



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

**GLAUBER ROCHA: HAMBRE, VIOLENCIA Y
SUEÑO.
UNA VISIÓN ESTÉTICA, POLÍTICA E
IDEOLÓGICA DEL CINE BRASILEÑO.**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:
JESÚS ARTURO GUEVARA BOLIO**

**ASESOR:
FRANCISCO MARTÍN PEREDO CASTRO**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice de contenido

Introducción.....	4
Capítulo 1: Estética, Misticismo y Subdesarrollo. Tres postulados del cine de Glauber Rocha	10
<i>1.1 La Teoría Estética, La obra de Arte: los postulados de la escuela de Frankfurt</i>	<i>11</i>
<i>1.2 Misterio y Misticismo</i>	<i>21</i>
<i>1.3 La Teoría del Subdesarrollo de la CEPAL.....</i>	<i>28</i>
Capítulo 2: Estética y Misterio en la Filmografía de Glauber Rocha.	39
<i>O Pátio.....</i>	<i>39</i>
<i>Barravento</i>	<i>42</i>
<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	<i>47</i>
<i>Amazonas, Amazonas; Maranhão 66</i>	<i>53</i>
<i>Terra em Transe.....</i>	<i>57</i>
<i>1968</i>	<i>63</i>
<i>Antonio das Mortes.....</i>	<i>66</i>
<i>Cabeças Cortadas.....</i>	<i>72</i>
<i>Der Leone Have Sept Cabeças</i>	<i>77</i>
<i>Câncer</i>	<i>82</i>
<i>As Armas e o Povo.....</i>	<i>85</i>
<i>Claro</i>	<i>88</i>
<i>Di Cavalcanti.....</i>	<i>92</i>
<i>Jorjamado no Cinema</i>	<i>94</i>
<i>Historia do Brasil</i>	<i>97</i>
<i>A Idade da Terra</i>	<i>101</i>

Capítulo 3: Replanteando un hemisferio cinematográfico. Convergencias y Alcances con y del Nuevo Cine Latinoamericano.....	107
Conclusiones.....	128
<i>Estética</i>	<i>131</i>
<i>Misterio</i>	<i>133</i>
Referencias Bibliográficas	137
Bibliografía.....	139

Introducción

Glauber Rocha fue una persona a quien le gustaba hacer las cosas a edad temprana: dirigir su primer largometraje, contraer matrimonio, morir. Con su prematura muerte a los 42 años de edad, causada por un ataque cardíaco, fue una figura que, debido a su talento y juventud, dejó mucho por hacer. Su filmografía presenta un legado de lucha contra todas aquellas ideas falsas que, él consideraba, invadían la mente del pueblo brasileño y los pueblos latinoamericanos, así como la del espectador del “primer mundo”.

Esos clichés del latino carnavalesco, tropical, bailador y fiestero se derrumbaban al ver la pobreza y el egoísmo en sus filmes, el hambre y, como bien dice en su manifiesto “La estética del hambre”, su manifestación más pura que es la violencia. Siempre tuvo muy en claro lo que quería, nunca perdió de vista esos principios tan arraigados: era conciso, constante y crítico. Ni figuras como Pier Paolo Pasolini y Godard, a quienes admiraba, se salvaron de su crítica y de su espíritu reformador.

Desde el inicio de su carrera cinematográfica tuvo un contacto activo con el estilo de vida del *Sertão*. Aquella zona árida, calurosa, empedrada y desértica en la que era muy clara la diferencia en condiciones de vida entre los corruptos y egoístas, y entre los ignorantes y abusados. Desde su primer largometraje *Dios y el diablo en la tierra del sol* (*Deus e o Diabo na terra do sol*), que dirigió a sus 25 años, y en su continuación *El Dragón de la Maldad contra el Santo Guerrero* (*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*) –con el cual gana el premio a mejor dirección en Cannes–, Rocha lleva a la luz ese *Sertão* que muestra los puntos que tanto le preocupan: el hambre, la corrupción, la injusticia, la violencia y la ignorancia.

Para entender sobre su situación social es vital abordar –de forma breve– algunos sucesos claves en la historia política del Brasil de los años treinta, cuarenta y cincuenta para llegar a Kubitschek. Al iniciar los treinta Brasil atravesaba una etapa de tensión social que se

desencadenó en la guerra civil de 1932, también conocida como la revolución constitucionalista, la cual deja un terreno perfecto para la instauración de una dictadura (evento que ocurre con la era de Getulio Vargas Dornelles).

La guerra civil comienza con un evento clave: la muerte de cuatro estudiantes, quienes protestaban contra el gobierno federal en el estado de *São Paulo*. La revolución, entonces, comienza en ese mismo estado. Posteriormente obtiene el apoyo de otros dos: *Rio Grande do Sul* y *Minas Gerais*. El movimiento fue derrotado tras noventa días de guerra, deja un saldo de más de dos mil muertos; pero al final la revolución no fue en vano: algunas exigencias hechas por los líderes insurgentes fueron concedidas –muy probablemente para evitar otra guerra y sin hacer un gran sacrificio.

Entre ellas estaba la nueva constitución de 1934 y la instauración de un gobernador sin afiliación militar en el gobierno local de *São Paulo*. Vargas decide conceder estas demandas, sin embargo una de ellas no duraría mucho tiempo.

Getulio Vargas Dornelles fue el personaje principal durante la época de la dictadura que duró de 1930 a 1945 en Brasil. La revolución del estado de *São Paulo* fue, entre otras cosas, contra el gobierno federal que él dirigía. Vargas gobierna en tres “modalidades” diferentes: primero como parte de un gobierno provisional, posteriormente como parte del nuevo periodo con la constitución de 1934 y finalmente con su imposición del *Estado Novo* implantado con su *coup d'état* en 1937, culminado en 1945.

Un tiempo después, durante los años finales de la década de 1950, la silla presidencial fue ocupada por Juscelino Kubitschek; uno podía sentir un aire en la sociedad que cargaba optimismo y esperanza por el progreso, un hecho comprensible considerando las décadas de golpes, guerra civil y dictaduras que sufrió el pueblo brasileño. Kubitschek fue un presidente electo “democráticamente” con orientaciones tecnocráticas. Brasil entra en una

era de desarrollo capitalista, enfocado entre algunas cosas, en urbanismo, hecho en parte visible con el surgimiento de una nueva capital: Brasilia.

Mientras tanto, en el mundo también se daba un cambio en la organización, dando paso a ese llamado nuevo orden como resultado de la guerra fría. Es en este contexto que surge el concepto de tercer mundo para diferenciar a esos sectores del globo que no pertenecían ni al primer ni al segundo mundo. El concepto comienza a derivar en diversos movimientos de conciencia, cuyo principal rasgo era la liberación e incorporación de zonas marginales como un intento de combatir la desigualdad y creciente polarización dentro de los países ‘subdesarrollados’.

La autora Angela Prysthon menciona, “El concepto de tercer mundo sirve, a partir de los años sesenta – a pesar de las delimitaciones eufemísticas y conservadoras de la geografía contemporánea – para establecer una unidad de cuño libertario e idealista.”¹ Tal concepción propia del tercer mundo encuentra una afiliación similar a movimientos anticolonialistas y de liberación nacional surgidos en África y Asia.

Es dentro de este marco de sucesos y cambios históricos donde el cine nuevo y, en particular, Glauber Rocha, comienza a desarrollar sus premisas, sus publicaciones y su cine. Una estética que aborda el hambre, la violencia, el misterio y el sueño de un Brasil, de un cine tercermundista, tricontinental. Su trabajo busca demostrar la infabilidad de problemáticas comunes en las sociedades, la política y la identidad de países y urbes cortados por el mismo patrón: el subdesarrollo, la heterogeneidad.

Una trayectoria que, asimismo, se enfoca en exterminar clichés, mostrarle al pueblo brasileño que no debe sentir vergüenza por su condición, por la situación en la que se encuentra. En dar a entender que una posible solución no se revelará en su conjunto por

¹ Angela Prysthon. *A Terra em transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo*, en *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, vol. 2, no. 4, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, 2002, p. 163. Traducción mía.

elementos místicos y sobrenaturales, sino que debe integrar el trabajo comunal de los seres humanos.

Rocha cae en cuenta, oportunamente, que tanto en el público internacional como en las audiencias locales, Brasil era visto a modo de un paraíso tropical. Copacabana e Ipanema comenzaron a recibir un incremento en el movimiento de extranjeros y el carnaval se popularizaba aún más. En pocas palabras, Brasil era un gran estereotipo de gente bien bronceada, sol, arena, mar y rumba. Era una visión que incluso los brasileños preferían adoptar ante el juicio ajeno, ante su incauto anhelo de querer pertenecer al mundo desarrollado.

¿Para qué, exactamente, sería pertinente rescatar las ideas de Rocha? Tomando en cuenta el contexto adyacente (el mexicano), sería bastante difícil aplicar esa mirada en México de forma tan literal. No se puede negar que cada país del territorio latinoamericano tiene sus circunstancias congénitas, por lo cual sería poco viable que se aplique como tal dentro de nuestro país. Sin embargo podría ser más realizable que dichas ideas sirvan como apoyo para considerar una reinterpretación de lo latinoamericano.

Tal reinterpretación puede partir y darse en diversas esferas, sea en lo político, en lo artístico, en lo social y en lo académico. En lo político, por ejemplo, es mucho más conocido el debate de la alianza político-económica entre México y Norteamérica (en especial con los Estados Unidos) que ha generado una desatención y, por lo tanto, un desinterés, dentro de determinados sectores sociales, hacia toda Latinoamérica.

Reinterpretación que puede verse apoyada por el arte de Rocha, concretamente por la concepción y función de los conceptos de Estética y Misterio dentro de su filmografía. Para comparecer el asunto que interesa de cada concepto se realizó una revisión completa de la obra cinematográfica del director brasileño.

Finalmente, considero una aportación importante abordar este tema en el contexto mexicano por dos motivos principales: primero, porque al igual que Brasil, el caso de México es similar al momento de tomar en cuenta que ambos países se encuentran aislados ante el resto de Latinoamérica, de una manera u otra. Brasil por cuestiones relativas principalmente a la barrera lingüística respecto a los demás países; México tanto por cuestiones políticas y económicas que ya mencioné con anterioridad, pero principalmente por una cuestión de ubicación geográfica.

El segundo motivo tiene que ver con el hecho de que varios autores, entre ellos Ana del Sarto, consideran que los movimientos nacionalistas latinoamericanos han contribuido más a la fragmentación de Latinoamérica, este punto converge con el anterior en la siguiente cita de la autora Ana del Sarto:

“Quizás, lo que esta variedad de nacionalismos demuestra es precisamente una fragmentación latinoamericana, sin mencionar el aislamiento brasileño o su falta de integración con el resto de Latinoamérica.”²

Con estas referencias puedo decir, con certeza, que el trabajo busca responder a tres cuestiones concretas:

¿Cuál es la concepción y la función de los conceptos de estética y misterio en la filmografía de Glauber Rocha, en contraste con la ideología y la política de su época esculpida en sus filmes?

¿Cómo se ven determinados los conceptos de estética y misticismo a partir de su visión del hambre, la violencia y el sueño?

² Ana del Sarto. *Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited: Aesthetics, Culture and Politics*, en *Chasqui*, 2005, Páginas 78-89. En línea en <http://search.proquest.com/docview/220546830?accountid=41816>; última revisión el 10-05-13 a las 20:11 hrs. p. 82. Traducción mía.

¿Pueden estos conceptos extrapolarse a otros países latinoamericanos como ideas atemporales de Brasil y de Latinoamérica, o simplemente forman parte de un nacionalismo brasileño que demuestra, entre otras cosas, una fragmentación de lo latinoamericano?

El mundo del arte y el mundo fílmico tienen la capacidad de mostrar realidades particulares y contextos propios, con lo que se respeta la singularidad de cada país. Empero, también es capaz de transmitir ideas que rebasan al tiempo y al espacio. Demostrar que el cine de Glauber Rocha puede ser distintivo, categórico y trascendental para el tercer mundo es una de las principales convicciones del proyecto.

Capítulo 1: Estética, Misticismo y Subdesarrollo. Tres postulados del cine de Glauber Rocha

Como primera aproximación a este trabajo, y por ende, al trabajo analítico respecto a las obras del cineasta Glauber Rocha, se presenta un primer capítulo con las aproximaciones teóricas, conceptuales y metodológicas. Tales aproximaciones se presentan dentro de este marco como herramientas, cuya utilización será clave para el desarrollo del segundo capítulo y así comenzar a generar las conclusiones pertinentes basadas en los resultados obtenidos.

De forma breve, el siguiente trayecto por las bases teóricas y de análisis parte del interés fijado en dos conceptos de gran importancia en la filmografía del brasileño: su visión del misticismo en los pueblos latinos, y en específico de la comunidad brasileña; y por otro lado, uno de sus conceptos más influyentes en su cine: la estética. Cada uno representa una periferia dentro de la cual se circunscribe una diversidad de ideas y elaboraciones, dando como resultado la adjuntía de otros conceptos.

En el caso de la concepción de misticismo, se pone en relación con el concepto de ‘sueño’. Partiendo de esta relación – y de la relación con la estética y sus conceptos más allegados – Rocha explica a cada uno de ellos, de manera que pueda llevar más a la luz su concepción del cine latinoamericano y del pueblo de Brasil. En cuanto a la estética, ésta se pone en relación más inmediata con los conceptos de ‘hambre’ y ‘violencia’; y de igual manera se explican por su estrecha relación entre sí, pues como él llega a mencionar varias veces, la manifestación más pura del hambre del brasileño es su violencia.

Partiendo de este punto de ataque y por la necesidad de un análisis a profundidad de ambos conceptos dentro de la trayectoria de Glauber Rocha, se integran, a su vez, otros conceptos y cuerpos teóricos de acuerdo al deseo e inquietud del trabajo. Como resultado de la aproximación de Rocha al cine, al igual que por las influencias de su contexto y situación

como latinoamericano, se realiza una revisión a la concepción política y económica del subdesarrollo, partiendo de la Teoría del Subdesarrollo de la CEPAL y del análisis realizado por el politólogo Octavio Rodríguez Araujo.

Para abordar de mejor manera el concepto de estética se recurre a una perspectiva de corte más filosófico, realizando una revisión de la concepción de obra de arte de Walter Benjamin, la Teoría estética de Hegel, pero en especial se ahonda en el trabajo sobre Teoría estética y la obra artística de Theodor W. Adorno. Finalmente, la perspectiva de misticismo, además de ser comprendida como la plantea Rocha en sus escritos, he recurrido a la perspectiva sobre el cine y el misterio humano de Juan José Muñoz García. De esta manera me permito comenzar con las aproximaciones al concepto de estética y a todas aquellas ideas que pretenden responder a las cuestiones que ‘lo bello’ encierra en sí mismo.

1.1 La Teoría Estética, La obra de Arte: los postulados de la escuela de Frankfurt

Rocha, al presentar su estética, no la presenta aislada, sino que la mantiene en constante relación con el hambre y posteriormente la liga a la violencia. En *La Estética del Hambre* el autor pone de manifiesto el concepto que refiere a ‘lo bello’ con relación al hambre, para comenzar a explicar su discurso como cineasta, así como los recursos que lo apoyan en sus obras.

La estética del hambre y de la violencia, como recurso estilístico y como elemento de identidad en las obras del director brasileño, nos liga al deseo de comprensión de un concepto que se encuentra en un cuadro anterior: el de obra de arte. Para dar inicio a las aproximaciones sobre la teoría estética y la obra de arte partiré de las ideas directas de Walter Benjamin, y de las ideas que Adorno rescata sobre Benjamin, para lograr una transición mucho más sutil a la Teoría Estética de Adorno y evitar divisiones tajantes.

En el cuadro de la perspectiva benjaminiana (interesada en la filosofía, la historia y el cambio a partir del desarrollo tecnológico), la obra de arte ha experimentado un cambio en su función a través de la historia, tomando como punto divisor de esta línea temporal al intervalo renacentista. Para Benjamin, el cambio radica en el hecho de que la obra artística adopta una nueva función en el mundo empírico, una que, probablemente (desde el punto de vista de Adorno), se vuelve mucho más compleja, lo cual va de acuerdo al planteamiento de Benjamin del cambio social y artístico a partir del desarrollo tecnológico.

Al adoptar esta nueva función, la obra de arte debió renunciar a la tradición que la ponía en servicio de un ritual. Ahora la obra se basa en otras prácticas y políticas. Al adoptar, entonces, nuevas funciones y atenuar su función hasta el momento tradicional, la obra de arte comienza a recibir un culto de corte mayormente secular – el cual comienza en la época del renacimiento. A esta secularización del culto artístico, Benjamin le añade los cambios que sufre el arte a partir de nuevas tecnologías y nuevos medios de producción.

De esta manera, el arte adquiere (o más bien hace evidente) dos valores que ocupan un polo diferente:

- El valor de culto.
- El valor de exhibición.

Ambos valores hacen referencia a la focalización de la importancia en los objetivos de la obra de arte. El primer valor supone que aquello que importaba en la obra de arte era su mera existencia, puesto que era el medio para formalizar un rito. El segundo valor entiende que la importancia debe radicar en la muestra del trabajo.

Tampoco se excluyen mutuamente, sin embargo Benjamin encuentra un cambio de paradigma a través de la reproducción mecánica: la obra de arte mantiene su valor de culto, mas ésta alcanza su meta (en la actualidad) al ser exhibida – de igual manera, la obra

tradicional poseía un valor de exhibición, pero se apreciaba en menor grado respecto a la importancia del culto y el rito.

Con base en estos conceptos, Walter Benjamin marca su sendero teórico con el propósito de comprender y explicar la cualidad única de una obra de arte, la cual, primeramente, conjuga en el concepto de tradición – la cual sigue viva y cambiante –; en seguida se embarca en argumentos que giran en torno a la unicidad para introducirnos al concepto de ‘aura’³.

Es precisamente en este marco de pensamiento y argumentación que presenta Benjamin (al igual que algunas ideas de Hegel y su teoría estética, las cuales mencionaré más adelante), que Theodor W. Adorno da inicio a su aproximación estética de la obra de arte en la sociedad. Con la mirada puesta en el concepto de ‘tradición’ de Benjamin, introduce al lector en la elaboración de una definición de arte y a la persecución del mismo arte en busca de una identidad.

“La definición de arte es en cualquier punto indicada por lo que el arte alguna vez fue, pero es legitimada sólo por lo que el arte devino en relación con aquello que quiere, y quizás puede, devenir.”⁴ Una de las características principales de la obra de arte es su propio desapego del mundo empírico, es decir, del mundo sensorial inmediato, para dar paso a otro mundo, el cual se presenta en oposición con el anterior.

Adorno encuentra una contradicción en la búsqueda de identidad de la obra. Ésta, inherentemente desea identidad consigo misma, sin embargo, en un plano más somero, se vuelve una identidad que en la realidad empírica es forzada sobre todas aquellas formas en

³ El aura, en palabras de Benjamin, posteriormente interpretadas por Adorno, “no es únicamente el aquí y ahora de la obra de arte, es todo aquello que va más allá de sus atributos efectivos, de su contenido; uno no puede abolirla y aún así demandar arte”. Theodor W. Adorno. *Aesthetic Theory*, p. 45. Traducción mía.

⁴ “The definition of art is at every point indicated by what art once was, but it is legitimated only by what art became with regard to what it wants to, and perhaps can, become.” *Ibidem*, p. 5. Traducción mía.

las que el arte se manifiesta. Al ser forzada, lo hace como una identidad tergiversada, ya que se pone en relación con el sujeto.

En estos supuestos, el autor da por sentada la existencia de una identidad estética, la cual busca brindar apoyo a aquello que carece de identidad, es decir, al arte. Sin embargo, en la realidad empírica, ese apoyo se ve reprimido por la compulsión que la realidad misma tiene con la identidad.

Aquí, Adorno introduce una diferenciación entre un plano empírico, contrastado con un plano de cierta manera ideológico, retomando la percepción de Hegel sobre lo bello y sobre la forma y el fondo. Para Hegel, una obra de arte por sí misma, sin relación con su tiempo y su espacio (lo cual indica un intento de generalización), cuenta con una forma y un fondo. La forma se presenta como la dimensión empírica, la evidencia material de que la obra existe, es aquel plano que nos permite acceder a ella, de ahí su importancia.

Por otra parte, el fondo o idea representa la dimensión que contiene la intención de la obra, la cual parte de una idea; así da a entender la existencia de un plano ideológico. La propuesta de Hegel evidentemente sigue el método dialéctico tan cultivado por su pensamiento, presentando la forma como primer postulado, es decir, una tesis; el fondo como la contradicción: la antítesis; el surgimiento de una nueva contradicción que resulta de la modificación de ambas nos otorga la síntesis: la obra de arte.

Por lo tanto, el arte “Tiene por fin dar la forma, por la cual representa la idea, semejante en todo al ojo, que es el asiento del alma y hace visible el espíritu.”⁵ Al final de esta cita, Hegel hace hincapié en el concepto de espíritu y alma; similar a los argumentos de Benjamin (los cuales nos llevan a una discusión sobre el aura), Hegel encamina sus postulados al análisis del espíritu como elemento esencial del arte, y de la vida en el arte. El

⁵ Friedrich Hegel. *De lo Bello y sus Formas*, p. 87.

alma y el espíritu presentes de diversas maneras en la obra –que si posee un espíritu vacío, sin fondo ni ideal, es finita. Lo opuesto ocurre al darse las condiciones contrarias.

Retomando los elementos anteriores, sin ahondar mucho en el punto de espíritu ni el alma, la Teoría Estética de Adorno da un giro, en la cual el autor se adentra en planteamientos de Kant para darle consistencia y asegurar sus argumentos. Así, comienza una elaboración en la idea kantiana que separa al sentimiento estético – y por ende, según Adorno, en concordancia con todo el modelo de Kant, el arte mismo – del poder del deseo, al cual refiere la ‘representación de la existencia de un objeto’.

Adorno no realiza una comparación entre este planteamiento kantiano con el hegeliano; y no considera que sea necesario pues resulta algo evidente que él entiende a la ‘representación de la existencia de un objeto’ en Kant como el plano sensorial de la experiencia estética de Hegel, en otras palabras, lo equipara con la forma del arte. Esta representación, para Kant, siempre refiere al poder del deseo (con lo cual comienza a analizar la experiencia subjetiva) y con ello, al plano de la emoción que el sujeto experimenta en una obra de arte.

El debate de lo subjetivo es de suma importancia para la Teoría Estética, ya que a lo largo de diversas elaboraciones en torno a ‘lo bello’ se procura encontrar su función e influencia en la composición de la obra. Sin duda, la experiencia subjetiva resulta clave en la experiencia estética del arte, mas no puede sustituir aquellos valores objetivos que la obra en sí encierra. Adorno identifica una postura errónea que se ha mantenido en diversas posturas sobre la estética: una postura que insiste en el sentimiento subjetivo como base de toda belleza.

Ni siquiera considera la inter-subjetividad como elemento para aproximarse a una mayor objetividad, ya que aquella discusión crearía un discurso objetivo para el plano empírico, no para aquel plano ideológico en el que el arte aspira trascender. Por otra parte, a manera

de reivindicación del factor sensorial, la Teoría Estética menciona que aquellas posturas pasadas evocan algo incompleto. Aquellos postulados llegan a una visión equivocada de la subjetividad pues no supieron cómo analizar aquel sentimiento.

Para Adorno, el plano sensorial es la dimensión a través de la cual, un trabajo artístico constituye sus condiciones y, de manera más concreta, su apariencia. La experiencia no siempre debe ser placentera y debe ser vista, también, como perteneciente a un proceso de producción. En este punto se introduce la perspectiva del autor de la obra.

En el caso de Glauber Rocha, realizando una comparación con las ideas de Adorno – quien pretende extrapolar dichas ideas a casos diversos de artistas –, concibe que la carencia de arte sería insoportable para él; a pesar de ello, no considera sus trabajos individuales como fuentes de placer.

“[...]Y pude decidir entre mi propia ambición y una función colateral del cine: la de ser vehículo de ideas necesarias, de ideas que no fueran mis frustraciones y complejos personales, sino de ideas universales, incluso si son consideradas en el nivel más simple de los valores.”⁶ Muy similar a esta epifanía de Rocha, Adorno teoriza sobre la postura del artista y sobre la necesidad del arte contrapuesta al placer o no placer de los autores en la elaboración de sus obras.

Con esto, la Teoría Estética pretende romper el esquema de la ‘placentera experiencia subjetiva’ como la verdadera identidad estética del arte. El vicio que se deriva de tendencias egocéntricas genera una falsa impresión de ‘lo bello’, de la obra de arte y del arte en sí.

⁶ Glauber Rocha en José Carlos Avellar. *Glauber Rocha*, p. 53. Corchetes míos.

“La identificación llevada a cabo por el sujeto era idealmente no aquella de hacer a la obra como él mismo, sino aquella de tornarse él mismo como la obra.”⁷ Entender a la obra como una entidad independiente, no sólo en el sentido orgánico, sino como una manifestación autónoma respecto al mundo empírico. En ese momento, la obra de arte es percibida y sentida como una forma de comportamiento que adquiere una razón de ser.

En su siguiente apartado, Adorno expone elementos del arte y la estética en torno a la situación. Entre sus ideas iniciales está la relación entre las ficciones y la realidad empírica, elemento en vasta relación con el fin del análisis filmográfico de Rocha. En esta teoría, las ficciones son modificaciones de la realidad empírica (elemento deducible).

Por otra parte, el efecto que producen es hacer que dicha representación – que ahora pertenece al plano de lo no-empírico – sea tomada como factor empírico. En pocas palabras, es lo que, como muchos cineastas, Glauber Rocha realiza al ficcionalizar realidades empíricas en ‘El Dorado’ de *Terra em Transe*.

En el marco de la situación, surge, dentro de la Teoría Estética, un discurso que parece retomar nuevamente las posturas de Benjamin: el contraste entre el arte tradicional y el nuevo arte. Para comenzar, Adorno identifica que una de las principales diferencias entre ambas nace de la reproducción mecánica: el arte nuevo hace énfasis en el hecho, antes oculto, de que es un elemento hecho, un trabajo producido.

Entender el concepto de ‘nuevo arte’ implica conocer sus contradicciones. El arte moderno, para Theodor W. Adorno, se determina en los campos sociales y estéticos de la siguiente manera: socialmente (en el campo de la forma o el empírico) el arte moderno se determina por el conflicto con las condiciones de producción; mientras que, de manera interior y estética, se condiciona por la exclusión de procedimientos obsoletos y exhaustos.

⁷ “The identification carried out by the subject was ideally not that of making the artwork like himself, but rather that of making himself like the artwork” Theodor W. Adorno. *Op Cit*, p. 17. Traducción mía.

En un sentido muy similar puede entenderse el *Cinema Novo* brasileño: al intentar adaptarse a las condiciones de producción latinoamericanas, adquiere un estilo formal y empírico; en cuanto a su composición interior, se condiciona, entre otras cosas, por el deseo de exclusión de los estilos norteamericanos y europeos (factor que puede comprenderse mejor con las categorizaciones de primero, segundo y tercer cine).

El concepto de ‘lo moderno’ o ‘lo nuevo’ en el arte surge ya comenzado el siglo XX; en este contexto, Adorno igual identifica al concepto de ‘experimentación’ como elemento conformador de ‘lo nuevo’. Según el autor de la Teoría Estética, la experimentación en primera instancia refería a esfuerzos bien filtrados a través de una conciencia crítica, conciencia opuesta a la continuación de ciertas prácticas estéticas ya no reflejadas en el arte.

De cierta forma, Adorno concibe aquel deseo de la experimentación como un deseo más noble del de ‘lo nuevo’. “Lo nuevo es el ferviente deseo por lo nuevo, no lo nuevo en sí mismo: eso es de lo que todo lo nuevo sufre.”⁸ Puesto que, de esta manera, el arte nuevo cae en el punto sin dimensión que es la pura subjetividad. Para esta teoría, ciertos artistas con integridad y constancia como Picasso y Schoenberg (y en mi opinión, Rocha también), logran sobrepasar ese punto.

Como contraparte de esta visión vieja y tergiversada de ‘lo moderno’ o ‘lo nuevo’, Adorno refiere a una postura que, él considera, expresa con mayor ejemplaridad las características del arte moderno, elementos cualitativos que encuentra en artistas como Picasso y Schoenberg. El postulado lo toma de Rimbaud, el cual define al arte moderno como un arte

⁸ “The new is the longing for the new, not the new itself: that is what everything new suffers from.”
Ibidem, p. 32. Traducción mía.

con la conciencia más avanzada, en donde los más progresivos y diferenciados procedimientos técnicos, se saturan con las más progresivas y diferenciadas experiencias⁹.

Dentro de esta visión, el artista, como personificación de la fuerza social del proceso de producción, no necesariamente se ve condicionado o atado por la censura, normalmente dictaminada por las relaciones de producción modernas. Inclusive, puede, y en ocasiones debe, darse la libertad de criticar aquella censura.

Es entonces, en el equilibrio entre elementos de la realidad empírica y las inquietudes emotivas y del espíritu, que la obra artística comienza a concientizar su identidad estética. “Así como el arte no puede ser, ni nunca fue, un lenguaje de sentimiento puro, ni un lenguaje de la afirmación del alma, tampoco corresponde al arte perseguir los resultados del conocimiento ordinario.”¹⁰ A partir de esta cite, a manera de conclusión, la teoría da paso a la siguiente idea que reforzará el apartado próximo: la idea de las prohibiciones en el arte.

Con aquello que se ha ‘prohibido’ en el arte, introduce un apartado que aborda un concepto que le compete enteramente al arte y, sobre todo, a la estética: el concepto de ‘lo feo’ y la idea de lo ‘no bello’. Con analogías basadas en la armonía, Adorno equipara lo feo con el concepto de disonancia, una disonancia que se presenta en la obra como lo incompleto. De igual manera, como en los apartados anteriores, lo feo y la disonancia se miran bajo en cristal de la historia, es decir, en relación con perspectivas ‘tradicionales’ y ‘modernas’.

Poniendo en acción dicha visión, el autor presenta el argumento tradicional de lo feo, entendido como elemento que se opone a las normas que reinan la forma de la obra. En la mente del artista y del medio artístico tradicional, “la prohibición de lo feo se ha vuelto una interdicción de todo aquello que no sea formado *hic et nunc* –aquí y ahora–, de lo

⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰ “Just as art cannot be, and never was, a language of pure Keeling, nor a language of the affirmation of the soul, neither is it for art to pursue the results of ordinary knowledge” *Ibidem*, p. 32. Traducción mía.

incompletamente formado, de lo crudo.”¹¹ El desequilibrio en conceptos de simetría, armonía, composición y balance, concebidos desde tiempos helénicos, conforman la visión tradicional de lo feo.

Aquí, la teoría plantea que en la perspectiva contemporánea de la estética, la cual considera una visión holística que toma en cuenta todos los cambios en los medios, en las ideas y en los sujetos, la disonancia y lo feo no son la negación de estética; por el contrario, son elementos cuya ausencia le resta seguridad y consolidación a la identidad estética. Una de las funciones principales de lo feo es mantener una relación diacrónica entre el arte moderno y lo viejo.

En el planteamiento de lo feo, la prohibición implicó un miedo anterior; ahora, la prohibición implica represión en diversas esferas de la obra. Lo feo no existiría si la relación entre la naturaleza y el humano renunciara a su carácter represivo; factor que perpetua la represión del hombre. Con esta idea se hace referencia a la situación actual de la esfera de producción en el arte.

En cuanto a la relación diacrónica que pretende mantener el concepto de ‘lo feo’, existe una estrecha relación con la concepción estética de Rocha, quien a través de la crudeza del hambre y la violencia pretende mostrar aquello que, desde perspectivas occidentales, se considera como primitivo. El concepto de ‘lo feo, entonces, marca un constante retorno a lo arcaico. “La impresión de fealdad emana del principio de violencia y destrucción.”¹² Todo aquello que el arte rechaza en su camino hacia la autonomía.

Lo históricamente viejo aparece, en un primer momento, como disonante; sin embargo, esa negación que presenta una mediación en sí misma, se sintetiza en un ideal de belleza.

¹¹ “The prohibition of the ugly has become an interdiction of whatever is not formed *hic et nunc*, of the incompletely formed, the raw.” *Ibidem*, pp. 45-46. Traducción mía.

¹² “The impression of ugliness stems from the principle of violence and destruction.” *Ibidem*, p. 46. Traducción mía.

Ligado este ideal con el ideal de arte, la estética de hoy no puede basarse en la experiencia armónica únicamente, “por el contrario, en lo feo, el arte debe denunciar el mundo que crea y reproduce lo feo en su propia imagen, a pesar de que, en esto también, la posibilidad persista de que la simpatía con lo degradado se revierta en una concurrencia con la degradación.”¹³

Y es esta cualidad de denuncia y espíritu de discusión lo que caracteriza al cine de Glauber Rocha. Para la Teoría Estética de Adorno, el arte encuentra en ‘lo feo’ una afirmación de sí misma y de su misión. La belleza no surge de un ideal platónico del comienzo puro, sino en la renuncia de aquello que alguna vez se temió, y a pesar de que sea algo que se sigue temiendo, ésta lo recupera para denunciar y buscar su supresión en el mundo empírico.

1.2 Misterio y Misticismo

Dentro de la lengua española, la palabra misterio refiere a una cosa considerada como recóndita o arcana, y que en gran parte no está en el poder de uno explicarla o comprenderla. El misticismo, por lo tanto, representa una doctrina fundada (en su mayoría) bajo principios de corte religioso y/o filosóficos. Esto igual implica una comunicación de lo humano con la divinidad, con la que se busca un estado de perfección espiritual o meramente religiosa.

Desde la perspectiva de Glauber Rocha, el concepto de misterio se enfoca y mantiene más una postura filosófica (contrapuesta a la religiosa), y al mismo tiempo adopta una visión antropológica. Para el autor Juan José Muñoz García, la perspectiva del misterio en el cine es analizada desde la visión de la antropología filosófica. Para él, el cine es un tratado de ‘antropología implícita’. En el séptimo arte, ambos consideran inteligibles (en su manera muy particular) cuestiones como ¿qué es el hombre? En este apartado del capítulo, me

¹³ “Rather, in the ugly, art must denounce the world that creates and reproduces the ugly in its own image, even if in this too the possibility persists that sympathy with the degraded will reverse into concurrente with degradation.” *Ibídem*, pp. 48-49. Traducción mía.

enfocaré en estos conceptos y en aquellas ideas de naturaleza antropológica que los complementan.

Haciendo relación entre el misterio y el cine, Muñoz García presenta una introducción a sus planteamientos al abordar el tema de la narración como un ‘cuasi-instinto’ del ser humano. A lo largo de su libro *Cine y Misterio Humano*, el escritor describe al hombre constantemente como un ‘ser relacional’; considera que una persona en aislamiento y soledad absoluta es un ‘imposible metafísico’, al menos en nuestra realidad.

El cine entra a cuadro en sus argumentos, cuando sirve como vehículo de transmisión de ‘ideas necesarias’ (como menciona Rocha). Entonces “el arte cinematográfico, cuando no se deja arrastrar por intereses ajenos a la verdad y la belleza que lo llevan a traicionar su propia esencia, se convierte en una ayuda ineludible para ahondar en este fascinante misterio en que consiste el ser humano.”¹⁴ Por lo tanto, el cine – desde una perspectiva de las industrias culturales – es un producto que refleja, por su condición de arte mimética, una mentalidad y una visión del mundo: aquella de una generación.

Simultáneamente, tiene la capacidad y el poder de moldear pensamientos y generar actitudes, sobre todo en la comunidad en la que ven luz por primera vez. Como lo concibe Glauber Rocha, una obra artística que se considera revolucionaria, tiene el deber no sólo de actuar de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica. El misterio del cine, y del humano en el cine, deslumbra cuando apela a las emociones e incita a la reflexión y acción intelectual.

Similar a la antropología en sí, la antropología filosófica pretende abordar a la imagen del ser humano desde una perspectiva holística o totalizadora; su interés es el de ordenar e integrar resultados de distintas ciencias para encaminar de mejor manera el quehacer humano. Busca un saber universal a través de las causas últimas de su objeto. Existen

¹⁴ Juan José Muñoz García. *Cine y Misterio Humano*, p. 23.

estímulos y objetos que se pueden estudiar y dominar, el misterio es todo aquello que se opone a dicha racionalidad, es algo que debe experimentar el hombre y que lo impulsa (o al menos le da fe) para superar su misma condición.

En el cine del brasileño, por ejemplo, el misticismo presentado naturalmente, hace a los personajes de sus historias personas un poco más felices, pues sienten que están más cerca de respuestas a qué son y quiénes son. A pesar de ello, la visión de Rocha surge como crítica y como solución a los defectos de una cultura (brasileña; latinoamericana) y por tanto, como una superación de la opresión y el relativismo.

La necesidad del misterio se hace visible, entre otras cosas, cuando se cae en supuestos reduccionistas, al intentar conjugar la realidad en problemas que se pueden controlar. De esta forma se va erosionando la capacidad de asombro en el ser humano. “Ante el aspecto misterioso de la vida, no caben la huida al escepticismo o a la reclusión en la superficialidad, sino bucear en él sabiendo que nunca lo agotaremos.”¹⁵ Aceptar el misterio, en este caso, es considerar al arte cinematográfico como un escape al control.

Ya lo menciona Rocha en su escrito *La estética del sueño*: “El sueño es el único derecho que no se puede prohibir.”¹⁶ Es evidente que indica un escape al control. Muchas veces el humano se empecina con aquello que puede dominar con la mente o con la propia ‘libertad’. Frecuenta lo útil y placentero; y eso, en ocasiones, a costa de la libertad y el derecho a lo útil y placentero de otros. El misterio ofrece, entonces, una vía de escape.

Mantener un contacto con el misterio y con el arte, encamina a uno a relacionarse más con las humanidades. El desprecio de estas últimas, al parecer de Muñoz García, es motivo suficiente para crear tipos personales con una mentalidad altamente utilitarista, delimitada

¹⁵ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁶ Glauber Rocha. *La estética del sueño* [en línea], URL: http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_sueno.htm

por su carácter rudimentario y estructura estrecha. La técnica, como uno de los factores más racionales y utilitarios del arte, debe servir y protegerla.

Hoy en día, muchos productores y realizadores “dedican mucho tiempo y talento a cuidar la forma descuidando el concepto.”¹⁷ Olvidar la parte irracional, lo místico, en el arte, en la vida social, es olvidar el sentido trascendente del arte y de la vida humana, generando un vacío existencial. El fin del misterio no es únicamente – para ambos autores – oponerse a la opresión encontrada en la vida diaria (sea por desigualdad, por deseo de poder, etc.), no pretende desaparecer al cumplir dicha función. La libertad no basta, también se requiere la presencia del misticismo para dar sentido a la capacidad propia de elegir.

Estos argumentos se oponen a la postura (la cual, sin duda alguna, posee certeza) que plantea el efecto tranquilizador de las ciencias y de la razón. Como el ejemplo que pone Juan José Muñoz García, al mencionar que resulta tranquilizante decir y creer que el motivo de ciertas conductas humanas, que nos sobrecogen, se reduce a disfunciones físicas y psíquicas¹⁸.

Así como lo real ofrece un extenso campo de posibilidades, igual las hay de respuestas. Los valores que uno puede sentir en el arte y encontrar en el misterio también deben pensarse. Que, de cierta manera, el misterio excluya a la razón, no significa que debamos pensar en prohibiciones, sino en una vía para expandir la capacidad creativa del humano. Pensar en ampliaciones de la vida.

Tanto para Muñoz García como para Glauber Rocha – a pesar de sus diferencias en las vías de exposición –, el concepto de misterio y su importancia también radican en contrarrestar los altos niveles de hipertécnica que se encuentran en las sociedades modernas y contemporáneas. Uno de los motivos principales es el hecho de que el excesivo culto a la

¹⁷ Juan José Muñoz García. *Op cit*, p. 45.

¹⁸ *Ibidem*, p. 57. Paráfrasis mía.

técnica, conlleva una conversión categórica de las cosas, y a partir de esa visión son juzgadas.

Ante tales circunstancias, el artista debe mantener su libertad y no dejarse consumir, como en casos lo hace el hombre científico, por su voluntad de poder, ya que “cuando este afán de dominio se lleva al extremo aparece la violencia.”¹⁹ Igualmente, la toma de esta actitud (la violenta), también surge por carencia de dignidad humana – similar a lo que explica Rocha en cuanto al ‘hambre’ y su forma de expresión en el pueblo brasileño.

Cuando las condiciones de poder y violencia se mantienen, el hombre se reduce a un ‘ser neutro’. Ese ser neutro sólo adquiere valor cuando se somete a la ideología del o los poderoso(s) y del o los más violento(s). Si es una postura de derecha, el hombre resulta un objeto que debe ser alimentado, mientras que en la izquierda, la burocracia lo ve como un objeto a ser masificado. Por lo tanto, el misterio es también un manifiesto que trata la irreductibilidad del hombre y su no objetivación.

La comprensión de la esencia del ser humano, a través de posturas místicas y de la antropología filosófica, implica ejercer la intuición intelectual. Ya que “el ser humano es [...] algo irreducible a medidas físicas, datos genéticos, estadísticos, esquemas psicológicos o históricos, etc”²⁰ es necesaria la intuición donada por el misterio, en conjunción con el ejercicio del intelecto – en el entendido de que el pensar no se reduce al procesamiento de información o a la manipulación de símbolos.

Gran parte de las actividades que realiza el ser humano son realmente innecesarias para la supervivencia de la especie, tales como la religión, los sepelios, el arte, los ritos, la ciencia. El misticismo, sin duda, entra en dicha categoría, sin embargo es algo que el hombre busca, al igual que a las demás, por un primitivo e innato deseo de saber, de encontrar un sentido a

¹⁹ *Ibídem*, p. 65.

²⁰ *Ibídem*, p. 67. Corchetes míos.

la existencia, a sus condiciones o a su posible devenir. He ahí la diferencia entre un proceso de hominización y uno de humanización.

Algo que también excluye el misterio es el azar: su presencia implica desorden, falta de estructura o configuración. Meras condiciones de azar imposibilitan y niegan la existencia de algún ser. Para su eliminación, en las narraciones, se requiere el ya mencionado ejercicio del intelecto, como es el caso del brasileño, quien presenta temas caóticos, mas no narraciones caóticas. A pesar de que el elemento místico remite a lo incomprensible, el sentido de sus historias son comprensibles, en determinados niveles, por el ser humano.

Bajo la estructura de los postulados anteriores, se llega a concluir una cosa en concreto: tanto la percepción de misterio en Muñoz García, como en Rocha, se encamina a definirla como otro medio más por el cual el arte (particularmente el séptimo arte) puede llegar a la verdad. A partir de la generación de dudas, adopción de opiniones y fundamentación de certezas, lo místico acerca al cine unos cuantos pasos a la conquista de la verdad.

Evidentemente, la conquista conlleva tiempo y esfuerzos; esfuerzos similares a los que realiza el misterio como sobrepasar el relativismo, vencer al escepticismo y así no caer en equivocaciones, no tomar lo que no es por lo que es. El obstáculo a vencer, dentro de este margen, se encuentra en el vicio implícito en la fascinación que generan las ciencias experimentales, y el efecto placebo que donan las supuestas certezas de muchos medios de comunicación²¹.

Siguiendo ese sendero, se llega a creer que la única posibilidad, en nuestro mundo social, es tener plena certeza o ninguna en lo absoluto. No se puede establecer, como bien concibe Muñoz García, un único canon. No todo es evidente de igual manera, existen realidades de difícil acceso para algunos, ya que no siempre se está en las mejores condiciones para contemplar las evidencias. Esto me remite a los planteamientos de Glauber Rocha en su

²¹ *Ibidem*, p. 114. Paráfrasis mía.

estética del hambre, en la que para él sí resulta evidente que los pueblos de Brasil, al sufrir esa hambre y la violencia que trae, no comprenden su origen.

Esa realidad desorienta al hombre pobre; es en ella donde se juega su propio ser, de ahí la dificultad para acceder a lo evidente. El misticismo en Rocha, comienza a mostrar un ferviente anhelo por evitar la disminución del conocimiento de la verdad y, por tanto, un empobrecimiento de la libertad y la creatividad. El mito del eterno progreso, según la visión de Muñoz García²², el positivismo que plantea otorgar todas las respuestas, y cuyo lema – *Ordem e Progresso* – está bien implantado en la bandera brasileña, fomenta la mentalidad del ‘canon único’, algo contra lo que la filmografía de Rocha pretende luchar.

Quizás, el elemento más determinante de la filmografía de Glauber Rocha sea su misticismo y no su estética (al menos en un mayor grado). Podría representar el rasgo característico que lo diferencie y lo vuelva más conciso frente a los demás movimientos cinematográficos latinoamericanos: como lo son el *tropicalismo*, el *tercer cine* o incluso del mismo *cinema novo*; con quienes compartía una misma (o similar) mirada respecto a experimentación estética, intervención política y reconfiguración social y cultural.

No obstante, dejo tales cuestiones, que pueden ser resueltas o no, para los capítulos posteriores. Por el momento, me permito concluir este apartado de misterio y misticismo con la siguiente cita de Glauber Rocha, en la cual reflexiona sobre la pobreza y la dualidad del hombre que la experimenta. La pobreza, dice Rocha:

“Es la carga autodestructiva máxima de cada hombre y repercute psíquicamente de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas: una es fatalista y sumisa a la razón que lo explota como esclavo. La otra, en la medida

²² *Ibidem*, p. 115. Paráfrasis mía.

en que el pobre no puede explicar lo absurdo de su propia pobreza, es naturalmente mística.”²³

1.3 La Teoría del Subdesarrollo de la CEPAL

Una vez presentado el cuerpo teórico que fungirá como apoyo para la comprensión de los conceptos de ‘estética’ y ‘misticismo’, es necesario abordar aquella teoría que me permitirá enlazar a ambos, al igual que sentar las bases terrenales sobre las cuales (en materia de política y economía) se desarrolla el cine de Rocha. Bajo el reflector que dona la Teoría del Subdesarrollo, plasmada en las publicaciones de la CEPAL, se mirarán las posturas del cineasta brasileño, así como también se comprenderá su contexto y las condiciones que dieron origen a los valores de su filmografía; todo esto bajo una conciencia crítica y analítica de la condición latinoamericana.

Dentro de estos primeros acercamientos de la Comisión Económica para América Latina al subdesarrollo, se recurrió a las posturas del autor Raúl Prebisch, cuyos argumentos mantienen una fuerte presencia para comenzar a comprender la concepción del centro-periferia. En un punto posterior se integrará una visión con mayor contemporaneidad, partiendo del análisis del politólogo Octavio Rodríguez.

De acuerdo con los primeros documentos de la Comisión que abordan el tema del subdesarrollo, contenidos en publicaciones del segundo semestre de 1949 y el primero de 1950; y siguiendo la línea de Octavio Rodríguez, aproximarse a la Teoría del Subdesarrollo implica definir los conceptos de ‘desarrollo económico’, ‘centro’ y ‘periferia’. Comenzaré con el primer concepto.

El desarrollo económico implica una progresión hacia delante, un aumento en dos elementos determinantes – al nivel de la unidad social, es decir, del habitante –, un

²³ Glauber Rocha. *Op. cit.* URL: http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_sueno.htm.

aumento en el ingreso y en la productividad del trabajo. Por lo tanto “El desarrollo económico se expresa en el aumento del bienestar material, reflejado en el alza del ingreso real por habitante, y condicionado por el incremento de la productividad media del trabajo.”²⁴

Para el desarrollo económico es necesario contar con condiciones de acumulación de dichos bienes, así como con la posibilidad de avance técnico; sin embargo, la postura de la CEPAL no pretende capturar esos procesos dentro de un modelo arquetípico de economía capitalista. Su objetivo principal es la comprensión de la asimilación de tal proceso de desarrollo, circunscrito en el ámbito económico mundial; en otras palabras, le interesan las características adoptadas por el desarrollo con la propagación de técnicas, correspondientes al capitalismo, de producción.

Al hacer mención de un ámbito económico mundial, la teoría del subdesarrollo implica y adjunta a los conceptos de ‘centro’ y ‘periferia’. El entendimiento de las estructuras internas de cada concepto brinda mayor luz a la comprensión, no sólo del paralelismo, sino también de la divergencia entre desarrollo y subdesarrollo.

Este par de conceptos (el centro y la periferia) se conforman como producto, inicialmente, de la manera en que el progreso técnico se propaga en el sistema económico mundial. Ambos contienen, de forma implícita, la idea de desarrollo desigual originario.

En los primeros (en los centros), “los métodos indirectos de producción que el progreso técnico genera se difunden en un lapso relativamente breve a la totalidad del aparato productivo.”²⁵ Entonces, los centros son economías donde penetran, primero, las técnicas productivas del capitalismo. Por otra parte, la periferia representa a una economía donde su

²⁴ Octavio Rodríguez. *La Teoría del Subdesarrollo de la CEPAL*, p. 25.

²⁵ *Ibidem*, p. 26

producción se mantiene inicialmente rezagada, con partida en el punto de vista de la organización y de la tecnología.

“En la periferia se parte de un atraso inicial, y al transcurrir el período llamado de “desarrollo hacia afuera”, las nuevas técnicas sólo se implantan en los sectores exportadores de productos primarios y en algunas actividades económicas directamente relacionadas con la exportación, las cuales pasan a coexistir con sectores rezagados en cuanto a la penetración de las nuevas técnicas y al nivel de la productividad del trabajo.”²⁶

La estructura de la periferia siempre se mantiene en contacto y es impulsada, de cierta manera, por la gran expansión que presentan los centros. Aquí se hace referencia al desarrollo hacia fuera, el cual será explicado a mayor detalle más adelante; a grandes rasgos, como menciona la cita anterior, este tipo de desarrollo característico de la periferia, se basa en la actividad de sectores exportadores.

Por la naturaleza de la tendencia al desarrollo hacia fuera, la periferia genera un desarrollo unilateral. Como breve paréntesis, a lo largo del capítulo he hecho mención de que, dentro de los conceptos principales del marco teórico, se inscriben otras ideas y conceptos; en los casos del centro y de la periferia, dos conceptos característicos se adjuntan a cada uno. Para la periferia son los conceptos de ‘especialización’ y ‘heterogeneidad’.

La especialización está en directa relación con la tendencia al desarrollo unilateral. Esto quiere decir que el sector periférico focaliza gran parte de sus recursos a expansiones constantes del sector exportador, y no únicamente del sector exportador en general, sino como menciona la referencia pasada, a la exportación de productos primarios. Inmiscuido entre estos elementos es cuando, el concepto de especialización, cobra sentido como factor definitivo de la periferia.

²⁶ *Ídem.*

Al tomar en cuenta la especialización de la periferia, enfocada en sus recursos naturales, surge una pregunta: ¿Cuál es el medio por el cual, la periferia satisface su demanda de bienes industriales y de servicios? En concordancia con el desarrollo hacia afuera, los movimientos económicos de la periferia se enfocan en sus relaciones con el centro; de esta manera, gran parte de dicha demanda se satisface con importaciones. Así se vuelve clara, en términos iniciales, la desigualdad entre el intercambio del centro con la periferia.

La heterogeneidad hace referencia a rasgos estructurales de los sectores periféricos: se pone en relación con la idea de rezago a niveles cualitativos y cuantitativos. Al interior de esta estructura, en el seno la periferia, existen sincrónicamente sectores de la economía donde su productividad alcanza niveles de los más altos en el sistema mundial, mientras que otros deben conformarse con la utilización de tecnologías arcaicas. Por lo tanto, haciendo referencia a dicho concepto adoptado de la química, las diferencias en la mezcla productiva son enormemente discernibles.

Contrastada a la estructura especializada y heterogénea, llega la conformación del centro, estructura con cualidades que la definen, dentro de esta teoría, como diversificada y homogénea. “En el sistema económico mundial, al polo periférico le cabe producir y exportar materias primas y alimentos, en tanto los centros cumplen la función de producir y exportar bienes industriales para el sistema en su conjunto.”²⁷

Y a pesar de ser su función principal (de los centros) la de exportar bienes industriales, no caen en una necesidad tan grande, como la periferia, de importar recursos primarios y alimentos debido a su naturaleza diversificada de producción, la cual no presenta brechas tan discernibles en su seno estructural.

²⁷ *Ibíd.*, p. 27.

La disparidad generada por sus respectivas condiciones estructurales establece términos de intercambio muy particulares, los cuales generan un deterioro en los ingresos medios, en la producción, exportaciones e importaciones y, sobre todo, en la acumulación de los productos del progreso técnico. En las siguientes líneas me dedicaré al abordaje del concepto de ‘deterioro’ y las causas que lo generan.

Con lo anterior dicho, la Teoría del Subdesarrollo de la CEPAL queda en el entendido de que el progreso del sistema económico mundial, a largo plazo, amplía la brecha entre ambos polos: la desigualdad resulta inherente a este sistema. Las primeras características de cada sector presentan elementos estáticos del sistema mundial; dentro del deterioro y demás resultados de los intercambios, y las relaciones entre ambos polos, se comprende el dinamismo progresivo de las técnicas de producción y distribución en la economía global.

Implícito en este dinamismo, en el intercambio, está el hecho de que la productividad industrial se incrementa más que la primaria. “El deterioro de los términos del intercambio implica que el poder de compra de bienes industriales de una unidad de bienes primarios de exportación se reduce con el transcurso del tiempo.”²⁸ Por ende, en las economías de periferia, es imperativo el incremento de la productividad del trabajo, sin ser proporcional al aumento del ingreso medio.

En tales economías se pierden parte de los ‘frutos’ (como lo maneja el autor) del propio progreso técnico; y no sólo eso, en una analogía orgánica, se transforman – por medio de su transferencia parcial – en frutos de los grandes centros, sean estos los sectores industriales de las periferias (heterogeneidad), o los grandes centros como polo de la economía mundial. *Ergo*, el deterioro implica que los productos del progreso técnico se concentran en los centros industriales indiscriminadamente²⁹.

²⁸ *Ibidem*, p. 28.

²⁹ *Ibidem*, p. 238. Paráfrasis mía.

Mientras tanto, la producción igual tiene sus demandas en cuanto a la ocupación y al empleo, lo que da origen a una contradicción en la división del trabajo: en la dimensión de la industria y los servicios, la mano de obra debe cumplir ciertos requerimientos de preparación respecto al progreso técnico; en la dimensión de la explotación de recursos primarios, en la periferia, la mano de obra mantiene sus exigencias respecto a la utilización de herramientas técnicas (ya que es un sector rezagado), sin embargo aumenta su exigencia cuantitativa.

Por las facilidades que implica la no exigencia de ciertos conocimientos técnicos, se genera un excedente exponencial de la mano de obra para la especialización periférica. Es evidente que, como uno de los problemas generadores del deterioro, el excedente intenta redistribuirse y corregir la constante erosión en el intercambio; no obstante:

“A medida que los desajustes del empleo se van corrigiendo en el seno de la economía periférica, ya sea por traslado de mano de obra de sectores rezagados al sector exportador, o de éste a otros sectores modernos incipientes, inclusive industriales, surgen innovaciones técnicas que vuelven a incidir sobre los requerimientos de empleo.”³⁰

La situación aporta el campo más fértil para el cultivo de un gran círculo vicioso. El excedente de mano de obra, al no poder ser re-localizado ni redistribuido, ejerce presión sobre los ingresos ganados en la producción primaria y su exportación; y por medio de ellos, sobre los precios de tal producción.

Así, los niveles de productividad y – en un caso más ejemplar – los niveles de ingreso aumentan; con ellos, la capacidad de adquisición igual ve un incremento, lo cual genera y exige un crecimiento y diversificación de la demanda. Todo el circuito parece cerrarse con la modificación de la estructura sectorial de la producción y del empleo, mas todo lleva,

³⁰ *Ibíd*em, p. 30.

nuevamente, a un incremento de la demanda de bienes industriales y de servicio sobre los bienes primarios.

La disparidad de las estructuras, el deterioro del intercambio, la diferencia en los niveles de productividad y la diferencia en ingresos entre ambos polos, dan origen a otro concepto inscrito como parte de la dinámica del sistema: el del ‘desarrollo desigual’. Aunada a esta diferenciación, que surge por la comparación de los polos, se tienen las características intrínsecas de especialización y desigualdad en la periferia; por lo tanto, son las condiciones internas como externas las que presentan obstáculos a la periferia para obtener una tasa considerable de ahorro y acumulación. Lo cual, a su vez, deja pocas oportunidades para eliminar los rezagos en ingresos y producción diferenciada.

Retomando el concepto de desarrollo desigual, es necesaria para la teoría ubicar y esclarecer la diferencia fundamental entre cuatro conceptos paralelos: centro y periferia; desarrollo y subdesarrollo. De acuerdo a la diferenciación que realiza la CEPAL, el centro y la periferia, como se ha ido exponiendo en este acercamiento a la Teoría del Subdesarrollo, son categorías económicas que indican la estructura mundial, específicamente en términos de comercio: intercambio de manufacturas por materias primas.

Los conceptos de desarrollo y subdesarrollo, los cuales son utilizados con más frecuencia y cotidianidad, difieren de los primeros en el sentido de que aluden a diferencias en la estructura económica – producción, ingresos, absorción de mano de obra, desarrollo técnico y tecnológico – que marcan una línea entre el rezago y el avance.

En fin, por un lado, la desigualdad estructural interactúa con el desequilibrio entre producción, productividad, e ingresos medios, para que por otro lado se refuerce, de manera recíproca, el desarrollo desigual. En un marco más general, el desarrollo desigual se da en el cuadro de las políticas del desarrollo hacia afuera. Éste último fue un modelo en el cual se percibieron las desigualdades anteriores; y a pesar de haber aportado un cierto grado de

desarrollo, la periferia buscó cambiar el paradigma de la especialización a partir de exportaciones.

Este cambio se presenta con la adopción de un nuevo modelo de desarrollo, concebido como el ‘desarrollo hacia adentro’. Buscando la inversión en las exportaciones de productos primarios a partir del enfoque en el sector industrial, la periferia comienza a producir sus propias manufacturas, resultado de un nuevo modelo conocido como ‘sustitución de importaciones’. Contraproducentemente, las tendencias desiguales conservan su inherencia con el sistema mundial. Más adelante se entenderá el por qué.

Con este cambio, la pauta del crecimiento del polo periférico se dirige hacia la industrialización. La inversión de paradigma no resulta de la simple decisión por suprimir las desigualdades. En este apartado, Rodríguez Araujo hace mención de factores internacionales, dos en específico: la I y la II Guerra Mundial. Las condiciones surgidas favorecen la sustitución de importaciones por manufacturas de producción interna.

La expansión de importaciones (del desarrollo hacia afuera) pasa a la ampliación de la producción industrial (desarrollo hacia adentro). Uno de los factores es el déficit externo, el cual induce a adoptar medidas de restricción de las importaciones de manufacturas del centro. De igual manera, ambas guerras influyen a que se consolide el cambio de centro ‘cíclico’ mundial de la Gran Bretaña a los EE.UU., que a su vez genera una influencia en las políticas económicas de América Latina.

El cambio a la industrialización también se ve forzado por la crisis del 29 y de la década de los treinta, ya que “provoca una drástica reducción del precio y del volumen de las exportaciones primarias que, unida a la situación de endeudamiento precedente, produce una aguda escasez de divisas.”³¹ A causa de dicha escasez, las economías que constituyen el

³¹ *Ibidem*, pp. 33-34.

polo periférico, ven en la industrialización una manera casi obligada de crecimiento y desarrollo.

En específico, cabe remarcar que el cambio de centro cíclico hacia los Estados Unidos de América, tiene connotaciones en las raíces del desarrollo hacia adentro de los países latinoamericanos; principalmente gracias a la tendencia norteamericana de implementar políticas económicas mucho más cerradas que sus antecesores céntricos. En este supuesto, la periferia intenta copiar, de forma paralela, ese modelo restrictivo estadounidense, obteniendo, por ende, una postura de crecimiento interno.

No obstante, como ya mencioné, este nuevo modelo de desarrollo de la periferia, a pesar de contar con los proteccionismos naturales de las condiciones internacionales, genera resultados contraproducentes y mantiene la inherencia de las tendencias dispares. Las contradicciones se vuelven visibles, nuevamente, en los contrastes de las relaciones económicas internacionales.

Se conservan dos problemas intrínsecos del sistema mundial: primero, la tendencia al desequilibrio externo. Según el análisis de Octavio Rodríguez, esta tendencia se mantiene a lo largo de esta etapa a causa del cambio de economía céntrica mundial; primordialmente en las alteraciones que genera este cambio al sistema económico mundial (el de una economía más cerrada).

Segundo, el ya analizado deterioro de los términos del intercambio, ahora con su versión adaptada a las condiciones de industrialización de la periferia. Con la sustitución de importaciones – por más que haya dado indicios de un nuevo progreso –, se cae en un optimismo irreal al creer que las manufacturas propias sustituirían en su totalidad a la gran oferta del centro, y al mismo tiempo generaría condiciones para la distribución y reabsorción del excedente de mano de obra. Las condiciones terminaron por contradecir a ambos puntos.

En primer lugar, debido al afán por querer implementar el modelo industrial en la periferia como respuesta absoluta, se ignoran las condiciones propias de la periferia, al igual que el hecho de que, al sustituir la importación de bienes externos se genera una nueva demanda de importaciones – sean éstas nuevas tecnologías y herramientas – requeridas por la industria misma.

La importación de la periferia no se sustituye, sino que cambia la naturaleza y diversidad de su demanda –no obstante, así se le llamó a aquella política. Mientras tanto, los centros y el centro principal (EE.UU), con sus políticas de crecimiento interno, reducen su demanda de bienes primarios, por lo que el ingreso de divisas a las periferias, generado por los bienes primarios, cae drásticamente.

Por lo tanto, se eleva el ritmo de aumento de la demanda de importaciones, inducido por el sector industrial; y además la tasa de crecimiento en la demanda de productos primarios, por parte del centro, se reduce. Así, el deterioro se perpetua con la perduración de los problemas del empleo. De esta manera “la demanda adicional de trabajo del sector productor de bienes de capital, no se producen en la periferia, sino en los grandes centros industriales.”³²

Como resultado de las nuevas importaciones que exige la industria en la periferia, el sector manufacturero de los centros se muestra como el campo en desarrollo. Al percibir aquello, la periferia cae en el engaño de que la industrialización por sí misma representa una respuesta, dejando del lado todos los factores y situaciones contextuales que producen el auge industrial en los polos desarrollados.

Todas estas características, tanto políticas, históricas, económicas y sociales, pertenecientes a América Latina, generan un impacto directo en la percepción y en el deber de algunos

³² *Ibidem*, p. 37.

artistas y productores de bienes culturales. A manera de conclusión, la Teoría del Subdesarrollo encamina su postura hacia la apuesta por políticas bien planificadas y orientadas al desarrollo.

De esta manera, considera la CEPAL, la industrialización puede presentar una solución a los problemas de productividad, optimizar los recursos y generar una mejor distribución de la división del trabajo. La perspectiva de Glauber Rocha respecto a su contexto inmediato y sobre las relaciones entre países con condiciones como Brasil, y aquellos con condiciones de diversificación y homogeneidad, surge (en parte) de tales condiciones estudiadas y percibidas por la Comisión Económica para América Latina.

En el siguiente capítulo, correspondiente al análisis de la filmografía del brasileño, se pondrá en práctica este marco conceptual; se comprenderá la elección y necesidad de una referencia bien estructurada sobre el subdesarrollo en relación con los conceptos de estética y misticismo.

Capítulo 2: Estética y Misterio en la Filmografía de Glauber Rocha.

O Pátio

Sinopsis:

En español *El Patio*, es un corto que sitúa a dos sujetos, un hombre y una mujer, en una terraza de mosaico estilo ajedrez. Ambos interactúan: toques, caricias, miradas. Recorren el espacio de pie, recostados. Se aproximan y se distancian uno del otro. La cámara recorre detalles de los cuerpos, del espacio, de un ecosistema tropical y del mar.

El desapego del mundo empírico como característica intrínseca de la obra de arte es una afirmación útil para aproximarse a este corto de Glauber Rocha. Carente de una historia y una narrativa, se recurre a los elementos básicos del cine: encuadres, planos y montaje, para sostener una premisa principal: “El cine mientras cine”.³³ De esta manera el director plantea una respuesta tentativa al problema de la identidad cinematográfica y en particular de la cinematografía brasileña.

El corto no pretende forzar en sí mismo ni en otras obras de su género un canon existencial. A pesar de contar con figuras humanas protagónicas, no es una obra que busque ponerse en relación con el sujeto, sin que pone de manifiesto un universo independiente, que no pertenece a nadie: ni al hombre, ni a la mujer, ni al mar, ni al cielo, ni a la vegetación. El patio existe en ese universo que no se muestra con una trayectoria paralela al nuestro; en este caso considero que los trazos convergentes y divergentes brindan una imagen más certera: universos cuyas direcciones pueden ser distintas (al igual que su punto de partida),

³³ "El cine mientras cine" representa una búsqueda por establecer al cine como un arte cuya identidad radica en su propio lenguaje. Cuestiones como el plano, los movimientos, el dentro de campo y fuera de campo son explotados, sin estar forzosamente ligado a elementos narratológicos y de la dramaturgia. Glauber Rocha. *Retrospectiva Glauber Rocha*, Ministerio de Cultura, Brasil, 1987, p. 11.

incluso opuestas. Esto no evita que coincidan en ciertos puntos, trayendo a cuadro el convenio de verosimilitud³⁴ de la obra de arte.

Esta ficción en 35mm., posee un misticismo nato que fuerza al espectador, no a entenderla, a vivirla. Desde un inicio se entra en el entendido de que la obra no pretende entretener, mucho menos divertir. Podrá ser placentero o no ver a un hombre tirado en un suelo de cuadros blancos y negros, y verlo interactuar con una mujer. Sin embargo es algo que transmite y genera emociones. El hecho de que se arrastren por el suelo genera ansiedad, pues da la impresión de derrota, fatiga y cansancio; la acción de dirigirse a los límites del suelo e intentar alcanzar la vegetación, seguido de un montaje rítmico en el que se intercalan tomas del rostro perturbado del hombre y planos del suelo y la vegetación, tiene connotaciones de inconformidad con su entorno inmediato.

Estos elementos de la ficción son modificaciones de la realidad empírica, cuyo fin es el de tornar tal representación en un factor empírico, en algo canalizable por medio de los sentidos; una realidad que pueda considerarse próxima, similar o igual a la nuestra. Que sea no sólo verosímil ante su universo, también debe reconocerse la posibilidad de su existencia en el nuestro. Probablemente este corto, junto con *Cruz na Praça* (Cruz en la Plaza), sean las únicas dos obras de la filmografía de Rocha que encajan en la definición de ‘nuevo arte’ de la teoría estética.

A través de encuadres bien planeados se le recuerda al espectador que la obra es un objeto hecho y producido; lo cual no considero que sea una absoluta sorpresa debido a la naturaleza de la premisa de la obra (cine mientras cine). No obstante, el concepto clave para entender *Pátio* como obra de arte perteneciente a ‘lo moderno’ es el de ‘experimentación’.

³⁴ El 'convenio de verosimilitud' parte del entendido de que, en su mayoría, la ficción captada y representada a través de la cinematografía constituye una composición cuya base radica en elementos, tiempos y espacios que podrían ser experimentados en la realidad del espectador; o bien su posibilidad es verosímil dentro del universo planteado por el filme.

El hombre y la mujer continúan la interacción con su entorno, de fondo se oye una melodía a base de percusiones, comienza un balbuceo indistinguible entre dos voces. Una toma de ambas manos que se arrastran por los mosaicos hasta encontrarse. Se toman una de la otra y se mantienen así por un momento. Esta secuencia no presenta la convención de mostrar un suceso o una actitud humana en una historia. Presenta una experiencia diferenciada cuyo fin fue pensado a través de un filtro crítico y progresivo.

La identidad latinoamericana, identidad que, entre otras cosas, refiere al subdesarrollo, se propone a partir de marcas de ficción seleccionadas para la obra: un patio con vegetación tropical y vista al mar, dos personajes con fenotipos mestizos y actitudes que connotan hábitos y estilos de vida latinoamericanos. Por ejemplo, el hecho de que el hombre se aproxime a las plantas y las acaricie, dejando que lo envuelvan, o la tendencia de ambos a caminar descalzos, despreocupados por sus zapatos (toma de éstos inertes sobre el suelo de mosaicos).

El ‘cuasi-instinto’ de la narración se desafía y se suple por un instinto primario del lenguaje cinematográfico. El anhelo por querer superar la opresión de una identidad impuesta en el cine brasileño por esquemas tradicionales y relativos (a la visión norteamericana) vuelve al corto un misterio en sí. Un misterio que da un primer paso en la desmitificación de una sociedad y de un arte de América Latina. El concepto clave sigue siendo el de ‘experimentación’, el misterio, el mito, no se entienden, se conocen, se comparten, se muestran, se creen o no, se viven.

Remueve seguridades al espectador primer mundista: la experiencia tropical, la catarsis que busca sublimar el deseo por lo primitivo se pone en duda. Una escena ilustra, a manera de figura retórica, una disputa entre lo racional y lo irracional. El hombre parado al borde del patio comienza a orinar sobre la vegetación que lo rodea. ¿Es una manifestación de costumbres ‘primitivas’? o ¿una forma de rechazo hacia una tierra o entorno que lo ha puesto en situaciones precarias? Cuestiones como éstas podrían cruzar la mente de un

espectador foráneo, o de uno nativo afín a los esquemas de sociedades europeas o norteamericanas.

Poniendo en perspectiva un pensamiento latino, ¿por qué no pensar que dicho acto es una manifestación de cariño por aquella tierra explotada y saqueada? Una forma del nativo de decir: ‘no tengo riquezas materiales para apoyarla, pero puedo nutrirla y devolverle algo de lo que ella me ha aportado, bajo la forma de un desecho orgánico. La acción, tomada como insulto o aportación a la tierra, puede ser tanto irracional como racional, al final Rocha busca que el público reaccione como el cine le ha enseñado a reaccionar: seleccionar, utilizar el “punto de vista selectivo del cineasta en busca de elementos válidos que, en la sala de montaje (o en la mente del espectador), les propusiesen el problema de ‘crear’”³⁵

Barravento

Sinopsis:

En una aldea de pescadores *Xareu*, de ascendencia africana, abundan prácticas místicas de la religión candomblé. Todo ha llevado un ritmo constante, aparentemente, hasta el regreso de *Firmino*, un colega y ex-habitante de la aldea, quien había partido para la ciudad de El Salvador en busca de una mejor vida. Su visión se confronta con la realidad de la aldea. Se sacuden las relaciones sociales, de poder, de amor, de creencia y religión.

Tras confrontar a *Cota* (aldeana a la que *Firmino* pretende), a los pescadores con los propietarios de la red, a *Aruan* (protegido de *Yemanjá*, deidad de las aguas) 'líder' de los pescadores, se anuncia la llegada del *Barravento* en la forma de una imponente tormenta. *Naina*, una intrigante mujer de piel y ojos claros, debe someterse a un ritual para poder esposar a *Aruan*. Mas éste ha decidido, tras la incidencia de *Firmino* en la aldea, de tomar el asunto en sus propias manos e ir a la ciudad, trabajar y adquirir una nueva red, sin esperar que su devenir y el de sus colegas se traese únicamente por las deidades a las que temen y adoran.

³⁵ *Ídem*.

En la modalidad de largometraje, ésta es la primera obra dirigida por el brasileño de Salvador. Es un claro ejemplo de relación propietario-obrero, de hibridación cultural, pero sobre todo de las creencias y costumbres que conservan las aldeas conformadas por negros en bahía. “Estas películas deben ser vistas como documentos, información audiovisual de Bahía, es decir, paisajes, gente, voces, canciones, modo de hablar. Todo eso es una contribución sociológica y etnológica.”³⁶

Dentro de los primeros planteamientos que se abordan está el de la explotación que sufren los pescadores de *Xareu*. De entrada, el personaje *Firmino Bispo dos Santos* les habla a los pescadores sobre cómo son explotados por los blancos y de las pocas pero mayores probabilidades que tendrían si supieran firmar su nombre (poniendo de manifiesto el analfabetismo que hay en la aldea).

Una aldea donde el desarrollo económico es casi nulo, pues como lo expliqué en el primer apartado, se requieren condiciones de aumento del bienestar material, que se refleja en el alza del ingreso por habitante y se condiciona por el incremento de la productividad media del trabajo. Desde la primera visita de uno de los propietarios de la red, se muestra a un grupo temeroso, sumiso a las exigencias de los patrones, quienes demandan mayor pesca sin otorgarles mejores herramientas de trabajo ni un incremento a su ingreso personal.

Un polo de la heterogeneidad de un país periférico como Brasil se connota en el hecho de que los pescadores deben conformarse con una red vieja de más de 10 años, que ha necesitado de muchas reparaciones en poco tiempo. La utilización de una tecnología arcaica – la red o la balsa, a la que temen por su inseguridad – es un indicador de la polarización estructural del mundo ‘subdesarrollado’.

³⁶ Glauber Rocha en *Barravento: Extras* [DVD]. Dirección: Paloma Rocha, Joel Pizzini; Fotografía y cámara: Daniel Neves, André Lopes, Marcos Salomonde, Rosson Rumin, Paulo Camacho; Montaje: Alexandre Gwaz, Acervo-Tempo Glauber, 2007.

Muchas de estas situaciones se vuelven claras a los ojos de los pescadores por medio del contraste que experimentan con *Firmino*. Éste es un personaje que dentro de la película tiene un papel ‘desmitificador’, pero que a su vez está permeado de misterio respecto a su vida en la ciudad. Con los títulos del inicio se plantea la situación de la aldea; se expone que “El pueblo está dominado por un misticismo trágico y fatalista”.

Firmino llega con una actitud y apariencia de la ciudad: ‘El Salvador’; con un discurso intolerante hacia la pasividad con la que aceptan la miseria, la marginación en la que viven, con la que esperan que la oración a *Yemanjá* (la deidad de la religión Candomblé que predicán en la aldea) rinda frutos en la pesca. Otra encarnación del misterio en el film es el personaje de *Naina*, una joven que es fácil de discernir en el pueblo por su tez blanca, ojos claros y humores poco predecibles, inclusive algo melancólica.

Para los pescadores ella es un misterio, dicen que su estado de ánimo se debe al color de su piel, de sus ojos. Dicen que “esa gente siempre inventa cosas”. No obstante, una mujer de la comunidad considera que *Naina* es víctima de un ‘trabajo’ (un embrujo) y le propone ir con la madre *Dadá* pues “ahí se arregla todo”. En ese momento el misterio comienza a tornarse en ritos, mágicas manifestaciones, producto de la devoción a ciertas deidades.

Similar a lo que plantea Franz Roh en su escrito sobre el ‘realismo mágico’ “con la palabra ‘magia’ opuesta a ‘mística’, quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se oculta y palpita detrás de él.”³⁷ De igual manera ocurre en *Barravento*: se tienen personajes que interactúan con su cotidianidad, que enfrentan problemas laborales, anímicos y sentimentales, pero que poseen una tradición mística, casi mágica, reflejada en sus creencias, costumbres, esperanzas y temores.

³⁷ *With the word ‘magic’ as opposed to ‘mystic’, I wish to indicate that the mystery does not descend to the represented World, but rather hides and palpitates behind it.* Franz Roh en *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 16, traducción mía.

Los ‘trabajos’ son una forma de obtener justicia, de enseñar lecciones, de hacer daño, reparar cosas o gente dañada. En este contexto, de entre los pescadores, sobresale *Aruan* y se presenta como una figura mesiánica, el salvador de la aldea que cuenta con la protección de *Yemanjá*. Un rol y un destino impuesto en él y que se reusa a aceptar. *Aruan*, como figura mítica, está muy ligado a *Firmino*, como figura desmitificadora. El segundo está celoso del lugar que ocupa *Aruan* entre la comunidad y el grupo de pescadores no por la protección de *Yemanjá*, sino por la capacidad que tiene para cambiar la situación de los pescadores.

Firmino recurre hasta lo que él mismo rechaza, el misterio, para desacreditarlo, cuando encarga un ‘trabajo’ para éste. Volviendo con *Firmino*, es un personaje que presenta una contradicción evidente: se opone al misticismo fatalista que ciega a los aldeanos pero a su vez lo personifica; y el único personaje que lo desmitifica en la película es *Cota*. Ella es a quien *Firmino* confiesa que su vida en la ciudad no es lo que aparenta ahí ante ellos, que el dinero apenas le alcanza para vestir bien.

Al final, la concepción y función del misterio en la aldea y en el film obtiene su resolución cuando *Aruan* comprende a *Firmino*: “*Firmino* tiene razón, a nadie le importan los pobres ni los negros, tenemos que ayudarnos nosotros mismos. Voy a trabajar a la ciudad para comprar otra red.” En pocas palabras se concluye que el misterio no es algo que vaya a desaparecer en la comunidad, pero ya no es algo de lo que exclusivamente vayan a depender.

Barravento es una realización dedicada a los pescadores de la playa de *Buraquinho* y como portador de identidad estética, busca apoyar a lo no-idéntico, a aquello que carece de identidad. La comunidad no sólo de pescadores en Bahía, también de afrodescendientes, sufre una compulsión por una identidad forjada y forzada por la realidad urbana, por una clase que posee y acumula mayor parte de los bienes materiales y de producción.

Al pensar en comunidades indígenas o de afrodescendientes se visualiza folclore, se espera tradición, hibridación o perduración de costumbres. El mismo Rocha lo pensaba, hasta que entró en contacto con la aldea, “yo vi que no había folclore, que sólo había miseria realmente.”³⁸ Esta es una de las primeras y principales funciones estéticas de la obra, pues como menciona Adorno “La identidad estética busca ayudar a lo carente de identidad, que en la realidad es reprimido por la compulsión de la realidad por la identidad.”³⁹ La sociedad quiere y cree entender a los pescadores de *Xareu*, por lo que les impone una identidad asimilable a costa de tergiversar su verdadera situación.

En este marco de identificación, la obra influye y complementa la identidad de los pescadores y la de Glauber Rocha. “La identificación llevada a cabo por el sujeto era idealmente no la de hacer a la obra de arte como él mismo, sino de volverse él mismo como la obra.”⁴⁰ Esta característica de la obra de arte (y proceso) ya mencionada en el primer capítulo se encuentra en *Barravento* bajo la forma de *Firmino*: él como Rocha, llega del Salvador con una convicción similar, esa de cambiar la condición de la aldea al hacer evidentes sus contradicciones, sus injusticias, los vicios en los que caen.

No obstante, *Firmino* no representa un *alter ego* del director, más bien se vuelve la potencialidad de lo que Glauber Rocha podría llegar a ser y a hacer por estimular el cambio, por mostrarles que sólo ellos pueden salvarse. *Firmino*: “yo corté la red, porque sólo cuando el estómago duela mucho, gritarán todos juntos.” La obra, al no ser de la completa autoría de Glauber (el guión y la idea original pertenece a Luiz Paulino dos Santos) no presenta las características y el estilo estético del líder del nuevo cine.

³⁸ Glauber Rocha en *Barravento: Extras* [DVD]. Dirección: Paloma Rocha, Joel Pizzini; Fotografía y cámara: Daniel Neves, André Lopes, Marcos Salamonde, Rosson Rumin, Paulo Camacho; Montaje: Alexandre Gwaz, Acervo-Tempo Glauber, 2007.

³⁹ *Aesthetic identity seeks to aid the non identical, which in reality is repressed by reality's compulsion to identity.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 5.

⁴⁰ *The identification carried out by the subject was ideally not that of making the artwork like himself, but rather that of making himself like the artwork.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 17, traducción mía.

Igualmente influye el hecho de que fue el debut como largometraje de Rocha, por lo que su visión y ambición respecto al cine no estaban cien por ciento consolidadas. Si bien no se encuentra una estética de la violencia o del sueño como tal – quizás más la del hambre – se alude a un planteamiento ‘antifeudal’: “El motivo para la admisión de lo feo era antifeudal: los campesinos se convirtieron en sujetos aptos para el arte.”⁴¹ Las prácticas de los afrobrasileños, ante el ojo extranjero y de aquellas clases cuya consciencia es una extensión de la europea, son prácticas feas, crueles.

El sacrificio de gallinas para los ‘trabajos’ y el derramamiento de su sangre sobre la cabeza de un niño no es algo agradable o comprensible. Al final no creo que se muestren tales ritos para denunciar lo feo, considero que la función principal de la estética de este film es la de afirmar y reforzar la identidad de una raza; devolver la consciencia a un pueblo víctima de discriminación, de científicos y de artistas.

El largometraje es una pieza que opera entre las dualidades de lo estético y no-estético; lo bello y no bello; la estesis del placer y del sufrimiento; lo racional e irracional. Civilización y primitivismo. *Barravento* es el momento de violencia, cuando las cosas de tierra y mar se transforman, cuando en el amor, en la vida y en el medio social ocurren cambios súbitos.

Deus e o Diabo na Terra do Sol

Sinopsis:

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol. La película sigue a Manuel, un empleado de rancho, fatigado de su desigual situación. Temprano en la historia se convierte en un prófugo de la ley, tras asesinar a su terrateniente y patrón, efecto de su mismo hastío. Él y su esposa Rosa huyen. Acaban por unirse a un supuesto 'santo', quien aprueba la violencia y pregona cuestionables principios a lo largo del *Sertão*. En seguida, el asesinato del 'dios negro',

⁴¹ *The motive for the admission of the ugly was antifeudal: the peasants became a fit subject for art.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 48, traducción mía.

ahora por manos de Rosa, los lleva a seguir a un guerrillero del desértico noreste brasileño. Aún más violento que el 'santo', Manuel y Rosa buscan, entre alianzas, su lugar dentro del infértil territorio.

En el tercer mundo, en el *Sertão* de Brasil, nadie escapa de ejercer, sufrir y vivir la violencia. El realizador comienza a plasmar su visión sobre el hambre y la violencia: ni el dios negro, ni el diablo blanco, ni la iglesia, quedan exentos de recurrir a la agresión. Al final el mensaje es muy claro: la tierra no es de dios ni de el diablo, es del pueblo.

La realidad contemporánea al film del *Sertão* se plasma con elementos como: los grupos de fanáticos que siguen a San Sebastián, los rebeldes que se levantan en armas bajo el nombre de *cangaceiros*, los interesados de la iglesia en lucrar con la fe del pueblo y la facilidad con la que los terratenientes acumulan riquezas a costa del trabajo de obreros y campesinos, gracias a aquella “ley que protege lo que es tuyo y no lo mío”, en palabras de Manuel al terrateniente Morais.

Las cuestiones propias del noreste de Brasil se replican en una ficción. Replicar contrapuesto a copiar, ya que “presentar realísticamente no es plasmar o copiar sino construir rigurosamente, construir objetos que existen en el mundo en su forma particular y primordial(...) Para el nuevo arte, es una cuestión de representar ante nuestros ojos, de una manera intuitiva, el hecho, la figura interior del mundo exterior.”⁴²

A partir de esa construcción de elementos reales se desmitifica el *Sertão*, tierra en conflicto, en hambre y en dolor; el misterio se encuentra en las actitudes de Rosa y Manuel, en las promesas de San Sebastián, en la necesidad de escapar de una realidad seca e infértil: el *Sertão* se volverá mar. Retomo el concepto de ‘construcción’. El mismo hecho de construir

⁴² *To depict realistically is not to portray or copy but rather to build rigorously, to construct objects that exist in the world in their particular primordial shape (...) For the new art, it is a question of representing before our eyes, in an intuitive way, the fact, the interior figure of the exterior world.* Franz Roh. *Magic Realism: Post-Expressionism*, en Lois Parkinson, et al. *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 24, traducción y paréntesis míos.

es un acto de subjetividad, acto que permite desplazar elementos reales de su contexto primario.

El proceso es uno de transformación donde los elementos tienen la capacidad, nuevamente, de formar una unidad; Adorno identifica el proceso de la siguiente manera: “Por medio de la construcción, el arte desesperadamente quiere escapar de su situación nominalista, liberarse por su propio poder de un sentido de accidentalidad y alcanzar lo que es totalmente unificador o, si uno quiere, universal.”⁴³ El director comprende el valor trascendental de ideas como una función colateral del cine: un arte que funge como vehículo de ideas que no fueran sus frustraciones personales, sino ideas universales, a pesar de considerarse en el nivel más simple de los valores.

Manuel y Rosa son un matrimonio, pertenecientes a la misma clase social, sin embargo sus posturas divergen respecto a la fe y la esperanza: Manuel espera un milagro, busca salir adelante por medio de la devoción infundada hacia líderes populares. Rosa prefiere ganarse la vida con su trabajo e intenta convencer a Manuel de dejar el movimiento de San Sebastián. Muy similar a *Firmino de Barravento*, Rosa es un personaje escéptico, nada devoto, opuesto a la irracionalidad del misterio (muy presente en Manuel).

Desde un inicio Rosa es amargamente pesimista, y se muestra cuando le responde a Manuel que no cree que sirva de nada comprar una parte del terreno al terrateniente Morais y sembrar su propia cosecha. Más allá de ser el personaje ‘negativo’, anti-misterio, Rosa cumple una función importante dentro de la composición cinematográfica: apoya el diálogo reflexivo entre el público y el film.

¿Podrá Manuel salir adelante si vende dos vacas y compra un pedazo de tierra?, ¿el seguir a San Sebastián resultará en un milagro que salvará al pueblo?, ¿lograrán alcanzar aquella

⁴³ *By means of construction, art desperately wants to escape from its nominalistic situation, to extricate itself by its own power from a sense of accidentalness and attain what is overwhelmingly binding or, if one will, universal.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 57, traducción mía.

isla, tierra mítica, verde y abundante que trasciende al monte santo y que se encuentra después del mar? El diálogo entre razón y víscera, entre *logos* y *pathos* se mantiene abierto entre la obra de arte y el público a causa de las intervenciones de Rosa, intervenciones que se presentan en más de una ocasión.

El afán de los personajes por mitificar o desmitificar sus vidas da origen a una experiencia estética manifiesta por medio del diálogo entre audiencia y obra. En palabras de Vicente Castellanos, “La experiencia estética lejos de constituirse como un fenómeno apriorístico y universal, más bien representa una oferta de diálogo, de conversación entre uno y la sociedad, cuyo sentido último es el de poder transformar nuestra subjetividad, inmersa en múltiples perspectivas históricas y simbólicas.”⁴⁴

Otro personaje que recurre al diálogo directo con el espectador es el diablo blanco, *Corisco*. Las intervenciones en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* por parte de sus personajes son una influencia directa del teatro brechtiano que, entre otros recursos, le dan forma y un estilo estético a la obra. Así lo identifica el profesor Ismail Xavier de la Universidad de *São Paulo*, cuando refiere a que “Las ciencias sociales no se han desarrollado orgánicamente en Brasil, por lo que el cine brasileño se ve influido por la literatura de 1930, por el *neorrealismo* italiano y de lo que nos parecía más avanzado en cuanto a estructura dramática revolucionaria, que era el teatro épico-didáctico propuesto por Brech.”⁴⁵

A este listado de recursos de estilo Rocha integra la violencia, que ya mencioné de forma breve. Para analizarla más a fondo tomaré de ejemplo la escena que termina con la muerte de San Sebastián, pues considero que es una de las más permeadas de violencia, misterio, racionalidad e irracionalidad. Es el interior de una capilla, el Santo le plantea a Manuel su

⁴⁴ Vicente Castellanos Cerda. *La experiencia estética en el cine*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México D.F., 2004, p. 4.

⁴⁵ Ismail Xavier en *Deus e o Diabo na Terra do Sol: extras* [DVD]. Dirección: Paloma Rocha, Joel Pizzini; Fotografía y cámara: Daniel Neves, André Lopes, Marcos Salamonde, Rosson Rumin, Paulo Camacho; Montaje: Alexandre Gwaz, Acervo-Tempo Glauber, 2007.

última prueba, que consiste en purificar a su esposa Rosa (sinónimo de escepticismo y pecado para San Sebastián) con la sangre de los inocentes (en este caso un infante de brazos).

Para este punto la devoción de Manuel ha sido probada con la escena de él cargando una piedra junto a Sebastián mientras recorre el monte sagrado. El rechazo de Rosa se connota cuando se ve su reacción y gestos ante una sesión de rezos de los seguidores de San Sebastián. Este último asesina al niño en los brazos de Manuel con una daga y deja una marca de sangre en la frente de Rosa con la hoja del arma.

Rosa ha sido ‘purificada’. Manuel asimila lo que acaba de ocurrir. La irracionalidad del pueblo vence a la devoción de Manuel, quien no parece creer que fueran capaces de otorgar a uno de sus hijos para que su esposa fuera ‘salvada’. El movimiento del Santo es atacado por el rifle de *Antonio das Mortes*, Manuel solloza por la muerte del niño, el Santo se descuida y deja caer la daga, para que ésta se encuentre en manos de Rosa y sea ella quien termine con la vida del dios negro.

“Aunque esta fábrica de sueños apele en muchos casos a nuestras emociones, es posible y necesario, superado el impacto inicial, que las ideas plasmadas en las imágenes inunden nuestro intelecto y nos hagan reflexionar.”⁴⁶ Ya asimilada la colisión inicial de la secuencia, continúa la experiencia estética y el intercambio entre emoción y razón. El recurso de la violencia se expone en diversas escenas y secuencias: el asesinato del terrateniente Morais, el ataque de los devotos al pueblo, la castración de un hombre a manos de Manuel, el asalto final entre *Corisco* y *Antonio das Mortes*.

Este último, *Antonio das Mortes* también es un personaje desmitificado, víctima del hambre y del poder de la iglesia. *Das Mortes* no es el antagonista, Rocha no recurre a tales categorías de ‘héroe’ y ‘villano’; en todo caso lo que más se acerca a la figura del

⁴⁶ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, p. 30.

antagonista son los terratenientes y la iglesia. *Antonio das Mortes* se presenta como el ‘matador de *cangaceiros*’. ¿Por qué mata *Antonio*? Por la enorme necesidad que tiene de los seiscientos *contos* que le ofrece la iglesia.

La irracionalidad siempre presente hasta en la misma institución religiosa, al exponer su doble moral y decirle a *Antonio* que “sólo con un pecado grave (la matanza de los devotos) se olvidarán todos los demás”. El misterio en *Cícero*, el padrino de ‘el diablo del *Lampião*’, figura a la que *Corisco* refiere como su protector y una de las causas por las que éste siente que saldrá victorioso.

La tradición mística plasmada en los nombres, con el regreso de un personaje llamado *Dadá* – como la madre *Dadá* en *Barravento* – cuyo rol es el de la esposa de *Corisco*. Figura intrigante, de la que poco se sabe, poco se ve; porta el nombre de una de las deidades de la mitología *yoruba*, de tradición africana, que se conjuga en el *Candomblé* brasileño. La estética y el misterio se apoyan el uno al otro, dialogan en la música, en las conversaciones, en las acciones y en los planos. “el *Sertão* se volverá mar” suena mientras Manuel y Rosa corren por las tierras arenosas, Rosa tropieza y la cámara la deja, sigue sólo a Manuel.

Terminada esta escena se montan tomas de una costa y del mar, lo que connota que es la convicción, la irracionalidad, la violencia y el hambre de Manuel (y del pueblo) la que alcanza el mar. El *Sertão* nunca se volverá mar en la realidad, a pesar de ello Rocha le devuelve y reafirma el derecho de soñar al pueblo de Brasil cuando lo torna ‘real’ en la diégesis y el montaje de la película.

Amazonas, Amazonas; Maranhão 66

Sinopsis:

Amazonas, Amazonas. Breve documental de 1965. Una mirada concisa y directa del Amazonas, sus condiciones presentes, sus diversas poblaciones, costumbres, actividades económicas, riqueza natural y cultural. Su importancia para Brasil y el mundo queda implícita.

Maranhão 66. Documental de 1966 sobre la toma de posesión, de parte de Jose Sarney, del gobierno de la región del Maranhão. Éste, amigo de Rocha, le encarga la producción del film. Ante el discurso, la celebración y la toma de poder de Sarney, el cineasta intercala imágenes de la miseria de la población maranhense con el audio del nuevo gobernador. El documental muestra todo aquello que Sarney promete erradicar: la pobreza, la precaria situación de vivienda, el desempleo, el hambre, las víctimas de la tuberculosis.

El Amazonas, tierra de lo ‘desconocido’ a la que se enfrenta San Francisco de Orellana. Bajo su nombre se han forjado expectativas, relatos de realidad o mito. Gran parte de estos pueden ser calificados como reduccionistas al intentar conjugar tal realidad en términos asimilables y controlables: tierra dominada por el coloso que representa el río, tierra de nativos, de tribus perdidas, de bestias salvajes. El mismo Rocha admite haber sufrido de expectativas equívocas: “Llegué al Amazonas con una idea preconcebida y descubrí que no existía la Amazonia legendaria y mágica, la Amazonia de los cocodrilos, de los tigres, de los indios, etc...”⁴⁷

Por el contrario, Glauber encuentra a nativos de la zona explotando recursos naturales para cubrir sus necesidades básicas. Las comunidades, vistas como parte de la sociedad de todo un país, refuerzan y comprueban el concepto de heterogeneidad de la teoría del subdesarrollo. Por otra parte, en el documental se presentan (en su mayoría) como

⁴⁷ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 17.

comunidades bien homogeneizadas. La especialización es denotada en tomas que exponen el amplio conocimiento que los locales tienen de su región, de las posibilidades y potencialidades que tiene su tierra.

Con algunas secuencias al estilo de cámara en mano, Rocha monta una visión del Amazonas literalmente ‘desviadas’ pero con el contenido necesario. Esto rinde homenaje al planteamiento de Muñoz García, cuando menciona que se dedica mucho talento a cuidar la forma, descuidando el concepto.⁴⁸ Posteriormente el montaje muestra heterogeneidad literal y figurativamente. La primera al contrastar la vida rural de los nativos y de las clases bajas, sus prácticas con herramientas que denotan rezago cualitativo y cuantitativo, con edificios y arquitectura hechos de importaciones inglesas, italianas y francesas.

La segunda la concibe en el contraste entre el elemento impredecible de la cámara en mano con los trazos bien sectorizados que recorren las estructuras arquitectónicas construidas a base de importaciones. Si un planteamiento estético se soporta en esta obra es el de que ésta no es una teoría de lo bello y que “si uno se originó en el otro, es la belleza que se origina en lo feo, y no lo inverso.”⁴⁹

El nombre “Amazonas” implica misterio, pues tiene una fuerza transformadora: una transformación que no se da a partir de la reinención. El fin de *Amazonas, amazonas* no es el cambio conceptual de “tierra de cocodrilos e indios” a “zona de explotación, belleza natural, enfermedades y contraste”. La transformación se da a causa de la confrontación que los habitantes de *Manaus* (en *Porto Norte*) tienen con la explotación extranjera y la exportación de patrimonios amenazados – carbón, oro, manganeso –; la confrontación entre el paludismo y la verminosis y los obreros, pequeños comerciantes, niños y localidades

⁴⁸ Juan José Muñoz García. *Cine y Misterio Humano*, pg. 45, Paráfrasis mía.

⁴⁹ *If one originated in the other, it is beauty that originated in the ugly, and not the reverse.* Theodor W. Adorno. *Aesthetic Theory*, p. 50, traducción mía.

como *Parintins*, *Itacoatiara*, *Manacapuru* y *Cacau pireira*. Poblaciones que requieren de la cultura humana y las condiciones que esta conlleva, como vivienda y salud.

Maranhão 66 representa el ‘entre’ de *Amazonas*, *Amazonas* y *Terra em Transe*. Como documental, posee elementos y recursos de estilo encontrados en el primero; como experiencia política para Rocha, sienta algunas bases para la concepción de la segunda. “Podemos ver trechos de este material en *Terra em Transe*: un coche negro que entra en el medio de la multitud en el momento de la elección de Vieira, un comicio de jóvenes...”⁵⁰

Para abordar el concepto de estética como recurso de estilo, tanto en *Maranhão* como en *Amazonas*, *Amazonas*, me remonto al caso de dos producciones que anteceden a las obras del *Cinema Novo*: *Saludos Amigos* de Walt Disney y *It’s all True* de Orson Welles. En particular, al usar el recurso de *voz en off* sincronizada con imagen documental, fórmula que Disney desarrolla y adopta bastante bien: “Proyectando imágenes etnográficas y documentales con una narración en *off* conversativa(...) Disney había encontrado una fórmula que conduciría a muchas más producciones durante la guerra (Segunda Guerra Mundial).”⁵¹

Esta técnica se funde con bases que Welles trabaja – que quizás más que bases sean un estilo de aproximación y enfoque diferente al de Disney y al de Hollywood en general. En *It’s all True* se mostraba “(...) un alto grado de protagonismo de afro-brasileños y *caboclos* del noreste(...)”⁵² Entre las ideas de Welles no estaba la de interponer a un narrador entre el material etnográfico y su audiencia; él buscaba darle mayor voz y protagonismo a

⁵⁰ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 17.

⁵¹ *Buffering ethnographic documentary images with conversational voice-over narration(...) Disney had found a formula that would lead to many more productions during the war.* Catherine L. Bernamou. *Dual-Engined Diplomacy: Walt Disney, Orson Welles, and Pan-American Film Policy during World War II en ¡Américas Unidas!: Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, p. 135, traducción y paréntesis míos.

⁵² (...) *a high degree of protagonism to Afro-Brazilians and north-eastern caboclos(...)*. *Ibíd.*, p. 130, paréntesis y traducción mía.

aquellos sujetos a quienes registraba. Mientras que en los cortos de Disney la “narración es aproximadamente sincronizada con acciones diegéticas en los cortos, los personajes latinoamericanos no hablan.”⁵³

Con esto Orson Welles evitaba imponer una figura de autoridad que evocara el “conocimiento y saber” de EE.UU. Por otra parte, en el caso de *Maranhão 66* Rocha recurre al intermediario, quien es el mismo José Sarney (el candidato sobre el que realiza el corto-documental) mientras pregona su discurso de victoria. Por medio de este elemento de ficción (es decir, de intercalar imágenes entre el discurso de Sarney y sacarlo de contexto) el director brasileño entra en la órbita de una categoría que Adorno define como ‘situación’, donde, como ya mencioné en el primer capítulo, desarrolla sus ideas de la relación entre las ficciones y la realidad empírica.

Al modificar el hecho empírico que fue aquel discurso a través del encuadre, los movimientos y el montaje, genera un efecto que puede tomarse y que en verdad se encuentra en la realidad pragmática: el factor de que la comunicación del pueblo con los políticos es unidireccional. Es normalmente el pueblo quien escucha a los políticos mas no es escuchado. Con el protagonismo verbal del recién electo gobernador, pareciera que el ‘líder’ del *Cinema Novo* no le da voz al pueblo, tornándolo en una figura mítica para la mirada del espectador y de Sarney.

Sin embargo, con un estilo de contrapunto, Glauber Rocha presenta imágenes de afro-brasileños, de campesinos, de gente en zonas marginadas, de niños enfermos y adultos mayores. Así Rocha le da voz al pueblo. Recurre una vez más a la figura del mito para desmitificarlo, mientras pone en práctica un estilo característico del nuevo cine, que es la del plano integral: planos como significado y no sólo con significado.

⁵³ *Narration is roughly synchronized with diegetic actions in the shorts, the Latin American characters do not speak. Ibidem*, p. 132, traducción mía.

Terra em Transe

Sinopsis:

Terra em Transe. En la ficticia tierra de 'Eldorado', un idealista y revolucionario periodista, *Paulo Martins*, es testigo, víctima y actor en la lucha interna por el poder. Entre un populista liberal, *Felipe Vieira*, y un tirano conservador, *Porfirio Díaz*, el filme nos atrapa (a través de *Martins*) entre la 'insanidad' de las élites y la 'sumisa ceguera' de las masas. El trance es multidireccional. El final, incierto. El destino de 'Eldorado', predecible.

Una de las obras más reconocidas del brasileño y quizás una de las más estudiadas y analizadas. *Terra em Transe* es una crítica, una exposición y una denuncia de lo que sufría Brasil en aquella época, al igual que gran parte de los países latinoamericanos. Corrupción política, compadrazgos, padrinos e ahijados, vicios de los estratos intelectuales y artísticos, el espectáculo político de la prensa y los medios, la incompetencia de los dueños mediáticos, la irracionalidad del pueblo, su ignorancia, analfabetismo y aparente cobardía, que resulta más en una pasividad inducida por condiciones de miseria.

El hambre, la violencia y lo grotesco mantienen su presencia. El film presenta todos aquellos elementos pasados en una ficción que se sitúa en un país imaginario, pero con una cruda similitud a la realidad inmediata. De esta forma Glauber Rocha apacigua la presencia de la censura sobre su obra. El estilo de la imagen y la fotografía presenta tintes de documental, uno de los recursos del cine nuevo y de la experiencia del realizador al haber grabado *Maranhão 66*. Como expuse en su respectivo análisis, Rocha se inspira en la toma de Sarney en el carro y la multitud para grabar a Díaz de la misma manera.

Formalmente es uno de los trabajos del director con mayor carga estética, una estética de lo 'feo'. Son planos sucios, movimientos de cámara que denuncian el paisaje repulsivo de *Eldorado* y el contraste entre lo urbano y lo rural, *Alecrim* y *Eldorado*. "Todos los planos son feos, porque se trata de personas perjudiciales, de un paisaje podrido, de un falso

barroco(...) El film fue frecuentemente filmado con la cámara en la mano, de manera flexible”⁵⁴

En varios análisis pasados he expuesto que las condiciones de producción que utiliza el director y la concurrencia con planos sucios, y una forma que no denota la mejor técnica ni los procedimientos más avanzados, son una manera de emancipar al cine y a los espectadores latinoamericanos del cine europeo y norteamericano. En *Terra em Transe*, Rocha también utiliza ese elemento para diferenciar el contenido: son personajes latinos al final de cuentas, políticos, artistas, empresarios y campesinos latinos.

Que Porfirio Díaz, durante su dictadura en México, sea la encarnación de los intereses extranjeros y de la herencia de los conquistadores no quiere decir que sea una copia fiel del arquetipo europeo; sigue siendo un personaje latinoamericano con condiciones inherentes a él y su entorno. Personajes ‘perjudiciales’ (como él los describe). Por esto recurre a la fealdad de la forma para realizar lo que Adorno concibe como una de las posibilidades del arte: denuncia el mundo que reproduce y genera esa fealdad en su propia imagen⁵⁵, que en este caso se presenta en los personajes.

Terra em Transe marca una notable diferencia en la filmografía de Rocha, comienza su búsqueda por un cine político, un arte que funja como manifiesto de ideas políticas, algo que llega a decir el personaje central de la obra, *Paulo Martins*: “quiero hacer poesía con ideas políticas.” La estética de la violencia y del hambre se presentan en la obra y se mantienen una vez más dentro de la filmografía del realizador, pero en esta ocasión el líder del *Cinema Novo* incorpora elementos mejor estructurados, identificables con su estética del sueño.

⁵⁴ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 19.

⁵⁵ Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, paráfrasis mía.

En ese escrito expone ideas que trabaja en esta obra de arte. Por Ahora me enfocaré a una que considero es bastante clara: la masificación del pobre por parte del burócrata contrapuesta a la visión del pobre como ente que debe ser alimentado, visto en la caridad del burgués y del político de derecha. En una escena cercana al final, en uno de los mítines de *Vieira* con el pueblo, se escoge a un hombre, le dicen que hable porque él es el pueblo; a la mitad de su discurso *Paulo Martins* le tapa la boca y habla a la cámara: “¿Ya vieron quién es el pueblo?, un imbécil, un analfabeto...”

El personaje con la ambición de desmitificar al pueblo, en *Terra em Transe*, es *Paulo*. Con una convicción agresiva, intenta hacer que el pueblo se de cuenta de su miseria, de su incompetencia y dejadez. “El pueblo es el mito de la burguesía. La razón del pueblo se convierte en la razón de la burguesía sobre el pueblo.”⁵⁶ *Paulo* contrarresta ese mito cuando le dice a *Vieira* que él (*Vieira*) intenta dominar al pueblo, pero que olvida una cosa: dentro del pueblo se encuentra el hombre, un ser mucho más duro y difícil de conquistar – rompe la visión del pueblo como ente masificado.

En cuanto a esa razón sobre el pueblo que menciona Rocha, únicamente puede ser contrarrestada por medio de la irracionalidad, característica fundamental del hombre pobre y de sectores sociales con objetivos diferentes u opuestos a los de sociedades capitalistas. “La sociedad capitalista esconde y desconoce precisamente esta irracionalidad, y en contraste con esto, el arte representa verdad en un doble sentido: mantiene la imagen de su objetivo, que ha sido oscurecido por la racionalidad, y condena el *status quo* de su irracionalidad y absurdo.”⁵⁷

⁵⁶ Glauber Rocha. *Estética del Sueño*, en http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_sueno.htm

⁵⁷ *Capitalist society hides and disavows precisely this irrationality, and in contrast to this, art represents truth in a double sense: It maintains the image of its aim, which has been obscured by rationality, and it convicts the status quo of its irrationality and absurdity.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 54, traducción mía.

Por lo tanto la estética en esta obra se manifiesta, igualmente, en la irracionalidad de sus personajes y sus acciones. Ni siquiera el magnate de los medios (*Julio Fuentes*) de *Eldorado* escapa a la irracionalidad, cuando se le ve en sus fiestas donde predomina la opulencia, el goce, el placer carnal y de los sentidos, sin motivo alguno que el mismo goce del momento. La irracionalidad en relación con la mística y la espiritualidad, relación que se concretiza en el largometraje con *Porfirio Díaz*.

Paulo Martins, en una discusión con *Sara* – su amante y la asistente de *Vieira* –, le dice que prefiere la locura y la irracionalidad de *Díaz* a la lógica de *Vieira*. Dentro de esta misma escena se dan cambios espaciales, de forma súbita, ligados por el corte directo; se incorporan marcas surrealistas para mantener la premisa de que el sueño es lo único que no se puede prohibir en el cine.

Retomando a *Porfirio Díaz*, éste es un personaje que encomienda su éxito a dios, se legitima y promulga como el mejor candidato a partir de la espiritualidad y los principios del catolicismo traído de la península ibérica europea. Esto queda claro cuando al inicio se monta una escena en la que *Porfirio Díaz* camina por la costa de una playa, con una bandera negra en mano y una cruz con cristo en la otra. A su derecha un representante de la iglesia católica y a su izquierda la figura de un conquistador europeo.

Camina y se aproxima a la representación de un nativo indígena y clava la bandera en la arena frente a él. El origen de la mentalidad de *Díaz* se da a entender con los personajes que lo acompañan, el hecho de que sea en una costa es un indicio de la procedencia de ese pensamiento: los europeos que desembarcaron en las costas de América. El gesto de clavar la bandera frente al nativo es uno de dominio de una etnia sobre otra. A su vez denota la imbricación entre colonialismo, poscolonialismo y decolonialismo.

¿En qué sentido? El colonialismo es claro: una figura que representa al europeo, impone su cultura e identidad ante el nativo. Pero esa figura, *Díaz*, representa más: al americano

descendiente de europeo, quien ha conseguido la independencia de una nación, quien mantiene el poder económico-político en un sistema análogo al de España, Portugal o Inglaterra⁵⁸.

Esa sería la manifestación del 'poscolonialismo' dentro de la escena. El 'decolonialismo' sería la toma de conciencia por parte del nativo. La recuperación de su propia dignidad cultural y civil. El alcance ideal del concepto en la escena no es sólo la independencia, se intenta que los habitantes originarios de la tierra, aquellos que han sufrido la opresión de los colonizadores, sean dueños de su propio destino a nivel político, económico y cultural⁵⁹.

La fe de *Porfirio Díaz* se contrasta con la de *Paulo*, cuando el segundo habla sobre la muerte no como temor, sino como fe, él encuentra en la muerte un elemento dinámico de fuerza transformadora. Es a partir de las distintas manifestaciones de la fe, de la espiritualidad y las diversas formas que adopta el misterio en la obra, que Glauber Rocha nos hace sentir y experimentar lo místico en contacto con lo artístico y lo estético.

“La experiencia espiritual es realmente el origen de la artística, entendida en términos religiosos como embelesamiento ante lo divino, ante lo que está fuera de este mundo y, por lo tanto, sólo se puede acceder a él mediante la fe, la oración o la muerte.”⁶⁰ La fe de los políticos en los medios, en las transnacionales, la fe de los escritores en la prensa, de los burócratas en el orden y la lógica, la fe de los campesinos en los líderes políticos carismáticos.

Todo esto forma parte de una experiencia mística y a la vez desmitificadora. Un ejemplo es la secuencia en la que *Vieira* se encuentra por primera vez con el pueblo de *Alecrim* para

⁵⁸ Giorgio Serra. *Naufrajos Literarios. Colonialismo, poscolonialismo y encuentro entre culturas*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, España 2012, pp. 47-48. Paráfrasis mía.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 48. Paráfrasis mía.

⁶⁰ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 3.

lanzar su candidatura a la gobernación; la actitud de *Vieira*, el montaje con una música carnavalesca y el espectáculo de fondo que trae el candidato hacen que parezca puro *show* para el pueblo. Se desmitifica, para el espectador, la imagen que tiene el pueblo pobre del político. Al mismo tiempo que se genera una crítica a la imagen, folclorizada y estereotipada, del Brasil de los carnavales y las sambas.

Contrastes, metáforas visuales, planos que narran y que significan, las acciones, los personajes, “Todo lo que se puede parecer imaginario es verdadero(...) Cuando el presidente Kubitschek llega a Brasilia, por ejemplo, los indios le llevan un penacho de cacique, etc.”⁶¹ Contradictoriamente, una obra tan imaginativa es una de las más documentales. Gran parte de las tierras de América Latina son una tierra en trance, caracterizadas, entre otras cosas, por ese subrealismo concreto⁶². Ya lo menciona Rocha: “encontramos este subrealismo concreto en (Miguel Ángel) Asturias, Alejo Carpentier o Nicolau Guillén.”⁶³

Los tres son analistas, teóricos y autores del Realismo Mágico, movimiento que encuentro ampliamente ligado al misterio y al sueño de Rocha. Esos dos conceptos como característica del arte en la periferia. Es el Realismo Mágico para la literatura, el sueño para los surrealistas, el sueño y el misterio para Glauber.

“Es precisamente la noción de lo ex - céntrico, en el sentido de hablar desde lo marginal, desde un lugar ‘alterno’ de ‘el’ o ‘un’ centro, que me parece una característica esencial de

⁶¹ Glauber Rocha. *Retrospectiva Glauber Rocha*, p. 19

⁶² Concepto de autores pertenecientes al ‘Realismo Mágico’ para referir a la misma realidad mágica, también llamada lo ‘real maravilloso’.

⁶³ *Ídem*. Paréntesis mío.

esa mancha de posmodernismo que llamamos realismo mágico.”⁶⁴ En una tierra de tantas prohibiciones, injusticias, desigualdad, ambiciones y carencias como lo es Latinoamérica, lo único que no se puede prohibir a su gente, a lo que siempre tendrá acceso es al sueño.

1968

Sinopsis:

Proyecto inacabado. Consta de tomas organizadas, un registro documental de las manifestaciones populares. Del momento que el pueblo de Brasil atravesaba en aquellos instantes. Glauber Rocha, Alfonso Beato. El pueblo en las calles. La cámara corriendo.

El año por sí solo es un indicador y referente de movilizaciones en varios centros del planeta: el mayo francés, el 2 de octubre mexicano, la primavera de Praga. En Brasil se manifestaron contra el régimen militar impuesto desde 1964, golpe que en su momento se dio contra el presidente João Goulart. Las fechas exactas de las grabaciones no están precisadas en el documental, como menciona el fotógrafo Alfonso Beato:

Yo no puedo precisar ni el mes ni cual de las protestas fue filmada, no me acuerdo. Glauber quería hacer un film sobre aquel momento, pero todavía no tenía un proyecto ficticio, hicimos sólo un registro documental. La represión política y la falta de libertad de expresión impidieron la continuidad del proyecto. A fines de 1969 Glauber y yo salíamos del país.⁶⁵

Es en esta época cuando el realizador sufre una mayor censura en sus producciones; y puede notarse en una característica del documental: su naturaleza silente. Causado

⁶⁴ *It is precisely the notion of the ex – centric, in the sense of speaking from the margin, from a place “other” than “the” or “a” center, that seems to me an essential feature of that stain of postmodernism we call magic realism.* Theo L. D’haen. *Magical Realism and Postmodernism: Decentering privileged Centers*, en *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 194, traducción mía.

⁶⁵ Entrevista de Alfonso Beato a *Embrafilme*, 24/ene/1985 en *Retrospectiva Glauber Rocha*, p. 21.

seguramente por el impedimento en la continuidad del proyecto, el silencio también puede fungir como metáfora que mimetiza el efecto de la censura. Se sabe que el pueblo habla, se le ve hablar, dar discursos en dos espacios de la ciudad. Todo se queda en el campo de lo visible. Verbalizar por visualizar.

Es aquí donde encuentro el misterio de *1968*: en el montaje silente, contrastado con imágenes monocromáticas, se entiende que “no todo es igualmente evidente, hay realidades difícilmente accesibles, pues no estamos siempre en la mejor situación para contemplarlas o no tenemos capacidad para ello.”⁶⁶ Para Rocha no fue evidente, por completo, lo que llegó a ser el movimiento, ya que debió partir de su país.

Las demandas del pueblo, en ese momento, eran claras para él, y finalmente decide no hacerlas evidentes en el documental. El montaje presenta al pueblo y a los manifestantes hablando, gritando, exponiendo carteles, escuchando a otros, situaciones que la obra muestra sin reproducir el contenido verbal o sonoro – el contenido de algunas pancartas es legible, mas la intención de los encuadres en *Group shot* no es la de indagar en dicho contenido.

La obra en su momento tampoco necesitó exponer las demandas y el fin de las movilizaciones, pues seguramente ya había otras esferas – artísticas, políticas o mediáticas –, que cubrían esa información. *1968* es una abstracción de lo que los movimientos del año fueron, sólo se toma el caso de Brasil para representarlos: pregones, escuchas, toma de plazas públicas, movilizaciones en entornos urbanos (denotados en los *tilt-down* a edificios que terminan con la masa de gente), exigencia de diálogo, unidad social (en la toma de brazos para formar barricadas humanas).

Todo en un entorno pacífico que mitifica la violencia: la violencia como causa y/o efecto de las marchas, la violencia como condición; y en esta condición “el hombre se reduce a un ser

⁶⁶ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, p. 111.

neutro, que sólo adquiere valor si se somete a la ideología del poderoso o del más violento.”⁶⁷ En el documental, el pueblo se muestra neutro, sin darle protagonismo a quien emite un discurso, a quien muestre la pancarta más controversial o a quien grite con mayor fuerza. La neutralidad se transmuta en un concepto unificador que desmitifica la cita anterior: la gente no se somete a una ideología del “poderoso” porque la poderosa es ella.

En *1968, Rio de Janeiro* no es del ejército o de los políticos, es del pueblo. Estéticamente *1968* denuncia la forma en la que se reclama la crueldad vivida. A través del plano integral y el montaje se obtiene una forma estética en la que la crueldad se convierte en imaginación. “Algo se remueve de lo vivo, del cuerpo del lenguaje, de los tonos, de la experiencia visual. Mientras más pura la forma y más alta la autonomía de los trabajos, más crueles son.”⁶⁸

Es decir, se vuelven más imaginativos y por lo tanto requieren de una mayor participación e integración del espectador con la obra. El concepto de estética se manifiesta en la forma de la obra, forma cuyos planteamientos intrínsecos son plenamente anti-formalistas: “(...)La simplificación fotográfica, la espontaneidad interpretativa y el ritmo funcional como un posicionamiento anti-formalista o propio de un cine que se apoyaba exclusivamente en el contenido.”⁶⁹

Ver un cartel en el documental con fotos de niños refuerzan el planteamiento imaginativo de la crueldad: no se entiende ni sabe si están enfermos, en condiciones de desnutrición o muertos, lo único que se entiende es la crueldad. Entonces el contenido genera una experiencia estética que oscila entre la imaginación y la certeza, mediada por la credibilidad. “La esencia de la credibilidad de estas imágenes sigue siendo el hecho de que

⁶⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁸ *Something is excised from the living, from the body of language, from tones, from visual experience. The purer the form and the higher the autonomy of the works, the more cruel they are.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 50, traducción mía.

⁶⁹ Glauber Rocha. *La Revolución es una Eztétyka*, p. 253.

para existir necesitaron de su objeto. Objeto que dejó una huella como certeza de su existencia, una huella, en palabras de Philips Dubois, luminosa.”⁷⁰

Antonio das Mortes

Sinopsis:

Antonio das Mortes regresa en este largometraje, ya retirado, para ser tentado por el sentimiento de lo inconcluso. Retoma sus actividades como asesino a sueldo a petición del Dr. Mattos, con la tarea de encargarse de un nuevo *cangaceiro*: *Coirana*. Éste es acompañado por una banda: *los beatos*, un ex-esclavo africano y una 'Santa'. El encuentro mortal entre ambos, en la plaza pública, termina con la muerte del *Cangaceiro*. *Das Mortes*, mientras celebra su victoria, es cuestionado por un profesor sobre sus acciones. El coronel contrata, ahora, a una banda de criminales para encargarse del resto de la gente de *Coirana*, llevando a *Antonio das Mortes* (quien reconoce su culpa y adopta una nueva convicción) a enfrentarse contra su previo empleador.

El regreso de los *cangaceiros* preocupa a *Antonio* y a su empleador, en esta ocasión el Dr. *Mattos*. *Das Mortes* no pide dinero por encargarse del nuevo capitán de los rebeldes, simplemente desea ver con sus propios ojos si su retorno es verídico. La lucha de *Antonio* en la diégesis, protagonizada por el *Sertão*, a la par que la de Rocha por un cine emancipador, revolucionario; un arte que sirva de semilla y estandarte para la liberación del hombre pobre brasileño.

En la década de 1960, el Cinema Novo se insertó en un movimiento más amplio de renovación de la cinematografía en los países de América Latina, que incluía cineastas de Argentina, Chile, México y Cuba, entre otros, cuyos esfuerzos de realización y desenvolvimiento de ciertas posturas ideológicas convergían para un mismo fin: la

⁷⁰ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 30.

emancipación estética, política y económica del cine y del campo cultural latinoamericano.⁷¹

La influencia brechtiana se re-utiliza en esta obra: el recurso estético se manifiesta con las intervenciones del capitán *Coirana*, nuevo líder de los *cangaceiros*, dirigidas a la cámara y al público. Con esta ruptura que permite el teatro de Brecht, el autor del film pretende reforzar y continuar afirmando la necesidad de una estética diferente, alternativa, que nace y define a los pueblos del tercer mundo, junto con su misterio.

Lograr un cine épico-didáctico. Épico en el misticismo de la sociedad que plasma, en las cruzadas y luchas que erosionan la poca vida que habita el *Sertão*. Didáctico en su estética: enseñar el hambre que se sufre, la violencia que conlleva, la abundancia de cosmogonías que convergen, divergen y chocan en el noreste de Brasil. Mostrar al pobre su condición marginal, al rico lo inservible que es el mito de la caridad, al extranjero que Brasil va más allá del carnaval y el paraíso tropical; a América Latina le muestra todo lo que ella ya sabe que es: tierra de contrastes y de sueños alcanzables en su arte.

Ejemplos directos, emotivos, lógicos e ilógicos de todas estas funciones colaterales del cine de Rocha las contiene este largometraje. “Que digan que soy un hombre caritativo” dice el coronel *Horacio*, personaje viejo y ciego, terrateniente de ‘El jardín de las Pirañas’, la tierra en conflicto dentro de esta diégesis. Lo dice tras pedirle a su asistente *Batista* que abra su tienda y de a los habitantes y campesinos un poco de harina y carne – el mito de la caridad, del hombre pobre que debe ser alimentado se denuncia.

⁷¹ Na década de 1960, o Cinema Novo inseriu-se num movimento mais amplo de renovação da cinematografia nos países da América Latina que incluía cineastas da Argentina, Chile, México e Cuba, entre outros, cujos esforços de realização e o desenvolvimento de certas posturas ideológicas convergiam para o mesmo fim: a emancipação estética, política e econômica do cinema e do campo cultural latino-americano. José Carlos Avellar en Mauro Cardoso. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*, p. 17, Traducción mía.

La capacidad destructiva de los personajes se extrapola a los efectos de esta obra de arte y que genera en su audiencia. *Antonio*, por naturaleza, quiere acabar con los *cangaceiros*; el *profesor* y el *Dr. Mattos* quieren acabar con el pueblo: “el dólar salvará al país o a su receptor” (lo dicen mientras ríen). El *Dr. Mattos*, quien es amante de *Laura* (esposa del coronel *Horacio*), quiere destruir al coronel y hacer negocio en sus tierras, atraer a los inversores del sur.

El coronel busca acabar con todos aquellos que conspiran en su contra, incluso con los inversores foráneos con los que no quiere compartir sus tierras. La violencia destructiva, neutralizada por la violencia misma. El capitán *Coirana* es quien pone de manifiesto la capacidad transformadora de la violencia, al hablar sobre ésta, dice que es el único medio de liberación del pueblo. La necesidad de la destrucción se traslada a los requerimientos estéticos de la producción artística.

“Las grandes obras artísticas, como obras destructivas, también han retenido el poder de destruir en la autoridad de su éxito.”⁷² Con su cine y las herramientas estéticas que integra, el brasileño pretende enseñar al espectador europeo, norteamericano, burgués, pobre y latinoamericano la falsedad de sus ideas, a través de un proceso reflexivo (emotivo y cognitivo) que genere una ruptura de esas mismas ideas equívocas o erróneas. Así convierte a la destrucción misma en un recurso estético del cine del tercer mundo.

Uno de los aspectos más abordados por los cineastas tanto en la ficción como en documentales ha sido el misticismo(...) El *Cinema Novo* aportó su ‘contribución afectiva’ para el conocimiento de Brasil, pues discutió en vivo con imagen y sonido lo que antes sólo era estadística y, mayormente, mala literatura, pues en esa literatura el misticismo era inocentemente incorporado como valor cultural.⁷³

⁷² *Great artworks, as destructive works, have also retained the power to destroy in the authority of their success.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 50, traducción mía.

⁷³ Glauber Rocha. *La Revolución es una Eztétyka*, p. 110.

La ‘contribución afectiva’ de la que habla Rocha se logra en *Antonio das Mortes*, en el momento en el que la narrativa incorpora elementos reales y verosímiles a la falsedad y la mentira que representa y es el mismo arte. Dentro del film un ejemplo es la constante mención e importancia que se le da a *Lampião*. Personaje real de la historia brasileña, *Lampião* fue un gran líder de los *cangaceiros* alrededor de los años veinte y treinta.

Numerosos relatos se han hecho en torno a su figura y hazañas, tantos que el hilo entre su realidad y la ficción de los otros se pierde. Glauber Rocha identifica su potencial al ser una figura mítica para el pueblo de Brasil, muy al estilo de Jesse James en EE.UU. *Virgulino Ferreira da Silva* (nombre original de *Lampião*) y su anhelo y visión del *Sertão* se mantiene vivo en la herencia primero de *Corisco* en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, y ahora en la de *Coirana* – visión que con su muerte, a manos de *Antonio das Mortes*, se traslada al *profesor*.

El concepto del misterio con la capacidad de desmitificar al mismo misterio y una de las ideas falsas que se tiene sobre él: la de un valor cultural, expresión del folclore y de la diversidad étnica brasileña. Esa desmitificación, en el largometraje, se alcanza con el diálogo entre la realidad y la ficción de un mito. El caso anterior de *Lampião* es un ejemplo: personaje que existió y que en la obra lucha indirectamente contra *Antonio* (en las encarnaciones de *Corisco* y *Coirana*), y al final del film al lado de *das Mortes* (encarnado ahora por el *profesor*).

Otra manifestación de ese diálogo recae en el personaje de *la Santa*; más allá de su apariencia, es un personaje que se mitifica con el relato del ‘matador de *cangaceiros*’, cuando cuenta que ella le recuerda a una mujer del *Pernambuco* (estado donde se encuentra el *Sertão*) que termina por ahogarse en un río, devorada por pirañas, medida que toma por el sufrimiento que le ocasionaba la tuberculosis. En ese momento el espectador puede

atribuirle la capacidad sobrenatural de la reencarnación o la resurrección a la mujer que sigue a *Coirana*.

Posteriormente, en una narración cantada de *Coirana* a *Antonio*, se obtiene información de mayor verosimilitud. El *cangaceiro* cuenta cuando llega a *Juazeiro*, un viejo vendía a su hija por cinco mil monedas, él la compra y le da la ropa de su abuela y se interna al *Sertão* con ella. La venta de mujeres, situación existente en nuestra realidad inmediata soporta la verosimilitud de la historia de *Coirana*, derrocando la idea mítica de *Antonio das Mortes* sobre ella.

Juan José Muñoz García escribe sobre esta función del misterio en el cine, menciona que “evita la disminución del conocimiento de la verdad y, por lo tanto, el empobrecimiento de la libertad y creatividad”.⁷⁴ Para finalizar con este análisis abordaré dos conceptos importantes y periféricos a los del misterio y estética en *Antonio das Mortes*: el de la irracionalidad y el de la reivindicación.

En esta película se puede encontrar una escena con alto contenido expresivo, de ‘no-lógica’: el *profesor* se interna al desierto con el cuerpo del *Dr. Mattos*, muerto a manos de su amante *Laura*, quien lo asesina para salvarse de la venganza del coronel (ya enterado del asunto de ambos). *Laura* sigue al profesor con un ramo de flores en sus manos; el segundo deja el cuerpo a medio desierto, los dos entran en una especie de frenesí sexual, revolcándose junto y sobre el cuerpo apuñalado de *Mattos*. El sacerdote entra a cuadro e intenta separarlos en vano, termina por unirse.

Es una escena violenta, de locura, onírica y surreal. Un momento que como el misterio, no se comprende con la razón pero que resulta ampliamente emotivo y expresivo, ya que “la expresividad radica en el contenido humano vertido en las imágenes, no en el fluir frenético

⁷⁴ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, p. 121.

de estímulos excitantes y violentos.”⁷⁵ No se sabe de dónde surge esta atracción sexual, sin embargo en la obra se reconoce como un sentimiento capaz de rebasar al sufrimiento de la muerte de un ser cercano y/o querido.

Respecto a la reivindicación, ésta surge de y se encarna en *Antonio*. Preocupado por el grupo de *cangaceiros*, abrumado por la figura de *la Santa*, el protagonista busca el perdón. Su deseo de terminar con los rebeldes se transforma en un anhelo por protegerlos. Empatiza con ellos, su visión se modifica. En un punto le pide a *Mattos* que hable con *Horacio*, quiere que abra las puertas de la tienda una vez más para alimentarlos y que les permita asentarse en sus tierras, vivir del trabajo del campo.

Así el dragón de la maldad se convierte en el vector que canaliza la esencia de la experiencia estética para que sea procesada por el espectador: “El fin último de toda experiencia estética es problematizar la vida, alterar las concepciones y los valores atribuidos a la realidad inmediata, incluyendo la del propio sujeto.”⁷⁶ Con la búsqueda de la reivindicación, *das Mortes* da a entender que su idea sobre el *Sertão* y los *cangaceiros* es otra; convicción que puede o no adherirse al espectador.

En la escena previa al cierre se regresa al planteamiento de la violencia: *Antonio*, junto con el *profesor*, elimina al grupo de *mata vaca* (el nuevo mercenario del coronel). Y simbólicamente, la figura del negro *Antão* termina con la vida del coronel *Horacio* al cabalgar y arremeter en su contra con una lanza, señalando la victoria de un grupo tan marginado (los afrodescendientes) sobre la personificación del terrateniente.

⁷⁵ *Ídem*.

⁷⁶ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 4.

Cabeças Cortadas

Sinopsis:

Cabezas Cortadas. Filme que nos regresa a la ficción de *Tierra en Transe*. Situada en 'Eldorado', el soberano *Díaz II* gobierna sobre esta explotada tierra. Entre imágenes del territorio y de la gente, montadas junto a una *voz en off*, se narra brevemente la historia del país hasta ese punto. Sobresale la mención de la *Compañía de Explotación Internacional*, a manos de un magnate norteamericano. El gobierno del dictador va en declive. Presiente una insurgencia de aquellos a quienes ha perjudicado, victimizado: los indios, los campesinos, obreros, la clase pobre. Mientras tanto, la mítica figura de un 'ángel de la muerte' terroriza y fascina los rincones de 'Eldorado', y la imaginación de *Díaz II*. En un intento por salvarse de las amenazas, el tirano secuestra a una bella campesina, supuesto símbolo de pureza, y entre ritos intenta alejar al ángel. Al final su cabeza es cortada y la campesina reencuentra su libertad.

“En el caso de Glauber, sin embargo, deberíamos afirmar que sólo en el viaje y a través de él, resulta posible encontrar las raíces secretas del misterio de los hombres y de las sociedades que construyen y destruyen: sus mitologías”⁷⁷

Filmada en Rosas y Cadaqués, en Cataluña, España, *Cabeças Cortadas* es una experiencia que, si puede definirse en términos de Rocha, es una de las expresiones más puras de su estética del sueño. El trabajo hispano-brasileño retoma el universo ficticio de *Terra em Transe* al situarnos en *Eldorado* bajo el mandato, nuevamente, de un *Díaz*, al que suele referirse como *Díaz II*.

Para Glauber “España es la bahía de Europa”⁷⁸. Filmada en la misma Cadaqués donde Buñuel filmó *L’Age D’Or*, el estructuralismo de ensueño que contiene la obra de Rocha

⁷⁷ João Lopes. *El pasaje de las mitologías en La Revolución es una Eztétyka*, p. 299.

⁷⁸ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 27.

puede ser un homenaje a la producción del surrealista, no obstante “no tiene nada que ver ni con Buñuel, ni con Pasolini, ni con Fellini, ni con Shakespeare.”⁷⁹ El autor brasileño niega estas relaciones que el público ha hecho entre esta obra y los personajes que él menciona en la cita anterior, pues son aseveraciones entre las que se disuelve el formalismo principal de la obra.

“Apelaciones por un arte más humano, para la conformidad de aquellos que son su audiencia virtual, regularmente diluyen la cualidad y debilitan la ley de la forma.”⁸⁰ Si bien conjunta elementos de estos directores y autores, resulta poco fructífero ver esta obra únicamente en relación con ellos. Esta producción, a mi parecer, marca una transición en la filmografía del brasileño, entre la segunda y la tercera etapa del *Cinema Novo*, concebidas por él:

“Hay una segunda fase, en la que el sueño cinematográfico se tiene que transformar, como mínimo, en una artesanía industrial para poder existir(...) Y existe una tercera fase en la cual los autores, que ya conquistaron algunas etapas, asumen sus individualidades”⁸¹ El carácter de ‘artesanía industrial’ es aquello que la audiencia y los críticos de este film identifican como influencias de Buñuel, Fellini, Shakespeare, etc.; le facilitan la existencia a la obra y permite que sea portador de las ideas universales que le interesa difundir al realizador.

En este rubro el largo mantiene su consistencia con los planteamientos individuales de Glauber Rocha: el dominio de los europeos sobre el indio y el trabajador latino en la secuencia donde, primero, *Díaz* y dos caballeros a caballo rodean a un indio y lo despojan de sus bienes, en la escena siguiente, con la ayuda del indio, despojan a un obrero de su

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ *Appeals for more humane art, for conformity to those who are its virtual public, regularly dilute the quality and weaken the law of form.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 50, traducción mía.

⁸¹ Glauber Rocha. *La Revolución es una Eztétyka*, pp. 301-302.

martillo. El rechazo a la caridad en la escena de la peregrinación del mendigo (ciego y discapacitado) que da pregones sobre la luz y la oscuridad. En esa escena aparece *Díaz* y al quedar maravillado con las palabras del hombre, le da todas las monedas que porta. La peregrinación se ríe de él en tono de burla.

La irracionalidad, ese imperio de los sentidos y el desborde pasional en una escena de frenesí sexual entre *Díaz* y *Dulcinea* (el símbolo de la pureza, ella es coronada al final). Estas marcas de realidad son abstraídas de su normalidad para integrar la diégesis de la producción cinematográfica, forman parte de la concepción estética de Rocha; este sueño presente en *Cabeças Cortadas* puede equipararse con el concepto de ‘encantamiento’ de Adorno, concepto con una función específica:

“Emancipado de su pretensión por la realidad, el encantamiento es por sí mismo parte de la dilucidación: su semblanza desencanta al mundo desencantado.”⁸² Una de las funciones estéticas de la obra es la de dar luz, mantener la denuncia y la discusión sobre la mesa de los temas expuestos. La visión del exotismo latino ante la mirada europea se presenta en la escena de *Díaz* deleitado por la danza de una mujer de rasgos latinoamericanos.

Similar a lo que le ocurre al pato *Donald* en *Los Tres Caballeros*, que muestra al “pato *Donald* probando a las atracciones femeninas y los manjares culinarios locales de Bahía, Brasil, y de Veracruz y Acapulco, México.”⁸³ Con la exposición de estos elementos (y otros más), Rocha genera una visión de lo cruel, lo grotesco, lo violento del día a día de la realidad latinoamericana. Utiliza mitos, los fragmenta y restaura en su arte.

Una inspiración similar a la del Realismo Mágico: “Fue la fastidiosa representación de objetos familiares, la nueva forma de ver e interpretar la cotidianidad, por lo tanto ‘creando

⁸² *Emancipated from its claim to reality, the enchantment is itself part of enlightenment: its semblance disenchant the disenchanted world.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 58, traducción mía.

⁸³ *Donald Duck sampling the female attractions and local culinary delicacies of Bahia, Brazil, and of Veracruz and Acapulco, Mexico.* Catherine L. Bernamou. *Op. Cit.*, p. 119, traducción mía.

una nueva visión del mundo' que inspiró el estilo."⁸⁴ En la obra de Glauber, esto funge como una creación de una visión más cercana a la realidad del nuevo mundo que representa América Latina. Cuando el mendigo dice: "hace tanto tiempo que tengo hambre que ya se me olvidó qué es estar hambriento" y "El que tiene hambre ve a dios", la obra de arte pone en evidencia una de las causas por las que el pobre tiene un fuerte arraigo con la espiritualidad y el misterio.

La necesidad por cuestiones supra-biológicas es algo de lo que ningún ser humano queda exento; así lo describe Muñoz García en *Cine y Misterio Humano*: existen "actividades innecesarias para la supervivencia de la especie (religión, enterramientos, historia, ciencia, arte, ritos). El hombre las busca por el mero deseo de saber, de buscar un sentido a la existencia o de objetivar la belleza."⁸⁵ En condiciones hostiles, potenciadas por el hambre, el humano busca lo místico, la fe, para satisfacer su necesidad de un sentido obstruido por la miseria.

También se puede ver en *Díaz* el concepto de misterio, adopta la fe y la espiritualidad en un sentido perverso y tergiversado: busca a padres de la iglesia católica y les pregunta qué cuenta más para la iglesia: los pecados de uno o los actos de caridad que ha realizado. En otra escena una vidente le lee la mano y le anuncia que será un gran líder en una tierra lejana que se encuentra en las Américas.

El personaje del ángel de la muerte es otro con grandes cargas de misterio y estética. Su presencia y sus acciones a lo largo del territorio de *Eldorado* es algo que fascina a la imaginación de *Díaz* y aterroriza su conciencia al mismo tiempo. La fascinación de *Díaz* se denota cuando presencia el primer milagro que el ángel realiza sobre el mendigo (le

⁸⁴ *It was the fastidious depiction of familiar objects, the new way of rendering the everyday, thereby "creating a new world view", that inspired the style.* Irene Guenther. *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, en *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 36, traducción mía.

⁸⁵ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, p. 82.

devuelve la vista). El mandatario de *Eldorado*, sorprendido, pregunta “¿dónde aprendiste a hacer milagros como ese?”

El terror se denota cuando esta muerte comienza a cortar cabezas con su hoz; y en la secuencia final, cuando decapita a *Díaz* y libera al pueblo del monarca. Esta experiencia de *Díaz* ante el personaje de la muerte se traslada al espectador, lo identifica como lo que Vicente Castellanos expone sobre Kant y el concepto de la ‘delicia’: “A este tipo de dolor exquisito, se le ha nombrado delicia (*deligbl*) que para Kant no se trataba de un dolor externo o empírico, sino un conflicto que nace en nosotros entre imaginación y razón.”⁸⁶

Es un tipo de dolor que el film inyecta en la experiencia del espectador por medio de personajes – el ángel de la muerte. Éste, en el marco de la mística, es un ser desmitificador, pues logra romper el mito de la dinastía y los herederos de *Díaz* al asesinar a sus hijos bastardos. En el universo de Rocha, esta encarnación de la muerte tiene su origen en el pensamiento de *Paulo Martins*, de *Terra em Transe*, personaje que menciona, en esa película, que la muerte debería verse como una fe y no como algo a temer.

Esa idea figurativa la toma y vuelve literal en *Cabeças Cortadas*: la muerte resulta ser la única esperanza del pueblo. Con la explotación de recursos retóricos el director expone sus ideas revolucionarias y universales, logro que alcanza gracias a un extenso simbolismo. “Los conceptos-imagen tienen un alto valor metafórico, hasta las imágenes más realistas permiten alguna clase de conceptualización ajena a la representación mimética.”⁸⁷ Planos que narran por sí solos, que portan el significado del misterio y la estética del tercer cine.

⁸⁶ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 6.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 14.

Der Leone Have Sept Cabeças

Sinopsis:

Un líder africano se une a un insurgente latinoamericano, en un esfuerzo por liberar a una nación africana. Ambos deben enfrentarse a un grupo de extranjeros que se les opone: un agente americano, un mercenario alemán y un consejero portugués. Todos ellos bajo el mando de *Marlene*, una misteriosa mujer que explota y comparte las riquezas de aquella nación con sus compañeros foráneos.

Incluida entre las producciones del exilio de Glauber Rocha, este film es descrito por el mismo autor como una obra teórica y una primera afirmación de lo que podría ser un cine político. El misterio son los personajes y la visión que se tiene de ellos: Rocha denuncia el supuesto derecho que las civilizaciones colonialistas e imperialistas asumen de dominar “cualquier lengua, civilización y nación”, como se presenta al inicio de la obra – en voz *en off*, montada sobre otra de las clásicas escenas del director que presentan un desbordamiento sexual.

La estética procura la denuncia de lo feo, de eso que las sociedades del primer mundo juzgan como ‘primitivo’; la estética del film reivindica la esencia del tercer mundo. Con sus producciones en el exilio se torna más clara la relación entre el concepto de estética del brasileño y la ideología a la que él se adhiere. “En el caso del cine Tricontinental, la estética tiene más que ver con ideología que con técnica, y los mitos técnicos del *zoom*, del cine directo, de la cámara en mano y de la utilización del color no son más que herramientas para la expresión.”⁸⁸

⁸⁸ *In the case of Tricontinental cinema, aesthetics have more to do with ideology than with technique, and the technical myths of the zoom, of direct cinema, of the hand-held camera and of the uses of color are nothing more than tools for expression.* Glauber Rocha en Angela Prysthon. *A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo*, p. 168, traducción mía.

Los dos conceptos de interés se integran en una obra artística construida bajo influencias de Godard, Eisenstein y mayormente, Brecht (con su concepto de *Verfremdung*⁸⁹). En este caso, el estilo y los recursos que conforman a este cine épico-didáctico se incorporan al montaje dialéctico de Eisenstein con destreza para lograr una obra que, con pretensiones de teoría, alcance los objetivos de una manifestación artística y una teórica.

“Las influencias de Brecht, Godard y Eisenstein me fueron útiles principalmente para aproximarme, con una cierta profundidad, de todo cuanto había intentado en las otras películas mías, sin jamás haber tenido éxito: alcanzar la síntesis de los mitos históricos del tercer mundo por medio del repertorio nacional del drama popular.”⁹⁰ El pueblo africano protagoniza este drama que presenta a diversas figuras con intereses particulares: un portugués, un alemán, un agente secreto norteamericano y *Marlene* representan al colonizador blanco, europeo y primer mundista, imponen su razón para dominar y lucrar con el territorio y el pueblo de África.

Para simpatizar y dominar con eficacia imponen al *Dr. Xobu*, perteneciente a la burguesía local, como el primer presidente – acción que cesa una posible insurrección. Los líderes de la verdadera revolución que presenciamos en el film son *Zumbi* y *Pablo* (africano revolucionario y latinoamericano guerrillero respectivamente). En este universo se mueve un personaje errante, un observador cuasi neutral interpretado por Jean-Pierre Léaud.

La impresión mágica que genera el misterio de las civilizaciones del mundo subdesarrollado se encuentra en la realización, incluso considero que una manifestación, tergiversada por los colonialistas, se denuncia en la obra. Me refiero al hecho que ya

⁸⁹ También conocido como 'distanciamiento' o 'extrañamiento' brechtiano: "*Distanciar [extrañar] un proceso o carácter es, ante todo, simplemente, privar a ese proceso o a ese carácter de todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer en su lugar extrañeza y curiosidad. Distanciar [extrañar] es, pues, 'historizar', representar los procesos y los personajes como procesos y personajes históricos o, dicho de otra manera, efímeros.*" Bertolt Brecht en José Luis García Barrientos. *Teatro y Ficción: ensayos de teoría*, Editorial Fundamentos, 2004, 254 pp. P. 105

⁹⁰ Glauber Rocha. *Retrospectiva Glauber Rocha*, p. 25.

mencioné, cuando el agente norteamericano habla sobre ese derecho que tienen de dominar – denota conflicto de la otredad cultural. En diversos casos el colonialista utiliza la cosmogonía de los nativos para conquistarlos con mayor facilidad – parecido al caso de los españoles que llegan al territorio de nuestra actual nación: aprovechan, en un primer momento, el ser vistos como dioses.

La posición de deidad que les llegan a otorgar las comunidades con las que se encuentran durante su expansionismo, vuelve su complejo de superioridad algo bidireccional, superioridad que también basan en su técnica y desarrollo tecnológico, elemento que también se expone en el largometraje. El concepto del misterio y la experimentación de la espiritualidad se canaliza a partir de la figura del observador.

Dese su primera aparición pregona sobre la bestia que sale del mar: “tiene siete cabezas, parece una pantera, en cada cabeza tiene escritas palabras de blasfemia.” Así adopta un papel mesiánico en la obra. En un inicio me referí a él como un ser cuasi neutro, ya que en una parte apoya a los colonizadores (les lleva preso a *Pablo*), en otra apoya a *Zumbi* y crucifica a *Marlene*.

El mismo personaje de *Marlene* es ampliamente místico porque pertenece al grupo de los colonizadores pero no se conoce su nacionalidad, pareciera que es una alegoría simbólica de la madre patria imperialista, pues es en su nombre que el alemán legitima su régimen ante el pueblo africano. Una escena también da indicios de esa interpretación mítica de *Marlene*: cuando el observador, que tiene capturado a *Pablo*, lo deja por un momento y aparece *Marlene*. *Pablo* le dice que ella es la bestia de oro de la violencia y que ella provoca su violencia.

África, como América Latina, es una tierra plagada de naciones con variantes en sus cosmogonías, por lo cual Rocha identifica una importancia en el uso del misterio en su filme para denunciar el subdesarrollo. *Der Leone...* muestra en el pueblo y en sus

personajes lo que Alejo Carpentier define como lo ‘real maravilloso’⁹¹ en América: “Encontré lo real maravilloso en cada vuelta. Más allá, pensé, la presencia y vitalidad de este real maravilloso’ no era el privilegio único de Haití, sino la herencia de toda América, donde no hemos empezado a establecer un inventario de nuestra cosmogonía.”⁹²

Lo literal y lo figurativo se mezclan en el uso del misterio y de la estética como recurso ideológico. Una de las escenas de mayor simbolismo y violencia ejemplifica lo anterior: un grupo de negros trepados en un árbol cantan, en una camioneta llegan el portugués y el alemán, éste último los invita a bajar del árbol (les extiende la mano), como si fueran arborícolas primitivos que bajan por primera vez a la tierra y entran a la ‘civilización’ con la ayuda de los imperialistas; sólo para ser organizados – los acomodan en una fila – y fusilados.

Con *Der Leone Have Sept Cabeças* la estética equiparada a la ideología y la visión de la violencia, el director permite que su arte “tome la causa de lo que es proscrito como feo, no obstante ya no para integrarlo o mitigarlo o para reconciliarlo con su propia existencia.”⁹³ En este caso lo ‘feo’ plantea un mayor contacto del tercer mundo con la crueldad y la indomable violencia que puede significar el mundo natural, un mundo con el que las sociedades ‘bajas’ de los países subdesarrollados son más cercanas.

⁹¹ Sobre lo 'real maravilloso': *Pero es que muchos se olvidan(...) que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge una inesperada alteración de la realidad, de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.* Alejo Carpentier. *De lo real maravilloso en América*, en *Obras Completas: Ensayos*, 1a edición, Siglo Veintiuno Editores, México, 1990, 399pp. P. 114. Paréntesis M

⁹² *I found the marvelous real at every turn. Furthermore, I thought, the presence and vitality of this marvelous real was not the unique privilege of Haiti, but the heritage of all of America, where we have not yet begun to establish an inventory of our cosmogonies.* Alejo Carpentier. *On the Marvelous Real in America* en *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 80, traducción mía.

⁹³ *Take up the cause of what is proscribed as ugly, though no longer in order to integrate it or mitigate it or to reconcile it with its own existence.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 47, traducción mía.

En esta película, hasta los personajes primer mundistas caen en acciones y actitudes grotescas, esto lo encuentro en la escena que lleva a la liberación de *Pablo* de manos de los imperialistas: se encuentran el alemán, el portugués y el norteamericano en su campamento, custodian a su prisionero junto con *Marlene*, posteriormente entra *Xobu* con una costilla guisada en la mano y se la ofrece a *Marlene*. Pronto las figuras imperialistas se unen a la ‘bestia de oro de la violencia’ en un trance en el que todos desean la costilla.

Referencia al mito de Adán y Eva, donde Adán da una costilla para crear a Eva, el representante burgués manipulado por las potencias “sacrifica” una costilla para que los países dominantes no sólo tengan vida, sino una vida con los niveles y la calidad más altos. El miedo y el rechazo por lo “salvaje” se desmantelan en otra obra más de la filmografía de Rocha al re-emancipar el concepto de estética de su definición incompleta: la de ser sinónimo de belleza.

“La imagen de lo bello como la de algo singular y diferenciado se origina con la emancipación del miedo de la totalidad abrumadora y no-diferencial de la naturaleza.”⁹⁴ ‘Diferenciado’ es la palabra clave ya que la diferencia entre el mundo social y cultural, y el mundo natural, dentro del subdesarrollo, no conoce una brecha tan amplia como la del desarrollo. Lo primitivo no debe verse desde la noción etnocéntrica de algo inferior. Lo primitivo refiere a lo ‘primario’, algo que se encuentra en una primera fase o etapa, con sus características intrínsecas. Eso es África, eso es Latinoamérica.

⁹⁴ *The image of beauty as that of a single an differentiated something originates with the emancipation from the fear of the overpowering wholeness and undifferentiatedness of nature.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 51, traducción mía.

Câncer

Sinopsis:

Câncer: Más que una historia, el largometraje muestra situaciones, personajes envueltos en conflicto social, psíquico, en situaciones de violencia, choques en las relaciones de género, en las relaciones de poder. Tres personajes. Diversas escenas. Acción psicológica y verbal.

“Hice el film también para demostrar que en el cine no hay un solo camino.”⁹⁵ La historia de *Câncer* es que no hay una historia. La filmación de *O Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro* se retrasa un mes y el director decide realizar este ensayo improvisado sobre los marginados y la violencia. El montaje se termina cuatro años después, en 1972.

La interferencia e injerencia de Rocha en el largometraje es poca, meramente dona a los actores el tema o temas que suele abordar y confía en el alcance mismo de esas ideas y sus intérpretes. El primer marginado que se expone es negro, busca trabajo. Se encuentra en el jardín de un empleador, le dice “yo quiero trabajar”, él le contesta “tu eres un vagabundo.” La discusión continúa mientras otro negro canta y el *guardaespaldas* del empleador observa.

La violencia aflora en la situación, el empleador toma la pistola de su guarura y amenaza al negro, posteriormente señala al negro que canta y dice: “esclavo”. “El film no tiene historia. Son tres personajes dentro de una acción violenta. Lo que yo estaba buscando era hacer una experiencia de técnica, del problema de la resistencia de duración del plano cinematográfico.”⁹⁶ Con el dominio de la técnica, Glauber realiza una obra de manera pseudo-espontánea para llevarnos a una reflexión sobre los temas tratados y sobre la visión hipertécnica (a través de la técnica), para decir que en el arte cinematográfico no se tiene una sola vía cuando la obra es un vector que supera al egocentrismo de su autor.

⁹⁵ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 21.

⁹⁶ *Ídem*.

Câncer, al igual que muchas otras obras del *Cinema Novo* y del cine del realizador, no es un cine que ‘destruya’, pues no hay un cine previo al cual destruir en Brasil. Existen mímisis de los productos de Hollywood y de las vanguardias europeas. El film logra mantener al espectador con personajes, situaciones y diálogos; la exigencia dinámica de un montaje y de una acción dominante se omite por parte de la audiencia. La experiencia estética se guía por la volatilidad de la improvisación:

“(…) el cine constituye una forma de pensamiento logopático donde lo azaroso, lo inesperado y la emoción, obligan al pensamiento racional y predictivo a verse en un espejo deformante que lo pone frente a sus límites.”⁹⁷ El canon único no existe al momento de plasmar el *Sertão*, la realidad de Bahía o a los exiliados de *Rio de Janeiro* en la hostilidad de las favelas. La evidencia de dichas realidades tiene exigencias distintas y específicas.⁹⁸

Lo inesperado y la emoción dominan al marginado negro cuando le dice al marginado blanco – a quien en ocasiones se refieren como ‘el delegado’ – que para conseguir aquellos relojes tuvo que matar. O cuando ambos intentan vender el aparato misterioso (no saben qué es o qué hace) a un señor, y durante la visita a su casa tienen un arrebato de violencia en contra de su criado. En ese contexto de cambios temporales, espaciales y de problemáticas se experimenta, se vive y se encuentra la estética (sea del hambre, de la violencia o en planteamientos de la ley de la forma).

No toda la experiencia de la obra es un interminable ciclo de sublimación, existen momentos que determinan al mismo actor y al espectador. Ya llegué a citar aquella concepción de Adorno sobre no hacer la obra como el sujeto, sino el sujeto como la obra. Vicente Castellanos piensa esa misma idea: “Sea temporal o espacial, la experiencia

⁹⁷ Vicente Castellanos cerda. *Op. Cit.*, p. 14.

⁹⁸ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, paráfrasis mía.

estética en el cine sólo puede ser experimentada en aquellos momentos que, en vez de ser determinados por mí, me determinan a mí.”⁹⁹

Si uno se encontrara en la situación del negro, aspiraría a tener su determinación para buscar trabajo, sabría si en verdad mataría por un par de relojes para venderlos y comer; y si es capaz de tener una relación humana y un momento romántico con una joven estudiante. La idea del misterio se simboliza en el montaje, en las acciones, situaciones y personajes; en la improvisación de los actores. El mismo Rocha no sabía qué iba a ocurrir, simplemente daba el tema a discutir.

¿Por qué el negro pelea con su compañero blanco cuando ya lograron vender el aparato misterioso?, ¿cómo llegaron a la favela para continuar la pelea?, ¿acaso pelean por el hambre que sienten mas no comprenden? Se pueden atribuir muchas explicaciones a las cuestiones abordadas por *Cáncer*; el misterio en su caso se integra a una lógica racional, irracional, verosímil u onírica para que logremos aceptar los comportamientos, temas, situaciones y reacciones dentro de las posibilidades de nuestra existencia.

“El mito es el ideograma primario y nos es útil, necesitamos de él para conocernos y para conocer. La mitología, cualquier mitología, es ideográfica y las formas fundamentales de la expresión cultural y artística se refieren a ella continuamente. Después podemos desarrollar otras cosas, pero éste es un paso fundamental.”¹⁰⁰ Este trabajo de Glauber compila momentos que pueden ir desde una cotidiana discusión en pareja con manifestaciones violentas, o la inesperada aparición, en el mismo espacio, del amante de la mujer, a una situación donde se exponen y cuestionan (a partir de una puesta con matices oníricos) temas como la religión y la iglesia, la política y el comunismo.

⁹⁹ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁰⁰ Glauber Rocha. *La Revolución es una Eztétyka*, p. 120.

En esa parte aparece en el cuarto un sujeto con el arquetipo físico atribuido a un intelectual y es forzado a responder por qué es comunista. En la obra también se contrastan las relaciones emotivas de los hombres blancos (el marginado blanco y su mujer) y los hombres negros (el marginado negro y la joven estudiante). El contraste es una forma radical de decir y revertir el paradigma sobre los negros como una etnia “salvaje”, ya que Rocha suele presentarlos con capacidades más innatas hacia el amor y la buena convivencia.

La diferencia se ve en la disfuncionalidad de la relación del marginado blanco contra la inmediatez con la que el negro y la joven (igual de tez negra) forman un vínculo emocional; o también en el hecho de que el negro llega a matar por amor (al asesinar al marginado blanco) para quedarse con su mujer – mientras que el blanco no hace nada contra el amante de su mujer.

La película finaliza con una escena en la que el marginado negro discute con su primer posible empleador, le quita el arma al *guardaespaldas* y mata al hombre propietario de abundantes bienes. Lucha contra el *guardaespaldas* por el valioso collar del empleador – desmitificando la posición del primero de bienestar y lealtad – y arremete contra él. Antonio Pitanga, el negro, grita: ¡Yo quiero matar!, ¡yo quiero matar al mundo, un mundo de opresión!”

As Armas e o Povo

Sinopsis:

Radiografía del movimiento contra el régimen salazarista, de sus antecedentes, de su historia. Voz e imagen se entrelazan para contar su instauración en Portugal a partir de 1920. En el año de 1974, el hastío del pueblo lo lleva a organizarse. Glauber Rocha frente a la cámara, micrófono en mano, recorre diversos rostros, opiniones y eventos del movimiento ciudadano a lo largo de esta producción audiovisual.

Las armas y el pueblo es un documental realizado de manera colectiva por el sindicato de los Trabajadores de la Producción de Cine y Televisión. No es una producción visualizada exclusivamente por Glauber Rocha, no obstante su participación al ser entrevistador permite que plasme ciertos puntos de vista que lo caracterizan.

El documental es un registro de los sucesos ocurridos entre el 25 de abril y el 1º de mayo de 1974, cuando se celebra la proclamación del movimiento y la caída del régimen salazarista, instaurado desde 1920 en Portugal. Entre las imágenes filmadas por Rocha y otros entrevistadores se montan imágenes de archivo con *voz en off* para narrar la historia del régimen fascista de Antonio Salazar y las luchas que se han llevado a cabo hasta el momento.

Las partes que más interesan para este análisis son las interacciones de Rocha con los manifestantes y no el montaje total del film. El brasileño lanza preguntas específicas y con una intención particular a diversas personalidades de la manifestación: estudiantes, obreros, adultos mayores, soldados y marinos. La presencia de estos últimos es abundante, por algo se llamó el ‘movimiento de las fuerzas armadas’. A ellos Rocha pregunta si quieren que la guerra termine o continúe, a lo que la mayoría contesta: la guerra debe acabar.

Las respuestas y la ausencia de éstas se ponen en evidencia, varios momentos con distintos entrevistados muestran la falta de información de algunos movilizados para responder a cuestiones que deberían de incumbirles por la posición manifestante que desean asumir. El caso de un joven de 16 años es quizás el más destacado en el documental. Rocha le pregunta “¿cuál es tu posición política?” Sigue una pausa que podría haberse prolongado más si no fuera por la aparición de un obrero, entre la multitud, que quiere donar unas palabras; lleva la discusión hacia otros temas: la opresión y la tortura.

Otra entrevista con una señora que vive en las afueras/periferia de Lisboa entra en la misma categoría: el brasileño insiste en preguntas para llevarla a responder si ella vive con ‘calidad de vida’, si estaría dispuesta a cambiar su vida y que si apoya a la revolución; ella contesta que no tiene la preparación requerida para responderle. Un soldado de 22 años que desea expresarse ante la cámara es abordado por Glauber para quedar atónito y decir que no sabe explicar lo que le pregunta.

Rocha desmitifica a numerosas figuras que aparecen en manifestaciones y huelgas, les da una cara más real: los marginados no siempre quieren cambiar su situación, no todos saben de la situación injusta en la que se hallan; igual que los estudiantes que se manifiestan no son los más letrados respecto a los temas por los que se lucha. “Se siente como si ese trascendentalismo acerado y frenético, esa diabólica desviación, ese vuelo del mundo ha muerto y ahora un insaciable amor por cosas terrenales y un encanto por su naturaleza limitada y fragmentada ha vuelto a despertar.”¹⁰¹

Así como se dio un cambio de la irrealidad del Expresionismo a un estilo Post-Expresionista (que se denomina ‘realismo mágico’ y que no se aleja absolutamente de la fantasía), el brasileño busca alejarse de aquella desviación tan obtusa y mostrar los verdaderos límites del pueblo, la fragmentación de las sociedades, incluso de las europeas, que no las vuelve algo incompleto, sino que les otorga mayores posibilidades de creación.

La institución del ejército y la marina también se desmitifica, ya no son actores de la opresión, ahora encarnan la trascendencia del espíritu libertador, luchan contra la guerra y el colonialismo en África: “no es libre un pueblo que oprime a otros pueblos” se escucha en un discurso del documental. En el discurso final se reconoce la presencia de tantos soldados y marinos, “prueba de que el ejército también es pueblo.”

¹⁰¹ *It feels as if that roughshod and frenetic transcendentalism, that devilish detour, that flight from the world have died and now an insatiable love for terrestrial things and a delight in their fragmented and limited nature has reawakened.* Franz Roh. *Op. Cit.*, p. 17, traducción mía.

Pequeñas porciones de realidad se ponen en evidencia, partes que conforman el universo que fue la Revolución del 25 de abril de 1974, y así como algunos soldados caen en cuenta y desertan de sus puestos para luchar contra el colonialismo, el brasileño deja de lado la cobertura exclusiva del movimiento para adentrarse a regiones excluidas del urbanismo de Lisboa, algo que sabe hacer muy bien.

Ya lo menciona Vicente Castellanos: “En particular, el espectador de cine experimenta estéticamente una película cuando el material cinematográfico lleva en sí mismo el germen de una nueva revelación de lo conocido. En última instancia, la experiencia estética guarda siempre una idea de novedad que atrae nuestra atención precisamente por ser nueva e inusitada.”¹⁰²

Para el espectador del tercer mundo, Portugal, país europeo, algo ‘conocido’ se le revela una nueva faceta: la lucha de las fuerzas armadas contra el colonialismo, el fascismo prolongado más allá de la segunda guerra mundial, lo marginal y la pobreza en una capital europea. La estética y la experiencia del film desmitifican lo supuesto “conocido”. El realizador recurre a técnicas y al espíritu del *Cinema Novo* para abordar el movimiento. Portugal es la Latinoamérica de Europa y el pueblo portugués es uno que (menciona un entrevistado): “Está ligado física y espiritualmente al pueblo brasileño.”

Claro

Sinopsis:

Claro. Un largometraje carente de intriga narrativa y de estructuras comunes. Un grupo de personajes que dialogan en diferentes circunstancias. La visión de Rocha, un brasileño, sujeto producto de una conquista, ante una ciudad y una sociedad colonizadora. Documental, ensayo, manifiesto político, conflicto social e irreverencia se manifiestan en esta pieza.

¹⁰² Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 24.

El nombre del film lo describe de una manera amplia y certera: es ‘claro’ en los temas que el brasileño se interesa por abordar, discutir y proponer. “Creo honestamente haber hecho un film sin ambigüedades, quiero decir no ambiguo sobre el plano político.”¹⁰³ Situado en Roma, el largometraje, al igual que *Cabeças Cortadas* y *As Armas e o Povo*, plasma una visión tropicalista que Rocha tiene de ‘la cuna del imperialismo’, mirada ya expuesta en sus filmes pasados sobre España y Portugal.

Las contradicciones que encuentra Glauber las presenta en esta obra: el contraste en la tierra progenitora del capitalismo, del ‘primer mundo’. Parece que en estas sociedades europeas existe una resistencia impregnada en la mente de sus integrantes que les impide hablar (y mostrar) sobre su realidad marginada. La capacidad estética de *Claro* devela la realidad ‘orgánica’ y ‘terrenal’ de un pueblo mitológico, el pueblo romano.

No vemos exclusivamente una ciudad llena de simbolismo histórico o una capital con abundante progreso técnico. “El arte hereda un comportamiento del espíritu una vez dirigido hacia la esencia, y con él la oportunidad de percibir mediatamente lo que es esencial mas de otra forma vuelto tabú por el progreso del conocimiento racional.”¹⁰⁴ Italia se desmitifica al dejar de ser ‘Europa Capitalista’ en la escena donde la señora le cuenta a la mujer misteriosa (interpretada por Juliet Berto) los problemas de los migrantes italianos en Alemania y Francia.

La recurrencia a la irracionalidad y a la claridad de discurso permiten que esta producción artística exponga la esencia de aquellas prohibiciones. Dentro de la lógica de la convención social, un hombre no debe alardear con tanta facilidad que adora el dinero, la potencia y que admira a puro magnate del capitalismo; una mujer no habla de su vida opulenta y del

¹⁰³ Glauber Rocha, *Retrospectiva Glauber Rocha*, p.31.

¹⁰⁴ *Art inherits a comportment of spirit once directed towards essence, and with it the chance of perceiving mediatly that which is essential yet otherwise tabooed by the progress of rational knowledge.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 58, traducción mía.

baño en el que 47 mujeres esclavas le asisten; o dos hermanos no discuten con sus amigos sobre cómo matar a su padre por el simple hecho de querer más dinero.

El discurso estético-político-ideológico es rotundo e in-interrumpido. Poesía, documento y manifiesto se reúnen en una mezcla de *Neorrealismo*, *Nouvelle Vague* y *Cinema Novo*. El realizador, quien comienza a tornarse en una alegoría mítica, ve la necesidad de desmitificarse en 3, 000 metros de película, poner todas las ideas y sus principios que le sean posibles ante la lente de su cámara y ante el micrófono. “Claro es mi film más libre, en el cual yo mismo me desmitifico. Es un film político y psicopolítico: no existe discusión entre cine y política.”¹⁰⁵

La utópica conversación entre el norteamericano, *Mr. Hissen*, y la mujer negra sólo puede lograrse en la gran mentira del arte cinematográfico. Un reclamo directo: “tu mataste a mi gente, gente que yo quería. Tu me mataste a mí.” – la negra al *Sr. Hissen*. El norteamericano se siente incomprendido, ella le dice que lo ama pero que es una persona que mata. La conversación continúa hasta llegar a la conclusión de *Hissen*: “la guerra no puede haber acabado, yo necesito de la guerra.” Una directa acusación contra el constante belicismo y armamentismo de los EE.UU. Práctica que comercia con las guerras del mundo.

Está la escena de la mujer misteriosa y omnipresente, le dice todas las ‘verdades’ a un hombre negro: “violarán a tus hermanas, a tu madre, a ti te van a llevar a cortar cañas para ellos, a recoger algodón para sus vestimentas y cuidar plantaciones.” A pesar de que la situación es irreal, se cree en todas las palabras de la mujer. Su probabilidad y posibilidad se ponen en poca o ninguna duda. El personaje de Juliet Berto simboliza la persistencia del misterio. Todo parece ser claro en la obra, pero al mismo tiempo no lo es.

Es una mujer que nos ayuda a comprender a los otros personajes – “tu eres una puta oriental que no sabe que la van a joder los occidentales.” Le dice a Leila. Su constante

¹⁰⁵ Glauber Rocha. *Op. Cit.*

pregón sobre la decadencia de la Roma y el capitalismo le otorga cualidades proféticas, alguien a quien se le tiene fe y nos facilita nuestra propia comprensión y la de la realidad. Ella porta la función del misterio, visión que lleva Rocha de Latinoamérica para reinterpretar la realidad romana.

Con este elemento su film no cae en una mera reproducción de corrientes europeas, lo maravilloso-real-mágico sigue presente: “El realismo mágico logra presentar una visión de la vida que exuda un sentido de energía y vitalidad en un mundo que promete no sólo alegría sino también una buena porción de miseria.”¹⁰⁶ La exuberante reacción del europeo ante ese mundo mágico y caótico se representa en dos escenas: una con un hombre vestido de vaquero, le cuenta a otro que él partió para el caribe en busca de la mítica tierra de *Eldorado*, al llegar ya no tenía dinero pero todos eran amigos ahí y lo ayudaron.

Al final su búsqueda se complica porque había una revolución; le decían que parecía indio y repite: “todos somos hermanos ahí”. La segunda escena es la de *Mario*, el italiano rubio. Se encuentra en una playa, parado sobre una silla y rodeado por otros (entre ellos el mafioso), la cámara en contra-picada da la impresión de que se encuentra en una embarcación. El italiano asegura ver ‘el paraíso perdido’: “mira como es maravilloso”, “¡todo está lleno de luz y color!, quiero estar ahí” son algunas de sus exclamaciones.

Con esta película Rocha dice: ¡claro! Latinoamérica es eso, pero también es mucho más, es una realidad de miseria y no se aleja de ciertas objetividades europeas. Volteen a ver a Lisboa, a Roma, a sus revueltas y manifestaciones, a la periferia de sus grandes capitales, verán que no somos completamente distintos. Como menciona Vicente Castellanos: “no se trata de buscar respuestas sólo en las lecturas históricas de los filmes, el reconocimiento de

¹⁰⁶ *Magical realism manages to present a view of life that exudes a sense of energy and vitality in a world that promises not only joy but a fair share of misery as well.* David K. Danow. *The Spirit of Carnival, Magical Realism and the Grotesque*, p 67, traducción mía.

una experiencia estética nos obliga a replantear nuestra postura respecto al objeto de estudio.”¹⁰⁷

Claro es igual un planteamiento para los europeos, un planteamiento de aproximación a su realidad; así como el director se acerca al pueblo romano y su periferia llena de pobreza.

Di Cavalcanti

Sinopsis:

Di Cavalcanti. Un funeral vuelto fiesta y carnaval. El cineasta brasileño se adentra al rito que vela a su amigo para realizar un registro que pronto montaría en un film que combina imagen de su velorio con otras de las piezas del artista. La narración en *off* y el montaje crean una obra que funge como funeral alterno, un homenaje de Rocha a Emiliano Di Cavalcanti.

“Es así que sepultamos a nuestros muertos. Pasmado por la ‘tristeza’ de un acto que debería ser festivo en todos los casos(...) Proyecté el “ritual alternativo”, “mi funeral poético”, y como Di gustaría que fuese, *lui...* el símbolo de vida...”¹⁰⁸

La cámara realiza un recorrido en *tight-shot* de muchas flores y rosas para revelar, al término del movimiento, el rostro de Emiliano Di Cavalcanti en su ataúd. El corto es un ensayo poético en honor a Di y al mismo tiempo un manifiesto sobre la visión de Rocha de la muerte, tema que como he expuesto, aborda en gran parte de su filmografía. Para Glauber la muerte es algo que debe festejarse, no sufrirse o temerse, una visión similar a la de las culturas prehispánicas que habitaban el territorio mexicano.

¹⁰⁷ Vicente Castellanos cerda. *Op. Cit.*, pp. 21-22.

¹⁰⁸ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 33.

Por ello da una propuesta de ritual para velar, desde su punto de vista, a Di Cavalcanti. Utiliza la alternancia entre imágenes del funeral, del entierro y fotografía de pinturas de su amigo para crear un corto donde el enigma de la muerte cobra un mayor dinamismo y brinda más goce que la misma vida. Tomas del velorio son musicalizadas al inicio con una pieza de Villa-Lobos: *A Floresta do Amazonas*; por otra parte el registro de las obras de Di, tomadas de libros y museos (tomas apoyadas por Antonio Pitanga) se montan con la icónica *O Teu Cabelo não Nega*.

La realidad del momento se mezcla con el maravilloso mundo pictórico del difunto artista; la locución de Glauber combina la prosa de textos periodísticos y biográficos con los ‘versos íntimos’ de Vinicius de Moraes. “Pinta, pinta, pinta todo ese mágico realismo” narra el realizador mientras recorre trabajos de Cavalcanti. En *Di Cavalcanti* “8...) somos transportados del dominio de lo real al del mágico real por los similares e inexplorados planes de la imaginación artística.”¹⁰⁹

La intimidad de la tristeza se desmitifica con el vívido retrato de la cultura visual de Cavalcanti. La obra de Rocha es una experiencia espiritual sublimada en estética. El sufrimiento que ocasiona la muerte de Emiliano Di Cavalcanti para muchos ,hace que su persona adopte la imagen del dragón; Glauber Rocha, apoyado por Antonio Pitanga, representa la figura de San Jorge. Ambos, con su arte, vienen a exterminar esa idea sobre la muerte, ese sufrimiento.

En su teoría estética, Adorno escribe que “Enfáticamente el arte moderno quiebra la esfera de la descripción de emociones y es transformado en la expresión de lo que ningún lenguaje significativo puede alcanzar.”¹¹⁰ Rocha rompe y desmantela esa esfera, en ocasiones

¹⁰⁹ (...) *We are transported from the domain of the real to the magically real by the similar uncharted stratagems of the artistic imagination.* David K. Danow. *Op. Cit.*, p. 68, traducción y paréntesis míos.

¹¹⁰ *Emphatically modern art breaks out of the sphere of the portrayal of emotions and is transformed into the expression of what no significant language can achieve.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 60, traducción mía.

hipócrita, de la muerte y nos trae un carnaval para celebrar la derrota del dragón. Con este corto se cumple, una vez más, el mito recurrente del director: el de San Jorge contra el dragón.

Jorjamado no Cinema

Sinopsis:

Jorge Amado en el Cine. La premiere de la primera película basada en una de las novelas del escritor brasileño Jorge Amado, una firma de autógrafos y libros, opiniones de personalidades del ámbito intelectual y artístico de Brasil; una entrevista entre el director y el escritor. Documental de Glauber Rocha que aborda a la figura de Amado, caracterizado por la visión, perspectiva y principios del cineasta.

En esta producción a cargo de Glauber, éste plantea un mensaje, presente en sus ficciones, a partir del abordaje de un personaje real – como lo hace en *Di Cavalcanti*. Jorge Amado representa una gran personalidad en el mundo de la literatura y el arte. Lo que intenta Glauber con su entrevista es hacer que se desmitifique a sí mismo y asuma su responsabilidad como autoridad artística y social. “Está delimitado el objeto, el comercio entre la apariencia verdadera de la realidad y la esencia fiel de la imagen.”¹¹¹

El director distingue esa ‘apariencia verdadera’ de Jorge Amado, al ser registrado en una firma de autógrafos dentro de una librería, y en la premiere de *Tenda dos Milagros* de Nelson Pereira dos Santos (basada en la obra de Amado del mismo nombre); con la esencia de su imagen, visible en la interacción del director con el escritor en la casa del segundo. El film también se aproxima al mito de la opinión y la certeza que se tienen sobre Jorge Amado para mostrar su visión general de que, en la mayoría de los casos, la evidencia de lo real no es más que mera pornografía y obscenidad.

¹¹¹ Vinícios Dantas en *Retrospectiva Glauber Rocha*, p. 35.

Obscenidad y pornografía en sentidos claramente específicos. La realidad de la figura de Jorge Amado se presenta de forma obscena en el hecho de que, a través del film, se exhibe algo que culturalmente es 'oculto': el quehacer y el pensar cotidiano de un ícono de la cultura brasileña. Una imagen cuya exhibición se repele, no es aceptado con generosa facilidad que se exponga aquello sobre una persona que tiene derecho a su privacidad. Al mismo tiempo, lo obsceno es algo que atrae por su carácter de tabú¹¹².

Pornografía en un sentido icónico cuando, "A diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que activa la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro"¹¹³. Rocha genera una imposición con sus encuadres, sus preguntas y el montaje del material recopilado sobre Amado; una imposición que se erige sobre imposiciones previas respecto a la figura del escritor, sea por parte de la opinión pública, la prensa, los medios electrónicos o por el mismo Jorge Amado.

Para entender los conceptos de 'certeza' y 'opinión' me apego a la concepción de Juan José Muñoz García. Para él una opinión es "la adhesión a una proposición sin excluir la posibilidad de que sea falsa"¹¹⁴, mientras que la certeza "se fundamenta en la evidencia, que es la presencia patente de lo real a nuestro conocimiento."¹¹⁵ Cuando uno experimenta la evidencia significa que la mente está preparada para captar esa realidad.

El mito de la opinión se ostenta en las entrevistas que se realizan a personajes influyentes como Carlos Basto (pintor Ballano), el actor Antonio Pitanga o al escritor Gramiro de Matos. Este último llega a mencionar que la literatura de Amado puede describirse como un

¹¹² Román Gubern. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Editorial Anagrama, Barcelona 2005, 375 pp., pp.317-318. Paráfrasis mía.

¹¹³ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁴ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, p. 112.

¹¹⁵ *Ídem*.

realismo socialista –también conocido como 'literatura comprometida' con el pueblo y, al ser acuñado en la Unión Soviética, con la revolución rusa; en suma refiere a una corriente literaria que exhibe la responsabilidad social y política del escritor por alcanzar una sociedad socialista– y un realismo mágico –corriente artística y literaria, acuñado por el alemán Franz Roh, desarrollado por escritores latinoamericanos de los años sesenta y setenta; caracterizado por la fusión de una cultura de la superstición con la del desarrollo tecnológico. Al brasileño le preocupa la opinión pues ésta forma parte de aquellas ‘apariencias verdaderas’. El mismo Jorge Amado emite diversidad de opiniones, al igual que certezas.

En las escenas donde se entrevista al escritor bahiano, el cineasta invade su mente con una ruleta intermitente de preguntas; y su cuerpo y espacio lo invade con el *zoom* y movimientos bruscos de la cámara. Se ve a Jorge Amado fuera de balance, siendo toreado por su paisano de Bahía, intentando arremeter contra una manta que Glauber no le deja alcanzar. Son esos momentos los que generan una experiencia estética, pues “es la unión entre situaciones humanamente impactantes y el empleo virtuoso de la forma cinematográfica lo que produce la experiencia estética en el espectador.”¹¹⁶

Y no cabe duda que, para el público, resulta ‘humanamente impactante’ ver a una figura reconocida, como la del escritor, caer en duda, en la incertidumbre y en la desorientación. Lo que busca Rocha no es una imagen certera, ni revelar la esencia del personaje que es Jorge Amado, sino poner al público en una situación en la que su pensamiento oscile entre la afirmación y la negación¹¹⁷, poner en duda algo tan construido por la realidad (la imagen del escritor) y así dar inicio a la experiencia de la evidencia.

¹¹⁶ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 23.

¹¹⁷ Juan José Muñoz García. *Op. Cit.*, paráfrasis mía.

Historia do Brasil

Sinopsis:

Historia de Brasil. Síntesis de casi quinientos años de historia del país, en 158 minutos de duración. Resultado de una investigación bibliográfica (de Brasil como internacional), audiovisual, hemerográfica, a lo largo de todo un año. Los aspectos que Rocha considera más relevantes de su historia nacional se conjugan entre la conquista y el inicio de la segunda mitad del siglo veinte.

473 años de historia en 4, 300 metros de película, un narrador con escasas pausas e intervenciones de los directores: Glauber Rocha y Marcos Medeiros. En ese espacio fílmico, menciona Rocha, “di atención y valor a todos sus principales componentes: el económico, el político, el social.”¹¹⁸ Y yo agregaría el artístico, componente abordado con frecuencia.

Después de un año de investigación el realizador encuentra que la historia del Brasil nunca había sido integrada de manera totalizante, hecho que motiva más la producción del documental. Con una composición que adopta narración, imágenes de ficción, de documentales, de archivo – fijas y en movimiento –, y música variada, *Historia do Brasil* exhibe la época de la conquista, los conflictos de las primeras colonias, las luchas entre los portugueses, los tupis, amazónicos, ingleses, españoles, franceses y holandeses.

La importación de esclavos, la independencia hasta llegar a las guerras mundiales, los golpes de Estado y la dictadura. Con base en esta reinterpretación de la trayectoria de la cultura del Brasil, el autor genera un producto que no se limita a la búsqueda del conocimiento racional y objetivo; es un largometraje en el que “existe un lazo indisoluble

¹¹⁸ Glauber Rocha. *Op. Cit.*, p. 29.

entre la experiencia estética y nuestra historia personal en dos sentidos: para recordarnos quiénes somos o para emanciparnos de nuestros lazos de la vida cotidiana.”¹¹⁹

La forma en la que se indica quién es y de dónde proviene el pueblo brasileño es concisa; y el impacto de las realidades pasadas del país tiene un efecto sobre sus ciudadanos que puede ampliar su visión más allá de la cotidianidad. Bahía fue la capitania con los números más altos en cuanto a la importación de esclavos: 30, 000 en el siglo XVI y 50, 000 en el XVII; el *Sertão*, invadido por latifundios, lo tornan en el mayor productor de caña de azúcar; la rebelión del pueblo del *Maranhão* en 1838; la formación de la república de Bahía en 1837; y la influencia del romanticismo en el arte brasileño lleva a la defensa de la primitividad del pueblo contra la tecnocracia.

El interés y la visión del director por y de esas tierras se devela con la historia de las mismas, y la batuta que él porta y transporta con su arte no es cosa única del cineasta del siglo XX. Theodor W. Adorno y su teoría estética lo infieren de la siguiente manera: “pero quizás la fuerza más profunda de resistencia almacenada en el paisaje cultural es la expresión de la historia que es convincente, estéticamente, porque está grabada por el sufrimiento real del pasado.”¹²⁰

La violencia, el sufrimiento, la desigualdad, la ambición, la explotación, el sincretismo resultado de la hibridación cultural, la estética mimética o revolucionaria de los artistas se incrusta década tras década en los siglos de historia tanto de Brasil como de los otros países que integra Glauber Rocha, aunque sea de forma breve – menciona fragmentos de la historia de Uruguay, Paraguay, Argentina y Perú. La avidez del proyecto de Rocha y Medeiros puede significar una de las causas por las que queda incompleto, mas no excluye que se consiga aquello que piensa Bill Nichols y que retoma Vicente Castellanos:

¹¹⁹ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 24.

¹²⁰ *But perhaps the most profound force of resistance stored in the cultural landscape is the expression of history that is compelling, aesthetically, because it is etched by the real suffering of the past.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, pg. 64, traducción mía.

“Para Bill Nichols el documental estimula la epistefilia, esa necesidad de saber y responsabilizarse de nuestra actualidad. Los documentales nos ayudan a saber acerca de los problemas políticos, sociales y culturales del mundo mediante la manipulación lógica, retórica, política y formal del índice.”¹²¹ Tampoco relega los conceptos de estética y misticismo que trabaja el autor, en todo caso es gracias a ellos que se llega al estímulo determinante de esa ‘epistefilia’.

Reiteradamente, el vínculo entre la mistificación y desmitificación de una realidad se observa en *Historia do Brasil*. La necesidad del misterio para sobrevivir la violencia y el sufrimiento, para otorgar una identidad a un pueblo que ya no es europeo, ni indígena, ni africano, se experimenta en el trance mitológico y la historia de las tierras de *El Dorado*, de intrigantes tesoros ocultos y riquezas naturales. “La necesidad – en contra de grandes probabilidades impuestas por la agitación histórica y política como por eventos naturales – de sobrevivir(...) Y un posible modo de auto-preservación es abordar la realidad de la imaginación creativa.”¹²²

El lazo de la estética y el misterio en tanto fuerza revolucionaria del pueblo: el misticismo lírico de Murilo Mendes¹²³, Jorge de Lima¹²⁴, Vinicius de Moraes¹²⁵, entre otros. Lo declara Rocha literalmente en el documental: “las artes revolucionarias desmitifican las mitologías

¹²¹ Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 37.

¹²² *The need – against great odds imposed as much by historical and political upheaval as by natural event – to survive(...) And one possible mode of self-preservation is to engage the realm of the creative imagination.* David K. Danow. *Op. Cit.*, p. 70, traducción mía.

¹²³ Murilo Mendes (1901-1975): Poeta y escritor brasileño, exponente de la escritura surrealista en Brasil.

¹²⁴ Jorge de Lima (1893-1953): Artista e intelectual brasileño, se desarrolló en áreas diversas como la escritura, política, medicina y pintura.

¹²⁵ Vinicius de Moraes (1913-1980): Músico, compositor y poeta brasileño, autor de diversos clásicos de la samba y el *Bossa Nova* en Brasil.

de sociedades fascistas, afro e indio-europeas.” La sobriedad con la que el brasileño expone la historia (similar a *Claro*) desmitifican a él y a sus obras artísticas:

El ícono de Sebastián (San Sebastián) como un difunto rey de Portugal sobre el que indios y africanos pregonan su regreso; Antonio Vicente Mendes Maciel, hominización y humanización del inconsciente místico del nordeste – profetiza metafóricamente, durante 10 años, la conversión del ‘*Sertão* en mar y viceversa; el surgimiento de grupos armados que combaten el latifundismo en esa misma región (los *cangaceiros*); la publicación de Régis Debray titulada *La Revolución en la Revolución* que habla sobre el fusil como la única vía de lograr una verdadera insurrección.

Dichos eventos e ideas, y algunos más, se proyectan en el documental, elementos que, después de ver y analizar la filmografía del realizador, devienen evidentes en la construcción de sus ficciones y no ficciones. La existencia y necesidad del misterio en Latinoamérica se plantea a lo largo de la obra de Rocha desde varios ángulos; en *Historia do brasil* se comprende desde la índole geográfica, cultural e histórica.

“Esta disyuntiva absoluta en percepciones básicas del mundo se sitúa en el seno de una literatura transnacional diseñada para relatar eventos y posibilidades que son immanentes, incluso únicamente inherentes, al hemisferio sur de las Américas.”¹²⁶ En esta cita se habla del Realismo Mágico, no obstante es una aseveración con la posibilidad de extrapolarse al caso de la obra analizada, puesto que patenta, describe y narra parte de esos eventos, de esa existencia material, mental y espiritual que convive en América Latina.

¹²⁶ *This absolute disjunctive in basic perceptions of the world is situated at the core of a transnational literature designed to account for events and possibilities that are immanent, even uniquely inherent, to the southern hemisphere of the Americas. Ibídem, p. 71, traducción mía.*

A Idade da Terra

Sinopsis:

La Edad de la Tierra. El antihéroe John Brahms pregona su misión, la encomienda de destruir la tierra, ese planeta pequeño y pobre. El Brasil de aquella época se expone metafóricamente a través de míticas figuras: cuatro cristos, representantes de distintas razas y culturas (el guerrillero, el indio, el militar y el negro); una reina amazonas, el diablo y Magdalena. Representación y simbolismo se montan en una composición sin narración lineal.

Similar a *Câncer* o a *Claro*, el largometraje no presenta una historia lineal. Al igual que algunos Films de ficción de Glauber, cuenta una historia del tercer mundo. *John Brahms* personifica la imagen del capitalismo-imperialismo norteamericano; diferentes imágenes de cristos: un cristo guerrillero, uno revolucionario, otro indio, el cristo negro (interpretado por Antonio Pitanga), y el cristo militar, el diablo y el pueblo de brasil.

Todos ellos se enfrentan por la posesión, el control, la liberación o el bienestar de esa tierra. Filmado a color en 35mm., la película que cierra la lista de la filmografía del autor del *Cinema Novo* mantiene muchos de los recursos formales de su cine: cámara en mano, *zooms* exagerados e invasivos, la predominancia de movimientos ‘sucios’ sobre los ‘limpios’, planos fijos y un encadenamiento de la imagen basado en el corte directo.

De esta manera el director mantiene sus establecimientos ‘anti-formalistas’, no en el sentido de que se oponga a la forma, sino para dar a entender que el cine de vanguardia – en Latinoamérica – se ve delimitado por sus formas y recursos de producción. “Precisamente por esta razón las obras arcaicas, que están generalmente limitadas en su rango de

posibilidades, siempre parecen tener suficiente técnica disponible y no más de la que es requerida para la realización del proyecto.”¹²⁷

Contradictoriamente, una obra inmersa en un movimiento *avant-garde* cuenta con los recursos suficientes, de estilo y producción, para lograrse. De ahí que sea imperativo el dominio del contenido. Dentro del marco del contenido de este film se tiene otro recurso que brinda identidad a la producción Latinoamericana; me refiero al contacto que el pueblo y los personajes dentro de la diégesis tienen con su entorno orgánico, con la naturaleza – así como la proximidad de los espacios urbanos con ella.

“La proximidad geográfica de la selva y la ciudad provoca una sensación omnipresente asociada con la cercanía del pasado prehistórico a la vida moderna, del mito, o del pensamiento primordial, con el conocimiento científico.”¹²⁸ La escena del político de traje (figura del diablo) mientras pregona junto a una costa, grita: “estamos condenados, hubo una implosión en el centro de la tierra” y “fueron destruidos nuestros cimientos, nuestras infraestructuras”. El cristo negro camina por un espacio natural, en la periferia de un centro urbano (se visualizan a lo lejos algunos edificios) mientras proclama: “Llegamos a la tierra prometida, aquí construiremos una gran nación”.

Esta proyección y exposición de entornos urbanos, de ambientes naturales, la relación y el límite entre ambos funge y se manifiesta como elemento estético de la obra de arte. “La belleza natural desapareció de la estética como resultado de la dominación burguesa del concepto de libertad y dignidad humana.”¹²⁹ En un país que no comparte la misma

¹²⁷ *Precisely for this reason archaic works, which are generally limited in their range of possibilities, always seem to have just enough available technique and no more than is required for the realization of the Project.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 60, traducción mía.

¹²⁸ *The geographical proximity of the jungle to the city elicits a related omnipresent sense of the closeness of the prehistoric past to modern life, of myth, or primordial thinking to scientific thought.* David K Danow. *Op. Cit.*, traducción mía.

¹²⁹ *Natural beauty vanished from aesthetics as a result of the burgeoning domination of the concept of freedom and human dignity.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 62, traducción mía.

concepción de libertad y dignidad que la burguesía primermundista, en un arte que no pretende asimilar aquellos conceptos bajo esos estándares, se manifiesta la crudeza, la crueldad y la ‘falta’ de dignidad que implica una vida mítica y en mayor grado natural.

Esas manifestaciones que sería más preciso adjetivar como 'desconocidas'. Existencias 'no- idénticas' para algunos, llenas de sentido para otros. Un ejemplo previo ilustra este planteamiento: *La Herencia de las Hurdes: Tierra sin pan*, de Luis Buñuel. Breve documental en el que Las Hurdes son expuestas como un territorio desconocido por el mundo y por la España misma – País en el que se encuentran. Zona de tradiciones irracionales, de carencias materiales, de contraste religión-lujo, de trabajo, de infancias interrumpidas, de muerte.

En contacto con la naturaleza, decorada con algunos tintes de 'civilización', la 'desconocida' tierra española amenaza constantemente con paludismo, con una vorágine de peligro, con espirales de lenguas bifurcadas y temibles colmillos. La conclusión que plantea el documental se adhiere a un tipo de pensamiento que Rocha siempre tuvo presente, a la mano: La miseria que muestra la película no es una sin remedio. La asociación, la ayuda mutua podrá reivindicar al hombre frente a los poderes públicos influyentes en su geografía, en su vidas.

Vuelvo con *A Idade da Terra*. La secuencia del inicio es otro ejemplo de la postura de Rocha ante el papel de la naturaleza y la vida ‘primitiva’ que ha sido y es visible en Brasil. La apertura muestra un amanecer en sincronía con una pieza de cantos y percusiones nativas. La escena de un hombre entre pura vegetación mientras come flores, aplasta huevos y enuncia “mi misión es destruir este mundo pequeño y pobre”, “mi padre me traicionó”, “el pájaro de la eternidad no existe.” Las escenas que prosiguen exhiben fiestas, celebraciones y ritos de mujeres vestidas como tribus amazónicas.

En esta obra de Glauber aquello que fue exiliado del arte y aquellos que fueron reprimidos por la ideología burguesa, colonialista o imperial tienen un espacio, devuelto alegóricamente. Esa represión en el arte Adorno la plantea de la siguiente manera: “no es que aquella belleza natural haya sido trascendida dialécticamente, al mismo tiempo negada y mantenida en alto, como la teoría de Hegel había propuesto, sino, mejor dicho, que fue reprimida.”¹³⁰

Místicamente el film incorpora la victoria del pueblo, de los cristos sobre el diablo y su compañero el imperialismo (*John Brahms*). “Para quien conoce mi trayectoria ficticia resumo que, en *A Idade da Terra*, el *cangaceiro* mata a *Antonio das Mortes* (el imperialismo polivalente) y el pueblo triunfa en la utopía.”¹³¹ A pesar de algunos enfrentamientos, el largometraje es más una puesta en práctica y un ejercicio de la estética del sueño y su visión de un cine político que una mera re-exposición de su estética del hambre y la violencia (la cual también integra en ciertos niveles).

Con base en su plano integral, en conceptos-imagen y en especial en el misterio, Rocha narra, significa y da vida a la victoria del sueño, del pueblo y de la utopía. El cristo negro promulga en espacios urbanos “usted es el hombre más rico del mundo, pero tiene que trabajar para vivir. Yo hago magia y un pan lo transformo en 5 millones, y un pez en 5 millones de peces.”

El rito del cristo guerrillero donde le intercambia su pistola a un ‘misterioso’ negro por un puñal, un arco y flecha, y una corona, herramientas que usará para defenderse en sus grandes batallas, de grandes enemigos y en los momentos más grandes de sus luchas; no sin antes ir al desierto más lejano, luchar contra todos los demonios y vencerlos (alude al

¹³⁰ *Is not that natural beauty was dialectically transcended, both negated and maintained on a higher plane, as Hegel's theory had propounded, but, rather, that it was repressed.* Theodor W. Adorno. *Op. Cit.*, p. 61, traducción mía.

¹³¹ Glauber Rocha. *Op. Cit.*

territorio del *Sertão*). “El cine, sus imágenes y sonidos en sucesión, obligan a pensar y pensarnos, ya no mediante palabras ni oraciones, sino gracias a conceptos-imagen.”¹³²

En otro acontecimiento místico del largo un hombre viejo vestido de profeta mueve la mandíbula de un cráneo humano mientras dice: “Hermano, si tienes mucho poder, convierte todas estas piedras y árboles en pan.”, un segundo hombre gira un globo terráqueo, posteriormente lo queman en un recipiente y se lo entregan a *John Brahms*. Este retrato de ritos, de personajes sincréticos y extáticos, como en textos del Realismo Mágico, nos hace reconocer “que tal información, común a la ‘poética del exceso’¹³³(...) se extiende, dentro de una tipología ampliamente delineada, de lo fantástico a lo hiperbólico, y de lo improbable a lo posible.”¹³⁴

El mito y la realidad se mantienen inextricablemente entrelazados. Incluso la ficción de *Idade da Terra* y la realidad de su producción se combinan, cuando Glauber monta registros de sus indicaciones y conversaciones con los actores en la obra. Cerca del final hay una escena donde lo figurativo concurre con lo literal: el cristo negro porta una pintura de cristo crucificado, levanta sus brazos, se encuentra en una colina desde la que se ve una ciudad y el paisaje natural. Mientras tanto Rocha narra (en *voz en off*) las ideas expuestas en su filmografía:

La muerte como estructura determinada por un código fatalista, tal vez de orígenes sexuales o genéticos; los pueblos subdesarrollados en la base de la pirámide mundial; el socialismo, capitalismo, neoliberalismo, imperialismo, anarco-constructivismo como medidas

¹³² Vicente Castellanos Cerda. *Op. Cit.*, p. 14.

¹³³ Estilo poético que refiere a un barroquismo en sus cualidades, redundancias llevadas más allá del límite razonable. Un paroxismo, esa exaltación extrema de afectos, de pasiones, que se torna memorable. Umberto Eco. *La Poética del Exceso en Contruir al Enemigo*, Penguin Random House Grupo Editorial, España 2012, 336 pp. Paráfrasis mía.

¹³⁴ *That such information, common to the “poetics of excess”(…) extends, within a broadly delineated typology, from the fantastic to the hyperbolic, and from the improbable to the possible.* David K. Danow. *Op. Cit.*, p. 67, traducción y paréntesis míos.

desesperadas de la humanidad en busca de una sociedad perfecta. En la última escena únicamente vemos una fiesta del pueblo, donde conviven gentes de distintas razas y clases sociales. La cultura y el pueblo del Brasil moderno tienen su lugar, se les devuelve al final del film.

Capítulo 3: Replanteando un hemisferio cinematográfico. Convergencias y Alcances con y del Nuevo Cine Latinoamericano.

Antes de comenzar de lleno con este apartado me gustaría aclarar una cosa: no pretendo realizar afirmaciones determinantes respecto al alcance del cine de Glauber Rocha ante las producciones actuales Latinoamericanas. Me parece que sería algo, más que absurdo, pretencioso. Lo considero pues, al mismo tiempo que Rocha formulaba su lucha contra el hambre, contra la neocolonización cultural, la emancipación estética y en general por un cine que desmitifique y devuelva la identidad al hombre tercermundista, existían diversos autores, cineastas y artistas que compartían el espíritu del cine ‘tricontinental’ del realizador Brasileño.

En este capítulo retomo aquellas visiones que reinterpretan tanto al cine de América Latina como “lo” latinoamericano en general. Glauber Rocha no se lleva todo el crédito, pero al igual que varias personalidades del medio cinematográfico y artístico del continente, coincide y converge en la necesidad de una visión latina; llámese ‘cine imperfecto’, ‘tercer cine’ o ‘Nuevo Cine Latinoamericano’.

Dichos movimientos, concepciones y conceptos surgidos en distintos centros y naciones de la América Latina – incluida la visión de Rocha de estética y misterio – no buscan integrar de forma holística a las culturas de Latinoamérica y el Caribe. Su fervor utópico no llega al grado de un ‘sueño bolivariano’, no obstante identifican elementos o, mejor dicho, situaciones, ocupaciones y preocupaciones, fenómenos y vicios en la vida social de los países del ‘sub-continente’ americano.

La integración entre Estados, pueblos, culturas y hombres de nuestro hemisferio se busca con aquellos elementos en común; la consciencia nacional se logra cuando tales esfuerzos por un cine revolucionario, de producción y vanguardia latina, respetan las particularidades

del contexto de cada país (la incorporación de espacios y personajes relegados: las favelas, Bahía, el noreste de Brasil; esto en el cine de Rocha).

Los esfuerzos para desafiar al prevalente modo industrial de hacer cine, a la tergiversación de esta manifestación artística que la torna en una manufactura consumible más, se llevan a cabo por personalidades como Fernando Birri en su escuela documental de Santa Fe, en Argentina, por Tomás Gutiérrez Alea y Octavio Cortázar en el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), Patricio Guzmán y Miguel Littín en Chile, Fernando Solanas y Octavio Getino también en Argentina, entre varios.

Producciones de corte onírico-surrealista, de imágenes realistas y objetivas e incluso una mezcla de ambas técnicas se inscriben en la lista del cine de vanguardia en América Latina. Un cine que transgrede las costumbres burguesas, a través de contenidos escandalosos e híper-reales que rompen con patrones instituidos, sea en el ámbito internacional o nacional. Si internacionalmente se postula en contra del modo de Hollywood o rechaza la implementación de postulados europeos, en el marco de cada nación la lucha se da contra la burguesía afín a la ideología de las naciones desarrolladas. Entonces la lucha es contra la heterogeneidad intrínseca al subdesarrollo.

Tampoco se trata de bombardearnos con ideales, utopías u optimismos irreales. Si se habla en términos de una 'toma de poder' por parte de los cineastas revolucionarios, de ganar terreno en gestión de medios de producción cinematográficos, de los medios de distribución y exhibición de películas, resulta imperativo eludir la ingenuidad y hablar con verdad.

Personalidades de la escena como Julio García Espinosa le dan peso en párrafos, dentro de sus escritos, a cuestiones como la anterior: "Cuando nos planteamos la posibilidad real de la toma del poder nos damos cuenta enseguida que, cuando esta posibilidad cristalice, las salas de cine no se podrán alimentar solamente de películas revolucionarias. Es el momento

de la verdad"¹³⁵. Evitar divisiones infructíferas, debates entre 'cine revolucionario', 'cine artístico' y 'cine comercial'; o el hecho de quién tiene control absoluto de las carteleras, pues muchas veces caer en discursos como estos estancan a los movimientos de vanguardia cinematográfica.

Al no perder la dimensión de lo real, de lo posible, se lleva la lucha a tierras más fértiles, con claridad en lo que ciertamente debe combatirse. La idea de film es igual a espectáculo o entretenimiento es un fuerte estigma mental que intenta contrarrestar este espíritu del Nuevo Cine Latinoamericano. El cine se vuelve un vehículo necesario que diferencia la ideología del estrato burgués de una posibilidad artística que conjugue los alcances de un manifiesto político, estadístico, antropológico, sociológico y estético. Una de las premisas constantes del pensamiento rochiano siempre fue: “la razón del pobre es la razón de la burguesía sobre el pobre”.

Es decir, que el conocimiento y su categorización respecto a las clases sociales 'bajas' (minorías, grupos marginados y de etnias diversas), los estudios demográficos, etnográficos que parten de la sociología, antropología u otra ciencia social, representan un conocimiento que parte de una visión propia, en su mayoría, de sujetos pertenecientes a clases altas.

La ideología del dominante, la historia del vencedor perdura y se filtra hasta los estratos más bajos, hasta la mente más recóndita del pueblo latino. La sociedad del espectáculo aliena a aquellos hombres pobres de la historia, de su propia historia, son meros testigos de cómo se les presenta en imagen fija o en movimiento, en palabra escrita o hablada; la pueden ver, contemplar o escuchar, mas no actuar. "La toma del poder significaría

¹³⁵ Julio García Espinosa. *Una Imagen Recorre el Mundo*, Filmoteca de la UNAM, México D.F., 1982, 159 pp., p. 69.

finalmente que el cine que debemos y podemos hacer sea capaz de competir exitosamente con el cine burgués"¹³⁶.

La revolución cinematográfica se inscribe en un panorama como ese. Alrededor de la década de los sesenta hubo más movimientos aparte de las nuevas olas y vanguardias europeas o latinoamericanas. Ejemplos de estos los dan Fernando Solanas y Octavio Getino en su escrito *Hacia un Tercer Cine*, donde mencionan al *Newsreel* norteamericano, grupo cinematográfico de la nueva izquierda; el *Cinegiornali* del movimiento estudiantil italiano; los *Etats Généraux du Cinéma Français*; y los movimientos de estudiantes de la Gran Bretaña y Japón.

En México, los esfuerzos se dieron bajo la identidad del Grupo Nuevo Cine, durante la década de los sesenta. Su alcance resulta sorprendente, si se cuenta su efímera duración. Con tan sólo seis números de su revista *Nuevo Cine*, el grupo llega a su fin. Su relevancia descansa y se fundamenta en el enorme trabajo de análisis, crítica y propuesta realizado sobre el aparato de la industria cinematográfica en el país.

El rechazo de las injustas trabas sindicales, enorme impedimento en la realización nacional; la imputación de la censura; la apuesta por un cine independiente y experimental, por una cultura cinematográfica mexicana. Posturas como aquellas les otorgan gran mérito ante los ojos de artistas, intelectuales, colegas cineastas y críticos dentro de la escena contemporánea correspondiente a su emergencia. Personalidades como Carlos Monsiváis, Luis Buñuel, Manuel Barbachano Ponce, e incluso Carlos Fuentes y el pintor José Luis Cuevas se vieron involucrados con la agrupación.

No obstante, el rezago, la inequidad, la consciencia crítica y el espíritu subversivo no son exclusivos del tercer mundo, de ese eje Asia-África-América Latina que concibe Rocha con su cine 'tricontinental'. Diversos autores y cineastas de nuestro hemisferio del continente

¹³⁶ *Ibidem*, p. 71.

identifican, observan y exponen la marginación de las grandes urbes del llamado primer mundo. Glauber Rocha lo denuncia con su participación en *As Armas e o Povo*, *Cabeças Cortadas* y *Claro*.

Portugal, España e Italia; Roma y Lisboa. Países que, ante los latinoamericanos, cargan con la marca de sus imperios, de sus conquistas, del colonialismo. Adjetivaciones de este corte tienen certeza pero no llevan a la luz el panorama completo: la existencia de equivalentes sociales en tales naciones. Dentro de estos y otros países imperialistas existe el hombre pobre, ese ser que, inmiscuido entre ‘el pueblo’ se mitifica, pero que es mucho más difícil de dominar.

La esencia principal del cine en América Latina, de ese cine en busca de una identidad cultural para su comunidad, yace en el mundo hispano e iberoamericano mas no discrimina el fervor cultural insurgente de aquellos mismos países. El desarrollo podrá caracterizarse por una predominante homogeneidad, otro mito de las sociedades modernas; el Nuevo Cine Latinoamericano es un primer paso hacia la integración de ese sector del mundo que representa la pobreza.

Así como el cine ‘colonizado’ de América del sur y el Caribe mimetiza o intenta mimetizar el cine de Hollywood o de Europa, las sociedades de esos países intentan ser y vivir bajo los postulados y parámetros del imperialista. Se cree que debemos ser como ellos si queremos ser alguien, transmutarnos y transformarnos en fieles réplicas de sus clases apoderadas, adineradas.

El método es el mismo que ya han aplicado y en su mayoría se ven en la necesidad de aplicar: el ‘saber cómo’ de su pensamiento. En algunos análisis del capítulo pasado mencioné la política de Estados Unidos de contrarrestar la propaganda nazi en América con su política de *good neighbour*, al enviar a Orson Welles y Walt Disney como embajadores. Me enfoco en el caso de Disney para ejemplificar ese método, pues es él quien recurre al

narrador omnipresente para describirle a su audiencia lo que ve en sus imágenes de documental.

De esa forma se impone una consciencia dominante ante el pueblo latino, ante el espectador poco competente, sea de América del norte o del sur. Se priva de una voz a los sujetos latinoamericanos y afroamericanos expuestos o dados de forma implícita en las producciones de Disney de ese periodo. Expresión de arte o expresión de ciencia, se les otorga un rango de 'universalidad' por los propietarios del poder político, económico, cultural y propagan la mirada obtusa, fragmentada – en este sentido sí refiero a lo incompleto. Y por otro lado existe la mirada paternalista. Mirada que asume y transmite la 'superioridad' del que mira, y la inferioridad del observado.

Los postulados de la lucha de clases siguen presentes en las aportaciones teóricas del tercer cine, del nuevo cine, del cine del hambre, la violencia y el sueño. Colisión entre dos culturas dentro y fuera de los países latinoamericanos: al interior, la cultura del pueblo contra la cultura de clases subordinadas a fuerzas del extranjero; al exterior, las culturas y sus hibridaciones que conviven y crecen en la nación latina contra la 'vanguardia', la hipertécnica, el funcionalismo y el progreso tecnológico de los sectores desarrollados.

Otro problema que enfrenta el Nuevo Cine en Latinoamérica es el de ser adoptado, en ciertos niveles, por el neocolonialismo cultural como parte de su estrategia de implantación en la sociedad. Pequeñas concesiones con pinta de revolución se ofrecen al consumo de sectores intelectuales, artísticos, políticos y científicos, apaciguan su sed por 'revolución'. No todo el cine nuevo es revolucionario.

No forman parte del verdadero espíritu de una estética de la violencia por incluir imágenes fuertes, sangrientas, grotescas o crueles. Esta visión de Rocha también ha sido usada para engendrar un estilo de cine que se escuda tras la máscara de ser 'exigente' y 'desafiante' con su espectador. Ya lo mencionan Solanas y Getino cuando dicen que: "Ideas como 'la

belleza por sí misma es revolucionaria' y 'todo el nuevo cine es revolucionario' son aspiraciones idealísticas que no tocan la condición neocolonial, ya que continúan por concebir al cine, al arte, y a la belleza como abstracciones universales y no como parte integral de los procesos nacionales de descolonización."¹³⁷

Abstracciones universales que surgen de la subjetividad del arte del siglo XIX, de un valor de exhibición que cuenta con la pasividad y la inocencia del pueblo y público; valor que carga con la ideología y visión mundial de la burguesía de las potencias mundiales. El director brasileño le recordó a Brasil, a América y al mundo que la estética es más que ideología, mucho más que 'lo bello', que una forma atractiva, que mera belleza natural, cultural o que manifestaciones crudas y crueles.

Cada uno de sus filmes integra su amplia visión cultural, social, antropológica, filosófica y política del arte cinematográfico y de sus alcances. Los autores de *Hacia un Tercer Cine* plantean que una de las causas que retardó el uso insurgente del cine, del arte como fusil, fue la falta de equipamiento, de capital y las dificultades técnicas¹³⁸. Sin duda ello genera brechas, obstáculos y barreras, no obstante considero que es algo que, dentro del marco de producción de Rocha, no representa un factor determinante al momento de la realización.

Por el contrario, como presenté en diversos análisis del segundo capítulo, la falta de técnica, de recursos, inclusive de personal especializado en cada rubro de la producción cinematográfica (consciente o inconscientemente) otorgan una identidad a los filmes de Latinoamérica; se tornan en una expresión fiel del rezago tecnológico y científico que abunda en tales sociedades.

¹³⁷ Ideas such as "Beauty in itself is revolutionary" and "All new cinema is revolutionary" are idealistic aspirations that do not touch the neocolonial condition, since they continue to conceive of cinema, art, and beauty as universal abstractions and not as an integral part of the national processes of decolonization. Fernando Solanas, Octavio Getino. *Towards a third Cinema*, en *New Latin American Cinema*, volume 1, traducción mía.

¹³⁸ Fernando Solanas, Octavio Getino. *Ibidem*, p. 44, paráfrasis mía.

La falta de capital tampoco ha impedido de lograr grandes imágenes cinematográficas, pequeños *adagios* de luz ampliamente memorables, como lo es la toma de Luis Buñuel en la que se atraviesa un avión, la cual generó y alzó diversas cuestiones e intrigas respecto a esa parte de su cinta *Simón del Desierto* de 1965. En palabras de García Espinosa, "Su verdadera manufactura no dependerá nunca de ninguna grandilocuencia técnica, sino de los que estamos empeñados en mantener su autenticidad"¹³⁹.

Actualmente, la simplificación de tecnologías como la cámara, el registro digital de imagen y audio, de medidores de luz y temperatura, de los canales de difusión a partir del internet y de publicaciones especializadas en cine remueve muchos mitos del panorama. Esa visión burguesa del siglo XIX comienza a desmoronarse, ya que la producción no se limita a figuras de ‘genio’, ‘artistas’ y grandes ilustrados privilegiados. En un siglo se ha regularizado, poco a poco, el alcance y acceso a la educación.

Con esto quiero decir que quizás la premisa del arte como un medio de expresión de la individualidad deja de funcionar, puesto que ya no se tiene la condición de que existen personas con una visión tan radicalmente particular y diferente, esos ‘genios’ cuya percepción verdaderamente aporta y cambia a la realidad social. Ahora se trata, en el Nuevo Cine Latinoamericano, de dejar de un lado esas historias y anhelos particulares, de cierta forma ya superados, para entrar a un rubro de ideas integradoras, cuasi-universales.

El vicio del cine como un medio de expresión catártico que ayuda a lidiar con complejos personales no tiene cabida en el afán revolucionario. El cine de Rocha no es uno que se fundamenta en documentar, ilustrar o plasmar una situación pasivamente. El mismo director no era para nada un sujeto pasivo. Tales funciones de documentar e ilustrar se discuten en reportes, con estadística, números y demás abstracciones.

¹³⁹ Julio García Espinosa. *Op. Cit*, p. 73.

Lo que debe de trascender es el germen de la incidencia, de dialogar y no sólo discutir, conversar con audio y video para impulsar y/o rectificar ciertas situaciones de la cotidianidad inmediata de un país, o de factores comunes de la terceridad, del subdesarrollo. Es cierto, el discurso puede ser reiterativo, sin embargo es necesario mantenerlo presente. El problema del problema no es su existencia, sino su persistencia y constancia.

En nuestro país Glauber Rocha concebía la necesidad de retomar las líneas temáticas, ya exploradas pero dejadas atrás, por Emilio Fernández Romo y Gabriel Figueroa Mateos. Líneas que se enfocan en un amor por el arte y la cultura tradicional mexicana, por el panorama geográfico, cultural y sobre todo rural. Revivir no sólo experiencias históricas, también del lenguaje cinematográfico mexicano en sus primeros momentos para comprender su evolución sin perder su identidad.

El caso de México es parecido al de Brasil en el sentido de que existe una figura extranjera de por medio que impulsa e influye el registro de la realidad nacional de una forma distinta. En Brasil es el caso que ya mencioné de Orson Welles, y su afán por plasmar y darle voz a los actores de las comunidades del país. En México fue la obra *¡Qué viva México!* De Sergei Eisenstein, quien intentó registrar una visión lo más fiel posible de la cultura y la identidad mexicana.

Con esto no quiero decir que se necesite de ese (y regreso a hablar del) ‘saber-como’ del extranjero. Del colonialista preparado que trae la luz de la civilización a los pueblos de Latinoamérica. Para empezar, la mentalidad de ambos directores es diferente, y poseen una sensibilidad que se dejó cautivar por ese ‘real maravilloso’, por el enigma y rico misterio que abunda en estas tierras; se dejaron abrumar por ello, se inspiraron y generaron una mancuerna para crear obras influyentes en cada país.

De igual manera debe tomarse en cuenta el elemento certero de que ellos sí traen consigo, de cierta forma, un nivel de preparación y un ejercicio científico y artístico; una de sus aportaciones, recalco, fue la de no dejarse influir por su cultura y mentalidad de país dominante. Independientemente de sus visiones, las aportaciones fueron más teóricas y técnicas, sentando bases para que individuos y artistas de dichas sociedades lograran potenciar, re significar, el cine, la cultura y la identidad estética en América Latina.

Obras, sí, violentas, de hambre, de pobreza, de desorden y fragmentación que no pueden ser medidas con cánones de la teoría y crítica tradicionales. Ejemplos de la fuerza de tales obras pueden verse en el hecho de que estudiantes formaran barricadas en la Avenida 18 de Julio en Montevideo después de la proyección de *La Hora de los Hornos*. La demanda por estas obras crece y se vuelve algo que determinados sectores identifican como necesario.

En el *Cinema Novo*, en el tercer cine, en el Nuevo Cine Latinoamericano, en la filmografía de Rocha y entre sus conceptos de estética y misticismo circunda un concepto que he tratado en ocasiones diversas: el de la fragmentación o lo fragmentado. Desde un inicio, al plantear el diseño de este proyecto, realicé una pregunta de investigación.

En pocas palabras me preguntaba si ambos conceptos – estética y misticismo – son capaces de extrapolarse a otros países latinoamericanos como ideas atemporales de nuestro subcontinente, o si simplemente forman parte de un nacionalismo brasileño que demuestra una fragmentación de lo latinoamericano.

Para entender la concepción de ‘una fragmentación de lo latinoamericano’ y con lo que me refiero en esa pregunta, retomo una cita de la autora Ana del Sarto en su publicación *Cinema Novo and Third/New Cinema Revisited*: “Probablemente lo que estos nacionalismos variados demuestran es precisamente una fragmentación latinoamericana,

sin mencionar el aislamiento de Brasil o su falta de integración respecto al resto de América Latina.”¹⁴⁰

En este momento dejo para las conclusiones si es que los conceptos pueden extrapolarse o no a situaciones actuales de otros países Latinoamericanos. Lo que sí puedo contestar por el momento es si los movimientos artísticos y nacionalistas demuestran una fragmentación de lo latinoamericano. Parte de la respuesta la tiene Ana M. López:

“A diferencia de otros movimientos de ‘nuevo cine’ de posguerra (tales como el *neorrealismo* italiano, la nueva ola francesa, el nuevo cine alemán), su unidad no se limita por el deseo de expresión nacionalista y diferenciación de la ‘máquina de placer’ de Hollywood.”¹⁴¹ Los movimientos que en general se conjugan en el Nuevo cine Latinoamericano, tienen un compromiso con la praxis de la investigación socio-política y la transformación del subdesarrollo que caracteriza a América Latina y el Caribe.

Se enfatizan más similitudes que diferencias. Los movimientos no caen en planteamientos tan ‘ingenuos’. Sus autores y defensores son gente preparada. El cine ‘tricontinental’ de Rocha reconoce y da lugar para exponer particularidades al igual que afinidades entre naciones tercermundistas. Desde la concepción del ‘tercer cine’, Solanas y Getino mencionan que únicamente la experiencia en cada lugar específico demostrará cuáles son los métodos requeridos, no siempre aplicables mecánicamente en otras situaciones.¹⁴²

¹⁴⁰ *Perhaps what these varied nationalisms demonstrate is precisely Latin American fragmentation, not to mention Brazilian isolation or its lack of integration to the rest of Latin America.* Ana del Sarto. *Cinema Novo and Third/New Cinema Revisited*, p. 82, traducción mía.

¹⁴¹ *Unlike other “new cinema” postwar movements (such as Italian neorealism, the French New Wave, New German Cinema), its unity is not limited to the desire for nationalist expression and differentiation from the Hollywood “pleasure machine”.* Ana M. López. *An “Other” History. The New Latin American Cinema in New Latin American Cinema*, volumen 1, p. 137, traducción mía.

¹⁴² Fernando Solanas, Octavio Getino. *Op. Cit.*, p. 47, paráfrasis mía.

Los cines de fuerza, nacionalismo y revolución que surgen en Brasil, Argentina y Cuba a inicios de los años sesenta sí fueron desarrollados en un contexto de *avant-gardisme* emanado desde Europa; sí se inscriben en la historia cinematográfica particular de cada nación, no obstante su meta siempre ha sido la de desarrollar, a través del cine y de otras manifestaciones artísticas y culturales, una consciencia diferente de la nación y del hemisferio.

La vía era y sigue siendo clara: transformar sistemática y estructuralmente la función del cine nacional en la sociedad y la posición que adopta el espectador respecto a éste. Los años sesenta fueron años de ebullición en la cultura y la política, en gran parte influenciado por eventos de la década anterior. Tempestades, militancias y nacionalismos. El golpe de estado contra Rómulo Gallegos en Venezuela, en 1948; el Bogotazo de 1949; la revolución de los trabajadores en Bolivia, en 1952; las reformas liberales en Guatemala y la intervención de Estados Unidos, 1954; el suicidio de Getúlio Dornelles Vargas en Brasil durante el mismo año; el golpe militar contra el Presidente Perón, en Argentina, 1955; la guerrilla en Cuba en 1959.

Para Brasil el año 1954 fue de inestabilidad política, pero a la vez un evento marcó el desarrollo y el inicio de la consolidación del *Cinema Novo*. Los estudios *Vera Cruz*, empresa cinematográfica de corte y modelo hollywoodense en Brasil, tiene dificultades económicas que los llevan a la quiebra. Para los cineastas emergentes del cine nuevo representó una derrota del modelo industrial, a la vez que significó la insuficiencia de aquel modelo para garantizar el desarrollo de un cine dentro del país.

Son todas esas particularidades, limitaciones, situaciones de dependencia e incluso injerencia las que engendran formas de superación cuasi-obligatoriamente originales. “Su técnica (la del *Cinema Novo*) es imperfecta, su drama, disonante; su rebelión poética; su

sociología, imprecisa.”¹⁴³ En México existían los esfuerzos de Gabriel Figueroa, algunos planteamientos de Emilio Fernández (a pesar de que su cine se convirtió en un cliché), la visión de Roberto Gavaldón o las propuestas críticas y constructivas del Grupo Nuevo Cine. Empeños que conservaban influencias de los *ismos* pero, más que nada, mantenían una búsqueda constante (también fomentada por los ideales post-revolucionarios) de nuevos contenidos conceptuales y estéticos, nuevas formas de producción y consolidación de identidades por medio de la cinematografía.

Entre esos *ismos* de amplia influencia en México está, en otra esfera del arte cinematográfico, el surrealismo. Movimiento, en el país, que presenta imprecisión sociológica, poética rebelde y técnica suficiente. Encuentro de lo moderno, lo actual, la vanguardia en un movimiento de constante intercambio, que oscila entre los elementos pasados y el indigenismo, la identidad, la pluralidad y el americanismo.

La corriente, en la cinematografía de México, cimienta el desarrollo de nuevos conceptos y contenidos estéticos por medio de innovaciones intelectuales y de la misma estética. “Pero lo que los surrealistas buscaban era la reconstrucción de una realidad olvidada.”¹⁴⁴ Quizás, más que inexplorada, incomprendida. Muchas veces se habla de búsqueda, de exploración cuando se necesita recuerdo, memoria.

Algo que supo realizar con destreza el Nuevo Cine Latinoamericano, los movimientos nacionalistas y vanguardistas, y antes el surrealismo en México, fue utilizar un punto de convergencia entre explorar y comprender: experimentar. Pues cuando se experimenta se explora, se descubre y se avanza hacia la comprensión. Varias de las producciones surrealistas mexicanas son himnos a *Mnemosina*, personificación y titánide griega de la memoria.

¹⁴³ Glauber Rocha. *El Cine Participa del Desasosiego general de la Cultura*, en <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1681>

¹⁴⁴ Alicia Sánchez Mejorada. *Resonancias Surrealistas en México*, en *El Ojo y sus Narrativas. Cine Surrealista desde México*, p. 52.

De tal forma se expresó y se expresa un arte subjetivo a partir de un lenguaje universal. Y con ‘subjetivo’ no me refiero a inquietudes del *yo*, sino a un arte de sujetos, de ese hombre pobre que se reivindica y desmitifica, en identidad, de entre ese ente masificado burocráticamente: el pueblo. El lenguaje se usa, en el arte verdaderamente moderno, para impugnar al discurso dominante. “Un país subdesarrollado no tiene necesariamente un arte subdesarrollado.”¹⁴⁵

Estos cines, en ocasiones, exponen imágenes que son juzgadas como ‘banales’, ‘comunes’ y ‘cotidianas’ por el mismo discurso imperante. Que sólo se encuentren aquellas cualidades en los fotogramas de las cintas no remueve su objetivo final: la exaltación de lo cotidiano, aun mal fotografiado, para lograr una poética y una estética de lo revolucionario.

En el asunto de los realizadores, la adopción del vigor por libertar al sujeto de sus inhibiciones culturales, sociales, políticas, económicas y filosóficas, los acerca más a tomar el estandarte de la ‘tricontinentalidad’ en el cine:

A través de sus artículos críticos, su periodismo agudo y comprometido, sus escritos teóricos, y sobre todo de un cine anti convencional, opuesto a los cánones narrativos convencionales, cine del arrebató y el ensueño, del simbolismo rebuscado y la poética elaboración de lo popular, el creador devino testigo iluminado e imprescindible de un mundo tumultuoso (Brasil, América Latina, por extensión el Tercer Mundo) y de realidades contradictorias, milagrosas, surrealistas.¹⁴⁶

El fervor crítico y la contradicción transita por las venas de personajes como *Paulo Martins de Terra em Transe* y *Sergio Corrieri de Memorias del Subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea. El factor de un personaje que se cuestiona su realidad deviene, más que un recurso,

¹⁴⁵ Glauber Rocha. *Op. Cit.*

¹⁴⁶ *Ídem.*

un denominador común para ciertas producciones a lo largo del continente latino. Ambos protagonistas viven una crisis de identidad personal, profesional, cuestionan la esfera social y política de su país.

La proliferación de caciques dictatoriales (principalmente en el caribe), la explotación, represión, enriquecimiento voraz a costa de la pobreza. Sub-desarrollo, subdesarrollo; situaciones comunes generan denominadores comunes. Otra efigie de gran notabilidad emerge de este cuadro cinematográfico: Aldo Francia. Médico pediatra, impactado por la película *Ladrón de Bicicleta*, se implanta en él una entereza por cambiar las situaciones con el apoyo del cine.

En nuestra nación, el maestro y realizador Roberto Gavaldón traduce a película realidades de una u otra forma 'ocultas'. Carencias de un sistema político, económico, de salud. Entornos rurales, figuras míticas, creencias y misterio. Autoridad y poder; caciques y regentes. Ciencia y fe. Temas en conflicto, durante la década de los cincuenta, se plasman concretamente en dos de sus cintas: *Rosaura Castro* (1950) y *El Rebozo de Soledad* (1952).

La primera se centra en el tema del cacicazgo. En cómo el poder político del país anunciaba su ausencia en poblados con la necesaria emergencia de los caciques.

Rosaura Castro resultó una de las cintas más acabadas en la descripción del cacique, personaje que por una vez no es antagonista, sino centro de una trama que ensaya la interacción entre sujeto histórico y pueblo, buscando hacer del hombre la malsana encarnación de un pueblo estático, pero provisto de conciencia y voluntad y, por tanto, sujeto de una suerte de evolución histórica¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Fernando Mino Gracia. *La Nostalgia de lo Inexistente. El Cine Rural de Roberto Gavaldón*, 1a edición, Cineteca Nacional, Instituto Mexicano de Cinematografía, México D.F., 2011, 269 pp., p. 101.

Ante un posible panorama de crisis en los poblados surge una identidad: el cacique. Y su mera existencia pone en cuestión las esferas sociales y políticas del país.

La segunda pone de manifiesto el encuentro entre el progreso (un médico) y el atraso (los caciques). Pero ante ello se tiene a un personaje con crisis personal, profesional. Crisis que opera como denuncia de realidades, poderes y sujetos encontrados. Al final, el inherente sistema de creencias, la fe propia a la geografía planteada (y filmada) obtiene el lugar que la ciencia y el progreso le niegan:

Un círculo perfecto que inicia y termina con la presencia del médico en la nave de la iglesia de Santa Cruz: recién llegado, de traje claro, arrogante, se mantiene estático frente al altar; al final, de traje oscuro, derrotado, con el rostro desencajado se inclina para santiguarse. El individuo, perdida la fe en el progreso material, se refugia en la fe religiosa para sostener su misión médica.¹⁴⁸

El cine, entonces, para impulsar la conmutación latinoamericana. Para denunciar realidades encubiertas, cuya evidencia no siempre sea accesible, patente, al ojo de las sociedades latinas, o internacionales en general. Antes de que Aldo Francia utilizara su inquietud y visión del cine para generar el Festival Internacional de Viña del Mar, *ergo* el ‘primer encuentro de cineastas latinoamericanos’, existía el Festival Sodre de Uruguay en la década pasada (1954).

En éste se dieron esos primeros contactos entre realizadores latinos: Nelson Pereira dos Santos (Brasil); Fernando Birri (Argentina); Manuel Chambi (Perú); Jorge Ruiz (Bolivia); Patricio Kaulen (Chile). Todos ellos acudieron al Festival, mas no fue posteriormente al primer Festival Internacional de Cine en Viña del Mar que se logran reconocer ciertas

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 136.

coincidencias: un nuevo lenguaje donde resaltaban estéticas singulares con temáticas concordantes entre los audiovisuales expuestos.¹⁴⁹

La aspiración que encuentro en Glauber Rocha por un cine pleno de identidad, de realidad es fomentada por el papel fungido por los festivales de cine en América Latina. Las formas fueron discutidas, las vías de producción, los canales de difusión, el estilo estructural y la identidad estética se adecuan a las condiciones del hemisferio. El cine parte para el desarrollo, hacia la homogeneización de posturas. La actitud es adoptada por la mayoría de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano.

Porque las ideas oriundas no pueden expresarse con las imágenes correspondientes a realidades y culturas distintas a la propia.¹⁵⁰ Cuando el cine se utiliza como herramienta de dominio surge su uso como procedimiento de liberación. Por supuesto, no se trata de anclarse a la realidad – a pesar de que se parta de ella –, más bien es reconocer la forma en la que nos nutre, en la que nos determina social, política, económica y culturalmente.

De igual manera, las aportaciones formales del *neorrealismo*, de la *nouvelle vague* y los nuevos cines europeos representan ejemplos, métodos y formas de aproximación e intervención de la realidad más que una mera implantación mimética. Independientemente de eso, se sigue abandonando el modelo predominante que favorece la técnica y parece olvidar el lenguaje.

Si se habla de técnica en Rocha, en el cine nuevo, en Latinoamérica, no es para arribar a su perfección, sino para crear una estética propia. La fuerza del cine está en sus imágenes más que en su habilidad práctica.¹⁵¹ La gramática interna de los planos de este cine es

¹⁴⁹ Marcia Orell García. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, p. 14, paráfrasis mía.

¹⁵⁰ Ramón Gil Olivo. *El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje*, en *Comunicación y Sociedad*, p. 109, paráfrasis mía.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 114, paráfrasis mía.

engendada en la lógica de los acontecimientos nativos; generan un vocabulario ocular que hace refulgir a la realidad.

Un ejemplo que Glauber siempre respetó mucho fue el largometraje de Nelson Pereira dos Santos: *Vidas Secas*. Principalmente porque ponía de manifiesto el contexto del noreste brasileño, recurriendo al uso de la imagen para rebasar el muestreo documental, para interpretar, describir lo que había sido arcano a la mirada del espectador.

Esta búsqueda, experimentación y reinterpretación del cine en el continente latinoamericano se conforma por propuestas que han demostrado la viabilidad de un lenguaje propio; y también han favorecido el incremento del mismo, de una identidad y estilo cinematográfico que se vigoriza al tratar la inmensa variedad temática que establece el mundo subdesarrollado.

Actualmente ¿cuál ha sido el alcance de dichas propuestas, de tales visiones? Es difícil medirlo en cada cineasta que porte la enseña. Únicamente mirando sus obras podemos llegar a ciertas conclusiones. Algo que sí ha podido verse es el afán por organizar a los artistas del cine latino: se denota en la abundancia tanto de Festivales Internacionales en centros, ciudades y capitales de nuestros países como en las fundaciones, comités y encuentros.

Tras el primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar se estimula e inspira la posterior creación del Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, éste a su vez es la fuente que origina al Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL). El 4 de diciembre de 1985 nace uno de los últimos esfuerzos del comité: La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya sede se establece a las afueras de la capital cubana: la Habana.

En su portal en línea se describe a la Fundación del siguiente modo:

La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano es una entidad cultural privada con personalidad jurídica propia, sin ánimo de lucro. Fue creada con el propósito de contribuir al desarrollo e integración del cine latinoamericano y lograr un universo audiovisual común, además de cooperar con el rescate y afianzamiento de la identidad cultural de América Latina y el Caribe. Fundada por el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) el 4 de diciembre de 1985, la integran cineastas de dieciocho países y está presidida por el escritor colombiano Gabriel García Márquez.¹⁵²

Entre sus ejes de trabajo se encuentran los siguientes tres:

1. Como menciona la descripción anterior, uno de sus propósitos principales es el del desarrollo e integración del cine en América Latina y el Caribe a través de programas, proyectos y acciones que contribuyan a la consolidación del concepto de ‘espacio audiovisual caribeño y latinoamericano’. De impacto regional e internacional, se encamina a fortalecer las industrias cinematográficas y audiovisuales de la región.¹⁵³
2. La preservación del cine silente al sonoro, de las producciones en todos sus formatos, duraciones, soportes y géneros. Conjuntar, rescatar y difundir todo ese gran acervo de memorias audiovisuales, memorias cinematográficas de Latinoamérica y el Caribe que forman parte de un patrimonio cultural, de remembranzas de la diversidad.¹⁵⁴
3. Fortalecer las industrias audiovisuales y cinematográficas para garantizar la expresión de esa diversidad cultural, la memoria que patenta la existencia de los pueblos. Al mismo tiempo, enriquecer los referentes culturales con vehemencia en las nuevas generaciones, cuyas influencias fundamentales provienen, en gran parte, de productos audiovisuales.

¹⁵² s/a. *Qué es la FNCL* en <http://www.cinelatinoamericano.org/fncl.aspx?mnu=2&cod=53>.

¹⁵³ s/a. *Líneas de Trabajo* en <http://www.cinelatinoamericano.org/viewfncl.aspx?mnu=2&cod=8>, paráfrasis mía.

¹⁵⁴ *Ídem*.

Para esto se reconoce el valor estratégico de estas industrias, donde convergen lo tangible e intangible. También se enfoca a la formación y capacitación de recursos humanos jóvenes, y a la estimulación de espacios que reúnan a cineastas de la región.¹⁵⁵

Es notable que tales bases se ven influenciadas por los movimientos y postulados de directores como Glauber Rocha, el Nuevo Cine Latinoamericano, el tercer cine, el cine imperfecto, etc. Con respecto a la perspectiva y apetencia rochiana por un cine ‘tricontinental’ otra organización sale a flote: la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL).

Tal organismo internacional e intercontinental es fundado mucho antes que la FNCL, a inicios de 1966, a continuación de la primera Conferencia Tricontinental de La Habana. Su sede se encuentra, nuevamente, en tal ciudad de Cuba. Sus actividades son diversas y no se limitan al cine, sin embargo, aluden Solanas y Getino: “OSPAAAL (...) está participando en la producción y distribución de films que contribuyen a la lucha anti-imperialista.”¹⁵⁶

Visiones de violencia, hambre, sueño; de lo grotesco, podrido, horroroso, mágico y cruel de América Latina. Filmes que cruzan naciones, continentes; que resultan de un lenguaje comprensible tanto por la audiencia a la que se dirigen (la sociedad del país de producción) como por cualquier otro público, independiente del medio geográfico y de las circunstancias sociales en que se ubiquen.

“El comienzo es redescubrir la realidad mediante la imagen pues ello nos llevará a darles un nuevo nombre a las cosas, puesto que ‘una de las formas del mal llamado subdesarrollo cultural o artístico es la imposibilidad de nuestras masas intelectuales’ de crear categorías

¹⁵⁵ *Ídem.*

¹⁵⁶ *OSPAAAL (...) is participating in the production and distribution of films that contribute to the anti-imperialist struggle.* Fernando Solanas, Octavio Getino. *Op. Cit.*, p. 44.

propias.”¹⁵⁷ Para Gil Olivo ese era el comienzo, y ciertamente lo fue. Las categorías son las del sueño, las de la técnica suficiente, las del antiformalismo, las de la fuerza del contenido y del lenguaje de las imágenes, las de la irracionalidad, las de lo grotesco, las de lo putrefacto y horrible, las de lo mágico e increíble, las del misterio y sincretismo como identidades culturales.

La gente puede creer que ellos, los cineastas, vieron ese mundo primero. No, el mundo meramente les confiesa lo que ya sabe. Su única esperanza es que, algunas veces, existe un momento para intervenir antes de que éste actúe sobre su propio conocimiento, sobre su propia luz.

¹⁵⁷ Ramón Gil Olivo. *Op. Cit.*, p. 120.

Conclusiones

Proposiciones teóricas, pragmatismo y análisis filmico, alcances actuales, contemporáneos y proyecciones futuras. Todo en torno a una visión, una trayectoria profesional, de vida: el trabajo y la filmografía de Glauber Rocha. Arte cinematográfico que demanda una profundización estética, social, política. Formal y de contenido, de contexto, de razón e irracionalidad. Filosofía, antropología y misterio.

La fundamentación resulta imprescindible cuando se busca la afirmación o negación contundente de propuestas y cuestionamientos. Tal fue el fin del primer apartado. Un capítulo tedioso mas necesario. Recorrido que conforma y expone las bases y herramientas para lograr un análisis certero de una filmografía cuya naturaleza lo demanda.

El trabajo de Rocha exige y evoca estética, filosofía del arte, antropológica –en específico del misterio–, de la política y de aquellas esferas que conforman a la sociedad contemporánea del llamado tercer mundo. Estética, antropología filosófica, misterio y Teoría del Subdesarrollo protagonizan el primer apartado y son los cimientos en la búsqueda por afirmar o negar los planteamientos iniciales del proyecto.

Traigo a colación dicho apartado de esta manera pues, a pesar de su redundancia en el trabajo, considero importante denotar que la teoría siempre tuvo su lugar en el gran lienzo que soporta a este proyecto. A manera de síntesis, es preciso y certero afirmar que, sin una propuesta teórica, el análisis filmográfico no tiene peso alguno en cuanto a los planteamientos del proyecto respecta.

El segundo capítulo se puede resumir en lo siguiente: una re-aproximación al universo audiovisual del cineasta brasileño a través de postulados teóricos para encontrar, ya sea en presencia o ausencia, la función de los conceptos claves para el análisis: la estética, el misterio, el hambre, la violencia y el sueño.

Tal listado conceptual es encarnado, reproducido, experimentado, vivido, analizado, verbalizado, enunciado y puesto a reflexión a lo largo de la producción cinematográfica del realizador. Por medio del entendimiento, apropiación y puesta en práctica del lenguaje cinematográfico, Glauber Rocha presenta en imagen, sonido, personajes, conflictos, acciones e historias, reales o ficticias, aquellos elementos que son causas y efectos de un principio de realidad y verdad en una determinada geografía, una cierta generación, que por sus condiciones comparten esos conceptos en casi todos los sentidos en los que son propuestos por su arte.

La desigualdad y el contraste del subdesarrollo es visible en los pescadores, en los campesinos, rancheros, empleados de terratenientes. En la organización de los poblados, en los paisajes rurales y urbanos que recorre la fotografía del director. La racionalidad de la ciencia y la tecnología en contraste con la hibridación de creencias, religiones y conocimientos sincréticos que fertilizan el necesario y presente misterio en el tercer mundo.

El hecho –con connotaciones históricas– de que los sectores descendientes de etnias africanas, indígenas y nativas de América se encuentren aún en situaciones de marginalidad, pobreza, de mayoría cuantitativa y minoría en influencia dentro de las ficciones y documentales de Rocha genera una crítica directa al devenir del sistema mundial, social, político y económico de Brasil, de las urbes latinoamericanas e incluso de otros continentes.

'Eldorado' como símbolo universal de la condición de heterogeneidad presente en un espacio, en un tiempo, en el cual convergen humanos, visiones, posturas, contrastes sociales, de pensamiento, de identidades y de posibilidades. A la vez es un recordatorio de las creencias maravillosas y místicas que ha inspirado, engendrado, el territorio americano. Y un recurso para escapar a la censura: su inexistencia le permitió al cineasta abordar y denunciar temas de realidad con una mayor libertad, con resultados trascendentes, pues no

se limita a un solo lugar. 'Eldorado' puede ser el caso de muchos países latinos, africanos, de urbes europeas o asiáticas.

Los ideales y el sueño presente en su obra fungen como guías. Al igual que las estrellas, son inalcanzables. El *sertão* jamás se volverá mar, pero como un punto luminoso en el cielo nocturno, encamina a los hombres en una dirección determinada. Lo encamina por el mundo entre el velo de su oscuridad.

La personificación, sin máscaras ni hipocresía optimista, de los intereses voraces y capitalistas de Norteamérica ante el subcontinente latinoamericano. Personificación que en diversos filmes existe bajo el nombre de *John Brahms*. Una interpretación clara, sin lugar a ambigüedades ni falsedades. A grandes rasgos, la esencia de lo que finalmente busca la política primermundista en territorio subdesarrollado.

Con esto apenas alcanzo a concebir y enumerar las aportaciones del cine de Glauber Rocha. No obstante, lo que compete a este trabajo es la siguiente serie de cuestionamientos y sus respectivas respuestas:

Primero, ¿cuál es la concepción y función de los conceptos de estética y misticismo en la filmografía de Glauber Rocha, en contraste con la ideología y política de su época?

¿Cómo se ven determinados los conceptos de estética y misticismo a partir de su visión del hambre, la violencia y el sueño?

En definitiva cada película cuenta con su propia concepción y, por ende, función de la estética y el misticismo o misterio. Particularidades de los conceptos que se presentan por medio de diálogos, personajes, escenas, acciones e imágenes precisas y bien trabajadas por el realizador. Sin embargo, existen patrones y constantes que se presentan a manera de generalidades dentro del uso y visión de la estética y el misterio en la filmografía rochiana como universo.

Ambos conceptos se encuentran en constante conexión. Son materia importante en la composición filmica de Glauber Rocha. Se apoyan y soportan en más de un aspecto. A pesar de su enlace, al cual sin duda referiré, me parece adecuado revisar la concepción y función por separado de cada uno. Y en este esfuerzo se aludirá a la convergencia entre los dos.

Estética

Universalidad. La descontextualización de elementos para su re-interpretación dentro de cada película. Replantear al hombre pobre, al hambriento y su violencia. Dar una revisión a las personalidades y contextos humanos, culturales, de territorios en conflicto. Con marcas de realidad dentro de la ficción y marcas de ficción dentro de lo documental, el realizador libera a su arte de un sentido azaroso, para alcanzar la trascendencia, lo universal.

Posee una función retórica: nos invita a adherirnos a sus postulados. Busca transformar nuestra subjetividad al plantear una propuesta de diálogo con la obra, que también se deriva de la re-interpretación de elementos reales en la diégesis de cada filme. Vivencia, reflexión, entendimiento y, final e idealmente, acción. Esa es la ruta principal propuesta en la experiencia estética de su obra.

Se concibe como recurso de estilo. Un pragmatismo formal: apoya en mayor grado al concepto de la obra, lo defiende y legitima frente a la hipertécnica y la destreza formal. En otras palabras, la estética es un planteamiento 'anti-formalista' y al mismo tiempo sienta las bases para un estilo de forma que se adapta y torna más afín a las condiciones materiales y de producción en los hemisferios subdesarrollados.

Cuando se manifiesta en lo grotesco y presenta en lo feo, se vuelve un postulado filosófico-político: se opone a lo bello, a la perfección y estabilidad del lujo 'burgués', 'feudal'. A través del hambre y su expresión –la violencia–, se construyen rigurosamente objetos,

circunstancias, que existen en el mundo. Lo esencial, lo interior del mundo exterior se replica en una forma particular y primordial. Se le da un espacio a lo negado y omitido de la realidad, dentro de creaciones culturales, dentro de su cine.

La estética del brasileño abstrae premisas de la filosofía del arte, de la estética como disciplina para extrapolarlas a terrenos políticos, sociales y económicos. La teoría estética plantea que, si algo se origina del otro, es lo bello que tiene sus orígenes en lo feo. Sin el segundo no existe el primero. Los filmes de Rocha evocan: si existe una estabilidad, una minoría primermundista en condiciones de prosperidad es a costa del rezago e inequidad del tercer mundo. Sin el segundo no existe el primero.

Se concibe y funge como didáctica. Como menciono en el análisis de *Antonio das Mortes*, un cine didáctico en su estética: enseñar el hambre que se sufre, la violencia que conlleva, la abundancia de cosmogonías que convergen, divergen y chocan (en el noreste de Brasil, en lo real maravilloso latinoamericano, en el eje tricontinental del subdesarrollo). Mostrar al pobre su condición marginal, al rico lo inservible que es el mito de la caridad, al extranjero que Brasil va más allá del paraíso tropical y el folclor; a América Latina le muestra todo lo que ella ya sabe que es: tierra de contrastes, de sueños alcanzables en su arte.

Un medio para emancipar al cine y a los espectadores latinoamericanos del cine europeo y norteamericano. Una estética creativa y destructiva: derrumba posturas y genera otras. Brinda identidad. Es un recurso artístico que apoya la identificación de lo negado, omitido, lo no-idéntico. En suma, para volver a la obra –y todos los elementos que la integran– en un modelo a seguir, o no. Potencialidades de lo que se puede llegar a ser, o de lo que se puede evitar.

Misterio

Su comprensión y definición funcionan como 'desmitificadores' de la realidad. En Rocha, el misterio y la irracionalidad son el camino para llegar a una verdad más exacta del tercer mundo, contrapuesto a la racionalidad y el imperio de la ciencia. Como menciono en el segundo capítulo: la razón de la 'burguesía', expresada en la ciencia, describe con tablas, reportes y números al humano pobre, masificado.

El misterio otorga a esos estratos sociales, con una función poética, la libertad de autodefinirse, encontrar en él un vehículo unificador, que junto a la estética de los filmes, brinda y fortifica el sentimiento de identidad. Con un estilo de contrapunto, la metafísica, magia y fe del misterio nos aproximan más a entender, describir y conocer la realidad latinoamericana que abordarla únicamente por medio de la ciencia.

Es un concepto en los filmes que apela a lo visceral para que, con el filtro del intelecto, lleguemos a las reflexiones propuestas en la experimentación del mismo. Entonces el misterio se torna en una fuerza creadora que enriquece la esfera artística y estética por medio de su vivencia en conjunto, es decir, la obra de arte.

Replantear la concepción de lo místico como mero valor cultural. Remover la etiqueta foránea de falso culturalismo, folclor y exotismo, para poder vislumbrar sus intrínsecos valores dentro de las sociedades, en gran parte omitidos por visiones imperantes. El misterio es, entonces, conflicto de creación, identidad étnica y, contradictoriamente, realismo.

Su presencia en cada uno de los filmes explica, con sus elementos distintivos, la necesidad del misterio, su forma de sueño y de escape de una realidad obstruida mayormente por la miseria. Necesario pero, a su vez, no imprescindible. Más que proponer un sentido de

identidad territorial, es una forma de describir a 'el hombre', sacarlo de su masificación como 'pueblo'. Hombre con hambre, de violencia, soñador, híbrido, aculturado, único, vivo.

Una vez revisados los atributos y funciones de cada concepto, doy paso a la tercera y última pregunta de investigación:

¿Pueden estos conceptos extrapolarse a otros países latinoamericanos como ideas atemporales de Brasil y de Latinoamérica, o simplemente forman parte de un nacionalismo brasileño que demuestra, entre otras cosas, una fragmentación de lo latinoamericano?

Entre los esfuerzos del tercer apartado está el de partir hacia una respuesta competente a tal cuestión. Con esta última evaluación pretendo completar la réplica iniciada en dicho capítulo. En general, la sección que titulo *Replanteando un hemisferio cinematográfico. Convergencias y Alcances con y del Nuevo Cine Latinoamericano* realizo una recapitulación, un abordaje de los varios empeños, percepciones sobre la cinematografía del 'sub-continente' latino que concurren en numerosos casos.

Inspirado por la propuesta, por la búsqueda y proyecto de un cine 'tricontinental', conformado por el eje África-Asia-América Latina, de Glauber Rocha, la última sección del proyecto trata de sintetizar la historia, los eventos fundamentales, las personalidades y su trabajo; en fin, aquello que aporta, teoriza, pone en práctica y alimenta la consolidación y adecuación del cine en el tercer mundo.

De ese cine que transgrede a partir de contenidos escandalosos e hiper-reales. Cine que respeta la particularidad del contexto de cada país. Audiovisuales producidos en países con situaciones comunes, con denominadores comunes. Exploraciones cinematográficas que descubren y nos llevan a la comprensión de distinciones como afinidades entre países denominados de tercer mundo.

Parte de la respuesta, abordada en el tercer capítulo, se concentra en el párrafo anterior: el trabajo de Glauber Rocha, al igual que el de varios portadores de la enseña del tercer cine, no se cierra al anhelo de expresar y crear exclusivamente cintas nacionalistas. Por lo tanto, estas producciones artísticas que conjugan la capacidad de manifiesto político, estadístico, antropológico y estético no son indicadores de fragmentación. Por el contrario, exponen integración.

Ahora, ¿dónde quedan los conceptos y su capacidad o no de extrapolarse? Una de las principales razones de la existencia de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), del proyecto tricontinental de Rocha, es la identificación de nociones similares, sino es que iguales, en sus realidades.

Contextos análogos generan visiones semejantes y, en el caso de la cinematografía, estilos comparables. El caso del primer Festival Internacional de Cine en Viña del Mar es un momento en la historia del cine Latino que forma parte indiscutible de la respuesta. Esto debido a que, a partir de éste, se logra un primer reconocimiento de coincidencias en la producción, estilo, técnica, temática y estética de los audiovisuales.

Lo que deviene, en suma, de lo expuesto en el tercer apartado, de la integración y discusión en encuentros de cine latinoamericano y caribeño es la génesis de categorías propias. La aportación de Glauber Rocha a la gran empresa cinematográfica de América Latina puede resumirse en dos conceptos: Estética y Misterio. Una estética didáctica, del hambre y la violencia, de filosofía política, artística. El misterio como aproximación antropológica, como carácter y valor social, experiencia y creación.

Radiografías de sociedades, de personas con nombres y situaciones específicas, y al mismo tiempo genéricas. Porque, natural y culturalmente, los universos que propagan el tercer cine

están tan conectados por la penuria, que siempre tendrán un vínculo irrefutable con la estética, el hambre, la violencia, el misterio y el sueño de Glauber Pedro de Andrade Rocha.

Referencias Bibliográficas

Adorno, Theodore W. *Aesthetic Theory*, Translated by Robert Hullot-Kentor, Continuum International Publishing Group, London, 2004, 416 pp.

Aumont, Jacques, *Et. Al. Estética del film. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Avellar, José Carlos. *Glauber Rocha*, editorial Cátedra, Madrid, 2002.

Baena Paz, Guillermina. *Instrumentos de Investigación (manual para elaborar trabajos de investigación y tesis profesionales)*, UNAM, FCPyS, México, 1978, 170 pp.

Benamou, Catherine L. *Dual-Engined Diplomacy: Walt Disney, Orson Welles, and Pan-American Film Policy during World War II* en *¡Américas Unidas!: Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2012, 316 pp.

Bordwell, David; Kristin Thompson. *El arte cinematográfico, una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.

Bosch García, Carlos. *La Técnica de Investigación documental*, UNAM, FCPyS, México, 1978, 69 pp.

Burnes Saint, Patrick. *Glauber Rocha and the cinema novo: a study of his critical writings and Films*, University of Texas, 2008.

Cardoso, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007, 274 pp.

Casetti, Francesco. *Teorías del cine*, Cátedra signo e imagen, 2ª edición, Madrid, 2000.

Castellanos Cerda, Vicente. *La experiencia estética en el cine*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México D.F., 2004, 288 pp.

Danou, David K. *The Spirit of the Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, University Press of Kentucky, 2004, 192 pp.

Eco, Umberto. *La Poética del Exceso en Construir al Enemigo*, Penguin Random House Grupo Editorial, España 2012, 336 pp.

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*, éditeur S.A.R.L., Paris, 1961, 320 pp.

García Barrientos, José Luis. *Teatro y Ficción: ensayos de teoría*, Editorial Fundamentos, 2004, 254 pp.

García Espinosa, Julio. *Una Imagen Recorre el Mundo*, Filmoteca de la UNAM, México D.F., 1982, 159 pp.

Getino, Octavio. *A diez años de "Hacia un tercer cine"*, Filmoteca de la UNAM, México D.F., 1982.

González Reyna, Susana. *Manual de Redacción e Investigación documental*, Editorial Trillas, 4ª edición, México, 1990, 204 pp.

Bibliografía

Hegel, Friedrich. *De lo bello y sus formas*, Espasa–Calpe, 6ª edición, México, 1984, 216 pp.

Lotman, Yuri. *Estética y semiótica del cine*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Mino Gracia, Fernando. *La Nostalgia de lo Inexistente. El Cine Rural de Roberto Gavaldón*, 1a edición, Cineteca Nacional, Instituto Mexicano de Cinematografía, México D.F., 2011, 269 pp.

Muñoz García, José Carlos. *Cine y Misterio Humano*, Ediciones Rialp, edición ilustrada, Madrid, 2003, 287 pp.

Orell García, Marcia. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 2006, 197 pp.

Parkinson Zamora, Lois; Wendy B. Farris. *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, 1995, 581 pp.

Phillips, James. *Cinematic Thinking: Philosophical Approaches to the New Cinema*, Stanford University Press, 2008, 192 pp.

Rivinus, Volker. *El Ojo y sus Narrativas: Cine Surrealista desde México*, Instituto Mexicano de Cinematografía, México D.F., 2012, 156 pp.

Rocha, Glauber. *La Revolución es una Eztétyka*, compilado por Ezequiel Ipar, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2011, 318 pp.

Rocha, Glauber. *Retrospectiva Glauber Rocha*, Ministerio de Cultura, Brasil, 1987, 44 pp.

Rocha, Glauber. *Revolução Do Cinema Novo*, Editora Cosac Naify, 2004, 560 pp.

Rocha, Glauber; Ivanna Bentes. *Cartas ao Mundo*, Companhia das Letras, 1997, 794 pp.

Rodríguez, Octavio. *La Teoría del Subdesarrollo de la CEPAL*, Editores Siglo XXI, 8ª edición, México, 1993, 361 pp.

Sales Gomes, Paulo Emilio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, Editora Paz e Terra, 2ª edición, Rio de Janeiro, 2001, 111 pp.

Serra, Giorgio. *Naufragios Literarios. Colonialismo, Poscolonialismo y encuentro entre culturas*, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura, 2012, 239 pp.

T. Martin, Michael. *New Latin American cinema, Volume 1*, Wayne State University Press, edición reimpressa, 1997.

Hemerografía:

Aranzubia, Asier. *Nuevo Cine (1961-1962) y el Nacimiento de la Cultura Cinematográfica Mexicana Moderna*, en *Dimensión Antropológica*, Vol. 52, mayo-agosto 2011, pp. 101-102.

Del Sarto, Ana. *Cinema novo and New/third cinema revisited: Aesthetics, culture and politics*. en *Chasqui*, 2005, Páginas 78-89. En línea en <http://search.proquest.com/docview/220546830?accountid=41816>; última revisión el 10-05-13 a las 20:11 hrs.

Gil Olivo, Ramón. *El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un Lenguaje*, en *Revista Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, no. 21, enero-junio de 2014, pp. 105-126.

Olivieri-Godet, Rita. *Culture savante, industrie culturelle et culture populaire dans la musique, la littérature et le cinéma brésiliens: un dialogue fécond*, en *Amerika En ligne*, mis en ligne le 25 juillet 2010, Consulté le 17 mai 2013. URL : <http://amerika.revues.org/1086> ; DOI : 10.4000/amerika.1086

Prysthon, Angela. *A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo*, en *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, vol. 2, no. 4, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

Rocha, Glauber. *La Estética del Hambre*, en *Revista Butaca*, año 8, número 30, México 2006.

Rocha, Glauber. *La Estética del Sueño* [en línea]. URL: http://cinemanovo.com.ar/estetica_del_sueno.htm; última revisión el 3-6-2013 a las 16:20 horas.

Villaça, Mariana Martins. “*América Nuestra*” – *Glauber Rocha e o Cinema Cubano* en *Revista Brasileira de História*, Vol. 22, No. 44, Sao Paulo, 2002. En línea en http://www.scielobr.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso; última revisión el 11-05-13 a las 13:20 hrs.

Fuentes Electrónicas:

S/A. *Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño*, URL: <http://www.cinelatinoamericano.org/fncl.aspx?mnu=2&cod=53>; última revisión el 9 de febrero de 2014 a las 20:31 hrs.

Rocha, Glauber. *El cine participa del desasosiego general de la cultura*, en línea en <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1681>; última revisión el 8 de febrero de 2014 a las 13:48 hrs.

Fuentes Audiovisuales:

Barravento Extras. DVD. Dirección: Paloma Rocha, Joel Pizzini; Fotografía y cámara: Daniel Neves, André Lopes, Marcos Salamonde, Rosson Rumin, Paulo Camacho; Montaje: Alexandre Gwaz, Acervo-Tempo Glauber, 2007.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, Edições Especiais. DVD. Dirección: Paloma Rocha, Joel Pizzini; Fotografía y cámara: Daniel Neves, André Lopes, Marcos Salamonde, Rosson Rumin, Paulo Camacho; Montaje: Alexandre Gwaz, Acervo-Tempo Glauber, 2007.