados e incrustaciones, es cubierta por un manto azul con los bordes tejidos y dorados. La imagen imita las otras imágenes que contemplamos de la Virgen a lo largo del filme: la pequeña estatua dentro del templo, el escapulario de Severino, el fresco en el exterior de la iglesia que presidía las escenas de fusilamiento de Dora y Eurico y de los sacerdotes, también la escena de la aceptación del enterramiento de la perra –y otras escenas más. Así, la Compadecida es una imagen animada, no la Virgen misma. ¿No lo es también Manuel?

La Compadecida expresa desde su aparición un rostro maternal y sonriente, con las manos sobre el pecho en gesto de buena disposición. Pero su rostro no es el de la madre púber, característico de toda la iconografía cristiana, aunque sabido es que María vivió tantos años más que Jesús. Su rostro es más acorde con su historia como persona: el rostro de la Compadecida es un rostro envejecido, porque la vejez es también signo de sabiduría. Pero es un rostro afable, lleno de vitalidad y alegría.

Es también un rostro blanco, en contraste con la tez negra de Manuel, de manera que el color de éste no es una “esencia” sino apenas una condición aparente, intercambiable por cualquier otra, pero útil para “hacer ver” la supervivencia de un discurso que ha de ser rebatido.

Tras la cabeza de la madre, una cuerda sujeta unas astillas que emulan el resplandor del aura cual rayos salientes; sobre éstos, se forma una estrella de siete puntas. Una vez que se completa la imagen, Manuel vuelve a iluminarse, y sigue presidiendo el espacio en la medida en que su trono se mantiene por sobre el nivel de la Compadecida, y éste, a su vez, sobre el nivel de la fosa donde permanece el resto de los personajes. Pero el cielo, de allí en adelante, al menos en buena parte del relato, imitará los colores del manto de la Virgen, dominando el azul sobre el rojo. Un aspecto salta a la vista: el Encourado nunca vuelve la mirada ni a Manuel ni a la Compadecida.

Pero de la Compadecida, en la obra, sólo sabemos su cualidad y estatuto:

João Grilo.- O senhor quer saber uma coisa? Eu vou lhe ser franco: o senhor é gente, mas não muito não. É gente e ao mesmo tempo é Deus, é uma mistura muito grande. Meu negócio é com outro. (SUASSUNA, 1986:164-165)

[João Grilo: -¿Usted quiere saber una cosa? Le voy a ser franco: usted es persona, pero no mucho. Usted es humano y al mismo tiempo es Dios, es una mezcla muy grande. Mi negocio es con otro.]

João Grilo.- ...A distância entre nós e o Senhor é muito grande. Não é por nada não, mas a sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não valho nada. (SUASSUNA, 1986:174)

[João Grilo.- ...La distancia entre nosotros y el Señor es muy grande. No es por nada, pero su madre es gente como yo, sólo que es gente muy buena, mientras que yo no valgo nada.]

La Compadecida es refugio porque su calidad enteramente humana le confiere el don de la empatía; pero con Dios, aun hecho hombre, acortar las distancias resulta difícil, porque la comprensión del dogma trinitario resulta imposible. Descubrimos, por tanto, en la obra de Suassuna, el sentido de la intervención mariana, pero no su caracterización, su máscara. De allí que digamos:

El lector... se preguntará por qué la Compadecida, que forma parte del nudo central del texto, no es construida también por acotaciones. Creemos que, en este caso, el autor apela a una convención sobre esta figura arquetípica en el modelo de pensamiento cristiano. Parece darse por sobreentendido al menos su aspecto físico, puesto que los personajes sí definen el estatuto espiritual, o axiológico, de la Compadecida.

Empero, Manuel o Jesucristo –cuyo color de piel es negro– y el Encourado –“muy moreno”–, son explicitados en las acotaciones porque llevan sobre sus espaldas las marcas de otra intencionalidad: el autor pretende romper el estereotipo icónico según el cual Dios es blanco. Así, no es una interpretación posible para una eventual puesta en escena, sino que es “la” orden del director. No es opcional porque no es convencional. (IMAGINARIO, 2004:93)

Pronto se subrayará su carácter de imagen: Manuel, al escuchar los argumentos de la Compadecida, levanta sus manos y las observa detenidamente recordando el sufrimiento de la cruz. Distanciamiento: el actor se observa a sí mismo; su rostro es «una página en blanco» en la que traza los ademanes del cuerpo y, así, el espectador se identifica con el actor en su condición de observador (BRECHT, 1973:215-216). En sus manos Manuel lleva impresas las huellas del martirio, vueltas imagen: sobre cada palma se dibuja un clavo de tres caras y las gotas de sangre que hicieron derramar. Éstas, al estar pintadas sobre la superficie, evidencian su caída, pero en dirección horizontal, haciendo notorio su carácter de imagen: no son gotas de sangre, son pintura que “representa” gotas de sangre, sobre un Manuel que

“representa” a Emanuel, pero que no lo es ni quiere serlo: no es un simulacro, porque no pretende tomar el lugar de lo “real”. Es una imagen que pretende ser sólo imagen.

Imagen de la imagen que nos mira: imagen bizantina que nos recuerda que somos mirados cuando ésta nos ve, recordándonos, a su vez, la ausencia de aquello que representa, es decir, su no-identidad. Ella y él son sólo imagen de la imagen del ser: imagen gráfica de la imagen humana que contuvo o contiene la Idea, la esencia, el concepto, el ser. No tienen otra cosa que dar.

He aquí que termina de definirse el distanciamiento en la película frente a los modos de representación teatral: siendo el cine arte de la imagen, no tiene otra opción que replantearse los términos en que la presenta al espectador: de una imagen que pretende construir su propia realidad para ocupar el lugar de lo real –toda la tradición cinematográfica basada en el perfeccionamiento de los efectos especiales en el marco de historias cada vez más extravagantes– Arraes insiste en descubrir la imagen como espectro, tratando de emular en la tridimensionalidad cinematográfica los límites de la imagen bidimensional y de la imagen sin movimiento.

La imagen del perdón

La Compadecida, alegoría de la Virgen María, toma las manos de Manuel entre las suyas, acerca su rostro a él, baja y enternece aun más su tono de voz, y juntos recuerdan la noche en el Huerto de los Olivos, aquella noche de Getsemaní en que todos los hombres nos hicimos iguales: la noche del miedo.

Arguyendo el temor a la muerte como justificación de los pecados del hombre, la Compadecida recuerda que en la oración del *Ave María* todos claman para que ella interceda por ellos en la hora final. En ese instante, la Compadecida orienta su mirada a la cámara, que la toma en un plano cerrado. Como dirigiéndose a toda la humanidad, dentro y fuera de la diégesis, desnuda en el espectador, con una mirada directa, el temor ante la muerte: ¿trastocamiento de los niveles intra y extra diegéticos?

Trastocamiento de estos niveles sí, pero también trastocamiento de lo que creemos “cierto” en el contexto de la diégesis, al menos eso se anuncia ya en esta escena. Bertolt Brecht (1973) asegura que en una representación del distanciamiento el testigo (espectador) ha de deducir a sus personajes únicamente a partir de sus acciones, pero en el filme, aunque este principio también se da, algunas acciones desaparecen al menos en el orden del relato. No está dado que se conozcan los móviles secretos. En el padre y el obispo, la mujer y el panadero hay una trampa teatral, elíptica, pero que igual aplica a la adaptación cinematográfica: juzgamos a los personajes sólo a partir de la acción que como tales desempeñan ante nuestros ojos; pero Dios, que conoce lo oculto y lo comparte con la Compadecida, los revela, los contextualiza, los justifica y, así, nuestro juicio cambia. ¿Sucede de igual modo en ambas versiones? De ninguna manera.

En la obra teatral, el panadero es perdonado porque, a su vez, perdona a su mujer en el momento de la muerte –llamada Dora en el filme. Ella al mismo tiempo es perdonada en nombre de los sufrimientos que pasó en la vida. Nada de esto

sabemos por “nosotros mismos” en la trama, sino que la Compadecida nos informa de estas situaciones, a modo de relato de palabras, como apuntábamos en el análisis estructural. En el caso de los sacerdotes, ni siquiera el momento de la muerte es el que los redime, sino su axiología, fruto de sus historias de vida que modalizan su “hacer”; pero tal cosa no está dada tampoco a nuestra mirada. Sólo contamos con las referencias puestas en la voz de la Compadecida sobre el pasado de estos personajes, y aun de un presente cuyo tiempo compartimos, pero sin cuerpo ante nuestros ojos: me refiero al momento de la muerte de los personajes, elidido totalmente en la escena teatral.

Sucede, en cambio, que el filme, aunque elide el momento de la muerte trastocando la línea temporal, vuelve sobre sus marcas y nos reconstruye la escena, como una memoria-visión que la Compadecida comparte con los que asistimos al juicio. Así, “vemos” cómo los primeros a ser juzgados, Eurico y Dora –el panadero y su mujer en la obra teatral– salen del templo guiados por el cangaceiro que habrá de darles muerte, según cuenta la Compadecida. En las afueras del edificio, un fresco de la Virgen tiene fija la mirada sobre la escena que se desarrollará al frente. Allí, Eurico y Dora esperan su fusilamiento, no sin antes intercambiar las últimas palabras:

Eurico.- A gente sempre pensa que vai chegar viver mais um bocadinho.

Dora.- Por mais que eu goste de viver, eu sempre me perguntei se eu queria que a minha vida se despejase além da sua. Agora eu sei: eu não ia aguentar ver você morrer. Eu quero morrer primeiro Eurico.

Eurico.- O, Dora! Por qué você me traiu este tempo tudo?

Dora.- Acho que foi por isso mesmo. Era para matar você um poquinho dentro do meu coração. Eu tinha tanto medo de perder de vez que eu ia tentando perder a os poquinhos.

Eurico.- Não tenha cuidado, não. Agora a gente vai ficar juntos para sempre. (*Ao cangaceiro*) O senhor moço! Eu tenho um último pedido para fazer ao senhor: (*adiantando-se frente a Dora*) É para gente morrer juntos.

Cangaçeiro.- É bom, que economizo uma bala: quando fazer a conta vou achar que matei menos um.

[Eurico.- Uno siempre cree que va a vivir un poco más.

Dora.- Por más que a mí me guste vivir, siempre me pregunté si yo quería morir después de ti. Ahora yo lo sé: yo no hubiera soportado verte morir. Yo quiero morir primero Eurico.

Eurico.- ¡Oh, Dora! ¿Por qué me traicionaste todo este tiempo?

Dora.- Creo que fue por eso mismo. Así te mataba un poquito dentro de mi corazón. Yo tenía tanto miedo a perderte de repente, que intentaba perderte a los pocos.

Eurico.- No te preocupes más. Ahora estaremos unidos para siempre. (*Al cangaceiro*) ¡Oh, caballero! Tengo una última petición: (*adelantándose frente a Dora*) queremos morir juntos.

Cangaçeiro.- Melhor. Así economizo una bala y cuando saque la cuenta creeré que he matado uno a menos.]

En esta escena, ambos alcanzan la redención por haber tomado conciencia ante su propia vida: conciencia del amor, de la muerte y del miedo, cuya ignorancia los mantenía ciegos. Es la Compadecida quien nos hace partícipes de esa historia, pero a esa historia asistimos como a todo lo demás. Tarde, pero asistimos. Este conocimiento es el que nos permite redimir la performance de tales personajes. Se impone, en consecuencia, la imagen de una Virgen intercesora que, no sólo socorre durante la vida, sino especialmente en el momento de la muerte. Implica esto una diferencia capital con la obra de teatro: si en ésta Dora es perdonada por la historia de su vida, y en el filme lo es por su conciencia, librada de la ceguera espiritual, significa que, según el filme, en el momento de la muerte podemos ya obtener el perdón de nuestras culpas. Vuélvese el perdón una experiencia límite.

Cosa semejante ocurre con los sacerdotes. Relata la Compadecida que, llevados al paredón desde el cual ella los observaba en las afueras del templo, hicieron su último esfuerzo por negociar su vida:

Cangaceiro.- Dizen que matar um padre da um azar danado.

Padre.- Sobre tudo para o padre.

Cangaceiro.- Eu queria que antes de atirar o senhor me perdoa-se os meus pecados.

Obispo.- Mas para perdoar, antes você tem que se arrepender e desistir de nos matar.

Cangaceiro.- Me arrependo depois.

Obispo.- Vai-se arrepender no inferno.

...

Padre.- Não podemos negarlhe a absolução, senhor obispo.

Obispo.- Nós não podemos abençoar um assassino, ainda por cima o nosso.

Padre.- Somos sacerdotes, sua eminência. Nossa missão é salvar as almas, mesmo que a gente não consega salvar as nossas. Lembre-se, senhor obispo, da oração que Jesus fez por os seus carrascos.

Obispo.- Padre, perdoai-lhes, que eles não sabem o que fazem. (Morre)

Padre.- Meu Deus, por qué nos abandonaste? (Morre)

[Cangaceiro.- Dicen que matar a un cura da mala suerte.

Padre.- Sobre todo para el cura.

Cangaceiro.- Yo quería que antes de disparar me perdonaran mis pecados.

Obispo.- Pero para hacerlo, primero debes arrepentirte y desistir de matarnos.

Cangaceiro.- Me arrepiento después.

Obispo.- ¡Arrepiéntete en el infierno!

Cangaceiro.- Entonces no, porque aunque sea en el infierno yo tengo que obedecer las órdenes del capitán.

Padre.- No podemos negarle la absolución, señor obispo.

Obispo.- No podemos bendecir a un asesino, y mucho menos al nuestro.

Padre.- Somos sacerdotes, su eminencia. Nuestra misión es salvar las almas, aun cuando no podamos salvar las nuestras. Recuerde, señor obispo, la oración que Jesús hizo por sus asesinos.

Obispo.- Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen (*Muere*).

Padre.- Dios mío, ¿por qué nos abandonaste? (*Muere*)]

Pero la negociación dejó un mejor rendimiento: la salvación, condicionada por el purgatorio, pero salvación al fin. La hora de la muerte es aquí, también, la hora de la verdad y de la liberación, que encontraron redimiendo los pecados de otro, según el mandato bíblico: imitación de Cristo. Pero la conversión de estos personajes no existe en el texto dramático. En él, sólo su pasado puede dar cuenta de un

argumento sustentable. Insistimos: el filme nos propone la muerte como una experiencia purificadora.

Sólo Severino, como apuntamos hace un buen trecho, es justificado en el filme por su pasado, como sugiere la obra teatral, aunque solo como referencia. Por eso Manuel expresará:

Manuel.- Não foi a sua morte o que o redimiu, mas a morte dos seus pais. Com oito anos de idade, ele conheceu a fera que existe dentro dos homêns.

[Manuel.- No fue su muerte la que lo redimió, pero sí la de sus padres. A los ocho años él conoció la fiera que existe en los hombres.]

Mientras Manuel pronuncia estas palabras Severino, en un plano cerrado, toma de nuevo el escapulario en sus manos. Al corte, un plano general muestra el interior de la casa de Severino, a sus padres y a éste cuando tenía ocho años. Mientras el niño tomaba el escapulario en sus manos y lo besaba –tal cual la imagen en la escena del Juicio Final que acabamos de citar–, la policía entra de golpe, disparando a diestra y siniestra. La madre de Severino cae muerta sobre él con un tiro en la espalda. Su padre también muere. Severino, oculto sobre el cadáver de su madre, mira alrededor cómo siguen disparando a los objetos de la casa, entre ellos, una imagen de la Compadecida que cuelga sobre la pared. De retorno al relato primario, Severino exclamará: «Escapé daquela massacre sem querer. Passei a vida toda desafiando a morte»¹, para, al fin, encontrar en ella la salvación eterna, y directa. Casi al finalizar el Juicio, luego de la justificación de Severino, en la atmósfera celestial ha caído la noche: un color azul profundo domina es espacio. Sólo falta João Grilo, el pueblo.

¹ *Escapé de aquela massacre sin querer. Pasé la vida toda desafiando a la muerte.*

CAPÍTULO IV

A CIERTA DISTANCIA...

En la obra de teatro, Grilo confía en que será salvado: para eso ha llamado a la Compadecida; ésta será su última astucia. Pero según su comportamiento, esta salvación no es posible, y Manuel lo sabe. Él tiene dos opciones: el infierno o el purgatorio. En ningún caso puede ir al cielo, puesto que su deseo de venganza lo ha hecho ir demasiado lejos, aunque no la haya podido consumir. Grilo intenta manipular la situación a su favor, pero la Compadecida al igual que Manuel, le ponen un límite:

A Compadecida.- Não o condene, deixe a João ir para o purgatório.

João Grilo.- Para o purgatório? Não, não faça isso assim não. (*Chamando a Compadecida aparte*)... A Senhora pede o céu, porque ahí o acordo fica mais fácil a respeito do purgatório.

A Compadecida.- Isso da certo no Sertão, João! Aqui se passa tudo de outro jeito! Que é isso? Não confia mais na sua advogada?

(...)

A Compadecida.- ...(*A Manuel*) Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.

Manuel.- O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

(SUASSUNA, 1986:184-185)

[La Compadecida.- No lo condenes, deja a João ir al purgatorio.

João Grilo.- ¿Al purgatorio? No, no haga eso. (*Llamando aparte a la Compadecida*)... Usted pida el cielo, porque ahí el acuerdo queda más fácil con respecto al purgatorio.

La Compadecida.- Eso puede servir de algo en el Sertón, João, pero aquí las cosas pasan de otro modo. ¿Qué es eso? ¿No confías más en tu abogada?

(...)

La Compadecida (*A Manuel*).- Te pido entonces, muy simplemente, que no condenes a João.

Manuel.- El caso es duro. Comprendo las circunstancias en que João vivió, pero eso también tiene un límite. Al final de cuentas, el mandamiento existe y fue transgredido. Creo que no puedo salvarlo.]

Como vemos, Grilo no tiene conciencia de la gravedad de la situación. Cree aun que en el cielo puede manipular las situaciones en su propio beneficio, burlando la autoridad, sin querer por ello faltar el respeto. Su falta ha sido grave, porque en la obra ha planeado una estratagema para vengar la indiferencia y extravagancia de sus patronos, especialmente de la mujer del panadero. Su resentimiento no lo permite tomar conciencia de la ruindad de su plan, que bien podría acabar con la muerte de la mujer:

João Grilo: -...Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando encima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo.
(SUASSUNA, 1986:39)

[João Grilo: -... ¿Te olvidaste de la explotación a la que nos someten en aquella panadería del infierno? Se creen la gran cosa sólo porque enriquecieron, pero un día van a pagar. Y la rabia que yo tengo es porque cuando estaba enfermo, moribundo sobre una cama, vi pasar el plato de comida que ella mandaba al cachorro. Hasta carne pasada por mantequilla le daba. Para mí, nada. João Grilo que se muera. Un día de estos yo me vengaré.]

Pero el plan de Grilo se encuentra frustrado por el de Severino y el cangaceiro que, finalmente, dan muerte a la mayoría de los personajes. Ciertamente es el proyecto no consumado y, por tanto, no hay pecado de acción que cobrar, pero sí lo hay de pensamiento e intención e, insistimos, Manuel lo sabe. Allí, en el Juicio “Final”, el espíritu desafiante de João y su afán de supervivencia lo hace olvidarse de ante quién está. Esta vez Grilo no puede escapar, al menos, no del modo en que pretende: por sus propias proezas. Él se salvará, pero gracias a la Compadecida, no a su propio esfuerzo que resulta, a fin de cuentas, estéril.

En el filme, aun cuando la venganza de Grilo no es incorporada al relato, Grilo sigue siendo un personaje mentiroso y maquinador. Pero a diferencia del texto dramático, Grilo se sabe responsable de todo lo que ha hecho y se entrega a la condenación eterna. Pero la Compadecida aboga por él, tratando de persuadirlo de no escuchar los argumentos del Encourado que promueve los sentimientos de culpa para lograr la condenación de su alma.

La Compadecida explica su historia, pero recuerda que ésta es la historia de todos los pobres que, como él, han sufrido el abandono. Mientras lo defiende, se intercalan con las escenas del Juicio una serie de fotografías en blanco y negro que obligan a llevar a la realidad la interpretación sobre el destino de Grilo. Las puertas del infierno se abren para Grilo, pero en la frontera, la Compadecida insiste una vez más:

A Compadecida.- (*Alterada*) Não, não se entregue. Este é o pai da mentira. Está querendo-lhe confundir.

Grilo.- Agradeço a sua intervenção. Na verdade é que eu não fui nenhum santo, nem tive uma morte gloriosa como a dos meus companheiros.

A Compadecida.- (*A Manuel*) João foi um pobre como nós, meu filho, e teve que suportar as maiores dificuldades de uma terra seca e pobre, como a nossa... [*Imagen de dos niños trabajando en cestería*] Pasó sem sentido pela infância, acostumo-se a poco pão [*imagen de niño tomando jugo de un cactus*] e muito suor. Na seca... passaba fome. E quando não podia mais rezaba, e quando a reza não daba jeito [*imagen en close-up de anciana con la mano tapando rostro*], ia-se juntar com um grupo... [*imagen de caminantes en fila por la espalda*] que iam tentar sobreviver no litoral. Humilhado [*imagen de un joven derrotado en la orilla de una acera*], derrotado [*imagen de una anciana postrada en el suelo con una mano sobre el rostro y la otra sobre un banco*], cheio de saudade [*imagen de una anciana sobre un banco de concreto, con un bastón*]. E logo que tinha notícia da chuva, pegaba o caminho de volta... como se a esperanza fosse uma planta que cresce-se com a chuva. E quando revia a sua terra [*imagen de un caminante subiendo una colina con un báculo*] dava graças a Deus [*imagen de una mujer pobre con un bebé en brazos en plano medio cerrado*] por ser um ser tão mesmo pobre, mas corajoso [*imagen en primer plano de un trabajador sonriente*], cheio de fê. Peço, muito simplesmente, que não condene João.

[La Compadecida.- (*Alterada*) No, no te entregues, João. Ése es el padre de la mentira. Sólo te quiere confundir.

Grilo.- Agradezco su intervención, pero en verdad yo nunca fui un santo ni tuve una muerte gloriosa como mis compañeros.

La Compadecida.- (*A Manuel*) João fue un pobre como nosotros, hijo mío, y tuvo que soportar las mayores dificultades de una tierra seca y pobre, como la nuestra. [*Imagen de dos niños trabajando en cestería*] Pasó sin sentido por la infancia, se acostumbró a poco pan [*imagen de niño tomando jugo de un cactus*] y mucho sudor. En la seca... pasaba hambre. Y cuando no podía más rezaba, y cuando esto no era suficiente [*imagen en close-up de anciana con la mano tapando rostro*], se juntaba con un grupo... [*imagen de caminantes en fila por la espalda*] que iban a intentar sobrevivir en el litoral. Humillado [*imagen de un joven derrotado en la orilla de una acera*], derrotado [*imagen de una anciana postrada en el suelo con una mano sobre el rostro y la otra sobre un banco*], lleno de melancolía [*imagen de una anciana sobre un banco de concreto, con un bastón*]. Y al tener noticia de la lluvia, tomaba el camino de regreso... como si la esperanza fuese una planta que crece con la lluvia. Y cuando volvía a su tierra [*imagen de un caminante subiendo una colina con un báculo*] daba gracias a Dios [*imagen de una mujer pobre con un bebé en brazos en plano medio cerrado*] por ser un hombre aun tan pobre, pero valeroso [*imagen en primer plano de un trabajador sonriente*], lleno de fe. Pido, simplemente, que no condenes a João.

No. No hay empatía “con el personaje”: hay distanciamiento, un distanciamiento que nos permite pensar en un problema más amplio que la experiencia particular de Grilo: la experiencia del otro, del excluido, del que, siendo semejante a nosotros, permanece ajeno a nosotros: si hay empatía, ella está en otro lugar, que no en Grilo, particularmente. Arraes hace conciente lo que vemos en Grilo sin “notarlo” con estas imágenes fijas en blanco y negro que rompen la verosimilitud cinematográfica –aun en un filme que no la pretende del todo; un toque documental que revierte sobre la ficción el último eslabón para completar una estética del distanciamiento. Ya lo dirá Brecht: es característico de este tipo de representaciones pasar directamente de la representación misma al comentario: «Los coros y los documentos proyectados del teatro épico, el dirigirse –directamente– al público, no son otra cosa, en el fondo» (BRECHT, 1973:154). Pero en lo que Brecht

probablemente no pensaba es que recursos como éste pudieran tener una resonancia en el marco del lenguaje cinematográfico, un uso. Así, como el mismo Brecht apunta refiriéndose al teatro épico alemán: éste apoyaba el distanciamiento en otros recursos, además de los actores: los coros, las canciones, los cartelones, las películas, etc. Se buscaba con esto la *historización* de los sucesos a representar. ¿No es esto acaso lo que nos propone Arraes con el Juicio de João Grilo y que, de alguna manera, nos lo propone también Suassuna a través del efecto creado por el payaso, especialmente? En contraste, el teatro burgués –podemos decir la representación burguesa–, dice Brecht, destaca por proponer la universalidad de sus temas, es decir, encontrar lo esencialmente humano, por medio de anécdotas que propongan, a la postre, categorías generales. De tal manera, la Historia puede ser una referencia, pero su validez solo corresponde al medio y no al individuo: es sólo un marco que ayuda a ganar en verosimilitud.

Ahora bien, si ciertamente podemos reconocer las marcas de una problematización de la experiencia colectiva en Arraes por medio del personaje de Grilo, ¿hasta qué punto esta búsqueda encuentra eco en el conjunto de la representación cinematográfica o de los personajes? Porque, efectivamente, algo ha cambiado en la obra. Ni los recursos empleados son los mismos, ni los efectos son equivalentes. Aun cuando Arraes haya podido respetar algunas de las exigencias de la puesta en escena que fija Ariano Suassuna, el filme propone, como hemos visto, su propia dinámica.

Si Suassuna echa mano del principio del distanciamiento, lo es en función de un aspecto que el mismo Brecht señala en su teoría: «El nuevo teatro necesitará del efecto de distanciamiento para su crítica social y para su informe histórico sobre transformaciones ya consumadas» (BRECHT, 1973:225). No se trata solamente de representar los imaginarios religiosos de tal manera que se comprenda su naturaleza signífica en distinción con la naturaleza ontológica de su referente –visible o no. Tampoco se trata sólo de “catequizar”. La apuesta apunta mucho más lejos.

La obra de Suassuna está ambientada en los años posteriores a la segunda guerra mundial, es decir, la época de la modernización del Brasil y de la gran movilidad política latinoamericana, en general. De ahí que podamos reconocer un conjunto de marcas históricas que no podemos pasar por alto. *Auto da Compadecida* no se fundamenta en categorías universales, sino en realidades propias, quizá, locales, que saltan a la vista muy particularmente en el personaje de Morais, cuyo único propósito es poner en evidencia las diferentes relaciones de subyugación social y sus principios en Brasil:

Palhaço.- ...Este –o bispo– ... tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Morais é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de mineiros esteve no auge. De modo que lá vem o bispo. (SUASSUNA 1986:72)

[Payaso.- ...Éste –el obispo– ... tiene también que pensar en ciertas coyunturas y transigencias, porque Antonio Morais es dueño de todas las minas de la región y es un hombre poderoso, habiendo acrecentado fuertemente el patrimonio que heredó, y que ya era grande, durante la guerra, época en la que el comercio de mineros estuvo en auge. De modo que allá viene el obispo.]

Esta referencia es actual en el contexto de escritura del *Auto*, porque a la postre esta obra es una gran alegoría, religiosa y social, cultural. Cada personaje expresa un eslabón distinto en la cadena de la sobrevivencia humana, atado por las normas de un juego que produce grandes insatisfacciones, y que sólo el discurso mítico puede permitir comprender, aceptar o disipar, al menos para algunos. De ahí que nuestro «divino payaso», como lo llama Ortega y Gasset, adquiera una importancia capital en el marco de la representación escénica, como en tantas oportunidades hemos insistido: enunciador, anunciador, testigo, actor, pero sobre todas las cosas sancionador. Nuestro payaso es una voz de conciencia, y la conciencia sólo puede adquirirse cuando el sujeto logra distanciarse de los problemas que, desde adentro, no puede reconocer en su “completa” dimensión, confirmando la sentencia de Brecht: «El objeto del efecto de distanciamiento es permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social» (BRECHT, 1973:153).

Pero esto no sucede exactamente así en el filme, no al menos en buena parte de él, aunque cuando puedan mostrarse la conflictividad de las relaciones sociales. El discurso crítico queda en gran medida simplificado en la película, enfocado en unos puntos muy particulares, aunque no ausente. Esto ocurre por la supresión de algunas disputas importantes, que le dan marca histórica a la obra teatral, volviéndola mucho más compleja.

La película, según su propio director, está ambientada en los años treinta, unas dos décadas antes de la pieza original. Esta vuelta trae como consecuencia la eliminación de un conjunto de debates que sugiere la obra:

1. El racismo oculto en una sociedad en “democratización”
2. La confrontación antiimperialista
3. La caducidad del modelo señorial

Otros dos problemas se desprenden de la adaptación, que elimina de su guión algunos debates en el contexto del juicio y que son de mucha importancia para nosotros, aunque vayan más allá de una periodización específica:

4. La confrontación entre católicos y protestantes
5. La confrontación entre católicos auténticos y católicos adormecidos

El racismo y sus niveles:

Uno de los debates fundamentales que desea introducir la obra es el cuestionamiento al racismo, por eso adquieren tanta importancia las palabras del payaso en la escena introductoria: «O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo... não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento surpresa» (SUASSUNA, 1986:24)¹. El truco, como expusimos en las páginas preliminares, se centra en enfocar la atención sobre la reacción de los personajes ante la aparición de Manuel, reacción que el público habrá de reprobear. Tras la argumentación de Manuel, éste se vuelve para nosotros un espejo que devela las verdades ocultas: el racismo existe, en

¹ *El actor que va a representar a Manuel, esto es a nuestro Señor Jesucristo... no vendrá ahora porque su aparición constituirá un gran efecto teatral y el público sería privado de tan grande sorpresa.*

el público también –por eso se oculta al actor–, pero se encuentra disimulado en lo que Manuel ha llamado «prudencia mundana», esto es: la ética de la simulación:

Así es el racismo brasileño. Sin cara, travestido en ropas ilustradas, universalista, tratándose a sí mismo como anti-racismo y negando como antinacional la presencia integral de lo afro-brasileño o indio-brasileño. Para este racismo, el racista es aquel que separa, no el que niega la humanidad del otro; de este modo, racismo, para él, es el racismo del vecino (el racismo norteamericano) (ALFREDO GUIMARÃES, 1996:43)

Pero develar todos los mecanismos de escena y los derroteros de la historia, menos éste en particular, acrecienta el sentido buscado, lo hiperboliza, lo hace polémico porque lo vuelve deliberadamente político. En el filme no hay anuncio, y por tanto, la sorpresa es violenta al mismo tiempo que atenuada por la supresión de gran parte de la respuesta de Manuel. Sin embargo, no es justo tampoco decir, a diestra y siniestra, que la película no plantea este problema: al nivel discursivo “textual”, digamos, las dificultades del racismo en el contexto social brasileño se encuentran, efectivamente, suavizadas por un diálogo que suprime los puntos más álgidos de la reflexión, puntos que además, arrojan un segundo problema: la confrontación desde Brasil a los valores culturales norteamericanos que, después de la cita de Alfredo Guimarães, entendemos por qué Suassuna los trae a colación: «Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?»¹ (SUASSUNA, 1986:149). Pero sobre eso volveremos en el siguiente punto. Lo cierto, es que en esa supresión de los diálogos queda simplificada la exposición sobre el racismo oculto. Sin embargo, la imagen es la que permite, en cierto sentido, recuperar la dimensión

¹ *¿Acaso crees que soy norteamericano para tener prejuicios raciales?*

conflictiva. Desde las primeras tomas del templo en su interior, Arraes nos expone insistentemente el fresco de Jesucristo que preside la nave central. Y la aparición de Manuel viene, por contraste, precedida de una imagen blanca que, fugazmente, el público espera que se anime para revelar una imagen convencional, topándose luego con una otra realidad. Pero más que el discurso de la imagen, es la relación discursiva de todos los personajes en torno a este problema lo que agudiza su interpretación.

La confrontación cultural (la denuncia antiimperialista):

Ciertamente, esta confrontación no tiene caso en el contexto de la película. Debemos tomar como elemento determinante el problema de la contextualización. Arraes renuncia a representar la obra en el marco posterior a la Segunda Guerra Mundial, tomando en su lugar la década de los 30, pero en Suassuna, es justamente esta referencia la que puede permitir la comprensión del debate que introduce:

Manuel.- Muito obrigado João, mas agora é a sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia a despertar comentários. Que vergonha! Eu Jesus, nasci branco e quiz nacer judeu, como podia ter nascido preto... Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça? (SUASSUNA, 1986:149)

[Manuel.- Muchas gracias João, pero ahora te toca a ti. Estás lleno de prejuicios raciales. Vine hoy así a propósito, porque sabía que iba a despertar comentarios. ¡Qué vergüenza! Yo, Jesús, nací blanco y quise nacer judío como podía haber nacido negro... ¿Acaso crees que soy norteamericano para tener prejuicios raciales?]

Este comentario de Manuel sólo puede adquirir sentido después de la Segunda Guerra Mundial, dado que Brasil tuvo que colaborar como aliado en el conflicto. En un escenario geopolítico internacional que se debatía entre capitalismo y comunismo,

izquierda y derecha –ultraizquierdas y ultraderechas–, a los países que despertaban a la modernización no les quedaron muchos caminos para abrirse paso, que no fueran negociar con el vecino más poderoso: EE. UU. En ese escenario, Brasil no sólo envió tropas a la contienda occidental, sino que además permitió el establecimiento de bases militares norteamericanas en el Nordeste. De esta relación de vecindad forzada cree Henrique Oscar, prologuista de la obra de Suassuna, que deriva la confrontación con un esquema de valores contrario a la realidad social y demográfica brasilera.

El comentario de Manuel pone en evidencia no sólo un juicio en contra del racismo, sino una toma de posición ante el extranjero, pero una posición muy particular: el que promueve una ideología de exclusión. Manuel se vuelve así un personaje político, que toma posición en el juego de la historia universal contemporánea, y este carácter queda suprimido por entero en la obra de Arres: Manuel es sólo el juez de axiologías “universales”. Pero no deja de ser, por eso, una afrenta en contra de los mismos brasileños, pues si Suassuna está conciente del “mito anti-racista” de su país, sabrá entonces que “compararlos” con los norteamericanos será confrontarlos.

El modelo señorial:

Cuando Suassuna aborda el problema del modelo señorial representado por Antonio Morais, no muestra solamente la relación de poder –las jerarquías– que se producen entre éste y los demás personajes de la obra, como podemos evidenciar en el siguiente aparte:

Padre.- Ora quanta honra! Uma pessoa como Antônio Morais na igreja. Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!

Antônio Morais.- Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho a missa.

Padre.- Qual o quê, eu sei das suas ocupações, da sua saúde...

Antônio Morais.- Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita. (SUASSUNA, 1986:43)

[Padre.- ¡Oh, cuánto honor! Una persona como Antonio Morais en el templo.

¡Hace tanto tiempo que esos pies no cruzan los umbrales de la casa de Dios!

Antonio Morais.- Sería mejor decir que hace mucho tiempo no vengo a misa.

Padre.- ¡Imagínese! Yo sé de sus ocupaciones, de su salud...

Antonio Morais.- ¿Ocupaciones? Usted sabe muy bien que yo no trabajo y que mi salud es perfecta.]

En este fragmento, se evidencia la sumisión del poder religioso al económico, que encarna Morais, como Grilo lo hace saber también, cuando descubre que el sacerdote está dispuesto a bendecir a la mascota siempre y cuando sea la de Antonio Morais: «Tem medo da riqueza do major que se péla»¹, dirá (SUASSUNA, 1986:35). El padre adula al “mayor” en un esfuerzo por ganar su favor. Pero esta relación es también obvia en la película, en la cual se representa este diálogo pero no completamente. Aun así, la diferencia entre ambas propuestas es notoria: en Arraes se ridiculiza a la Iglesia, pero en Suassuna se ridiculiza al modelo señorial al mismo tiempo que a la institución religiosa. ¿En qué descubrimos este aspecto?

Obviamente, si la adaptación de Arraes se contextualiza en la década de los años 30, aun el modelo señorial se encuentra vigente, aunque pronto sobrevendrá la transformación social. En cambio, cuando Suassuna hace operar sus personajes en el contexto de los años cincuenta, impulsores de la modernización del Brasil y, por tanto, de importantes cambios en los modos de producción y en la configuración

¹ Tiene miedo de la riqueza del Coronel que se raja.

social, la pretensión señorial no es sólo pretensión, es toda una fantasmagoría y hasta un despropósito. Su ejercicio, y la sumisión a sus patrones de conducta sólo resultan risibles. Suassuna caricaturiza en pleno al modelo señorial, ya en decadencia:

Antônio Morais: -Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso da sua autoridade. Vêem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial.
(SUASSUNA, 1986:44)

[Antonio Morais: -Los terratenientes son los que perdieron hoy en día el sentido de su autoridad. Se creen señores trabajando en sus tierras como lo haría cualquiera. Pero conmigo las cosas son como a la antigua, la vieja ociosidad señorial.]

Nuevamente la obra teatral alcanza un profundo matiz político. Ya lo dirá Bertolt Brecht: «la verdadera comprensión y la verdadera crítica son solo posibles cuando se entiende y se puede criticar lo individual y lo total y también la relación de lo individual con lo total...» (BRECHT, 1973:237). En tanto, la película no puede aludir a esta transformación social porque parte de otro contexto que la aleja de esta posibilidad de sentido. Arraes no tiene más remedio que eludir la decadencia, y favorecer, en su lugar, una aguda crítica a la sumisión de la Iglesia ante el poder —a la que Suassuna tampoco renuncia.

Católicos y protestantes:

En la obra de teatro, João Grilo se salva, pero con una condición: que le haga a Manuel una pregunta que éste no pueda responder. Manuel le da la oportunidad a Grilo de que demuestre su astucia, pero es claro que ya conoce lo que está por

sucedier. En todo caso, la sugerencia es tomada, y Grilo intenta construir su argumento:

João Grilo.-...eu me lembro de que uma vez o Padre João estava me ensinando catecismo, leu um pedaço do Evangelho. Lá dizia que ninguém sabe o dia ni a hora em que o dia do Juizo será, nem homem, nem os anjos que estão no céu, nem o Filho. Somente o Pai o sabe. Está escrito lá assim mesmo?

Manuel.- Está. No evangelho de São Marcos, capítulo treze, versículo treinta e dois.

João Grilo.- Isso é que é conhecer a Bíblia! O senhor é protestante?

Manuel.- Sou não, João, sou católico.

João Grilo.- Pois na minha terra, quando a gente vê uma pessoa boa e que entende de Bíblia, vai ver é protestante. (SUASSUNA, 1986:187-188)

[João Grilo.- ...Recuerdo que una vez el padre Juan me estaba enseñando catecismo y leyó un pedazo del Evangelio. Allí decía que nadie sabe el día ni la hora del Juicio Final, ni hombre alguno, ni los ángeles del cielo ni el Hijo. Solo el Padre lo sabe. ¿Así está escrito, no?

Manuel.- Sí. En el evangelio de San Marcos, capítulo trece, versículo treinta y dos.

João Grilo.- Eso se llama conocer la Biblia. ¿Usted es protestante?

Manuel.- No, no lo soy, João, soy católico.

João Grilo.- Pues en mi tierra dicen que cuando una persona buena sabe de la Biblia es protestante.]

Suassuna, con un buen toque de picardía, introduce una querella que para aquel entonces apenas comenzaba a tomar vuelo en América Latina, tiempo en el que el catolicismo era un discurso hegemónico –aunque hoy lo sigue siendo pero de otra manera. Esta querella es la que deriva de la propagación del protestantismo y el tipo de cultura religiosa que promueve. La discusión gana particular interés considerando que Suassuna nació en el seno de una familia protestante, haciéndose bautizar como católico en su madurez, razón por la cual se involucra con las tradiciones representativas de este discurso religioso. Así, resulta curioso que en esta obra Suassuna polemiza, no en contra del protestantismo, sino en contra del catolicismo. ¿En qué sentido? Suassuna denuncia cómo el católico común se relaciona con el

discurso religioso sin tomar cuidado del relato que le ha dado origen y sustento. Que un católico –¡como Manuel!– conozca la Biblia y sea capaz de citarla, es un motivo de sorpresa, porque desafía el arquetipo de la tradición. Además, Suassuna deja bien claro que no se trata de un ataque a los protestantes, en tanto que son “gente buena” que sabe de la Biblia. Pero lo que sí es claro, es que para el autor la única opción posible es el catolicismo, porque Manuel *es* católico: así lo declara.

Este es un problema que no se plantea en la película, pero valdría la pena insistir en que, si Manuel se anima a partir de una imagen, recurso de representación no admitido en la cultura protestante, éste no puede más que ser católico. Pero el argumento no nos convence: si hemos defendido en nuestro trabajo la necesidad de develar el juego (teatral, cinematográfico, social, cultural) para tomar conciencia de las relaciones que en él se dan, es fundamental dejar de lado los supuestos, para hacer concientes las apuestas y posicionamientos que asumen actores, enunciadores, observadores, etc. Al retirar este comentario del guión, el filme, simplificando la discusión a los términos convencionales (lugares comunes) de la secularización, le quita, por demás, su carácter apostólico.

Católicos auténticos y católicos adormecidos:

La adaptación de la obra al discurso cinematográfico trajo consigo la eliminación de algunos personajes. Uno de ellos, y del que casi no hemos hecho referencia, es el fraile que, junto con Chicó, pudo sobrevivir a la matanza, puesto que

«não gosto de matar frade que dá azar»¹ (SUASSUNA, 1986:118). Efectivamente, como anunciamos en nuestro trabajo anterior (IMAGINARIO, 2004) este personaje no añade, en lo particular, algún elemento definitivo en el desenlace de la historia: más allá de darle la absolución condicional a los personajes que están a punto de morir, la cual sirve para sustentar la defensa de la Compadecida, el fraile no incide de ninguna manera en los acontecimientos. Pero él está allí; tiene un propósito que se devela en la siguiente acotación de Suassuna: «O Bispo é um personagem mediocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e a bondade em pessoa»² (SUASSUNA, 1986:72).

La presencia del fraile, cuyas intervenciones, como hemos dicho, son mínimas, pone en evidencia la axiología de los personajes, al tiempo que representa un arquetipo del mundo religioso: en contraste con el obispo, a quien siempre acompaña a todas partes, y que siempre lo acusa de “débil mental”, el fraile expresa una bondad siempre risueña, convirtiéndose él en el verdadero testimonio de seguimiento de Cristo. Si lo acompaña a todas partes es justamente para mostrar, por un lado, la dualidad de la institución religiosa en sus diferentes miembros y, por otra parte, para dejar entrever la naturaleza espiritual corrompida del obispo. Finalmente, para crear contradicción.

El obispo, en cambio, es un ser ruin, como el mismo Suassuna lo ha descrito, y lo es más en tanto que encarna un magisterio que le otorga poder y relevancia en el

¹ *No me gusta matar fraile porque da mala suerte*, dice Severino.

² *El Obispo es un personaje mediocre, profundamente enfatuado, mientras que el Fraile, a quien todos tratan con desprecio mal enmascarado, es la alegría y la bondad en persona.*

contexto de la jerarquía eclesiástica. En tanto, el fraile no es más que eso: un consagrado sin ambiciones jerárquicas. Ante el obispo, el fraile resalta por personificar a un auténtico cristiano: un hombre entregado con mística devoción a su fe, siempre al servicio de los demás. De allí que cuando el obispo sea acusado por humillar al fraile, a quien el mismo Encourado llamaba “un santo hombre”, éste le dijera: «O processo de santificação dele está encaminhado por aí. Ele acaba de pedir para ser missionário entre os índios e vai ser martirizado. Eu não, para mim isso não passa de uma tolice...»¹ (SUASSUNA, 1986:152).

El fraile y el obispo encarnan, por tanto, dos realidades distintas en el seno de la Iglesia: la santidad y la languidez. El personaje del fraile redime de algún modo la magnanimidad de la Iglesia, puesta en duda con frecuencia a lo largo del texto. Pero en el filme este personaje es abandonado, dando lugar a una visión convencional del drama que vive la institución religiosa puertas adentro.

¿Particular o universal?: Otra dimensión de la crítica en el filme

¿Será que la ausencia en el filme de la marca histórica propuesta por Suassuna pretende darle una relativa “universalidad”? Los debates que retoma la película, según puede verse, resultan válidos más allá del contexto brasileño, pues acusa situaciones vividas en cualquier espacio cultural: explotación laboral, inversión de la

¹ *El proceso de santificación del fraile está encaminado por ahí. Él acaba de pedir para ser misionero entre los indios y será martirizado. Para mí eso no es más que una locura...*

escala de valores (cultura del *parecer* sobre cultura del *ser*→modernidad), corrupción de las cúpulas eclesiásticas, etc.

Pero en su crítica social, que sí la hace, aunque el contexto parezca más un marco de referencia que una toma de conciencia concreta, la película construye una imagen bíblica sumamente importante, a través de una escena que no contempla la obra dramática: mientras Grilo comenta con Morais la supuesta locura del padre –que llama a todos de perros y los bendice–, el Mayor se topa a la entrada del templo un mendigo de un solo ojo. Éste le pide una limosna. Morais lo golpea con el fute y lo manda a trabajar. El mendigo responde (secuencia 3, según nuestra deconstrucción):

Severino.- Não posso trabalhar não, meu patrão. Só tenho um olho.
Morais.- Pois fure u otro e vai cantar na feira.

[Severino.- No puedo trabajar, patrón.
Morais.- Entonces quítate el otro ojo y ve a cantar en la feria.]

Cosa semejante sucede en la secuencia 7, cuando después de la discusión entre los panaderos y el padre sobre el entierro de la cachorra, éstos se topan con el mendigo:

Severino.- Uma esmolinha, por o amor de Deus.
Dora.- Tenho não.
Severino.- Ajude a um pobre mendigo que tem um olho furado.
Eurico.- ...Fui eu quem te furou o olho, por acaso?
Severino.- Foi não, senhor.
Eurico.- Pois. Se quiser eu furo o outro olho, para ter a obrigação com você de lhe dar esmola.

[Severino.- Una limosnita, por el amor de Dios.
Dora.- No tengo.
Severino.- Ayude a un pobre mendigo al que le falta un ojo.
Eurico.- ...¿Acaso fui yo quien te lo quitó?
Severino.- No, mi señor.
Eurico.- Si quieres te quito el otro para tener la obligación de darte limosna.]

En una locación rocosa y parcialmente oculta por monte silvestre, llega el mendigo que, repentinamente es rodeado por una banda de cangaceiros. Éste se quita velozmente el manto que lo cubre y, vociferando, demuestra ser el líder de la banda que había partido a Taperoá disfrazado para saber si el pueblo tenía seguridad policial. Desde esta locación, los cangaceiros tienen vista a distancia del camino a recorrer para el pueblo. Con la mirada en ese horizonte, Severino le dice a su ayudante:

Severino.- Olhei a cidade toda... e não encontrei nem um polícia, mas também não teve nenhum cidadão para me dar esmola...

Severino.- Mas foi até bom, que eu ganhei mais raiva de esse povo...

[Severino.- Observé toda la ciudad... y no encontré un solo policía, pero tampoco encontré un ciudadano que me diera limosna...

Severino.- Pero hasta fue mejor así, porque agarré más rabia contra ese pueblo.]

A través del personaje de Severino, tenemos la metáfora más perfecta de la historia sobre la condenación de Sodoma y Gomorra (Gén. 18-19). Severino, mero instrumento de la cólera divina, como dice Manuel (SUASSUNA, 1986:180), pone en evidencia la falta de piedad y misericordia del pueblo de Taperoá. Disfrazándose de mendigo, investiga sobre la presencia de las autoridades en el pueblo, al tiempo que pone a prueba la bondad de cada personaje. Al comprobar tanto la ausencia de autoridades como el maltrato para con el desvalido, Severino tan solo encuentra justificación y coraje para desatar su plan. No encontró un solo justo que pudiera poner en duda la legitimidad de su proyecto, aproximándose a la historia bíblica:

Abraham se quedaba de pie ante Yavé. Éste se acercó y le dijo: «¿Es cierto que vas a exterminar al justo con el malvado? A lo mejor existen cincuenta justos dentro de la ciudad: ¿Es cierto que vas a acabar con todos ellos y no perdonarás

el lugar en atención a los cincuenta justos que puede haber allí? ¡Sé que tú estás lejos de proceder así, o sea, de permitir que el bueno sea tratado igual que el malo! ¿O es que el juez de toda la tierra no aceptará lo que es justo?»
 Yavé le dijo: «Si encuentro cincuenta justos dentro de la ciudad, perdonaré a todo el lugar en atención a ellos.» (Gén. 18, 23-26).

Pero Yavé no los encontró, y Severino tampoco. De hecho, la eliminación del personaje del fraile en la película es la que produce esta dimensión significativa: recordemos que en la obra el fraile es el único que alcanza una dignidad del ser en los términos que propone el discurso ontológico cristiano. De tal manera, al eliminarlo de la diégesis, no queda sobre el pueblo un solo justo, porque todos los personajes restantes tienen, como se expresa en el argot jurídico, cargos en su contra. Y Severino, insistimos, es “mero instrumento de la cólera divina”, tanto en la obra de teatro como en el filme.

Así, en estos personajes, no vemos más que el recordatorio de nuestro destino, desde que Adán y Eva comieron del fruto prohibido:

Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. (SUASSUNA, 1986:134)

[Cumplió su sentencia y se encontró con el único mal irremediable, aquello que es la marca de nuestro extraño destino sobre la tierra, aquel hecho sin explicación que iguala todo lo que vive en un solo rebaño de condenados, porque todo lo que vive muere.]

CAPÍTULO V

VISIONES DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Bien podría situar mi análisis en la perspectiva de los debates sobre la occidentalización, tomando como punto de referencia todo el diálogo que establece *Auto da Compadecida* con una tradición que, a simple vista, está inserta en sus postulados formales y de sentido (particularmente en la obra dramática):

1. subraya la supervivencia de un imaginario anclado en la cultura medieval heredada al Brasil (PEREIRA DE QUEIROZ, 1998) y la tradición de los autos sacramentales, instrumento óptimo para la evangelización en tiempos de la colonia;
2. su tema y vocación apostólica reafirman además la apropiación del discurso occidental que se “reorigina” en las relecturas de Suassuna y Arraes;
3. y su relación con la historia y la tradición cultural del Nordeste de Brasil obliga a tomar en cuenta un también particular carisma identitario.

Todo esto, empero, ha sido apuntado en diferentes investigaciones y críticas sobre la obra e, incluso, aclarado y desarrollado por el propio Suassuna (1985?). Basta echar una mirada a los estudios introductorios de las obras del dramaturgo para percatarnos de esto. De hecho, bastaría tan sólo tomar conciencia de que las ediciones de sus obras delatan su interés escolar en el canon de estudio del Brasil, lo cual indica que, si bien para nosotros –en Caracas– no abunda bibliografía crítica sobre el

escritor y su literatura, no han de faltar investigaciones –fuera de nuestro alcance, lamentablemente– que se aboquen al estudio de estas dimensiones que, por lo demás, no son discretas.

Éste ha sido uno de los puntos álgidos que ha representado el trabajo actual, pues la perspectiva histórica como categoría de análisis –o, en su lugar, meramente estilística– nos obligaría a inclinar nuestra atención sobre un debate que parece ya adelantado por otros investigadores, como es el caso de Henrique Oscar. Pero al aparecer una relectura del texto dramático en otro lenguaje estético, emergen más aristas a las que es imposible desestimar, especialmente cuando se da un paso importante desde el punto de vista de los “canales de circulación”: el teatro popular, experiencia colectiva y directa según lo ha concebido Suassuna, y cinematografía, experiencia individual y diferida, pero no menos popular, según la lógica que el medio impone.

Así como llama la atención el hecho de que un auto sacramental pueda escribirse en 1955, habiendo ya desaparecido del interés público este tipo de representación –al menos en lo que respecta a ciertos dramaturgos de las previas generaciones–, es igualmente llamativo el hecho de que el final del siglo XX coincida con una producción de contenido religioso católico, en un contexto que más bien tiende con más ahínco –según pueden creer algunos– a la secularización del pensamiento, cuando no a una franca oposición a la institución religiosa romana. De ahí que se articulen ante nuestros ojos dos ejes en los que reside el interés final de esta comparación: la religiosidad y la definición de lo popular, es decir: la visión

sobre la *religiosidad popular* y que es, en todo caso, lo que le brinda “particularidad” a los postulados de la obra en estudio (ambas versiones).

Esta reflexión sólo quiere contextualizar lo que han sido un conjunto de interrogantes difícilmente silenciables desde que iniciamos el camino de la investigación: ¿cómo se expresa lo popular? ¿Desde qué instancia se asume? ¿Desde cuál se promueve? ¿Qué implicaciones tiene el hecho de que un discurso sobre lo popular –como el de Suassuna– sea retomado en una producción cinematográfica por la más reconocida productora brasileña? Incluso podríamos preguntarnos qué implicaciones tiene en la interpretación de la historia y del mito semejante empresa.

Cierto es que teatro y cine, como hemos insistido en reflexiones preliminares, constituyen en sí mismos dos modos distintos de representar la realidad –o la “irrealidad”– y, por tanto, dos modos distintos de observar e interpretar los datos por ellos recuperados, y de allí que hayamos dedicado buena parte de este trabajo a desentrañar esos modos. Pero semejante afirmación, que a nadie toma por sorpresa ni pretendemos que lo haga, es traída a colación por la necesidad de insistir en que no sólo se trata de una toma de posición sobre cómo representar el mito religioso en garantía de ciertos principios –teológicos, estéticos y hasta sociales en convergencia con una tradición central (romana)–, sino sobre cómo se interpreta lo que, finalmente, es el fundamento de una obra como *Auto da Compadecida*: la religiosidad popular. La insistencia de Suassuna, además, en garantizar el distanciamiento en la representación no es gratuita: ha tomado en cuenta al sujeto de la recepción.

En realidad no es de nuestro interés hacer una revisión sobre los elementos folklóricos nordestinos en el auto (en cuanto a su origen, contenidos y prácticas localizadas), pero dado que están presentes, ¿cómo interpretar esas referencias atendiendo al contexto en que han venido a converger ambas versiones? Lo que sí creemos es que, justamente, en esta dimensión la obra adquiere un carácter particular, no ya por la especificidad de los rasgos populares descritos o tenidos como recursos temáticos o dramáticos que, si bien subrayan una particularidad identitaria, lo hacen en la misma medida en que otros autores lo han hecho en distintas latitudes. Se trata más bien de comprender la visión que de lo popular delatan ambas realizaciones, porque, finalmente, una cosa es cierta: del año 1955 al año 2000 la idea de *pueblo*, así como la relación de éste con las producciones simbólicas –propias o de los otros– en mucho ha cambiado. ¿Qué tipo de mirada –qué visión– registran nuestros autores –Suassuna y Arraes– ante la religiosidad popular y cómo inciden en ella los medios por los cuales difunden los contenidos? Al final, una pregunta más: ¿por qué plantearse hoy por hoy una relectura de la obra de Suassuna?

De lo popular como experiencia y de la religiosidad como opción

Un problema recurrente en la literatura latinoamericana ha sido la imagen del *pueblo*: desde indagaciones políticas hasta indagaciones estéticas, cada una de las búsquedas intelectuales de América Latina ha fijado una posición ante semejante presencia: el naturalismo, el realismo y el costumbrismo, los ensayos y los discursos políticos... en fin. Entre toda la variedad conceptual, disciplinaria y estilística, es

posible encontrar un eje común: el *pueblo* latinoamericano no tiene voz o, al menos, no se le reconoce, por tanto, su voz, su presencia y su hacer se construye/comprende desde afuera. O se denuncia como obstáculo del progreso, o se disecciona como curioso artefacto testimonial y pintoresco, o se edifica toda una épica sobre su ingenuidad y sabiduría inherente –pero que de nada vale en el mundo moderno– o, finalmente, se reconoce como un sujeto que “requiere asistencia”: pueblo-populacho, pueblo-repertorio, pueblo-inconsciente, pueblo-doliente... el pueblo es siempre *otro*. Si bien éstas no han sido todas las visiones que del pueblo se registran en nuestra literatura, para Carlos Monsiváis (2000) éstas dominan la esfera intelectual latinoamericana hasta bien entrado el siglo XX.

Pero no es el “pueblo” quien controla estos registros y, de hecho, tampoco es el destinatario de sus contenidos la mayor parte de las veces. Nadie espera que el “pueblo” lea –o se lea a sí mismo–, porque el pueblo “no tiene conciencia de sí”, según se estima:

...El pueblo es lo otro, lo ajeno, únicamente dignificable si es paisaje o acatamiento de la tradición, desgraciado si es mera presencia, combativo si lo acorralan las circunstancias, dócil por lo común.

Lo popular: tipos, situaciones, personajes inolvidables... es el cerco rumoroso que cede de antemano a cada escritor, los conozca o no, los utilice o no, los datos sobre el “Ser Nacional”. En cualquier caso, lo popular es la entidad carente de conciencia de sí, o la conciencia usurpada y hecha a un lado. (MONSIVÁIS, 2000:23)

Este “pueblo”, es decir, su idea, aparece no como resultado de una conciencia revelada en las clases dominantes, sino como paso inevitable de un proceso mayor: la construcción de lo nacional. En las diferentes experiencias de ordenamiento político

vivido desde las gestas independentistas hasta las formaciones republicanas y sus reconfiguraciones, las élites latinoamericanas han tomado conciencia de tal cosa como “pueblo” para ubicarse en los nuevos proyectos de país.

Pronto el pueblo dejaría de remitirse estrictamente a la plebe o gleba, para designar una dimensión más amplia: la nación, pero en cierto sentido, en las diferentes naciones que han buscado edificar una ideología identitaria que permita homogeneizar sus diversos componentes sociales, la noción de pueblo terminó identificándose con lo rural, aquello que, se supone, permanece inmutable o ajeno al vértigo modernizador. Así lo indica Ángel Rama (1984) cuando, al definir la ciudad moderna, insiste en el tipo de ordenamiento de lo popular, que no es más que el signo de su control: al tiempo que lo rural se agota, los escritores recuperan la tradición oral y la sistematizan por escrito; la literatura se legitima en el sentimiento nacional que fabrica, superando el criterio de bellas letras, traducido en la incorporación de lo popular, pero al mismo tiempo en la homogeneización e higienización de la cultura. Si bien son muchas las corrientes de apropiación de lo popular en Latinoamérica, y diferentes sus propósitos, no es nuestro menester hacer un registro de ellas, sino situar en contexto el debate en el que se inscribe la obra de Suassuna. En el marco de la querrela sobre lo popular:

...no es posible adjudicarle, no al menos de acuerdo con nuestra lectura, este carácter uniformador a la escritura de Suassuna –parte, además, de otro contexto–, pues mientras los movimientos literarios tradicionalistas animaban paralelamente a la producción historiográfica de la época (edificaban el culto a los héroes, disolvían la ruptura emancipadora recuperando el pasado colonial como cuna de la nacionalidad e interpretaban el desarrollo secular a través del criterio de “la maduración nacional”, orden y progreso), la obra de Suassuna apela a la inversión de los paradigmas de poder, ridiculiza lo culto y lo erudito, desdeña de la riqueza y

somete todo el orden mundano y pragmático, secular y voluntarioso, a la instancia de los paradigmas de la religiosidad popular, con la que Suassuna hace permanentemente un guiño de ojo. Lo popular no es aquí motivo de “domesticación”, pero tampoco es idealizado románticamente bajo el paradigma del “buen salvaje” rousseauniano, estela dejada por los navíos romanticistas. (IMAGINARIO, 2004:131)

Según podemos entrever, resulta notorio el hecho de que para Suassuna el pueblo, si bien es un reservorio de valores al tiempo que es víctima de situaciones de injusticia, como los expresan nuestros personajes de la dupla protagónica –Grilo y Chicó, representantes del pueblo/plebe–, no es menos cierto que es responsable de sus actos y, en esa medida, debe “hacerse conciente”. Suassuna lo expresa claramente cuando Manuel le niega la salvación a Grilo, reconociendo que “todo tiene un límite”, mientras que éste intenta aplicar alguna de sus argucias para poder salir del entuerto, pero sin éxito. En cierta forma, si quisiéramos “meter el dedo en la yaga”, bien podríamos decir que el dramaturgo cae en la trampa de hacer ver a los personajes “populares” como “faltos de conciencia”, dado que Grilo no quiere reconocerse a sí mismo como responsable porque no quiere asumir las consecuencias de sus actos. Sin embargo, Grilo sí tiene conciencia de sí o, al menos, tiene conciencia de clase –en la tradición que denuncia Monsiváis–:

João Grilo: -...Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando encima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo. (SUASSUNA, 1986:39)

[João Grilo: -... ¿Te olvidaste de la explotación a la que nos someten en aquella panadería del infierno? Se creen la gran cosa sólo porque enriquecieron, pero un día van a pagar. Y la rabia que yo tengo es porque cuando estaba enfermo, moribundo sobre una cama, vi pasar el plato de comida que ella mandaba al

cachorro. Hasta carne pasada por mantequilla le daba. Para mí, nada. João Grilo que se muera. Un día de estos me vengaré.]

Pero la reflexión sobre lo popular aquí no tiene que ver solamente con los personajes, en tanto que sean representativos o no del pueblo –en el sentido el pueblo/plebe. De hecho, podríamos decir que Suassuna asume a cada personaje como representante del pueblo en un sentido amplio: el pueblo-nación, cada cual responsable, desde su posición en el juego, del destino que han construido. De allí que resulte insostenible la simplificación de Grilo, pero de allí también que para Suassuna tenga sentido retomar el discurso católico en el contexto popular: su importancia derivará de la necesidad de evaluar la experiencia histórica y concreta de Brasil, focalizada en el Nordeste, en el marco de un contexto muy particular: el período de postguerra y la modernización del país¹.

Cuando Suassuna retoma la religiosidad popular, no es para ofrecer una obra de carácter pintoresco, que contribuya a la perpetuación de un imaginario de lo típicamente nacional, sino que apela a esta religiosidad para entablar un verdadero diálogo entre los valores del catolicismo romano y los del pueblo brasileño, en aras de

¹ A propósito de esta pieza, Pereira de Queiroz nos dice: «...a *Compadecida* deve ser entendida dentro do espírito que guiava as montagens do TEP e as criações de Suassuna na década de 40 e início de 50: "despertar o povo, fazê-lo sentir que era a origem e era o fim...". No entanto, devemos notar que este *despertar do povo* - cultural, portanto político - reveste-se de muita prudência e ambigüidade; a intenção de Suassuna de realizar um teatro de conscientização nem sempre segue as próprias tradições. No *Auto*, os poderosos, por exemplo, não acabam no inferno, como no imaginário popular» (PEREIRA DE QUEIROZ, 1998)

[la *Compadecida* debe ser entendida dentro del espíritu que guiaba los montajes del TEP y las creaciones de Suassuna en las década del 40 y principios del 50: “despertar al pueblo, hacerlo sentir que era el origen y era el fin”. Sin embargo, debemos notar que este despertar del pueblo –cultural y, por tanto, político– se reviste de mucha prudencia y ambigüedad; la intención de Suassuna de realizar un teatro de concientización no siempre sigue las propias tradiciones. En el auto, los poderosos, por ejemplo, no acaban en el infierno, como en el imaginario popular.]

una misión mayor: el cambio social o, al menos, la concientización. De allí que para Pereira de Queiroz, las obras de Suassuna estén próximas a los postulados de Brecht y a los espectáculos de circo, es decir, a un teatro “pobre” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1998).

Esto es posible porque existe una situación que, vivida también en Brasil, excede la lógica de las fronteras nacionales, para adquirir un alcance civilizatorio más amplio: las nuevas realidades de mediados del siglo XX, especialmente en América Latina, exigen tanto la revisión de las líneas católicas como del lenguaje de la Iglesia para hacerse comprender por los fieles, en el marco del reordenamiento político y económico mundial.

Si el “Primer Mundo” “avanza” en el período de postguerra hacia la secularización, la elevación en la calidad de vida y la consumación de la modernidad, avanzan también las contradicciones generadas por los modelos de desarrollo hasta el momento conocidos, al tiempo que el mundo se debate entre dos tendencias ideológicas dominantes: el capitalismo y el socialismo –distintivo del “Segundo Mundo”–, ambas enunciadas por primera vez desde la instancia occidental.

En América Latina la contradicción mayor radica en la profundización de los cuadros de pobreza y exclusión, que ni siquiera habrán de detenerse en las décadas venideras. Apenas empieza a desarrollarse el contexto de una cultura de masas que se verá fortalecida en los años subsiguientes, pero no por ello se verán resueltas ni aminoradas las contradicciones entre los diferentes estratos sociales: al contrario, cada vez más se harán más notorias las distancias, especialmente en la selección y

distribución de los bienes simbólicos derivados de la industria cultural. Mientras tanto, aun es propio descubrir pueblos y ciudades que, ansiosos e insuflados de modernidad, contienen posibilidades de encuentro comunitario y espacios válidos para la apropiación simbólica en la experiencia colectiva.

La apuesta por un teatro de corte popular que, según prefiere Suassuna, se represente en espacios públicos, es posible porque aun se facilita esa experiencia, y los procesos de intercambio simbólico no han terminado de modificar su morfología relacional, aunque no tardarán en hacerlo. La religiosidad, por ende, sigue movilizándose en la institución y en la fiesta colectiva, y sigue constituyendo un espacio válido para la reflexión. Pero Suassuna sabe que la hegemonía de este discurso está cuestionada, especialmente por la creciente presencia de espiritualidades cristianas protestantes en Brasil¹ que, como apuntamos en el capítulo preliminar, conviven con las formas arcaicas del catolicismo, aunado al recrudescimiento de las distancias sociales en un país que, se supone, avanza hacia la modernización. A eso se le suma el hecho de que, según Pereira de Queiroz, Suassuna encuentra en la forma del auto, una respuesta a la “cultura masificadota norteamericanizante” de mediados de siglo (PEREIRA DE QUEIROZ, 1998).

En este contexto, la expresión de la espiritualidad del escritor, y las pretensiones sociales y políticas de su obra² convergen en una misma línea: la fe en

¹ Hemos de recordar que Suassuna fue educado en una familia protestante, y que sólo en su madurez abrazó el catolicismo.

² La propuesta de Suassuna evidencia la, aun para entonces, vigente estructura de pensamiento que resiste los embates de la modernización al tiempo que se mueve entro de ella. Si bien es cierto que

una dimensión social de la religión. No más una piedad evasiva y doctrinal. Suassuna escoge una visión comprometida del Evangelio, similar a otras corrientes de la teología que en la primera mitad del siglo elevaron el vuelo, especialmente en los sectores progresistas del pensamiento protestante norteamericano, pero también en el pensamiento europeo:

El Evangelio Social en América y el socialismo religioso en Europa postulaban nada menos que el rechazo de un más allá privatizado e individualizado a cambio de un nuevo orden social en la tierra. La orientación extramundana de las generaciones anteriores de cristianos debía ser eliminada no porque estuviera en contradicción con la razón o la ciencia, sino porque ignoraba las inquietudes, fundamentalmente sociales, del Nuevo Testamento. (MCDANNELL y LANG, 2001:599)

Esta perspectiva de una religiosidad incorporada en la vida práctica según Suassuna, como cuerpo de valores válido para la superación de la exclusión y la injusticia, comparte con estas tendencias la idea de construir el reino celestial en la tierra, más que esperar su consumación en el más allá. De hecho, Suassuna nada nos dice sobre la naturaleza del cielo, salvo que en él hay espacio para la alegría porque no es el infierno: “ese sí es un lugar serio”. Suassuna no cuestiona la noción de cielo, purgatorio o infierno, porque esta es una interrogante que poco le preocupa. Lo que sí adquiere para él una dimensión capital es la vida concreta en la tierra, entroncándose así con los cambios que la modernidad provoca en la concepción del más allá: los teólogos del siglo XX, desde sus inicios, ven en las descripciones muy elaboradas del

apuesta como tribuna esencial a la ideología cristiana, es cierto también que su tipo de cristianismo propone una lectura otra de la espiritualidad, sobre la base de una comprensión sencilla de la fe, pero fundamentalmente, una visión comprometida de la fe, lo cual siempre remite necesariamente a un compromiso de tipo político, porque es un discurso que se emprende en aras del cambio social. Así... el texto de Suassuna, más allá del universo interno que representa, es en sí mismo un discurso movilizador, ideologizador, cuyo alcance aspira a ser el cambio social (IMAGINARIO, 2004:138)

cielo un peligro para sostener su verosimilitud, no creíble para una generación afectada por el pensamiento científico y la cultura hedonista (MCDANNELL y LANG, 2001). Si Suassuna no partió de este principio, al menos sí obvió esta discusión para ofrecer una comprensión sencilla de la espiritualidad, en consonancia con sus reales propósitos, claramente expresado por el payaso, su voz dentro de la obra. Aun sí, Suassuna no niega la existencia de una vida en el más allá, pero su conocimiento, inalcanzable para el ser humano, queda atrapado en las palabras de Manuel que refieren su intimidad con el Padre. Si el Padre –destinador tácito y omnisciente– permanece velado al público, el Juicio Final representado es, entonces, sólo la antesala para una eternidad que está en otra parte, y cuya naturaleza, por demás incomprensible, no nos ha de preocupar.

Esto es lo que muestra la obra de teatro o, al menos, lo que pretendía mostrar en su contexto, pero ¿qué muestra la película? Para Suassuna las tradiciones son un punto de enlace que apela a la cotidianidad de la experiencia, pero son leídas como hechos contemporáneos, no como memoraciones bucólicas. La obra del dramaturgo es actual, refiere un campo de batalla ideológico e histórico sumamente concreto, imbricando una dimensión estética, religiosa y política en un discurso cuyos referentes están a la mano, y tocan directamente la experiencia del virtual espectador, tanto en lo que toca a sus costumbres y tradiciones, como en lo que toca a su historia inmediata. De ahí que pueda romperse la cuarta pared, según evidenciamos en nuestro análisis: tanto la lógica del género teatral –de inspiración en el auto y las fiestas populares nordestinas– como su contextualización lo permiten.

Pero en Arraes estas referencias (históricas, culturales, tradicionales) son parte de un pasado, exceden la lógica de su propio tiempo y, por tanto, están afuera del sujeto de la recepción, esto aunado a la transferencia a otra lógica de representación, como el cine, donde las posibilidades comunicativas son otras. Suassuna escribe lo que vive *en su* gente y que vive *en su* tiempo, es contemporáneo. Arraes cuenta lo que vivió: hace una revisión histórica. Eso es otro modo de ver lo popular.

De lo popular como espectáculo y la religiosidad como sentimentalidad

De acuerdo con Gérard Vincent se supone que: «Cuando se moría en un mundo parecido al del propio nacimiento, y toda ascensión social para sí mismos y para los hijos era impensable, incluso no pensada, el imaginario se desplegaba en el más allá» (VINCENT, 2001:364). De allí que no parezca extraño que este imaginario del trasmundo comience a movilizarse en los derroteros señalados por McDanniell y Lang (2001) cuando registran en el siglo XX –caracterizado por vertiginosos cambios sociales– la presencia de una nueva teología, fundada en el enclave del imaginario celestial en la tierra, metáfora de una auténtica liberación histórica en sus diferentes dimensiones: justicia, libertad, etc. Menos extraño resulta entonces que en un Brasil signado por un esfuerzo de modernización, comience a ser inquietud legítima la incorporación del pensamiento católico como una axiología de alcance y validez social. Pero si esto es así en los años cincuenta, e incluso encuentra su profundización en las luchas que en los sesentas y setentas protagonizó la Iglesia latinoamericana en rutas como la Teología de la Liberación y las comunidades eclesiales de base, ¿qué

pasaría en los tiempos venideros tras el fracaso de los modelos políticos latinoamericanos, incluso el de la misma Iglesia, para dar respuesta a los males de la sociedad latinoamericana? De hecho, según José Comblin las sociedades latinoamericanas, si bien han pasado de dictaduras nacionales a procesos de democratización, estas democracias no han dado las respuestas que los cristianos esperaban. Por eso cada vez se hace más fuerte la pregunta sobre el nuevo rumbo de la Iglesia católica, acrecentada por las distancias cada vez más anchas respecto a la Iglesia romana (COMBLIN, 1993:29).

Vincent, entre tanto, prosigue su reflexión haciendo ver cómo en Europa un tipo de pensamiento nuevo ha de surgir tras el quiebre de la inmovilidad social, y la posibilidad de mejores niveles de calidad de vida, asociados a la lógica del consumo, por demás:

Obsesionados por el proyecto de acceder a la “nueva tríada” (y los desfavorecidos pueden alcanzarla a condición de contentarse con el último peldaño de la escala), los hombres de hoy en día sueñan a corto plazo. La sociedad de consumo ha erradicado la escatología, sin por ello dar un “sentido” a la vida. (VINCENT, 2001:364)

La nueva tríada será «Vivienda, vehículo y televisión, como consecuencia de la necesidad del capitalismo por hacer a todos los ciudadanos del sistema *solventes*, en el escenario del progresivo desarrollo económico propiciado después de la Segunda Guerra Mundial» (IMAGINARIO, 2004:105). Esta lógica responde, claro está, a una dinámica social muy particular, entretrejida en el seno de los países que han alcanzado un cierto desarrollo económico, y que hoy llamamos “países

desarrollados”. Pero la ideología de fondo traspasa el universo de las realidades a través de la nueva lógica de los medios, creando expectativas semejantes en todos los estratos de consumo de todas las latitudes, al margen, incluso, de sus posibilidades reales. De hecho, José Comblin insiste en que:

...la religiosidad católica tradicional, las costumbres y creencias católicas tradicionales están también desapareciendo rápidamente. Los años 80 fueron decisivos. En esta década la televisión se hizo universal y ha entrado en casi todas las casas. Ahora bien, la televisión ocupa todo el tiempo reservado antes a la cultura tradicional, a la religión, a las oraciones, procesiones, celebración de santos, etc. Queda un fondo de religiosidad mucho más indefinido... por eso están más predisuestas [las masas] para cualquier otro tipo de religión nueva. (COMBLIN, 1993:39)

Si todas estas condiciones son observables en el contexto contemporáneo latinoamericano, ¿cómo se justifica entonces el interés en volver sobre una obra de esta naturaleza? A propósito del consumo cultural en América Latina, Marcelino Bisbal insiste en que «... la modernidad actual está atravesada menos por el racionalismo elaborado y academicista y más por el desecho y el desorden de la cotidianidad y de la cultura de los grandes medios» (BISBAL, 2001:87). Y apunta también que se han identificado ciertas tendencias, observables igualmente en los países europeos, a pesar de las diferencias contextuales e independientemente de las variaciones estadísticas: 1) centralidad de los medios electrónicos en el mundo urbano, 2) segmentación del consumo de alta cultura (relativa a la escolaridad, los ingresos y la edad), 3) asistencia mínima a eventos públicos, lo cual implica la atomización y privatización del consumo cultural como práctica, 4) la masificación aparece como promotora de diversidad de intereses y, 5) tanto el consumo de la alta

cultura como de la cultura popular se hallan afectados por la mediatización, que incorpora y transforma los bienes simbólicos según la lógica de los medios. (BISBAL, 2001:89). Atendiendo específicamente al último punto que hemos referido, ¿qué implica la mediatización de la película de Arraes (Globo Filmes) respecto a la religiosidad popular expresada en *Auto da compadecida*? ¿Qué significa en esta lógica de los medios lo popular?

Comblin insiste en que los años noventa, cuya finalización coincide con la película de Arres –fue previamente una serie televisiva y su éxito determinó el ser llevada a la pantalla tras la edición del material rodado– están marcados por otras realidades: triunfo de la democracia, neoliberalismo, surgimiento de presidentes carismáticos, triunfo de la cultura masiva urbana, poder de los medios masivos de comunicación –especialmente la TV– y, finalmente, la despolitización y desmovilización social.

Pero esa desmovilización viene acompañada de un cambio muy particular: lejos de lo que podría pensarse, lo religioso, en lugar de desaparecer, se reestructura y adquiere y confiere nuevos sentidos en los actuales momentos de angustia e incertidumbre. Al menos así lo plantea Fortunato Mallimaci (1995) cuando sostiene que hoy magia, espiritualidad y mística invaden diferentes clases sociales y crean nuevas identidades. Camino semejante emprende Rodrigues Brandao cuando anuncia que:

...allí donde en el pasado muchos anunciaban «el fin de las religiones» y el advenimiento de tiempos marcados por creencias fundadas sólo en conocimientos científicos y sus doctrinas e ideologías, he aquí que nos reencontramos con un

intenso reavivamiento espiritual y religioso. Tampoco somos testigos de un proceso en el que «el pueblo» de las selvas, del campo y de las ciudades «siga pegado a la religión»... las personas de todas las clases sociales y de todos los «niveles» culturales tienen para con la religión disposiciones muy semejantes, aunque puedan vivirlas de maneras diferentes. (RODRIGUES BRANDAO, 1996:25)

Pero para Mallimaci esto se produce en un contexto de cambio para el catolicismo por las nuevas relaciones que adquiere con el estado y la sociedad. De ahí la importancia de reconocer que el catolicismo opera en América Latina desde muchos ámbitos: como institución, como comunidades, como inspiración individual, “como dador de sentido global” (MALLIMACI, 1995:165). Así, dentro del catolicismo convergen diferentes tendencias que enfrentan a sus miembros con respecto a la interpretación religiosa y política de la realidad social, distinguiéndose tres sectores básicos: conservadores, moderados y progresistas –según observa Rodrigues Brandao–, o también catolicismo integral, emocional o plural –según clasifica Mallimaci.

En este contexto, cada vez más complejo, las clases sociales ya no se reconocen como sujetos de liberación –como pudo esperar la Teología de la Liberación en algún momento–, sino que se ha fragmentado el sujeto histórico para dar lugar a identidades grupales: los indígenas, los negros, las mujeres (COMBLIN, 1993:40). Poco a poco la juventud se ha vuelto indiferente a cualquier dimensión de compromiso social y, por tanto, movilización. La búsqueda, especialmente de la clase media y las clases populares que reciben su influencia por los medios de comunicación, es la satisfacción personal, ante lo que la iglesia católica resulta

demasiado exigente, pues solicita una firme adhesión estructural e ideológica, lo que la hace pasar por autoritaria, según insiste Comblin (1993:44). Lo cierto es que hoy ganan espacio las religiosidades que, incluso dentro del catolicismo, promueven un tipo de vinculación espiritual afectiva, en lugar de cognitiva, como lo demuestra la expansión de la Renovación Carismática católica, movimiento visto con desconfianza tanto por los sectores más conservadores de la Iglesia como por los más progresistas, pero finalmente tolerados en tanto ofrece una real alternativa ante la proliferación de cultos sectarios. Si a esto le incorporamos las reflexiones de Rodrigues Brandao, quien sostiene que estos rumbos responden al tránsito de una hegemonía de tipo religioso a una situación de «mercado religioso» (RODRIGUES BRANDAO, 1996:24), entonces la posibilidad de versionar la obra de Suassuna adquiere sentido.

Si Suassuna reconstruye un imaginario popular del que, de algún modo, ha formado parte y, aun así, insiste en develar los mecanismos de representación para “asegurar” la lectura “correcta” –no sin un gesto de humor con respecto a las tradiciones a la cual se remonta esta pieza–, la obra cinematográfica impone, en cambio, una sólida mediación tecnológica, temporal y contextual. En nuestro anterior subtítulo, desarrollábamos la idea de que en Suassuna al escribir desde la contemporaneidad, sancionar el presente y proponer una axiología social inspirada en el cristianismo, apostaba a la posibilidad de un cambio desde la cultura. Al contar la historia del presente como escenario de transfiguraciones, Suassuna cuenta *la Historia*. Pero al realizar una versión historicista del texto dramático, incluso llevando la marca histórica mucho más atrás de lo que la sitúa Suassuna, Arraes cuenta *una*

historia, no *la Historia*. En esta medida se perpetúa un distanciamiento que hace difícil la proyección de tales contenidos a un escenario público, remitiéndolo, en todo caso, a una esfera privada: la del afecto, la de la empatía. Esto explica el porqué se desvanecen algunas de las confrontaciones que Suassuna introduce en la obra, al ser adaptadas a la pantalla grande, como la simplificación del conflicto del racismo encubierto, la supresión del debate entre católicos y protestantes, así como la ridiculización de la moribunda pero persistente ideología señorial representada por el personaje del coronel Antonio Morais. Es cierto que la adaptación gana en “color local”, pero pierde en su dimensión política, conflictiva, a pesar de que también suscribe una axiología cristiana.

Mientras en la obra teatral la mujer del panadero es, al momento del Juicio Final, todas las mujeres del mundo, y los sacerdotes son igualmente todos los sacerdotes del mundo, en el filme su salvación es individual: en la primera los redime la historia y su axiología, en el segundo los salva su performance. En João Grilo, en cambio, la relación es diferente: su salvación es la esperanza del pueblo –el pueblo/plebe–, porque su historia es la historia de todos los pobres. Así, mientras los burgueses de clase media –Eurico y Dora– y las élites de gobierno espiritual –el Obispo y el Padre João– son tratados en el filme como individuos, Grilo es la abstracción de un colectivo, cuyo rostro se desdibuja en la experiencia de todos los pobres. ¿No podríamos, desde cierto punto de vista, descubrir en esto un rasgo conservador? Nuevamente el pobre, sin conciencia de sí, se representa como víctima de la historia.

Esta interpretación, empero, no es completa. Es cierto que Grilo le confiere un rostro a ese pueblo-plebe, que no es causa del atraso pero sí su destinatario. Si ciertamente es astuto y simpático, recupera un atisbo de su individualidad cuando se hace consciente de sus actos y asume sus responsabilidades: la reacción de Grilo ante el juicio de Manuel es admitir que Manuel tiene razón, lo que no sucede en la obra de teatro; el sentimiento de culpa lo empuja, por ende, a las puertas del infierno. No es claro que las palabras de la Compadecida para evitar su condenación –ya referidas en el capítulo anterior– reconstruyan su experiencia individual, pues al relatarla, establece paralelos con la propia historia de la Virgen y Jesús como pobres de Dios. Así también el discurso visual que acompaña este monólogo establece paralelismos entre el relato “sobre Grilo” y rostros –en imágenes fijas en blanco y negro– sin nombre, sin tiempo, sin lugar que se ven representados en las palabras de la Compadecida. Ergo, esa también es su historia: Grilo es un anónimo, un colectivo, víctima de las circunstancias, “pero lleno de fe”. Grilo es cualquiera: ¿Y no pueden ser “cualquiera” también los panaderos o los sacerdotes? ¿Y no tienen acaso los pobres una conciencia y un destino individual? Una posibilidad queda abierta en el simple gesto de reflexión en el Juicio Final sobre su conducta, aunque «...el Pueblo es la galería donde sólo por excepción brotan los rasgos personalizados» (MONSIVÁIS, 2000:21). A pesar de que Monsiváis no escribe tales palabras respondiendo al contexto específico en el que se produce esta versión, vemos cómo el ciclo vuelve a repetirse, evidenciando la persistencia de estereotipos difícilmente superables.

Es curioso, sin embargo, que para Monsiváis, en el cine latinoamericano del período que va de 1935 a 1955:

Surge... la idea de lo popular que domina el resto del siglo, que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos de gleba y plebe, y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos. Esta vez, el cine por su cuenta modifica las versiones del Pueblo. (MONSIVÁIS, 2000:25)

Vuelve a ganar una concepción tradicional y conservadora: el pueblo es pobre, pero feliz. Es pintoresco, piadoso y divertido. Así se observa en el final de la película, y, en cierta forma, así se expresa también en la obra de teatro: Chicó, que había recaudado todo el botín de los *cangaceiros* tras sobrevivir a la matanza, prometió donarlo a la Compadecida si João Grilo resucitaba, y así fue. Aunque ambos necesitan el dinero, renuncian a conservarlo por fidelidad a su promesa. En el filme, luego del matrimonio de Chicó y Rosinha, la pareja huye del nuevo suegro junto con Grilo. Habiéndolo perdido todo, sin embargo, comparten gustosos con el “mendigo” –Manuel disfrazado– el poco pan que les queda.

En esa piedad popular que busca expresar el filme no hay lugar para preguntarse cómo es el cielo y, si Suassuna no se lo plantea, mucho menos será planteado en la película. Sin embargo, aunque no se muestra un atisbo del cielo, puesto que, además, la Compadecida y Manuel son imágenes en la imagen, sí se muestra, en cambio, la “fachada” del infierno. ¿Para qué esto? El espectáculo mórbido, la búsqueda de lo grotesco como centro de interés, exagera la lectura emocional de la obra. De esta manera, la emoción –el miedo, el espanto– y la

afectividadad son los ejes movilizadores del discurso, pero han de hacerlo pulsando el interés del espectador en lo perturbador. No hay lugar para la reflexión teológica, que no tiene lugar tampoco en la obra teatral. Si el cielo no es representado, es porque el cielo es aburrido, al menos desde el punto de vista de los medios, si es que del cielo se conserva una visión teocéntrica: contemplación de la divinidad y ausencia de conflicto. Podría considerarse que el fresco que se anima en el Juicio Final es un atisbo del cielo, pero en realidad, se trata sólo de una imagen de la imagen, como antes apuntamos: una referencia distante, que bien podría interpretarse simbólicamente. El cielo, lo mismo en el filme que en la obra dramática, está reservado a la intimidad con el Padre, de la que Manuel goza por excelencia. Hacer ver el infierno y ofrecer una demostración de los castigos infligidos a los condenados, exagera el *pathos* y, de tal manera, establece canales para la empatía, fundamental para un cine que “cuenta historias”.

La religiosidad popular no es pues un espacio para la confrontación, sino una zona afectiva y privada, pues ha perdido su carácter beligerante al ser mediatizado por la pantalla grande. La dimensión conflictiva de lo popular, tanto al nivel de los contenidos como de las imágenes visuales –aunque suene tautológico– cede paso a una búsqueda sentimental y empática, cuyo lugar conceptual es la *popularidad*:

“Popular” es lo que vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición; más que la formación de una memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. También les incomoda la palabra “pueblo”, evocadora de violencias e insurrecciones. El desplazamiento de sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aún al sustantivo abstracto popularidad, es una operación

neutralizante, útil para controlar la “susceptibilidad política” del pueblo. (GARCÍA CANCLINI, 1990:241)

Asimismo, lo popular no es ya una experiencia colectiva, el lugar del compromiso, ni de la fiesta ni del encuentro. Lo popular viene ofrecido por un actor sin rostro, pero cuyo discurso se vuelve hegemónico: la industria cultural, por lo que

Lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia. Con lo cual se produce una distorsión simétricamente opuesta a la folclórica: lo popular le es dado al pueblo desde fuera. (GARCÍA CANCLINI, 1990:242)

Si, como dice Bisbal, la historia del presente se construye en los grandes medios, lo que incide en la fragmentación de un discurso unitario de la historia e incide también en que los grandes relatos abran paso a pequeñas historias, entonces los imaginarios colectivos derivan, en gran medida, de la “representación mediática” y no de experiencias concretas de la realidad (BISBAL, 2001:90). Lo que pudo haber surgido tras la sistematización de la experiencia popular en la obra de Suassuna, se vuelve mediación, pero hemos de decir que en segundo grado, pues el ejercicio escriturario del dramaturgo es también una mediación: la de la “alta cultura” –los letrados, aunque en el marco de tendencias populares o tradicionalistas–, que cede paso a la mediación de la cultura de masas.

Pero desde el punto de vista religioso, la recepción de la adaptación filmica en el público brasileño, apunta a una perspectiva particularmente interesante, aunque no necesariamente novedosa. Si en los últimos años notamos el florecimiento de nuevas espiritualidades de consumo privatizado, esto es, sin compromiso institucional desde

el punto de vista pragmático, el éxito de *O auto da Compadecida* sólo puede confirmar una hipótesis: dado que hoy los medios informan e intervienen en los asuntos de interés público, duplican las atribuciones antes reservadas a determinadas instituciones, como la Iglesia (BISBAL, 2001:93). El lugar de la predicación es cada vez menos efectivo desde el rito dominical. Los medios de comunicación ocupan hoy el lugar del púlpito: sancionan el mundo y anuncian los caminos a seguir, pero su axiología, en el marco de una relación comunicativa impersonal pero privada, es la que mueve al mercado: las leyes de oferta y demanda determinarán los contenidos que circularán en estas nuevas redes de intercambio simbólico, porque en el marco de una cultura de *massmedia*, la predicación también obedece a la expectativa del consumidor (VINCENT, 2001:365) Esto explica por qué *O auto da Compadecida* del grupo Globo Filmes y dirigida por Guel Arraes, no puede ser otra cosa que sentimental, piadosa y popular.

AHORA SÍ: EL JUICIO FINAL
(A modo de conclusiones)

Y es así que el hombre hace su comida, hace su oficio, hace casas, hace visitas al médico, hace negocios, hace ciencia, hace paciencia, es decir, espera, que es «hacer tiempo».

ORTEGA Y GASSET, 1958:53

Vive el Hombre en estado de extroversión, vuelto hacia el mundo de los sentidos, porque la introversión le compromete, o le abisma. De ahí que busque *ver* fuera de sí, más allá de lo real e inmediato, un mundo ordenado según otras normas o en el que las mismas normas pudieran ser vistas con extrañeza, como cosa *irreal*. Al menos así lo sostiene Ortega y Gasset cuando explica su noción del teatro, que propone como un juego de irrealidad, alternativa última para aliviar la carga de un continuo hacer (esperar):

Para que haya otro mundo al que mereciera la pena irse sería preciso, ante todo, que ese otro mundo no fuese real, que fuese un mundo irreal. Entonces estar en él, ser en él equivaldría a convertirse uno mismo en irrealidad. Esto sí sería efectivamente suspender la vida, dejar un rato de vivir, descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingrátido, invulnerable, irresponsable, inexistente... Este hacer, esta ocupación que nos libera de las demás es... jugar. (ORTEGA Y GASSET, 1958:54).

Su definición de teatro denota el reconocimiento del carácter inhóspito de la existencia entendida como sino fatal, ineludible, para el cual se construye un orden paralelo, refugio del hombre: desde el edificio del teatro, que delimita un *adentro* para ocultarse del *afuera*, y que una vez *dentro* separa físicamente lo *real* (el público) de lo *irreal* (la representación), hasta la misma distinción del teatro como discurso de

ficción y válvula de escape, Ortega y Gasset va dejando las marcas de un sentido mítico de la teatralidad.

Esto se enlaza con la fuerza motriz que da origen, justamente, al mito como concepto. Si éste aparece para dar respuesta al vacío o las frustraciones que las relaciones vitales producen en el grupo social (MACHADO y PAGEAUX, 2001), y el teatro es la consumación de un espacio-tiempo de lo irreal para “dejar de hacer”, “dejar de vivir” un rato, éste se transforma en mito o, en todo caso, su canal de circulación-actualización, su praxis. Agregamos el hecho de que el teatro tiene en las formas más remotas del rito su origen (ORTEGA Y GASSET, 1958). ¿No es esta, acaso, la búsqueda de Suassuna? ¿Qué decir, en cambio, del cine? Retomamos un fragmento antes citado en nuestro trabajo:

Si el mito tiene su origen en este “invisible ensueño de los hombres” que, paradójicamente y pese a una idea muy difundida, el reino de la máquina ha alentado y no ha exterminado, afecta a la muchedumbre no tanto porque dé significación a lo que viven cuanto porque las deja soñar más allá de lo que viven. (CLERC, 1994:251)

¿No es lo que consigue, finalmente, Arraes, articulando imagen dentro de la imagen?

Una imagen para que el mito siga viviendo: en Ariano Suassuna, para que viva cambiando el mundo; en Guel Arraes, para que viva soñando un mundo cambiado, pero ya no posible.

Crear para actuar en uno, crear para soñar en otro.

Suassuna apuesta a que es posible hacer otro mundo en este mundo: modernidad.

Arraes sólo imagina lo que otro contó, lo vuelve a contar y deconstruye *la Historia* con mayúsculas para contar *una historia* con minúsculas, vuelta hegemónica con el discurso de un gran emporio de la imagen como sustentación: postmodernidad.

Pero mientras el mundo siga siendo inhóspito –y sospechamos que no tiene otra naturaleza–, el mito ha de seguir viviendo.

FUENTES

ALFREDO GUIMARÃES, Antonio Sérgio (1996): “El mito del anti-racismo en Brasil” en *Revista Nueva Sociedad*. Nº 144, julio-agosto 1996. Págs. 32-45.

ARIÈS, Philippe y Georges DUBY, (dir.) (2001): *Historia de la vida privada*. Madrid, España: Taurus. 5 vol.

ARRAES, Guel (2000): *O auto da Compadecida*. Brasil: Globo Filmes. Productores: Daniel Filho e Guel Arraes.

AZARA, Pedro (1992): *La imagen de lo invisible*. Colección Argumentos. Barcelona: Anagrama.

BAIZ QUEVEDO, Frank (1997): *Análisis del film y de la construcción dramaturgica*. Caracas: Litterae editores.

BAUDRILLARD, Jean (1998): *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana – Sala Mendoza.

_____ (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

BAYER, Raymond (1998): *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERGER, Jonh (1975): *Modos de ver*. Colección Comunicación Visual. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S. A.

BISBAL, Marcelino (2001): “Cultura y comunicación: signos de consumo cultural” en *Revista Nueva Sociedad*. Nº 175, Septiembre-octubre 2001. Págs. 85-96.

BONTE, Pierre y Michel IZARD, (dir.) (1996): *Diccionario de etnología y antropología*. Madrid: Akal ediciones.

BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.

BOURDIEU, Pierre (1994): *Razones prácticas*. Baelona: Editorial Anagrama.

BRECHT, Bertolt (1973): *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélide Mendiga-Harzu de Machain. Volumen 2.

BRICEÑO GUERRERO, J. M. (1997): *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas, Monteávila Editores.

BRICEÑO-LEÓN, Roberto y Heinz SONNTAG, (edit.) (1998): *Pueblo, época y desarrollo: la sociología de América Latina*. Caracas: CENDES-LACSO-Editorial Nueva Sociedad.

BRUNEL, Pierre e Ives CHEVREL (Dir.) (1994): *Compendio de Literatura Comparada*. México, Siglo XXI.

CARMAGNANI, Marcelo; HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia y Ruggiero ROMANO (1999): *Para una historia de América*. I.- Las estructuras. México: FCE y Colegio de México.

CASTORIADIS, Cornelius (1983): *La institución imaginaria de la sociedad* (1. Marxismo y teoría revolucionaria). Barcelona: Tusquet Editores.

CLERC, Jeanne-Marie (1994): “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión” en Pierre Brunel e Ives Chevrel (Dir.): *Compendio de Literatura Comparada*. México, Siglo XXI. Págs.: 236-273.

COLLINGWOOD, R. G. (1960): *Los principios del arte*. México: Fondo de cultura Económica.

COMBLIN, José (1993): “La iglesia latinoamericana de Puebla a Santo Domingo” en Comblin, González y Sobrino (edit.): *Cambio social y pensamiento cristiano en América latina*. Colección Estructuras y Procesos, serie Religión. España: Editorial Trotta. Págs. 29-56

COMBLIN, José; GONZÁLEZ FAUS, José y Jon SOBRINO, (edit.) (1993): *Cambio social y pensamiento cristiano en América latina*. Colección Estructuras y Procesos, serie Religión. España: Editorial Trotta.

DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo* (Estudios sobre cine 2). Barcelona-España: Ediciones Paidós. 391 págs.

DIÉGUES Jr., Manuel; SUASSUNA, Ariano e outros (1985?): *Literatura popular em verso* (Estudos). Coleção: Reconquista do Brasil, vol. 94. São Paulo: Editora da Universidade de São paulo, 2da edição.

DURAND, Gilbert (1971): *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

ECO, Humberto (1999): *Arte y belleza en la estética medieval*. España: Editorial Lumen. Segunda edición.

ESTEBAN LORENTE, Juan F. (1998): *Tratado de iconografía*. Colección Fundamentos nº 110. España: Ediciones Istmo.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1973): *Calibán, canibale*. Buenos aires: editorial La Pléyade.

GADAMER, Hans-Georg; BRINKMANN, Richard y otros (1984): *Mito y ciencia / Arte y religión / Lenguaje y religión*, Serie: Fe cristiana y sociedad moderna. Vol. 2. Madrid: Ediciones SM. 2da. Edición.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (comp.) (1996): *Cultura y Tercer Mundo* (Cambios en el saber académico). 1er Volumen.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada (1992): “Efectos de los procesos temporales en los discursos teatrales y cinematográficos”, en Roster, Peter y Mario Rojas (editores): *De la colonialidad a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna e Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano IITCTL. Págs. 187-194.

GREIMAS, A. J. (1983): *Del sentido II* (Ensayos semióticos). Versión española de Esther Diamante. Madrid: Editorial Gredos.

GREIMAS, ALGIRDAS y Jacques FONTANILLE (s/f): *Semiótica de las pasiones* (De los estados de cosas a los estados de ánimo). México: Siglo XXI editores.

GRUZINSKI, Serge (1999): “Las imágenes, los imaginarios y la occidentalización” en Carmagnani, Hernández Chávez y Romano: *Para una historia de América. I.- Las estructuras*. México: FCE y Colegio de México. Págs. 449-567.

_____ (1994): *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner* (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica.

HERRENSCHMIDT, O (1996): “Religión” en Bonte e Izard (dir.): *Diccionario de etnología y antropología*. Madrid: Akal ediciones. Págs. 629-634.

IGLÉSIAS, Francisco (1995): *Breve historia contemporánea del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica. 310 págs.

IMAGINARIO BINGRE, Andrea (2004): *El juicio final desde la alteridad: Construcción de los imaginarios religiosos en la obra Auto da Compadecida de Ariano Suassuna*. Trabajo de ascenso presentado para aspirar al escalafón de Profesor Asistente en la Cátedra *Arte en la historia y problemas de la cultura* en la Escuela de artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. (En manuscrito).

JABOR, Arnaldo (2000): “‘Auto da Compadecida’ é o novo cinema brincante” (En línea), en http://www.fdc.br/arquivos/ij2_tp1.doc. [Fecha de consulta: 23/07/2003]. Tomado de *O Globo*, 26 de setiembre de 2000.

La Biblia (Latinoamérica), (1974): Madrid: Ediciones Paulinas y Ediciones Verbo Divino. VII edición.

LANDER, Edgardo, (edit.) (2000a): *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (Perspectivas latinoamericanas). Caracas: UNESCO-IESALC / FACES-UCV.

MACHADO, Álvaro Manuel y Daniel-Henri PAGEAUX (2001): *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Portugal: Editorial Presença.

MALLIMACI, Fortunato (1995): “El catolicismo latinoamericano a fines de milenio. Incertidumbres desde el Cono Sur” en *Revista Nueva Sociedad*. N° 136, Marzo-abril 1995. Págs. 164-176.

MCDANNELL, Colleen y Bernhard LANG (2001): *Historia del cielo* (De los autores bíblicos hasta nuestros días). Madrid: Taurus, Grupo Santillana de Ediciones.

MEDINA, José Ramón (1995): *Diccionario enciclopédico de las letras en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

MONSIVAÍS, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

ORTEGA Y GASSET, José (1958): *Idea del Teatro*. Madrid: Revista de Occidente.

OSCAR, Henrique (1986): “Prólogo” en Ariano Suassuna: *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir editorial. Págs. 9-14.

PASERO, Carlos Alberto (s/f): “La estructura de la acción en el auto da compadecida de Ariano Suassuna a partir del modelo de Candace Slater para la literatura de cordel” en <http://www.fundaj.gov.br/docs/text/pasero.doc>, [Fecha de consulta: 23/07/2003].

PEREIRA DE QUEIROZ, Tereza Aline (1998): “Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e en *La Diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura” em *Revista Brasileira de História*. v.18 n.35 São Paulo. (Versión digital on-line)

PETKOFF, Teodoro (1986): “América Latina: Raíces y perspectivas de los proyectos de cambio social en este final de siglo” en *Ciencia política*, IV Trimestre.

QUIJANO, Aníbal (1998): “La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana” en Briceño-León y Sonntag (Edit.): *Pueblo, época y desarrollo: la sociología de América Latina*. Caracas: CENDES-LACSO-Editorial Nueva Sociedad. Págs. 27-38.

RAMA, Ángel (1984): *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2004): *Diccionario de la Lengua Española*. España: Espasa. Edición digital.

RIBEIRO, Darcy (1975): *Los brasileños*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores. 211 págs.

RODRIGUES BRANDAO, Carlos (1996): “Las cien caras del rostro de Dios. Creencias y religiones en Brasil” en *Revista Nueva Sociedad*. Nº 142, Marzo-Abril 1996. Págs. 22-31.

ROMERO, José Luis (1986): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo XXI Editores.

ROSTER, Peter y Mario ROJAS, (edit.) (1992): *De la colonialidad a la posmodernidad: Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna y IITCTL.

SUASSUNA, Ariano (1986): *Auto da Compadecida*. Prólogo de Henrique Oscar. Rio de Janeiro: Agir editorial.

_____ (1985?): “A Compadecida e o romanceiro popular nordestino” em *Literatura popular em verso* (Estudos). Coleção: Reconquista do Brasil, vol. 94. São Paulo: Editora da Universidade de São paulo, 2da edição. Págs. 181-190.

_____ (s/f): *Seleção em prosa y verso*. Prólogo de Silviano Santiago. Coleção Brasil Moço: literatura viva comentada. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro e M.E.C.

URRUTIA, Jorge (1992): “Teatro y cine: un encuentro problemático” en Roster, Peter y Mario Rojas (editores): *De la colonialidad a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna e Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano IITCTL. Págs. 195-199.

VARELA, José R. (1992): “El texto vuelve por sus fueros: Algunas consideraciones sobre el lugar del texto dramático en la semiología teatral” en Roster y Rojas (edit.): *De la colonialidad a la posmodernidad: Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna y IITCTL. Págs. 51-62.

VV.AA. (1953): *Teatro teológico español*. Estudio introductorio por Nicolás González Ruiz. Vol. 1. Madrid: Editorial Católica.

VINCENT, Gérard (2001): “Los católicos: lo imaginario y el pecado” en Ariès y Duby, (dir.): *Historia de la vida privada*. Madrid, España: Taurus. Vol. 5: De la primera Guerra Mundial hasta nuestros días. Págs. 357-386.

VINICIOS VILAÇA, Marcos y Roberto Cavalcanti de Albuquerque (1999): *Señores de la tierra* (Poder y mando en el Nordeste de Brasil). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

ZARUR, Luciano (s/f): “*Auto da Compadecida: uma revolução silenciosa nos meios de comunicação de massa audiovisuais brasileiros*” (En línea), en http://www.fdc.br/arquivos/ij2_tp1.doc. [Fecha de consulta: 23/07/2003].