

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VI Jornadas de Jóvenes Investigadores
10, 11 y 12 de noviembre de 2011
Ramiro Coviello
(FSOC-UBA)

ramirocoviello@gmail.com

Eje problemático No. 4: "Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías."

Título de la ponencia: **El cine violento de Glauber Rocha**

Resumen

Este trabajo se centra en el modo en que el tópico sesentista de la violencia atraviesa la actividad cinematográfica del realizador brasileño Glauber Rocha. Elegimos hablar de actividad cinematográfica con el objetivo de tomar al cine en un sentido amplio; es decir, no restringiéndolo a las películas, sino teniendo en cuenta también las reflexiones teóricas y las distintas dimensiones del campo cultural y artístico en cuestión. Lo que aquí se plantea, a modo de hipótesis, es que el cine de Rocha es un cine violento en sentido amplio. Un cine violento no simplemente por el tratamiento discursivo que hay en sus filmes del tema, sino también por las prácticas y reflexiones teóricas que produce respecto del campo cinematográfico en general. Aquí nos referiremos especialmente a la estética y al lenguaje cinematográfico, a la postura que toma frente al cine mundial y al modo en que el cine de este realizador se le presenta al espectador. Con tal fin, se trabajó con fuentes de distinta índole, entre las cuales se cuentan: tres manifiestos de reflexión teórica de Rocha, una entrevista realizada por Miguel Torres en 1970, y cuatro de sus largometrajes de ficción.

Introducción

En este trabajo nos centraremos en el modo en que la violencia, entendida como uno de los tópicos más relevantes de los años sesenta/setenta, atraviesa la actividad cinematográfica del realizador brasileño Glauber Rocha. Al decir actividad cinematográfica, lo hacemos con el objetivo de tomar al cine en un sentido amplio, que incluye no sólo a las películas, sino

también las reflexiones teóricas y las distintas dimensiones del campo cultural y artístico en cuestión. Lo que aquí se plantea, a modo de hipótesis, es que el cine de Rocha es un cine violento, no simplemente por el tratamiento discursivo del tema que hallamos en sus filmes, sino también por las prácticas y reflexiones teóricas que produce en relación al campo cinematográfico en general. Es decir en cuanto a la estética y al lenguaje cinematográfico, a la postura que toma frente al cine mundial y al modo en que se le presenta al espectador.

Para fundamentar esas afirmaciones trabajaremos con fuentes de diversa índole: una serie de reflexiones teóricas y manifiestos de Rocha, especialmente “Estética del hambre” (1965), pero también “No al populismo” (1969) y “Manifiesto del Cinema Novo” (1970); una entrevista con el realizador, hecha por el cineasta cubano Miguel Torres en 1970 para la revista *Cine cubano* y compilada en Burton (1991); finalmente, cuatro películas de Rocha: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em transe* (1967) y *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)* (1969). La elección de las mismas reside fundamentalmente en el hecho de que se trata de los cuatro largometrajes de ficción que este realizador filmó en Brasil durante los sesenta. En la entrevista mencionada, el mismo Rocha señala que con *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)* concluye una fase de maduración iniciada con *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Creemos conveniente sumar a *Barravento* como el antecedente inmediato de esa etapa de la actividad cinematográfica del realizador. Un último criterio de selección indica que éstos fueron todos los largometrajes que Rocha filmó previamente a rodar en otros continentes -en África, *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970), y en Europa, *Cabeças Cortadas* (1970)- y antes de su exilio (1971-1976).

La violencia como tópico sesentista

Para comenzar, consideramos necesario situar históricamente esta fase del trabajo cinematográfico de Rocha. En este sentido, el mismo puede ser enmarcado en lo que Gilman (2003) denomina “bloque de los años sesenta/setenta”, entendidos como época. Es decir, como un conjunto de condiciones para que surja un objeto de discurso, “un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable -y goza de la más amplia legitimidad y escucha- en cierto momento de la historia” (2003: 36. Énfasis de la autora). Aquí, lo que marca el clima del bloque es “el intenso interés por la política y la convicción de que una transformación radical, en todos los órdenes, era inminente” (2003: 39). Desde que los guerrilleros cubanos hacen su entrada triunfal en La Habana hacia 1959, hasta la caída en 1973 del gobierno chileno de

Salvador Allende hay, para Gilman, “catorce años prodigiosos” en los que “todo pareció a punto de cambiar”. En una dirección afín se expresa Jameson, al señalar “el ampliamente compartido sentimiento de que en los sesenta, por una vez, todo era posible; que este período, en otras palabras, fue un momento de liberación universal, una descarga global de energías” (1997: 80). Ese “todo” puede ser bien resumido por la noción de “revolución cultural” que Hobsbawm (1995) emplea para referirse a las transformaciones alcanzadas en esos años en diversos planos de la vida social, fundamentalmente en relación al surgimiento de la “cultura juvenil” y la crisis de las principales instituciones.

Sin embargo, Hobsbawm aclara que “la revolución cultural se hizo sentir con especial fuerza en ‘las economías de mercado industrializadas’ y urbanas de los antiguos centros del capitalismo” (1995: 345), las cuales se mantuvieron estables política y socialmente hasta finales de los sesenta¹. En contraposición, la inestabilidad social y política de esos años es el común denominador que el historiador señala para un Tercer Mundo que “formaba una zona mundial de revolución, realizada, inminente o posible” (1995: 433). E incluso cuando los sesenta alcanzaron a Europa con las revueltas obrero-estudiantiles, cuyo símbolo más inmediato es el Mayo Francés (1968), Jameson y Hobsbawm coinciden en que mucho se le debió allí políticamente al Tercermundismo, en tanto que representaba la “esperanza de cuantos seguían creyendo en la revolución social” (Hobsbawm, 1995: 435).

Ahora bien, hablemos de revolución social o bien de revolución cultural, lo que en cualquier caso marca el perfil histórico de esos años a nivel general es la noción de “cambio radical”, la cual cruza todo el espectro de dimensiones sociales: costumbres, mentalidades, sexualidad, experiencias, regímenes políticos, etc. Gilman sintetiza: “percepción generalizada de una transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura” (2003: 40). Una percepción respecto de la cual el campo intelectual no sólo no podría abstraerse, sino que incluso funcionaría como la legitimadora de sus propias prácticas, especialmente a través de la pertenencia a la izquierda (Gilman, 2003).

Pero no se trataba ya de la izquierda tradicional. Cohesionada en torno de los Partidos Comunistas y fiel a los lineamientos soviéticos, ésta no se mantuvo a salvo del sacudón epocal. Lo que se da en estos años es el florecimiento de nuevas expresiones de izquierda que, con fuertes improntas nacionalistas, recogían sus símbolos de los procesos revolucionarios del

¹ La excepción viene dada por el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos, cuya actividad puede datarse desde febrero de 1960, fecha de las sentadas de Greensboro en Carolina del Norte (Jameson, 1997).

Tercer Mundo: Fidel Castro, el Che Guevara, Mao, Ho Chi Min, entre otros (Casullo, 1998). Asimismo desde las guerras de descolonización de Asia y África hasta el triunfo de la Revolución Cubana se van consolidando nuevas teorías revolucionarias -especialmente la guerra de guerrillas y la teoría del foco- y nuevas hipótesis del conflicto social -las de Frantz Fanon y Albert Memmi-, más acordes a los novedosos actores y escenarios (Gilman, 2003)². Los vientos de cambio soplaban desde el Tercer Mundo y exigían definiciones alternativas en relación a nuevas coordenadas, que poco tenían que ver con los valores heredados tanto del mundo capitalista como del soviético. Según Sartre, aquellas bocas que hasta entonces sólo se habían abierto para hacer uso del “Verbo” prestado, ahora comenzaban a abrirse solas, lanzando sus voces negras y amarillas, “en una palabra, el Tercer Mundo *se* descubre y *se* expresa a través de esa voz” (1974: 10. Énfasis del autor)³. Esto puede asociarse con el tópico epocal que Barthes denomina “toma de la palabra” (Casullo, 1998). Las nuevas líneas divisorias se trazaban entre las naciones oprimidas y las naciones opresoras y suponían otras miradas sobre la dominación y la explotación, al tiempo que postulaban que las rebeliones de “los condenados de la tierra” eran revolucionarias, aún cuando su conciencia no lo fuera (Marcuse, 1968a: 271, citado en Gilman, 2003: 47). En un sentido similar se expresaba el foquismo al plantear que “la vanguardia militar podía desencadenar las condiciones para una revolución aunque las condiciones subjetivas no estuvieran maduras” (Gilman, 2003: 47).

Queda claro que las nuevas energías revolucionarias no podían proceder ya de los moderados Partidos Comunistas, salpicados de la crisis de confianza en el papel revolucionario de una Unión Soviética que apostaba más a la “coexistencia pacífica” que a extender la revolución. Es así que “para los militantes de las nuevas causas revolucionarias de Asia, África y América Latina, y también para sus compañeros de ruta intelectuales, el descrédito generalizado de los sistemas políticos democrático-burgueses y de los Partidos Comunistas tradicionales desembocó en la convicción de que sólo una revolución *violenta* podía conducir a un socialismo auténtico (...) La violencia adquirió un estatuto central en la vida política de la militancia y la intelectualidad de izquierda” (Gilman, 2003: 50. Énfasis de la autora). Pero no

² No hay que entender por ello el abandono completo de los símbolos y categorías tradicionales. Por ejemplo, Gilman señala la nueva fuerza a la luz de la cual se invocan nociones clásicas como la de “imperialismo” de Lenin.

³ No es casual que el libro que prologa Sartre, uno de los más importantes intelectuales europeos del siglo XX, sea el estudio de un psiquiatra nacido en la colonia francesa de Martinica, quien se dirige a todos los colonizados del Tercer Mundo.

sólo se dio en estos sectores, sino que también contó con un consenso social bastante amplio: “violencia revolucionaria” y “lucha armada” se convirtieron en algunos de los *decibles* del bloque de los años sesenta/setenta.

En relación a esto, la lectura que Sartre hace del libro de Fanon, *Los condenados de la tierra*, no podría resultar más ejemplar. En el prefacio que le dedica, Sartre dice que Fanon es “el primero después de Engels que ha vuelto a sacar a la superficie a la partera de la historia” (1974: 13). Y con eso se refiere justamente a esa suerte de violencia terapéutica de los oprimidos que, al oponerse a la violencia de los opresores, viene a “sanar” y humanizar tanto a unos como a los otros. Dice Sartre: “la violencia, como la lanza de Aquiles, puede cicatrizar las heridas que ha infligido”. En su estudio, Fanon despliega toda una espiral dialéctica de violencia en la que la humanidad se conquista por la negación absoluta del otro. Desde este punto de vista, el hombre nuevo nace tras efectuarse una doble negación: el opresor niega la humanidad del oprimido y éste, para afirmar la suya, niega la de aquel que lo oprime. La sentencia de Sartre: “matar a un europeo es matar dos pájaros de un tiro, suprimir a la vez a un opresor y a un oprimido” (1974: 20).

Revolución y Nuevo Cine Latinoamericano

Ya hemos dicho que el campo intelectual lejos estuvo de mantenerse al margen de la estructura de sentimiento que cruzaba los océanos en infinitas direcciones. Gilman desarrolla muy bien este punto, especialmente para el sector al que denomina “fracción antiintelectualista de la familia intelectual latinoamericana”. El mismo asumía el compromiso con la revolución y entendía que se debía reducir al mínimo posible la brecha que históricamente la distanciaba del pueblo. Así, esta autora rastrea para esa fracción de la intelectualidad del continente “una apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción de protesta” (2003: 342), que consideraba más eficaces que la novela para “transmitir y difundir la moral revolucionaria” (2003: 344). Sin embargo, afirma que de todos los modos de expresión que se le opusieron a la novela, “ninguno despertó tantas expectativas de politización como las del *nuevo cine político*” (2003: 350. Énfasis de la autora). Su importancia como “arma para la revolución” es medida por Gilman en correlación con el espacio que le dedicaron muchas publicaciones político-culturales de la época⁴. No era el debut de la relación revolución-cine. Ya Lenin le había

⁴Gilman pone como ejemplo al semanario uruguayo *Marcha* (Gilman, 2003: 353)

dicho a Lunacharski que el cine era la más importante de las artes para los comunistas (Gilman, 2003: 351-352). También Paranaguá (2003) es consciente de este encuentro, al destacar el efecto multiplicador que las principales revoluciones latinoamericanas -México, 1910; Bolivia, 1952; y Cuba, 1959- han tenido sobre la exhibición y la producción cinematográfica, particularmente en su versión documental.

Ya desde los años cincuenta se vislumbra en Latinoamérica el surgimiento de una generación de “jóvenes talentosos, agudamente conscientes de las desigualdades sociales y económicas y ansiosos de remediarlas, [que] empezaron a redefinir el papel del cine en el contexto latinoamericano” (Burton, 1997: 12). Se trataba de realizadores influenciados por los debates generados en el ámbito internacional de la segunda posguerra, en especial sobre el modelo clásico de Hollywood -al que consideraban un modelo de dominación cultural y rechazaban enfáticamente-, y la innovadora propuesta del neorrealismo italiano, que en algunos casos se buscaba emular⁵. Para Rodríguez, esta emergencia se verifica en “la creación de escuelas de cine y la aparición de cineclubes en algunas ciudades latinoamericanas, sumado a la celebración de festivales internacionales y regionales de cine, [que] contribuirán a consolidar una nueva tradición que implicará una ruptura con la etapa anterior” (2010: 2). Pronto se conocerá al conjunto de estos realizadores como el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).

A grandes rasgos, podemos decir que las producciones del NCL comparten muchas de las características que Gilman señala para la canción de protesta -aprovechamiento de los medios masivos de comunicación, ruptura con la barrera del analfabetismo, capacidad de procesar rápidamente los acontecimientos-, a las que suman un “impacto visual inmediato”⁶. Dicha combinación de factores, en ese contexto particular, convirtieron al nuevo cine político en “el medio cultural más apropiado para la transformación social” (Burton, 1991: 11). Asimismo, Burton señala que el “doble compromiso” del movimiento con la innovación artística y la transformación social representa una de las claves más importantes para acercarse al

⁵ También podríamos mencionar el redescubrimiento del documental en base a realizadores como Robert Flaherty, Joris Ivens y John Grierson.

⁶ Incluso algunas películas emplean canciones que podrían considerarse de protesta, especialmente compuestas para los filmes. Algunos ejemplos son: *Deus e o Diabo na Terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *La hora de los hornos* (tercera parte; Cine Liberación, 1968) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974). De hecho, el nombre de esta última hace alusión a la canción de protesta “Me matan si no trabajo” del cantautor Daniel Viglietti y del poeta Nicolás Guillén.

fenómeno. Se trata de casi el único rasgo que se mantiene en la comparación entre distintos períodos, países y cineastas: “lo que no cambia es el compromiso con el medio cinematográfico como un vehículo de la transformación social y la expresión de la autonomía cultural nacional o regional” (1991: 16).

En un sentido similar, King (1994) dice que se trata de un movimiento que postula rupturas decisivas con el pasado y con los discursos neocolonialistas dominantes. Nuevos cines que no promulgan máximas estéticas, puesto que creen en la flexibilidad como un factor necesario para adaptarse a las distintas coyunturas nacionales. Un movimiento que, de aspiraciones panamericanas y abiertamente partidario de las luchas del Tercer Mundo, crece en “un ambiente de optimismo a partir de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en diferentes partes del continente” y a la luz de “dos proyectos políticos fundamentalmente distintos que sirvieron para modernizar y radicalizar el clima social y cultural del continente: la Revolución Cubana, y los mitos y realidades del desarrollismo” (King, 1994: 103). Este autor señala la búsqueda del movimiento -y del campo artístico e intelectual en general- por conciliar vanguardia artística y vanguardia política. Revolución social y modernidad cultural se encontraban alrededor de nuevos cines caracterizados por discursos nacionalistas y antiimperialistas.

Ahora bien, más allá de las limitaciones que planteaba la tensión entre panamericanismo y especificidad nacional, Rodríguez sostiene que son los festivales de Viña del Mar (Chile), de los años 1967 y 1969, -a los que podríamos sumar Mérida (Venezuela, 1968)-, donde se encontraron cineastas de distintos países del continente, los que representan el punto de condensación del NCL. En coincidencia, Gilman afirma que el movimiento “conoció un momento inaugural a partir del Festival de Viña del Mar, Chile, en 1967, a partir del cual se fue consolidando la convicción de que el cine político podía convertirse en un arma para la revolución” (2003: 352). Por esos años, llegará también su reconocimiento en los festivales internacionales del primer mundo: en 1965 *Now!* gana en Leipzig; en 1967 *Deus e o Diabo na Terra do sol* es premiada en Cannes; en 1968 *La hora de los hornos* gana en Pésaro y Manheim, y *Memorias del subdesarrollo* hace lo propio en Karlovy Vary; en 1969, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)* es premiada en Cannes.

El cine violento de Glauber Rocha

Es en este contexto histórico-cultural que emerge el movimiento del Cinema Novo (CN) en Brasil. Un país donde a principios de los sesenta la izquierda y los intelectuales parecían optar

por estrategias políticas más moderadas que las de otros países, que incluían alianzas con la burguesía y la pequeña burguesía nacionales. Esta postura cosechó cierto éxito durante los gobiernos de los herederos políticos de Getulio Vargas “que se inclinaron hacia la izquierda a principios de los sesenta y ofrecieron democratización, reforma agraria y escepticismo acerca de la política de los Estados Unidos” (Hobsbawm, 1995: 440). Sin embargo, este proceso se interrumpe abruptamente con el golpe militar de 1964. A la luz de los hechos, el campo intelectual brasileño se someterá en lo sucesivo a profundas reflexiones en torno a sus posturas políticas.

Ya desde mediados de los años cincuenta se hallan aportes relevantes para una cinematografía nacional que, con intenciones críticas, empezaba a buscar caminos específicamente brasileños que acabaran con lo que se consideraba eran interpretaciones falsas de la realidad, provistas tanto por el cine extranjero como por aquel que, de producción nacional, emulaba los cánones foráneos. Entre esos aportes se cuentan un par de trabajos de influencia neorrealista que, centrados en la vida de los pobres de las favelas de Río de Janeiro (*Río, quarenta graus*, 1955; *Río, zona norte*, 1957), dan inicio a la carrera de realizador de Nelson Pereira dos Santos (Schumann, 1987).

Schumann habla de condiciones favorables para el surgimiento del CN, en tanto se parecía alcanzar, con la inauguración de Brasilia en 1960, el punto culminante del proceso de concientización nacional. En el plano cultural comenzaban a verse intentos por rescatar tradiciones olvidadas y “los intelectuales y artistas descubrían al pueblo y lo tomaban como tema de sus trabajos” (Schumann, 1987: 92). La Unión Nacional de Estudiantes crea en 1961 el Centro Popular de Cultura, con el fin de forjar una unidad más intensa entre el arte y la realidad nacional, especialmente la del pueblo trabajador. Aquí residen el germen del CN y las líneas generales que siguen sus desarrollos futuros: “la presentación de la miseria en los grandes centros urbanos y en la región del sertão” (Schumann, 1987: 93).

Según Getino y Velleggia (2002), el movimiento del CN se caracteriza en esos años por una estrecha relación con la cultura nacional y por su diversidad para tratar “autoralmente” las problemáticas de la sociedad brasileña. Ahora bien, a pesar de esa variedad de temas, estilos y talentos que Schumann también halla en los comienzos del movimiento, este autor afirma que gran parte de las películas producidas en ese entonces “comparten la misma violencia con la que son decapitados los opresores, ajusticiados los culpables y violados los inocentes” (1987: 94). Estos jóvenes realizadores sólo hallaban soluciones radicales para las injusticias sociales

que los rodeaban. Y si hay entre ellos uno que toma esto y no sólo lo introduce como la temática de sus filmes, sino que a su vez lo pone en relación con la teoría y la práctica cinematográfica en términos más amplios, ese es Glauber Rocha. Para Gilman “el más importante de los cineastas latinoamericanos, creador del *cinema novo* brasileño” (2003: 350); en palabras de Burton, “el genio guía del movimiento Cinema Novo, su defensor, teórico y practicante más notorio y polémico” (1991: 151).

Schumann señala que ya en su primer largometraje de ficción, *Barravento* (1962), Rocha no se contenta con la mera descripción de la miseria, sino que expone una situación concreta de explotación -la de los pescadores bahianos-, así como también plantea una solución revolucionaria: la apropiación de los medios de producción. Presenta, a su vez, los problemas del fatalismo y la esperanza en los cultos místicos, en tanto lugares en los que los explotados depositan su confianza.

Esto último reaparece en otros de los largometrajes de ficción que Rocha rodó en los sesenta. Resulta especialmente claro en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), en la cual el misticismo religioso es encarnado por la figura del predicador ambulante que Manuel comienza a seguir, tras haber asesinado al terrateniente que lo explotaba. Para Schumann, después de ese homicidio no hay lugar para descripciones detalladas, sino solamente para la presentación de “comportamientos ejemplares”. Según interpretamos aquí, se refiere a que el personaje de Manuel funciona como ejemplo de la situación de los pobres del nordeste brasileño, del mismo modo que las distintas peripecias que él atraviesa, ejemplifican las diferentes “situaciones de alienación, en las que, según Rocha, el pueblo está aprisionado” (Schumann, 1987: 96). Análogamente, en su siguiente película, el personaje de Paulo funciona como ejemplo de la intelectualidad brasileña y sus contradicciones políticas.

Es destacable también el hecho de que la violencia marque en esta película la estructura narrativa. En la vida de Manuel, todos los pasajes de una situación de alienación a otra se dan como resultado de una muerte trágica: se libera de su patrón acuchillándolo; su mujer lo libera del misticismo asesinando al predicador; y, finalmente, Antonio das Mortes lo libera de esa suerte de guerrilla rural que conforman los *cangaçeiros*, tras acribillar a su líder, el capitán Corisco. Esto último también nos permite mostrar cómo Rocha recoge una de las tradiciones épicas de la historia brasileña: el *cangaço*. En la entrevista de 1970, y tras haber vuelto a tratar la temática en *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antonio das Mortes*), el

realizador afirmará que: “el cangaçeiro tiene una ligazón muy grande con el pueblo: son los verdaderos héroes brasileños de la mitología popular” (Burton, 1991: 160).

Al año siguiente del estreno de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes, Glauber Rocha expone en la Reseña del Cine Latinoamericano de Génova (1965) su ya famosa tesis “Estética del hambre”. Allí presenta su diagnóstico de la situación del arte en Brasil: “raquitismo filosófico” e “impotencia” a los que ha sido conducido por los condicionamientos económicos y políticos de las nuevas formas -“más perfectas”- de colonialismo y dependencia. Un arte que, oscilando entre el exotismo y el paternalismo, no logra ver que su “posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y autodevastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia”. Un arte que no comprende que el hambre del latinoamericano “no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad”. A esto, el CN responde tomando el hambre y convirtiéndolo en la “trágica originalidad” de su quehacer frente al cine mundial. El CN recoge en su “miserabilismo” esa originalidad y, al empapar a sus personajes de ella, conforma filmes con una “galería de hambrientos”. Filmes “feos y tristes”, “gritados y desesperados”; en suma, filmes que responden a una “estética del hambre”.

Al mismo tiempo, Rocha afirma que “solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia”. Aclara que no debe entenderse a la violencia de un hambriento como una reacción primitiva, sino más bien como un acto de amor brutal, un amor de acción y transformación. La violencia es pensada aquí como “el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado”. El avance del CN en el mapa del cine mundial puede caracterizarse análogamente a las reacciones del hambriento: no lo hace mendigando, sino imponiendo la violencia de sus imágenes y sonidos en los festivales internacionales, imponiendo frente al cine mundial su “estética de la violencia”⁷.

Tanto en ese manifiesto como en la película inmediatamente anterior, es posible oír los ecos de Fanon⁸, quien veía en la violencia la única opción para la emancipación de los oprimidos. La idea ya aludida de que a través de la violencia contra los opresores los oprimidos

⁷ Casullo también habla del valor que fue adquiriendo en los sesenta/setenta una “sinuosa estética de la violencia” (1998: 45).

⁸ También Velleggia (2009) habla de “resonancias fanonianas” en Glauber Rocha y afirma que también remite al pedagogo Paulo Freire.

conquistan su humanidad e imponen su presencia se encuentra en el manifiesto de Rocha, cuando éste se refiere a la violencia de los hambrientos como “el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado”. E incluso más explícitamente, roza en esa página a la guerra de liberación argelina y dice que “mientras no levanta las armas, el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que el francés viera un argelino”.

Ahora bien, del otro lado cabe señalar que la figura del hambriento es recurrente en el estudio de Fanon. Por ejemplo, en el capítulo que se titula “La violencia”, Fanon dice que “la ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz” (1974: 34); luego “el campesinado, el desclasado, el hambriento, es el explotado que descubre más pronto que sólo vale la violencia” (1974: 54); y enuncia la pregunta fundamental del colonizado: “¿qué hacer para obtener la tierra y el pan?” (1974: 44). Esta pregunta, que moviliza al colonizado de Fanon, es la misma que conduce a Manuel en su búsqueda desorientada. Una búsqueda que lo lleva a transitar un camino de alienaciones de diferentes naturalezas. Entre ellas, ya hemos mencionado al misticismo del culto religioso, punto que está presente también en Fanon como una de las formas a las que recurren los colonizados para liberar la agresividad contenida en sus cuerpos.

El año en que se estrena *Deus e o Diabo na Terra do Sol* coincide con el del Golpe de Abril contra el gobierno de Joao Goulart. En “Estética del hambre”, Rocha ya se refiere al golpe militar, diciendo que el nuevo gobierno condena el “miserabilismo” del CN y se inclina más por las tesis del “cine digestivo”⁹. Para Schumann, este golpe militar “-que no tuvo expresiones demasiado violentas y que llevó al poder a un régimen relativamente moderado- provocó un proceso de reflexión crítica en el seno de la izquierda, y ésta empezó a ocuparse de sus propias contradicciones y de las ilusiones que se había hecho la burguesía” (1987: 96). Al mismo tiempo, señala que en el campo cinematográfico se vislumbra una vuelta a las grandes ciudades, las cuales empiezan a ser mostradas a partir de “imágenes deprimentes”. Lo que se da, para este autor, es un pasaje de la “estética del hambre” a la “estética de la crisis”, y entre las películas con las que lo ejemplifica se encuentra *Terra em transe* (1967). Según su opinión, la película más importante de Glauber Rocha y la más significativa del CN¹⁰. El

⁹ Dice: “filmes de gente rica, en casas bonitas, en automóviles de lujo, filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Éstos son los filmes que se oponen al hambre”.

¹⁰ Este film brasileño ganó en Cannes (1967) el premio de la Federación de Internacional de la Imprenta Cinematográfica y el premio Luis Buñuel, otorgado por la crítica española, entre otros.

mismo Rocha señala en una entrevista de 1970 que éste es su film más importante; pero, a diferencia de Schumann, en otra oportunidad se referiría a éste como un “manifiesto práctico de la estética del hambre”¹¹.

Terra em transe recoge buena parte de las nuevas problemáticas del campo intelectual, abiertas a la luz del vuelco que produce el Golpe de Abril para el proceso político brasileño. El personaje principal, Paulo, es un intelectual (periodista y poeta) que pasa casi toda la película perdido en la búsqueda de expresiones políticas que lo satisfagan. Eso lo lleva a deambular entre las opciones presentes en la vida política brasileña, que van desde el fascismo religioso de Díaz (nuevamente aparece el misticismo en torno de este personaje), hasta el populismo reformista de Vieira. Para complejizar más su desorientación, Paulo se enamora de Sara, una comunista que tiene sus esperanzas puestas en el proceso encabezado por Vieira. Pero hacia el final del film ese proceso y las esperanzas puestas en él muestran claramente sus límites, lo cual lleva a Paulo a la conclusión de “que tanto al fascista como al populista sólo les interesa el poder, pero no realizar verdaderas transformaciones. Ambos engañan y oprimen al pueblo” (Schumann, 1987: 97-98). Frustrado y decepcionado, Paulo decide alejarse y seguir su propio camino revolucionario¹². Pero en plena huida, Paulo encuentra un disparo que lo conduce a la muerte, “y en su solitaria agonía consigue levantar el puño armado, como ofreciendo el arma para que otros la tomen” (Schumann, 1987: 98).

El estreno trajo controversias. En abril de 1967 sería prohibido en todo el territorio nacional, pues era considerado subversivo e irreverente para con la Iglesia. Sólo sería liberado en mayo, pero con una serie de condicionamientos (asignarle un nombre al sacerdote que aparece en la película, por ejemplo). A este respecto, cabe recordar que en noviembre de 1965 Rocha había sido apresado junto a otros intelectuales que protestaban contra el régimen militar de Castelo Branco. Pero esas controversias no provendrían sólo de la derecha brasileña, sino también de la izquierda. Es que en este film Rocha se mete con casi todos los actores sociales posibles: “había logrado un retrato despiadado de sí mismo y de los intelectuales, mostrando sus debilidades y la falsedad de su compromiso, que sólo les servía como medio de expresión artística; denunciando su desprecio por el pueblo y la indiferencia de éste, la facilidad con que

¹¹ La referencia corresponde a las palabras con las que Rocha introdujo su conferencia “Estética del sueño” en *Columbia University* – New York, en enero de 1971.

¹² Es interesante notar que Sara no consigue seguir a Paulo, del mismo modo que Rosa no logra seguir a Manuel en *Dios y el diablo en la tierra del sol*. Sin embargo, una reflexión sobre el papel de la mujer en estos filmes excede los límites de este trabajo.

se deja seducir; desmontando el juego de los intereses de los poderosos, que sólo buscan extender su espacio de dominación, y acusando la inmoralidad de los políticos” (Schumann, 1987: 98).

Desde el punto de vista estético, Schumann afirma que Rocha jamás aceptó compromisos ni se sometió a un estilo, sino que más bien fue probando nuevas posibilidades con cada film que realizaba. En la entrevista de 1970, el realizador dice que “como la sociedad es muy compleja y tiene varios grados de alienación, debemos usar estilos distintos, aunque tratando de los mismos temas en grados distintos” (Burton, 1991: 156). En ningún otro film queda esto tan claro como en *Terra em transe*, donde el brasileño genera una “mezcla creativa de elementos divergentes pero relacionados entre sí de manera dialéctica, desde los realistas hasta los documentales, los fantásticos y los surrealistas, los teatrales y los operáticos, poéticos, literarios y mitológicos” (Schumann, 1987: 98). Lo más destacable de ese ejercicio es que no necesita recurrir a culturas ajenas, sino que emplea la propia, “conformando aquella simbiosis que él mismo llamó 'Tropicalismo', una sorprendente exuberancia de formas heterogéneas” (1987: 98).

El Tropicalismo, entendido por Schumann como un “cine de metáforas”, se iba a hacer cada vez más necesario para los realizadores del CN frente a los avances represivos de los militares en el poder: “el creciente terror ejercido por el régimen militar y las cada vez más frecuentes intervenciones de la censura obligaron a muchos cineastas, hacia fines de los años sesenta, a envolver la realidad en imágenes más ambiguas, menos evidentes, a buscar metáforas que fueran comprensibles sin ser atacadas por el régimen” (1987: 98-99). Así, Rocha se desplaza tanto de la problemática de los intelectuales y la política, como del escenario urbano. En *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)*, estrenada en 1969, el cineasta vuelve al sertão para recoger nuevamente la tradición de los *cangaçeiros*. Sin embargo, el tratamiento que Rocha ofrece en esta oportunidad es bastante distinto: “realizó este *western* nordestino de manera muy estilizada y con un Antonio das Mortes que ya no recibía un sueldo de los propietarios [como en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*], sino que había tomado el partido de los desposeídos y eliminaba a los opresores” (Schumann, 1987: 99. La aclaración es mía). Esto última representa la resolución de “la especie de crisis moral entre el poder y los oprimidos” que ya insinuaba el matador de *cangaçeiros*, Antonio das Mortes, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, y que aquí vuelve a aparecer. Según la opinión de Rocha, el film de 1964 era muy romántico en relación con su tema, y con la nueva película

pretendía brindar “una visión más reflexiva sobre el problema del Nordeste, sobre todo las contradicciones sociales y políticas dentro del contexto místico” (Burton, 1991: 152).

Otra de las búsquedas de Rocha en este film tiene que ver con un “libreto menos complejo que el de *Dios y el Diablo y Tierra en trance*”, que le permitiera un “desarrollo mayor del lenguaje cinematográfico, y que también fuera más abierto y comunicativo, sobre todo pensando en el público brasileño” (Burton, 1991: 152). Ahora bien, ya en “No al populismo” (1969), afirma que no se pueden emplear las formas habituales de comunicación puesto que representan las “formas de alienación de la cultura colonizadora”. En estos términos, el problema de la comunicación remitía a otro complementario, el de la creación. Si la cultura brasileña era pensada por Rocha como una “cultura año cero” y si el CN en cada film volvía “a empezar de cero”, esto implicaba que nuevas formas estaban aún por crearse a partir de “la peligrosa aventura revolucionaria de aprender mientras se realiza, de sostener paralelamente la teoría y la práctica, de formular cada teoría de cada práctica”. Nuevas formas que obligaran al público a “leer un nuevo tipo de cine (...) agresivo e inseguro políticamente de Brasil, violento y triste, aún más triste que violento”. Un año después, en el “Manifiesto del Cinema Novo” (1970) afirma que el cineasta del Tercer Mundo debe “hacer las cosas de tal manera que el pueblo colonizado por la estética comercial/popular (Hollywood), por la estética populista/demagógica (Moscú), por la estética burguesa/artística (Europa), pueda ver, oír y comprender una estética revolucionaria/popular”.

En ese marco se inscribe la opción por el Tropicalismo, que de ningún modo implicaba un tratamiento menos violento. En la entrevista de 1970, el mismo Rocha explicitaba sus preferencias por las películas violentas, a la vez que declaraba haber redescubierto “toda una tradición del movimiento modernista del Brasil de los años veinte, que era un movimiento surrealista anárquico muy agresivo y que en Brasil es conocido como Tropicalismo (...) en esa tendencia que llamamos Tropicalismo había una gama infinita de posibilidades de comunicación con el público a través de un lenguaje muy violento, muy agresivo” (Burton, 1991: 154). Esta violencia permitiría establecer una relación dialéctica con un público que, “choqueado” por la misma, se queda pensando y debatiendo sobre el film. Dice Rocha que “los elementos de violencia que son muy característicos de las películas brasileñas, son utilizados como una especie de provocación a la alienación del público” (1991: 155). De ese modo se incluye la explosión de violencia en *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Antonio das Mortes), a partir de la masacre final que cambia la situación del pueblo y sacude al espectador.

Este último film, que obtuvo el premio al mejor director en Cannes, es uno de los que para Schumann cierran el CN en 1969, frente al contexto de represión creciente: “el régimen militar terminaría de mostrar su verdadero rostro dictatorial mediante el 'Acto Institucional No. 5' del 13 de diciembre de 1968, que desconocía los derechos de la persona humana” (1987: 99). Hacia 1971 Rocha, impedido de trabajar efectivamente en ese clima de represión política, comenzaría su exilio en Cuba.

Conclusiones

Hemos visto los distintos aspectos en los que la violencia se hace presente en la actividad cinematográfica de Rocha. Muy claro resulta esto si atendemos al sentido que sus filmes construyen, a partir de las imágenes que presentan -abundan los asesinatos y las armas- y de los discursos de sus personajes -especialmente el capitán Corisco, Paulo y Antonio das Mortes-. A su vez, la violencia juega su papel en lo que respecta a la estructura narrativa de las películas: en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, marca el pasaje de una situación de alienación a otra en la vida del protagonista, y tanto en ésta como en *Terra em transe* y *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Antonio das Mortes)* el final de la historia se asocia con ella a través de una muerte.

Asimismo, mencionamos el modo en que Rocha emplea la violencia de sus filmes para generar una relación dialéctica con el espectador, para “choquearlo” y obligarlo a discutir películas que se presentan en lenguajes cinematográficos para los que no ha sido educado. Entendemos que este “choque” no se da sólo a partir de explícitas imágenes de violencia, sino también en el modo en que éstas y otras se construyen cinematográficamente. Violentas son las reacciones de Corisco frente a la cámara que lo toma, como violenta es la ruptura que efectúa Rocha de la ilusión de que la cámara no está, haciendo que Corisco se dirija una y otra vez a ella, mirándola fijo, como si atravesara el lente y le hablara directamente al espectador. Violentamente agónico es el tono en que Paulo recita gran parte de sus parlamentos. Violenta es la forma en que éste encuentra la muerte, como violento es el montaje frenético que conduce el relato hacia ese desenlace. Violenta es también la construcción de la escena de la agonía, con sonidos de disparos y un largo plano fijo en el que Paulo deambula de un lado a otro y se retuerce hasta que finalmente consigue levantar el arma que empuña.

Finalmente, hemos destacado la violencia de la actividad cinematográfica de Rocha en otro plano, aquella violencia, análoga a la del hambriento, con la que este cineasta presentó sus

imágenes y sonidos frente al cine mundial. La violencia con la que sus filmes se impusieron en cada festival al que concurrieron.

Burton afirma que “si Nelson Pereira dos Santos (...) fue el vocero principal y el practicante de la forma realista, las películas que Rocha hizo durante los 60 reivindicaron lo contrario: ilusionismo, alegoría, hipérbole visual y auditiva” (1991: 14). Tras haber recorrido las distintas aristas de los trabajos y reflexiones cinematográficas de Rocha durante esos años, podemos decir que esas características giran en torno a un eje común: la violencia como uno de esos *decibles* de la época en la que este cineasta desarrolló una parte más que significativa de su obra. Sin embargo, debemos concluir señalando que ese eje no se ancla en un punto fijo de su actividad cinematográfica, sino que más bien se desplaza constantemente hasta lograr invadir prácticamente todo, conformando al cine de Glauber Rocha como un cine violento en el sentido amplio del término.

Bibliografía

Burton, Julianne. (1991). *Cine y cambio social en América Latina*. México D.F.: Diana.

Casullo, Nicolás. (1998). “Entre viejos y nuevos símbolos”. En *París 68. Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires: Manantial.

Fanon, Frantz. (1974). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Getino, Octavio y Velleggia, Susana. (2002). *El cine de 'las historias de la revolución'*. Buenos Aires: Altamira.

Gilman, Claudia. (2003). “Los sesenta/setenta considerados como época” y “Comunicación, verdad, revolución: los nuevos formatos de un arte revolucionario”. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hobsbawm, Eric. (1995). “La revolución cultural” y “El Tercer Mundo y la Revolución”. En *Historia del Sglo XX*. Barcelona: Crítica.

Jameson, Fredric. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.

King, John. (1994). *El carrete mágico*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Paranaguá, Paulo. (2003). “Orígenes, evolución y problemas”. En *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez, Ignacio. (2010). “El ‘cine de lo real’ en Chile a través de la obra de Patricio Guzmán”. Buenos Aires: mimeo.

Sartre, Jean-Paul. (1974). “Prefacio”. En Fanon, Frantz: *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

Schumann, Peter. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.

Velleggia, Susana. (2009). *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.

Fuentes

-La versión empleada de “Estética del hambre” (1965) se halla en AA.VV. (2004). *Glauber Rocha. Del hambre al sueño*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini-MALBA.

-Las versiones de “No al populismo” (1969) y “Manifiesto del Cinema Novo” (1970) se hallan en Velleggia, Susana. (2009). *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.

-La entrevista realizada por Miguel Torres en 1970 se halla en Burton, Julianne. (1991). *Cine y cambio social en América Latina*. México D.F.: Diana.