

Genealogías del cine nuevo

Problemas de estética e historia del cine en Glauber Rocha

Autor:

Fernández Muriano, Nicolás

Tutor:

Cangi, Adrián

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DE DOCTORADO
HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

GENEALOGÍAS DEL CINE NUEVO
Problemas de Estética e Historia del Cine en Glauber Rocha

Lic. Nicolás Fernández Muriano

Director: Dr. Adrián Cangi

Co-directora: Dra. María José Rossi

“O cinema é a igreja do século XX”
(Glauber Rocha, 1974, 2004: 266)¹

¹ Respetamos la lengua original en los fragmentos citados de Glauber Rocha (agregando eventualmente entre paréntesis palabras traducidas para asegurar la comprensión del texto). La datación de las referencias a compilaciones o ediciones críticas es precedida siempre por la fecha de publicación original o por “s/d” en caso de que no estén datados.

Presentación

Esta investigación fue provocada por la lectura del penúltimo fragmento de la “Estética del sueño” (“Estética do sonho”, 1971) que Glauber Rocha leyó en la Universidad de Columbia en el comienzo de un exilio prolongado:

Borges, superando esta realidad, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade (Rocha, 2004: 251).

La “Estética del sueño” es el último ensayo-manifiesto del bahiano. Última instancia de proclamación de un programa cinematográfico “revolucionario” ya crepuscular (como amparado en el sueño de una realidad sin salidas posibles), que clausura una serie de textos de carácter *proyectivo* en los que el cineasta anunciaba, a veces con el tono de los profetas, el nacimiento simultáneo y recíproco de un “cine nuevo” y de un “pueblo nuevo” (“para um povo que nasce com o cinema ou para um cinema que nasce com o povo”, Rocha, 1963, 2003: 151, vid cap. 3). Pero hay un antes y un después de la “Estética del sueño”. Este trabajo dibuja el arco teórico entre el optimismo modernista inicial (1960-1970) y la melancolía barroca posterior (1971-1980) que pivota en Borges (1971). Una periodización aproximada no es inédita (vid cap. 2). En el prólogo a la edición crítica de *Revolução do Cinema Novo* (Rocha, 1980, 2004), Ismail Xavier sostiene que en el umbral de la década del setenta los textos de Rocha cambian de registro, pasando de una “lucha por un proyecto” (de cine nuevo) hacia la “lucha por una memoria” (del cine nuevo) (vid cap. 2). Por tanto, ¿qué entiende Rocha por “cine nuevo”?

En la introducción del epistolario *Cartas ao mundo* (Rocha, 1997), su compiladora, Ivana Bentes, dice que es hora de “sacar a Glauber del ‘gueto’ del cine e incluirlo en la historia de la cultura y del pensamiento contemporáneos” (p. 9). Entre 2003, 2004 y 2006, Xavier presenta las ediciones críticas de los tres “livros de cinema” editados originalmente en 1963 (*Revisão crítica do cinema brasileiro*), 1980 (*Revolução do Cinema Novo*) y 1981 (*O Século do Cinema*, 1º ed. posmortem) que, en palabras de Glauber Rocha, dan cuerpo a su *Teoría*

del cine que pone en un pie de igualdad con el cuerpo de sus films.² Una “obra” unificada por su negación del “Estado actual”, en favor de un Nuevo Estado o de un anti-estado: “O Reino do Inconsciente que gera novas estruturas” (cfr. Rocha, 1979, 1997: 652). El cine sale del cine, forma sujetos, conquista o disputa el “reino del inconsciente”. En todo caso, se puede poner a Rocha en la historia del pensamiento contemporáneo sin necesidad de sacarlo del gueto del cine. Porque el cine por su cuenta se presenta como una parte importante del pensamiento del “siglo XX”. Como si en su naturaleza mixta de arte de masas y tecnología industrial se encriptara una clave para pensar el “presente” (el siglo XX), desde Benjamin (1936) o Adorno (1944) hasta Deleuze (1983, 1985) y Rancière (2001) por nombrar sólo algunos autores de incuestionable vigencia académica. El cine se hace pensar y piensa. *La forma de los films no es menos pensante que los conceptos escritos* (vid caps. 2 y 6, cfr. Eisenstein, 2001, 2006, Rocha, 2004 y 2006, Deleuze, 2005a y b). Por eso, nuestra inclinación por la lectura de los textos no puede excluir el abordaje de los films (que por otro lado son un objeto recurrente de la reflexión teórica de su autor).³ Simplemente invertimos el foco de interés más frecuente tratándose de un cineasta mundialmente destacado, cuyos *textos* serían objetos críticos subsidiarios del corpus filmico del autor, del grupo *cinema novo*, cuando no de todo aquel período histórico (entre fines de la década del 50 y mediados de la década del 70) en que algunos cineastas de América Latina, agrupados localmente bajo diversas denominaciones (nuevo cine argentino, nuevo cine cubano, cinema novo brasileiro, Grupo Cine Liberación, Grupo Ukamau, etc.) cultivaron a la vez, pero no siempre de manera armónica, el *modernismo cinematográfico*, la *producción independiente* y el *compromiso político* con los procesos de emancipación popular en clave anti-imperialista, es decir, anti-hollywoodense. Sin perjuicio de reencontrarnos con estos problemas de época que animaron las discusiones que Glauber Rocha mantuvo en distintos medios de la prensa brasileña, latinoamericana y europea (fuente primera de los artículos que conforman los compilados), nos preguntamos si el conjunto de los textos puestos en serie como “livros de cinema” no posee algún núcleo de consistencia más específico que justifique un análisis inmanente de su estructura y composición teórica.

² Cfr. Rocha (1979, 1997): “minha Teoria e minha Prática, quer dizer, meus livros de cinema (sobre cinema) e meus filmes. Acho que minha Obra está contra o Estado atual, por um novo Estado, um anti-Estado, O Reino do Inconsciente que gera novas estruturas” (p. 652)

³ En el cuerpo del texto reproducimos fotogramas de películas para ajustar los nexos críticos entre los textos y las películas problematizadas por Rocha.

Arlindo Rebechi (2011) sostiene que el “cambio de foco” en los estudios glauberianos (desde los films hacia los textos), es un fenómeno que empieza a consolidarse en la academia brasileña durante la primera década del nuevo milenio como respuesta a la demanda de Ivana Bentes (respaldada por la imperdible edición de las cartas) y a la reedición crítica de los “libros” prologados y comentados por Ismail Xavier. Hasta la fecha consiste en un cúmulo de tesis, ensayos y artículos de intereses dispares, correlativos de la organización de los archivos disponibles en *Tempo Glauber* (Rio de Janeiro) y la *Cinemateca de San Pablo* (vid cap. 2). Gracias a una beca de la Universidad de Buenos Aires (2013-2018) pudimos frecuentar los archivos de Rio durante tres veranos consecutivos, recaudar el material crítico disponible y familiarizarnos con muchos artículos de Rocha que enriquecieron nuestra lectura de los estudios compendiados (cfr. “fuentes” cap. 19). Nuestro campo de interés, sin embargo, delata un marco de inscripción institucional inevitable. Incluso cuando en nuestro medio el cambio de foco “texto-film” está apenas esbozado (cfr. Oubiña, 2019), existe un marco de lecturas del que participan algunos críticos muy destacados (cfr. Horacio González, 2001, Fernando Peña, 2004, David Oubiña, 1996, 2004, 2019, Adrián Cangi, 2004, Jorge La Ferla, 1996, 2004, 2005, Raúl Antelo, 2008, Gonzalo Aguilar, 2013, 2014, 2015, Mario Cámara, 2013) que suelen buscar en Glauber Rocha antes que una serie de películas dignas de análisis, una fuente de problemas *teóricos*, valiéndose de los films y de los textos indistintamente para plantearlos. Como dice Adrián Cangi (2004), Rocha “piensa como escribe y filma” (p. 108). Por otro lado, un interés genuino por el alcance teórico y epistemológico de los textos producidos por escritores y artistas latinoamericanos se ha vuelto relativamente central en nuestro medio, principalmente en el campo literario (cfr. Croce, 2018 y Rossi, 2022). Corre por nuestra cuenta confirmar esta hipótesis en el marco del cine. Esta interrogación sumaria de Horacio González (2001, 2004) es un buen punto de partida: “¿Hay una teoría del cine? Si la hay completa, puede buscársela en Kracauer, en Deleuze o en Bazin. Si la hay trunca, excitable, caprichosa pero vital, en el latinoamericano Glauber hay que buscarla” (2004: 40). El reconocimiento del estatuto teórico de los escritos glauberianos implica de suyo el cuestionamiento de su lugar en el reparto de dignidades epistemológicas. La posición central de André Bazin (1990, 2008) es indiscutible en la historia de la teoría y la crítica modernas. Puede discutirse, en tanto, la posición relativamente satelital de los estudios de Krakauer (1985, 2001), sin dudas precursores en el intento de una teoría sistemática del cine (cfr. Xavier, 1977). Los *estudios de cine* de Gilles Deleuze y Glauber Rocha se publicaron casi simultáneamente a inicios de la década de 1980 (Rocha, 1980, 1983 y Deleuze, 1983, 1985). Pero mientras los textos del francés fueron rápidamente canonizados por los especialistas en

la Teoría del Cine e incorporados en los programas de las Universidades como núcleos teóricos formativos, los de Rocha sólo reciben un interés histórico derivado de su condición de cineasta político tercermundista (posición que el mismo Deleuze ayuda a consolidar) y son incorporados en las materias o estudios vinculados con la Historia del Cine Latinoamericano (vid cap. 2). ¿No se podrán colocar a la misma altura? Hasta donde sabemos una lectura comparada en el nivel de la “teoría del cine” no fue nunca esbozada y tampoco es el objetivo de nuestro trabajo.⁴ Sin embargo, existen algunos puntos de contacto que no son coincidencias laterales, sino diferencias troncales de recepción del mismo aparato crítico y del mismo canon de películas, apuntalados por las constantes remisiones a André Bazin y los *Cahiers du cinéma* que, como escribe Glauber Rocha, “codificaram a história do cinema” (1971, 2004: 246).

La referencia inicial e inevitable es el corte teórico que *codifica* la historia del cine desde Bazin: *cine clásico / cine moderno*. Esta cesura opera como línea divisoria de los dos estudios de Deleuze (*La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*). No importa que para el francés el corte no tenga un carácter histórico, sino analítico (cosa que han discutido muchos intérpretes, cfr. Aguilar, 2015), si sigue siendo pensado a partir de la irrupción del *neorrealismo* italiano y los films de Orson Welles, es decir, a partir del “plano secuencia” que definió Bazin (cfr. 1990, 2008).⁵ También para Glauber Rocha el *corte* baziniano es un principio de distribución problemático. Su caso es interesante por sí mismo. Rocha discute la inscripción del “Cine nuevo” en la Historia General del Cine codificada por los *Cahiers*, contraponiendo una tradición nacional (vid cap. 3), una herencia de la épica eisensteniana (vid cap. 6) y fordiana (vid cap. 7), bien distintas del modernismo de Godard (vid cap. 8), dislocando de Europa una Tribu Latina conformada por Buñuel y Pasolini (vid Parte 3.1), asumiendo una iluminación borgeana a inicios de la década del setenta (vid Parte 3.II) y una génesis barroca tardía, nucleada en la tensión cultural de la conquista de América y su eterno retorno (vid Parte 3.III). Postulando, en suma, *una modernidad alternativa* (el atributo “nuevo” es paradigmático entre los modernos) y reclamando un punto de vista *situado* sobre la Historia del Cine (“el punto de vista del tercer mundo”, Cardoso, 2007a: 249). De este núcleo de problemas hemos tomado las coordenadas iniciales de nuestra investigación.

⁴ Goddard (2009) trabaja el impacto de Rocha en la formulación deleuziana de categorías extracineamatográficas (nomadismo, máquina de guerra) y Bentes (1994 y 1997) usa categorías de la teoría del cine de Deleuze para interpretar el cine de Rocha (“falta el pueblo”, necesidad de restituir la fe en el mundo, etc.).

⁵ Cfr. Aguilar (2015): “El primero está dedicado al cine clásico y se extiende desde los orígenes hasta Hitchcock (*La imagen-movimiento*), y el segundo, al cine moderno, que se inicia con Orson Welles y el neorrealismo italiano hasta el momento de escritura del libro en los años ochenta (*La imagen-tiempo*)” (p. 21 y s).

Partiendo de dos preguntas generales: 1) ¿qué entiende Glauber Rocha por “cine nuevo” (y, en particular, por “nuevo”)? y 2) ¿qué operaciones históricas pone en juego con el fin de organizar una genealogía de ese “cine nuevo”?

- Tesis a demostrar:

*Existe una Teoría del Cine en Glauber Rocha. Su objeto general es el “Cine Nuevo”. Por “cine nuevo” hay que entender más que un movimiento de cineastas (el *cinema novo brasileiro*), un modelo cinematográfico, un objeto teórico, desplegado en dos momentos (antes y después de 1971). Esta teoría del “Cine Nuevo”: 1) se enmarca en una pregunta general de la Estética moderna (¿qué es lo *nuevo*, como es posible crearlo?), pero 2) se desmarca de los modelos modernistas occidentales por una operación genealógica que segmenta la Historia del Cine rearticulando sus encadenamientos desde una perspectiva geopolítica, con el fin de señalar las irrupciones y desvíos que realizan los precursores de lo “nuevo”. Ahora bien, esta formulación recíproca del “Cine Nuevo” y su *genealogía* descentra su interés genuino por el estudio de *la obra de arte* (cine nuevo) hacia el campo de *la sensibilidad del espectador* (pueblo nuevo), como una *estética unificada* en sus dos acepciones disciplinares (Teoría del arte y Doctrina de la sensibilidad). Por eso el cine es la religión del siglo, el *registro afectivo, estético, del mundo*.*

ÍNDICE

Cap. 1- Introducción y resumen de contenidos. “Lo nuevo y la historia” p. 11.

A- Introducción. Lo “nuevo” del cine nuevo / Lo nuevo y la Estética / H(eu)storia del cine y genealogía del ojo / Historia y anacronismo / B- Resumen de contenidos.

Cap. 2- Estado del arte. Las modernidades del Cine Nuevo p. 28.

La guerra santa / Periodizaciones superpuestas: A- El cinema novo visto desde Glauber Rocha, B- Glauber Rocha visto desde el cinema novo, C- El movimiento (cinema novo) y la Idea (Cine Nuevo) / Un cineasta que escribe: A- Del hambre, una estética, B- Pensar el film/filmar el pensamiento, C- De la escritura de sí a los personajes conceptuales / El cambio de foco “texto-film”: A- Cine nuevo, la tercera ruptura moderna de Brasil, B- Cine nuevo, la tercera ola del cine moderno europeo, C- Cine nuevo, la invención teórica del cine moderno brasileño, D- Lo nuevo: estética y modernidad.

PARTE 1. MARCO GENÉTICO: “HAY QUE DAR UN TIRO AL SOL”

Cap. 3- 1963. Reescribir la Historia (Primera genealogía del Cine Nuevo) p. 46.

Una situación colonial / El corte autoral y la polémica como método / La historia del cine revisada críticamente: A- el precursor del Cine Nuevo, B- Hollywood tropical, C- emergencia del cine independiente / Orígenes de un Cine Nuevo: A- desarrollo o historia precipitada, B- acontecimiento y verdad, C- discurso crítico y discurso mítico.

Cap. 4- 1964. Volver al sertão (Nacimiento de la tierra del sol) p. 72.

El sertão como punto de vista de Brasil (y el mundo) / Políticas de la luz / La fractura de la tierra: A- El punto de vista del sertão: del registro afectivo al encuadre de la memoria popular, B- El contracampo estatal: del registro afectivo al sadismo de masas.

PARTE 2. EL SOL AMERICANO CONTRA LA LUZ EUROPEA

I- PREGUERRA: LOS PRINCIPIOS (CINE, RELIGIÓN Y ESTADO)

Cap. 5- Griffith-Moisés. La Nueva Tierra Prometida (crear mitos/imprimir pueblos) ... p. 96.

Postulados de estética y ontología del cine: A- la clave de guerra. B- La política de la luz. C- La iglesia del siglo XX / El sol americano contra la luz europea / Fotogenia: la moralización del mundo material.

Cap. 6- Eisenstein-Dionisos. Celebrar la revolución de nuevo (éxtasis e historia) ... p. 111.
Volver a Eisenstein / En el principio era la luz / El éxtasis de la revolución / Política de la luz, erotismo y alucinación de masas / Atracción y distancia

II- POSGUERRA: LA SITUACIÓN COLONIAL (ÉPICA Y DECONSTRUCCIÓN)

Cap. 7- Ford, el *western* y la moral de la tierra (el contracampo imperialista) p. 131.
Hollywood tropical / La épica de la generación electrónica: A- Nacimiento de la tierra del sol. B- El contracampo implicado en el encuadre imperialista. C- El ritual de sangre en la génesis del Estado / Antônio das Mortes.

Cap. 8- Godard y la encrucijada del cine moderno (el contracampo anacrónico) p. 150.
Vientos del Este / El contracampo anacrónico / Las dos modernidades: A- Programas imposibles. B- Genealogías imposibles / Disparar contra el sol y ser herido por la luz.

PARTE 3: GENEALOGÍAS DEL CINE NUEVO

I- EL CRISTO TERCERMUNDISTA

Cap. 9- Nuestro Señor Buñuel (el plano anárquico) p. 165.
La tribu latina / Surrealismo concreto / El plano anárquico / El Cristo anarco-surrealista.

Cap. 10- Pasolini y la mimesis divina (el plano indirecto libre) p. 180.
Cine de poesía y Estética del hambre / Mimesis visiva, mimesis divina / La moral de un nuevo Cristo / La (im)potencia de los cuerpos

Cap. 11- Pasolini, el Cristo-Edipo (el encuadre sádico) p. 196.
Tres films de exilio: A) Cabezas cortadas, B) Der Leone Have Seven Cabeças, C) Claro / Claro: dos puntos de vista sobre Pasolini / Tres películas de Pasolini: A) Il Vangelo secondo Mateo, B) Il fiore delle Mille e una notte, C) Saló. / Sadimos de masas / ¿Un diálogo de muertos?

II- LA GENEALOGÍA ARGENTINA

Cap. 12- El infame santo Jorge Luis Borges (liberar la realidad por la irrealidad) p. 214.
Pueblo, tiempo, sujeto / “O solanismo legal argentino” / Borges, el sueño como alucinación contrafáctica / del cine político moderno al cine barroco (la infamia)

Cap. 13- La tierra de los infames santos (el encuadre litúrgico) p. 236.
Nominalismo y luminismo / ¿Quiénes somos?, ¿qué cine es el nuestro? / Los infames santos (gauchos y cangaceiros)

III- OPERACIONES CUBANAS:

Cap. 14- Fundación Mítica del Nuevo Cine Latinoamericano (el registro afectivo) ... p. 252.

Por un cine nuevo / La cámara y las ideas / Fundación mítica del Nuevo Cine Latinoamericano

Cap. 15- Genealogías barrocas (el auto sacramental y la utopía del resto) p. 272.

Sarduy 1972: primera nominación del barroco glauberiano. A- Condensación barroca y montaje. B- Proliferación y centro vacío. C- Afinidades electivas: Rocha-Lezama Lima / Más allá de la estética del sueño / El puro recomenzar del barroco y la modernidad secuestrada / Itinerario onírico y nominalismo atlántico / la metáfora como materialización de los restos de la utopía.

Cap. 16- Conclusión: “Eztétyka y H(eu)storia” p. 297.

Cap. 17- Fuentes, Bibliografía y Películas citadas p. 304.

Cap. 1- Introducción y resumen de contenidos: “Lo nuevo y la historia”

A-Introducción:

Nosso cinema não tem nada a ver com o cinema de ninguém. Em princípio ele não existe. E para a existência dele, para seu nascimento... onde está a tradição formal do cinema? (Rocha, 1959: 5)

- Lo “nuevo” del Cine Nuevo

En 1980 la revista *Jeune Cinéma* publicó un número especial dedicado al cine brasileño. El texto editorial resume su objeto en pocas líneas: “una reducida generación de jóvenes, siete u ocho personas, comenzó a hacer películas brasileñas (...). Y al cabo de algún tiempo el Cinema Novo ha permitido construir una especie de cine nacional en un país donde no existía” (cfr. Amar, 1994: 19). La expresión “cinema novo” designa un movimiento generacional de cineastas cuya producción audiovisual funciona como el “año cero” de la historia del cine de su país. El enunciado es a todas luces injusto con respecto a la inexistencia de un “cine brasileño” anterior al grupo *cinemanovista*. Reproduce, en verdad, las declaraciones de Glauber Rocha ante los medios europeos, como por ejemplo esta respuesta tomada de una entrevista para *Cinema & Film* de 1969: “os meus são filmes feitos para participar da construção do cinema brasileiro em sentido maior (...) um cinema brasileiro que não existia, e que é necessário construir” (Rocha, 2004: 155). Pero la reproducción de *Jeune Cinéma* por ser literal, no es exacta. Da por *hecho* lo que para Rocha era un problema de *derecho*, un problema de creación que permanece abierto a lo largo de su reflexión, sin que ningún grupo de cineastas o cuerpo de películas determinados pueda llegar a cerrarlo, como escribe en el importante ensayo “O cinema novo e a aventura da criação” de 1968 (2004): “Do zero, como Lumière, o cinema novo recomeça a cada film” (p. 133). Semejante afirmación podría parafrasearse así: *el problema de la creación del cine nuevo recomienza con el acto de creación*, está siempre por reiniciarse. Por eso “O cinema novo será sempre novo” (Rocha: 1997: 387). La *aventura de la creación* llamada “cine nuevo” es un problema abierto, temporal y teóricamente abierto, y esta exigencia está analíticamente implicada en una concepción modernista de lo *nuevo*: “De Cinema Novo? O novo é sempre viveterno” (*sic.* Rocha, 1997: 483).

En contraste, la definición de *Jeune Cinéma* es retrospectiva y cerrada, da por concluido el ciclo histórico del *cinema novo* que pone en marcha la Historia del Cine de Brasil. El mismo año, en un comentario sobre la primera edición de *Revolução do cinema novo* (Rocha, 1980), Cacá Diegues (uno de esos “seis o siete” jóvenes mencionados por la publicación francesa) plantea el problema de la definición del “Cine Nuevo” en el escenario del pensamiento de Glauber Rocha: “el *cinema novo* no pasa de una invención de él; una trama de Glauber para mantenernos juntos y unidos, el delirio de un gran artista visionario que no se conformó con el estado del país que le dieron para vivir” (Diegues, citado en Lima, 2015: 39). Se cuenta que Nelson Pereira Dos Santos solía decir que el “cinema novo é Glauber no Río” (cfr. Amar, 1994, Avellar, 2002). Estas declaraciones vertidas por algunos de los principales protagonistas del *cinema novo* desmienten el carácter de movimiento fehaciente (“fue una invención”, “un delirio”) atribuido por *Jeune cinéma* (y los historiadores del cine en general). Y, sin embargo, con ser opuestas, se mantienen en el mismo nivel de sentido: *un invento de Rocha vs. un movimiento grupal; un delirio subjetivo vs. un hecho objetivo*, etc. Para nosotros ninguna de estas opciones agota el sentido que daba Glauber Rocha a la expresión “cine nuevo”. Decimos que no lo agotan, no decimos que son verdaderas o falsas. La pregunta es otra: ¿existe una tercera opción? ¿Podremos pensar que el “cine nuevo” sea *algo más* que un movimiento y *algo menos* que un delirio? ¿No hay entre la escritura y el *hecho filmico* (el corpus de películas) o el *hecho cinematográfico* (el movimiento nacional-generacional) un margen teórico, en el sentido de Foucault, es decir, un objeto inmanente al plano de la teoría o del texto que no se convierte en *mero delirio* por el hecho de no ser realizado históricamente ni se vacía de sentido en la fortuna de su cumplimiento?⁶ La idea de un “cine nuevo”, es decir, el modelo cinematográfico que proyecta Rocha: ¿no puede ser consistente por sí mismo y, además, vincularse con la praxis cinematográfica de alguna forma más oblicua, más problemática, como en general ocurre entre las palabras y las cosas?

En adelante, sacando partido de la diferencia idiomática con nuestra fuente de investigación, a fin de despejar la ambigüedad inherente a los distintos usos que recaen sobre la misma expresión, traducimos “Cine Nuevo” *para referirnos al objeto teórico postulado por Glauber Rocha* y mantenemos la fórmula original “cinema novo” *para designar el movimiento*

⁶ Cfr. Deleuze (1987): “Existe disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: *lo que se ve nunca aparece en lo que se dice, y a la inversa*. La conjunción es imposible por dos razones: el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje, como desearía la fenomenología” (p. 93).

histórico-generacional que protagonizó Glauber Rocha. Nuestro problema inicial nos obliga a priorizar la autonomía teórica que las ideas glauberianas puedan reclamar con respecto a la “referencia objetiva” del grupo *cinemanovista*. Prioridad teórica que el propio Glauber Rocha postulaba en 1959, cuando el *cinema novo* estaba muy lejos de ser una realidad: “Movimento, pois, entre nós, seria um pensador que surgisse unindo os profissionais em torno de uma idéia” (Rocha, 5 abr. 1959: 5, cfr. Rebechi, 2011: 174). La condición de posibilidad de un “Movimiento” (digamos un “cinema novo”) es, debería ser, un pensador, una *Idea* (el “Cine Nuevo”). E incluso el movimiento, una vez conformado, puede quedar orientado o supeditado hacia la creación posible de un Cine Nuevo *en sentido mayor* como dirá en 1976 (cuando el *cinema novo* ya dejó de existir): “o objetivo do *cinema novo* é que todo o cinema brasileiro seja novo” (Rocha, 2004: 349). Si la idea de “cine nuevo” es primera, el movimiento *cinema novo*, retrospectivamente, era un vehículo para su plena realización. Pero no sólo antes y después del *cinema novo* se verifica esta diferencia *teórica* entre el grupo *cinema novo* y el concepto “cine nuevo”. Simplemente se hace evidente. Sin embargo, en pleno auge del *cinemanovismo*, los textos más conocidos (y no tan bien leídos) de Glauber Rocha, como la “Estética del hambre” (1965), confirman la diferencia con toda precisión: “o *cinema novo* é um projeto” (Rocha, 2004: 67), es decir, algo abierto, temporal y constitutivamente. Si no se comprende esta diferencia de niveles, sólo queda resignarse a las contradicciones y equívocos típicos de los artistas que pueden decir: “O cinema novo acabou. O cinema novo será sempre novo” (Rocha, 1970, 1997: 387). La contradicción aparente (murió-no murió) se resuelve con facilidad si consideramos los dos niveles de enunciación entre los que se mueve Glauber Rocha en este fragmento. El movimiento (*cinema novo*) concluyó, pero el problema estético (“cine nuevo”) sigue abierto, exponencialmente incluso y por necesidad: “o novo do novo, criador permanente” (Rocha, 1980, 2004: 440).

- Lo nuevo y la estética

Lo “nuevo” constituye un problema general de estética inseparable de la reflexión de la modernidad occidental desde la crítica romántica del concepto de “mímesis” en el siglo XIX (cfr. Adorno, 2014 y Ranciére, 2011b).⁷ El arte no imita a la naturaleza, actúa como ella,

⁷ Cfr. Adorno (2014): “la categoría de lo nuevo es central desde mediados del siglo XIX, desde el alto capitalismo, si bien en correspondencia con la pregunta de si ya existía algo nuevo. Desde entonces, no ha salido bien ninguna obra que sea esquivada al concepto de modernidad, por más fluctuante que éste sea” (p. 34).

creando algo nuevo, un extra-ser.⁸ De acuerdo con esta idea, cuando Glauber Rocha afirma en 1963 que “o cinema é uma ontologia” (Rocha, 2003: 36), es decir, una producción de realidad en su propio nivel, podemos reconocer los ecos de un cierto romanticismo que los comentaristas describieron oportunamente (cfr. “mesianismo romántico”, Bentes, 1997: 50). Por otro lado, en la ensayística latinoamericana del siglo XX la interrogación por lo “nuevo” adquiere una dimensión problemática específica, asociada con un problema de identidad nacional o regional, con una situación de pobreza o falta de tradición, asimilación cultural o dependencia política que constriñe el acto de creación.⁹ Siguiendo esta línea que reinscribe la pregunta general de la Estética moderna en los problemas especiales de América Latina, algunos ensayistas notables como Severo Sarduy (1972, 2011), Ismail Xavier (1996, 2014) o Raúl Antelo (2006) consideran a Rocha entre los exponentes del “(neo)barroco” latinoamericano, caracterizado en líneas generales por un tipo de relación por lo menos conflictiva con la cultura occidental que promueve formas de apropiación, resistencia y *carnavalización* de los géneros clásicos (vid cap. 15). Y ahí están los *westerns* infames de Glauber Rocha para demostrarlo (vid caps. 5, 7 y 15). Por lo demás, el bahiano, como reconoce la mayoría de los especialistas, adopta frecuentemente gestos explícitos de la vanguardia europea (manifiestos de grupo, montaje de choque, estrategias de consagración horizontal) y utiliza con frecuencia jerga característica del modernismo “antropófago” brasileño (cfr. Xavier, 2004 y Araújo, 2007; vid caps. 2, 8 y 15). Y como ninguna de estas remisiones culturales parece lateral, depende de cada estudio el esfuerzo de fundamentar por qué se privilegia una posición en lugar de otra, sin perder de vista que cada una conlleva una insistencia por abrir la interrogación sobre lo “nuevo” y, de manera simétrica, se autoimpone la reelaboración crítica, la ruptura o negación del pasado o la tradición de referencia en un gesto típico de la modernidad.¹⁰ De manera muy acentuada, en los textos de Glauber Rocha la articulación con la tradición Occidental (y con la realidad contemporánea que la prolonga) adopta una nomenclatura beligerante y una tonalidad agonal bajo el presupuesto de una batalla cultural, declarada o latente, que entrecruza política y arte, creación y efectos estéticos, historia y utopía: “queremos filmes de combate na hora do combate” (Rocha, 1961, 2004: 52), “uma batalha agressiva do cinema independente provocará uma polêmica sem antecedentes na história do cinema” (1967, 2004: 103), “um

⁸ Cfr. Adorno (ibid.): “El arte fantástico, el arte romántico, al igual que rasgos de él en el manierismo y en el barroco, presentan como existente a algo que no existe” (p. 33).

⁹ Cfr. Borges, “El escritor argentino y su tradición” (1951, 1989a).

¹⁰ Cfr. Adorno (ibid.): “no niega, como siempre han hecho los estilos, los ejercicios artísticos precedentes, sino la tradición en tanto que tal” (p. 35).

produtor, aqui, é como um general. Os instrutores estão em Hollywood como no Pentágono” (p. 104), “o cinema de autor, o cinema político, o cinema *contra*, é um cinema de guerrilha” (ibid.), “a luta do *cinema novo* com o público no é uma luta regional mas universal y tem a dimensão de uma revolução cultural” (1968, ibid.: 135).¹¹ El cine nuevo está en guerra con el cine viejo. Pero la guerra se libra más allá de las pantallas de cine, en el campo de la subjetivación cinematográfica del espectador: “o público, que sabe VER outro tipo de cinema, se vê acochado na sala de projeção, obrigado a VER um novo tipo de cinema” (Rocha, 2004: 133). Por eso, llega a decir Glauber Rocha que el “Cine Nuevo” es “una propedéutica dos homens novos” (p. 158).¹² La creación de un “cine nuevo” y la creación de un “hombre nuevo” (o un “pueblo nuevo”) son problemas correlativos, vinculados por la exigencia recíproca de una “descolonización” o de una “revolución” propiamente *estéticas* (así como existe una “colonización” o una “servidumbre” estéticas, cfr. Rocha, “A revolução é uma eztétyka”, 1967, in: Rocha, 2004).¹³

De acuerdo con Rancière (2011b), el umbral “estético” de la reflexión moderna surge de la interjección entre una *forma de producción artística* (poiesis) y las *condiciones de la experiencia sensible* (aisthesis): “la póiesis y la aisthesis, de ahora en más, se relacionan inmediatamente una con otra” (p. 16). La remisión a Kant es evidente. En la *Crítica de la razón pura* (1781, 1998) la “estética” se define como la doctrina *trascendental* que versa *sobre las condiciones (a priori) de la experiencia sensible*. La operación crítica parte de la exposición de la diferencia lógica entre las sensaciones que tenemos de hecho y las formas de sentir que las condicionan de derecho.¹⁴ Sólo es posible experimentar una sensación dentro de

¹¹ Esta actitud beligerante no es exclusiva de ninguno de los registros mencionados, al contrario, forma parte de su propia definición. Los primeros románticos de Jena no sólo danzaron al pie de un árbol para celebrar el triunfo napoleónico en Europa, también inauguraron el género “manifiesto” (adoptado por las diferentes vanguardias del siglo XX) donde reniegan explícitamente de la tradición “ilustrada”. El término “vanguardia” proviene de la jerga militar y también conlleva un esfuerzo de negación o ruptura con la tradición clásica o romántica (cfr. Williams, 1997). La “antropofagia” alude a la ingestión cultural del conquistador, del otro para la producción de una nueva forma de expresión (cfr. Viveiros de Castro, 2013). Mientras que el “barroco” en América Latina fue definido por Lezama Lima como *arte de la contra-conquista* (cfr. Lezama Lima, 2014).

¹² En este registro, se reconocen sólidos vínculos intertextuales con famosos enunciados vinculados a las luchas de liberación del tercer mundo, como la concepción de un cine “tricontinental” y de un “cine de focos” que recortan su concepción y expectativa de un “hombre nuevo” del Che Guevara (el hombre nuevo como ser posible, abierto: “creo que lo más sencillo es reconocer su cualidad de no hecho, de producto no acabado”, Guevara, 1965: 2) y de Franz Fanón (“la descolonización realmente es creación de hombres nuevos”, Fanon, 2001: 26).

¹³ Quizás este también sea un asunto general de los discursos sobre estética de la modernidad como quiere Rancière (cfr. 2011): “la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de la existencia colectiva” (p. 27).

¹⁴ Cfr. Kant (1998): “En el fenómeno, llamo *materia* a lo que corresponde a la sensación; pero lo que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones, llámolo la *forma* del fenómeno (...) si bien la

los marcos que organizan nuestra sensibilidad. Este campo de la *experiencia posible*, de las condiciones *a priori* de la experiencia, es el dominio de la “estética trascendental” que Rancière pone en juego en su reflexión.¹⁵ Lo que de ningún modo puede encontrarse en Kant es una articulación de esta *doctrina de las formas de sentir* con el otro matiz semántico que la categoría “estética” comienza a tomar en su tiempo, el de *Teoría del Arte* o de la experiencia artística, como evidencia la recusación al pie de página del uso que proponía Baumgarten (cfr. Kant, 1998: 42).¹⁶ Para Kant la reflexión sobre la *póiesis* artística no participa *por derecho* de la discusión sobre las condiciones “a priori” de la experiencia sensible (*aisthesis*). Como sus efectos sobre el gusto son “a posteriori”, no condicionan nuestra sensibilidad, sino al revés, ellos mismos están condicionados por nuestras formas de sentir “a priori”.¹⁷ Pero en el *siglo del cine* fueron repensados forzosamente los vínculos entre las formas de arte y las formas de sentir, incluso como potencial factor de *disenso* con respecto a los condicionamientos que son impuestos por otras formaciones estéticas dominantes. Entre los pensadores que incursionaron en esta dirección durante el siglo XX hay que destacar en primer lugar el desplazamiento semántico que opera Walter Benjamin en 1937, cuando reinscribe la indagación sobre *la obra de arte (en la época de su reproducción técnica)* en el marco de “aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos” (Benjamin, 2015: 65). La categoría de “shock” es ejemplar para concebir el alcance de las nuevas formas de expresión (el montaje cinematográfico) sobre las condiciones de la sensibilidad de masas. Lo mismo que la crítica que Adorno y Horkheimer (2013) realizan sobre los embotamientos sensoriales que la industria cultural (el cine y la radio) produce sobre las masas.¹⁸ Este desplazamiento o descentramiento del campo de los estudios sobre el arte que reabsorbe los dos matices del concepto de “estética”, tiene un despliegue profuso

materia de todos los fenómenos no nos puede ser dada más que *a posteriori*, la forma de los mismos, en cambio, tiene que estar toda ella ya en el espíritu” (p. 41).

¹⁵ Cfr. Kant (ibid.): “Así, pues, en la estética trascendental aislaremos... todo cuanto pertenece a la sensación, para que no nos quede nada más que la intuición pura y la mera forma de los fenómenos, que es lo único que la sensibilidad a priori puede proporcionar” (p. 42).

¹⁶ Cfr. Kant (1998) “Los alemanes son ahora los únicos que emplean ahora la palabra estética, para designar, por medio de ella, la que otros llaman crítica del gusto. Fúndase esta denominación en una esperanza fallida, que el excelente analítico Baumgarten concibió: la de traer el juicio crítico sobre la belleza a principios racionales y elevar a ciencia las reglas del mismo” (p. 42*).

¹⁷ Cfr. Kant (1998): “el empeño es vano, pues las citadas reglas o criterios son, en sus principales fuentes meramente empíricas y no pueden servir nunca, por lo tanto, de leyes *a priori* determinadas, según las cuales tuviera que regirse nuestro juicio del gusto (...). Por eso es de aconsejar dejar de nuevo caer esa denominación y reservarla para aquella doctrina que es una verdadera ciencia” (p. 42*).

¹⁸ Cfr. Adorno y Horkheimer (2013): “La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Esta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. El prosaico arte para el pueblo realiza ese idealismo fantástico, que para el crítico iba demasiado lejos” (p. 14).

durante el siglo XX y constituye un campo discursivo autónomo que atraviesa diferentes disciplinas. En la teoría moderna del teatro, Brecht y Artaud representan las dos direcciones canónicas de esta orientación (por la vía del distanciamiento crítico y de la afección orgánica del espectador) (cfr. Rancière, 2011a).¹⁹ En la Teoría del Cine el desplazamiento semántico de la estética tiene su mejor expresión en la reflexión eisensteniana sobre el *montaje de atracciones* (vid cap. 6).²⁰ La idea de un “cine puño” que debe “partir cráneos”, elaborada durante la década de 1930, tiene evidentes resonancias con el “choque” teorizado por Benjamin en la misma época. Sigfried Kracauer, por su parte, señala la inspiración eisensteniana de Goebbels cuando concibe su “arte de la moderna propaganda” por su implicación con el sentimiento colectivo (“levantándose de las profundidades del pueblo... siempre debe volver a descender sobre él”, citado en Kracauer, 1985: 282). De manera general, como sostiene Deleuze, las grandes industrias nacionales de cine hasta la Segunda Guerra mundial están orientadas sobre esta doble articulación del montaje de imágenes y las afecciones colectivas “en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood” que induce el automatismo psíquico por el automatismo de las imágenes, arte y propaganda (Deleuze, 2005b: 220). Pero esta conjugación *histórica* no se inscribe en su reflexión descriptivamente, sino a través de otra más general, que plantea tempranamente en *Diferencia y repetición* (1968): “la estética sufre una dualidad desgarradora. Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real” (Deleuze, 2002: 261). La articulación compleja de ambas doctrinas, el uso compuesto del término caracteriza el concepto de “Estética” adoptado programáticamente por Deleuze planeta el arte como campo de experimentación sensorial capaz para amplificar o intensificar nuestras capacidades sensibles.²¹ La estética de Glauber Rocha sólo recobra su potencial teórico cuando es remitida a este campo discursivo “excéntrico” donde la forma del arte de masas imprime la forma de sentir del espectador: “Pobre o povo cujo inconsciente é forjado por Hollywood” (Rocha, 1971, 2004: 245).

- H(eu)storia del cine y genealogía del ojo

¹⁹ Sobre la recepción glauberiana de Brecht, cfr. Gutiérrez, 2008. Para un estudio comparado de Rocha con las estéticas de Brecht y Artaud, cfr. Silva, 2007.

²⁰ Cfr. Eisenstein (1974): “Una atracción es cualquier aspecto agresivo, es decir, cualquier elemento que somete al espectador a un impacto sensual y psicológico, regulado de forma experimental y matemáticamente calculado para producir en él ciertos choques emocionales” (p. 78).

²¹ Cfr. Deleuze (*ibid.*): “para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación” (p. 261).

José Carlos Avellar (1998) sostiene que los capítulos principales de *O Século do Cinema* (Rocha, 1º ed. 1983, 2006) forman parte de “una proyectada y no concluida *Historia del cine*” (p. 108). *Hay un proyecto de cine nuevo y un proyecto de Historia del cine*. ¿Hasta qué punto ambos proyectos son inseparables y hasta recursivos? Para Maurício Cardoso (2007a) el proyecto histórico glauberiano (sin mayúsculas) está “motivado por un programa estético y político que pretendía repasar la historia en la perspectiva de los países del Tercer Mundo” (p. 249). Hacer un “cine nuevo” y hacer una *nueva historia del cine* son empresas simétricas y correlativas. Un estudio genético, preliminar, podría confirmar esta implicación como un elemento fundamental de su reflexión (vid cap. 3). El primer “livro” de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963, 2003) anuda indisolublemente historiografía y proyecto: *re-hace la historia del cine de Brasil*, motivado por un programa estético, *anunciar el advenimiento de un nuevo cine brasileño*. Pero, así como el programa estético “cine nuevo” recomienza de cero cada vez (porque lo “nuevo” permanece “abierto”) la “revisión crítica del cine” permanece abierta también, con cada reformulación del programa, incluye/excluye un bloque del pasado, de acuerdo con la amenaza de 1978: “*não falarei mais deles na Revisão crítica do cinema brasileiro II*” (2004: 377). Con inevitables mixturas y entrecruzamientos, estas dos operaciones están diferenciados en sendas compilaciones de artículos: la proyectos del “cine nuevo” conforman la edición de *Revolução do Cinema Novo* (1980, 2004); los textos genealógicos están compilados en *O Século do cinema* (1983, 2006). La imagen que reproducimos a continuación es un boceto de la portada de esta última publicación (incluida por Ismail Xavier entre los anexos de la edición crítica de 2006: 335):



La notación del título “*O Século do Kynema*” demuestra que el boceto es posterior a 1975. Año de la visita de Rocha a la casa-museo de Eisenstein. Sentado en la “poltrona roja” del maestro hojear los originales de los artículos cuyas traducciones lee desde mediados de los cincuenta “sem nunca entender bem” (Rocha, 1975, 1997: 582). En adelante sus notas y escritos incorporan tres consonantes (K, Y, Z) gráficamente análogas a letras del alfabeto cirílico, para dar expresión visual de la insistencia de la teoría eisensteniana que atraviesan literalmente las categorías de su pensamiento (eztetyka, kynema, Eyzentzeyn, etc.) (vid cap. 6). Bajo el título se representa un índice tentativo de los apartados fundamentales del libro de acuerdo con el plan inicial. En esta distribución se implica una concepción geopolítica del cine a partir de sus centros de producción de imágenes-sujetos: Hollywood, Europa, Tercer Mundo. Como decíamos, el plan es tentativo. Y el apartado dedicado al “Tercer mundo” será suprimido en la compilación final. La razón es lógica. El cine del tercer mundo no tiene un desarrollo histórico consistente, ni equiparable con los cines de Europa y EEUU. *No tiene historia*. Existe en calidad de proyecto. El cine del tercer mundo no es otro que el “Cine Nuevo”. Proyecto e historia se escinden en dos libros de concepción y factura simultánea: *Revolução do cinema novo* (1980, 2004) y *O século do cinema* (1983, 2006). No obstante, si nos concentramos en el índice bocetado, podemos observar que todos los centros de producción mundial están enmarcados dentro de un ojo abierto, es decir, comparten un mismo territorio o dominio de reflexión estética. Un campo trascendental en disputa, donde la historia del centro de producción dominante obstruye, condiciona y en última instancia excluye *a priori* la emergencia del “cine nuevo” (“emancipado”) en la retina del espectador: “se o filme, por ser *nacional* não é americano, decepciona. O espectador condicionado impõe uma ditadura artística *a priori* ao filme nacional: não aceita a imagem do Brasil vista por cineastas brasileiros” (Rocha, 1968, 2004: 128). El “cine americano” es una tecnología de producción (poiesis) a escala industrial de condicionamientos *a priori* de la sensibilidad de masas (aisthesis). Por eso, “para chegar a ser *novo*– o kynema precisa romper com as estruturas da eztesyka dominante” (Rocha, 1980, 2004: 36). Pero esta revuelta contra las “estructuras dominantes” del “cine viejo” no se puede conformar simplemente con dejar de lado los modelos importados de Hollywood, hay una lucha librada en tierras más profundas e internas, allí donde se forma ese “sedimento estético” que estructura la sensibilidad de los pueblos: “a lavagem cerebral *publicitária & filozófyka do consumidor ocupado*” (2004: 360). Lo “viejo” es el lugar del ocupante en el corazón de nosotros mismos: “o adjetivo

NOVO brazylevro tricontinental nega o VELHO— o Ocupante” (1980, 2004: 490). El campo de la experiencia estética es un campo de batallas. Como afirma un interlocutor de Rocha en los *Cahiers du cinéma*, Jean-Luc Comolli (2010): “el control social y el formateo ideológico están hoy más ligados que ayer a la ocupación del campo de las visibilidades por los objetos audiovisuales industriales” (p. 81). Los efectos trascendentales del arte industrial conllevan el descentramiento de su historia desde la evolución de las “formas de cine” hacia la guerra por las “formas de sentir”: “Por las formas (...) esos objetos audiovisuales labran las recepciones y moldean las percepciones” (p. 81). Poco importa quién lo dijo primero. Aunque, como reconoce Deleuze, el final de las ilusiones políticas del cine se manifiesta en Glauber Rocha antes que en Comolli, en el tercer mundo antes que en Europa (cfr. Deleuze, 2005b: 286 y ss.). Pero las analogías más allá de la relación de contemporaneidad permiten organizar un *campo discursivo* a partir de sus componentes específicos y no de un atestado de filiaciones o herencias discutibles. Cuando Comolli le pide “a los historiadores una historia del cine *no pacificada*” (p. 79) dado que “el cine es un campo de batalla” (p. 80) que desborda las pantallas del mundo, está haciendo una exigencia genealógica.

Michel Foucault (2000) hace de la guerra la matriz de inteligibilidad histórica de los discursos genealógicos.²² La genealogía no es neutral. Toma posición por uno de los bandos que contraponen (por ejemplo, colonizado vs. colonizador). Es un discurso de “perspectiva” en disputa con la “verdad” (entendida como “saber universal” indiferente de las posiciones en conflicto, p. 56). En cambio, pone en juego *la* verdad de los vencidos, de los colonizados, de los silenciados, modificando así la función de la memoria, que no se conforma con reproducir una determinada verdad natural o adquirida, sino que “procura exhumar algo que estaba oculto, y que lo estaba no sólo por ignorado sino también por haber sido cuidadosa, deliberada y aviesamente disfrazado y enmascarado” (Foucault, 2000: 73). De acuerdo con Foucault en las genealogías “nunca se escribiría otra cosa que la historia de esta misma guerra, aunque se escribiera la historia de la paz y sus instituciones” (p. 29). La genealogía es el teatro de la repetición y “la obra representada sobre este teatro es siempre la misma: es aquella que indefinidamente repiten los dominadores y los dominados” (p. 17). Rocha no piensa otra cosa: “a grande história é sempre a mesma história, enquanto reinar a tirania”

²² “¿Podemos encontrar por el lado de la relación belicosa, por el lado del modelo de la guerra, por el lado del esquema de la lucha, de las luchas, un principio de inteligibilidad y análisis del poder político, descifrado, por lo tanto, en términos de guerra, luchas y enfrentamientos?” (Foucault, 2000: 33).

(1978, 2004: 371). Pero la repetición anacrónica de la dominación no se constituye en abstracto, como dice Foucault, *marca los cuerpos, inscribe las memorias, labra las sensibilidades*, en suma, constituye las subjetividades y las subalternidades. La genealogía desplaza así su objeto desde el plano de los hechos objetivos que signaron o sancionaron la relación de dominación actual, hacia los efectos duraderos en los cuerpos de los dominados: “procura saber cómo se constituyen poco a poco, progresiva, real, materialmente los súbditos (*sujets*), el sujeto (*sujet*), a partir de la multiplicidad de los cuerpos, las fuerzas, las energías, las materias, los deseos, los pensamientos, etcétera” (Foucault, 2000: 37). Las *genealogías del Cine Nuevo* de Glauber Rocha no tienen el mismo objeto que las *Historias del Cine*: los films, el desarrollo de los sistemas de producción, distribución y consumo, las escuelas, los géneros, los estilos, aunque no los excluye en absoluto e incluso los estudia de manera pormenorizada. Su campo de interés principal (su campo de batalla) es la “sedimentación” de las imágenes en las capas más profundas de la sensibilidad colonizada:

As culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação. Os reflexos se fazem a curto e longo prazo e a sedimentação de uma cultura cinematográfica é fato profundo na vida contemporânea (Rocha, 2004: 127).

- Historia y anacronismo

“o maravilhoso anacronismo que é o cinema” (Rocha, 1967, 2006: 311).

En el curso de 1976, Foucault sostiene que puede constatarse la proliferación de discursos genealógicos durante “los diez o quince o, como máximo, los últimos veinte años” (2000: 18). Es un período definido, a su juicio, por la “emergencia de los saberes sublevados” que, de acuerdo con Foucault, liberan mediante la composición del “saber de las gentes” (la memoria de los oprimidos) y el “saber erudito” (que dispone la “inmensa y proliferante criticabilidad de las cosas”, *ibid.*) un “saber histórico de las luchas” condición de posibilidad de las múltiples genealogías que emergen en la actualidad de su enunciación (p. 22).²³ Si

²³ Cfr. Foucault (2000): “En el dominio especializado de la erudición, lo mismo que en el saber descalificado de la gente, yacía la memoria de los combates, la memoria, precisamente, que hasta entonces se mantuvo a raya. Y así se dibujó lo que podríamos llamar una genealogía, o, mejor, así se dibujaron unas investigaciones

Glauber Rocha posee una erudición cinematográfica que asombra a los franceses (cfr. Daney, 2004: “prodigiosa cultura de Glauber”, “conocimiento íntimo del cine”, p. 101), toma distancia de su propia erudición articulando sus genealogías sobre un *registro afectivo* de su experiencia estética, una memoria labrada por el cine del colonizador, como declara en un esbozo de historia de la sexualidad en el cine publicado en 1972: “não fui aos Livros da História, uso apenas a memória: assim é melhor para todos nós que, no dia-a-dia, convivemos com nossos mitos da infância e da adolescência” (1966b: 42). Esta declaración de principios no intenta justificar por adelantado la insolvencia crítica de una memoria diletante. Rocha es un lector voraz de la Historia y la Teoría del Cine, pero su concepto de historia está “formado de memoria afectiva” (Xavier, 2004: 14). La indicación es *metodológica*, como evidencia la generalización pronominal (pasaje del “yo” de la experiencia personal al “nosotros” del historiador). El registro afectivo de la experiencia cinematográfica fundamenta la dilución de lo particular en lo general, sin caer por ello en un psicologismo acrítico o en un impresionismo inflamado, porque *el registro afectivo del cine no es privado o personal, sino público* (en el sentido de la palabra “público” que inventa el cine) como afirma en 1968: “o público, condicionado pela ideologia de Hollywood, é igual em todas partes do mundo” (Rocha, 2004: 129). Como ya habían mostrado Adorno y Horkheimer (2013), el propio esquematismo del arte de masas *condiciona a priori* las formas de la experiencia “privada” del espectador.²⁴ Pero Rocha convierte esta “homologación” lamentable del espectador de masas en un principio histórico positivo. Operación teórica excepcional que justifica el neologismo “Heustoria” o “H(eu)storia” cuya traducción más aproximada sería “h(yo)storia” (yo + historia): “fórmula glauberiana que aparece en diferentes textos indicando la disolución de las fronteras entre lo individual y lo colectivo” (Bentes, 1997: 10). Más precisamente, la expresión “h(eu)storia” implica la inmanencia de la Historia del cine en el ojo del espectador, la sedimentación estética de las formas cinematográficas predominantes en las formas de sentir en común. Un nosotros de alcance global que amenaza con volverse universal y reducir las diferentes formas de percibir y experimentar el mundo, actuales o posibles. Pero si la H(eu)storia es un dispositivo historiográfico que inscribe al espectador en la historia del cine

genealógicas múltiples, a la vez redescubrimiento exacto de las luchas y memoria en bruto de los combates (...). Llamemos, si ustedes quieren, *genealogía* al acoplamiento de los conocimientos eruditos y las memorias locales, acoplamiento que permite la constitución de un saber histórico de las luchas y la utilización de ese saber en las tácticas actuales.

²⁴ Cfr. Adorno y Horkheimer (2013): “La tarea (...) de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria (...). Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. El prosaico arte para el pueblo realiza ese idealismo fantástico, que para el crítico iba demasiado lejos” (p. 14).

y al *yo* en un *nosotros* que convalida las generalizaciones del “historiador”, también es un principio historiográfico labrado por el anacronismo, porque la fuente primera de la historia no es el film tomado en sí mismo como objeto independiente sino el registro afectivo que convive “día a día” en y con cada uno de nosotros. *Las películas que labran nuestra sensibilidad*, los *mitos de origen* que apuntalan nuestros gestos, orientaciones y conductas. Si todos estamos hechos de películas, el anacronismo es la sedimentación de la historia del cine en nuestra sensibilidad. Objeto de la genealogía (discurso beligerante), no de la ciencia histórica (discurso neutral). Aunque, como dice Didi-Huberman (2015), en el fondo “sólo hay historia de los anacronismos” (ibid.: 63).

La “H(eu)storia” de Glauber Rocha *conjura* deliberadamente las tres maldiciones del método histórico que reivindica el historiador francés (2015) como principios positivos: 1- el anacronismo del sujeto-historiador, 2- el anacronismo del objeto-histórico, 3- el anacronismo del encuentro sujeto-objeto. La composición “yo + historia” transgrede la prohibición fundacional de la ciencia histórica: “la regla de oro: sobre todo, no ‘proyectar’, como suele decirse, nuestras propias realidades – nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores – sobre las realidades del pasado (Didi-Huberman, 20015: 36). Rocha adopta una posición deliberadamente anacrónica cuando propone una historia del cine fundada en la memoria afectiva de su experiencia como espectador. Tratando a su objeto como un “mito viviente” en nuestro día-a-día, presente y pasado, formado por capas de tiempo distintas. El anacronismo está presente en el objeto tanto como en el sujeto. La del objeto, es la segunda maldición: “un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”, “*diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen” (p. 39 y s.). Ninguna explicación puede ser más precisa que la imagen de Brasil que problematiza Rocha en este fragmento de 1968:

O Brasil é um país indianista/ufanista, romântico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional/popular/reformista, concretista/subdesenvolvido, revolucionário/conformista, tropical/estruturalista, etc... etc... (...). Quem somos? Que cinema é o nosso? (2004: 131)

La imagen de Brasil no puede representar ni una identidad histórica ni *una cronología regular u homogénea*; sólo un montaje anacrónico de rasgos parciales, proyectos y génesis nacionales que lleva al límite la postulación de una identidad nacional históricamente

determinada e introduce el montaje cinematográfico como un rasgo inmanente de esa identidad nacional problemática (¿quiénes somos?, ¿qué cine es el nuestro?). El punto de vista anacrónico es inmanente a la imagen de Brasil. Llegamos así al núcleo del “malestar en el método”, la tercera maldición: “la emergencia del objeto histórico”, sostiene Didi-Huberman, deriva de “un momento anacrónico casi aberrante” (p. 44). Así nos muestra que Carl Einstein en sus textos históricos se mueve “entre la pasión de la vanguardia cubista y el descubrimiento de la escultura africana” (p. 257), pensando uno a partir del otro. Un tipo de composición temporal aberrante que aparece muy frecuentemente en los textos históricos de Glauber Rocha que dan sentido a sus enunciados más generales: “Moisés/Griffith canta o nascimento da Nação branca, protestante, capitalista, democrática, liberal” (2006: 39), “Eyzensteyn espermata em cores o ritual Dyonizyako” (p. 166), “Nosso Senhor Buñuel” (p. 170), “Pasolini me revelava comuns identidades tribais, bárbaras” (p. 256) y el efecto de lectura de Borges como “uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça” (2004: 251).

II- Resumen de contenidos

Marco Genético. En la **primera parte** se estudia la relación recursiva entre el proyecto de “cine nuevo” y la “revisión crítica” de la historia del cine en *Revisão crítica do cinema braileiro* (1963). El pensamiento temprano de Rocha puede demarcarse inicialmente por medio de la discusión con Paulo Emilio Salles Gomes (y la Cinemateca de San Pablo en torno de *la historia del cine de Brasil*) y Louis Marcorelles (y la crítica francesa en torno de *la definición de cine nuevo*) a caballo entre el “desarrollismo” de los franceses y “dependentismo” (incipiente) de los críticos brasileños. En el marco de este contrapunto, el texto disloca dos series temporales contrapuestas: *la serie histórica que reproduce la “relación colonial” con el modelo industrial de Hollywood* y *la serie de “islas autorales” que irrumpen como acontecimientos inesperados que anticipan un cine nuevo en Brasil*. El texto presenta un cuerpo consistente de categorías críticas que definen el marco donde ambos modelos cinematográficos se contraponen y tienen un despliegue posterior en los textos de Rocha: la luz, la tierra, la imagen del pueblo, la forma del tiempo, la categoría de “autor” como figura descentrada de la obra y abierta a la “realidad” por medio de la invención de un punto de vista que polemiza con el punto de vista naturalizado del cine industrial. El contrapunto de ambas series plantea la necesidad de una “reapropiación autoral del género western” adoptado colonialmente por las industrias paulistas: *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964) cuya necesidad histórica es planteada en el texto (escrito pocas semanas antes

de comenzar el rodaje). Se trata de un proyecto “fundacional” para una tradición cinematográfica brasileña constituida sobre el territorio fundacional de su cultura: el “sertão”.

El sol americano contra la luz europea. En la **segunda parte** exponemos dos momentos modélicos de la Historia del Cine de acuerdo con la codificación de *Cahiers: la preguerra y la posguerra*. Cada momento está segmentado por la irrupción de cuatro “personajes conceptuales” que mediante la invención formal (lo nuevo) desbordan la lógica autoral para condensar una potencia “religiosa” del cine (una “tierra prometida) evaluada *contra* otra potencia: I- Griffith-Moisés vs. Eisenstein-Dionisos o las fuerzas religiosas de la preguerra que representan proyectos de Estado (conservadores y revolucionarios). II- Ford, el cacique irlandés vs. Godard, el autor-guerrillero, que exponen correlativamente la expansión monopólica de la épica del capitalismo triunfante de posguerra y la irrupción de formas de resistencia cinematográficas contra Hollywood.

I- La preguerra. Rocha estudia la naciente hegemonía del modelo naturalista de Hollywood por el triunfo de **Griffith-Moisés** sobre el expresionismo alemán, contraponiendo las políticas de iluminación de EEUU y Europa a partir del principio de fotogenia y los efectos del primer plano frente a la estética teatral del expresionismo. *Momento de nacimiento del discurso cinematográfico y descubrimiento de la potencia “religiosa” del cine como espectáculo global y arte de masas.* Pero Griffith es leído a la luz de la recepción eisensteniana. Por tanto, el estudio de **Eisenstein-Dionisos** se encadena con la radicalización del uso del primer plano (crítica del close-up griffithiano) y el montaje de atracciones (“shock” vs. fotogenia), como factores de creación de un sentimiento revolucionario, limitado por el “idealismo psicológico” de Griffith. *Momento de autoconciencia del lenguaje y descubrimiento de una potencia revolucionaria del cine: la producción del éxtasis revolucionario (y su eventual deriva fascista).*

II- La posguerra. El *western* formaliza el triunfo universal del sistema de producción industrial correlativo de la expansión neocolonial del capitalismo norteamericano vencedor de la Segunda Guerra, que se expresa y expande mediante la producción de una épica propiamente capitalista y la conquista audiovisual de la tierra como espacio afectivo global cuyos principios son establecidos por **Ford, el cacique irlandés**. Rocha estudia la construcción del sentimiento de territorialidad (seguridad) por medio de la elaboración ritual del terror político descargado ritualmente en la forma del “duelo”, espacio-tiempo de *suspense* y descarga de la violencia sacrificial encarnada por el estado capitalista moderno. *Momento de colonización cultural y desarrollo tecnológico del cine como arma de conquista.* En contraposición con este modelo institucional triunfante, la figura de **Godard, iconoclasta**

y **guerrillero** permite estudiar la subversión del modelo representativo industrial por medio de la violencia autoral dirigida contra la violencia naturalizada del cine de género (“disparar contra el sol”). Pero la relación de Rocha con Godard no es estable. Hay dos momentos capitales que escinden la lectura: a- desde inicios de los sesenta, Godard aparece como el modelo de una política de la luz revolucionaria y eventual precursor genealógico del “cine nuevo”, b- hacia fines de los sesenta, Rocha expone los límites del modelo-Godard, comprometido con un “historicismo revisionista” y “racionalista” (inspirado en Vertov) al que opone un “anacronismo” y un “irracionalismo” (de inspiración eisensteniana) que señalan un horizonte místico para el cine revolucionario del Tercer Mundo que será llenado inicialmente por Luis Buñuel y Pier Paolo Pasolini. *Momento de nacimiento de una tradición cinematográfica tercermundista.*

Genealogías del Cine Nuevo. En la **tercera parte** se exponen tres modelos alternativos a la Historia del Cine Occidental, elaboradas por Glauber Rocha con vistas a producir una tradición cinematográfica para el “cine nuevo”. Primero, se indaga la creación de una Tribu Latina disidente de Europa cuyos precursores son Nuestro Señor Buñuel y el Cristo Tercermundista de Pasolini. En segundo lugar, la creación de una genealogía propiamente latinoamericana, centrada en Argentina, ya que toma como precursor al “infame santo Jorge Luis Borges” (en rechazo del modelo cinematográfico postulado por Pino Solanas) y se corresponde con la clausura de la etapa proyectiva de Rocha. En tercer lugar, postulamos la existencia de una “genealogía barroca”, última articulación de Rocha con una tradición para el “cine nuevo” cuya apertura hacia el futuro está condicionada a la repetición del pasado, sin expectativas revolucionarias.

I. La tribu latina. Nuestro Señor Buñuel es el Patriarca del cine latino, una figura exterior a la Historia del Cine Occidental. Rocha muestra las diferencias de partida entre el “surrealismo francés” de Bretón (lenguaje elitista) y el “surrealismo latino” que encarna Buñuel (lenguaje popular), donde la magia, el absurdo y la exacerbación herética del lenguaje, tocan el “nervio de la sociedad latina” que pasa por un goce subversivo de los valores estéticos y morales del cristianismo europeo. Una perversión iconográfica más efectiva en América Latina que el radicalismo iconoclasta de Godard. La “perversión” iniciada con Buñuel se encadena con **el nuevo Cristo de Pasolini**. La apropiación de Pasolini, como ocurre con Godard, también pasa por dos momentos: a- a inicios de los 60, Pasolini aparece como término aglutinador de una “tribu latina” iniciada por Buñuel, superando la exacerbación surreal-anarquista (el goce negativo) del español con un cristianismo revolucionario, iconográficamente despojado, moral y sexualmente liberado e

ideológicamente afirmativo, y b- a partir de los setenta, Rocha discute los rasgos edípicos y sádicos del Cristo pasoliniano como rasgos expresivos de un punto de vista colonizador por medios sexuales del cuerpo de los colonizados y su expresiones populares.

II. La genealogía latina, argentina. La “estética del sueño” (1971) opone las estrategias narrativas de Borges y Pino Solanas, reclamando una inspiración borgeana para discutir su propia posición como cineasta político de América Latina, en una toma de posición política anti-realista, anti-historicista y anti-racionalista. Estudiamos la apropiación glauberiana de los problemas y categoría de Borges como matriz analítica de sus propios films: tiempos que se bifurcan, desdoblamientos (sueño-vigilia) y retornos (arcaico-moderno), el nominalismo y la infamia, como principios posibles de un nuevo cine revolucionario refractario de las herencias de la revolución burguesa europea que Solanas reproduce. A continuación, tomando como referencia el *Juan Moreira* de Favio (1973), intentamos pensar una genealogía borgeana del cine latinoamericano.

III- Operaciones cubanas. Partimos del estudio comparativo de Fernando Birri y Glauber Rocha, para contrastar las diversas concepciones de “cine nuevo” disponibles en la región con el fin de objetar la generalización teórica del llamado “Nuevo Cine Latinoamericano”. Operación vehiculizada por el Instituto Cubano (ICAIC), que postula la existencia de un movimiento regional de cineastas, forzando una homologación regional que no es ajena a traducciones malintencionadas y olvidos dudosos de parte importante de la obra glauberiana vinculada con la “estética del sueño” de 1971 (año en que Cuba supedita sus políticas a la URSS, adoptando el realismo socialista como modelo de arte revolucionario). Más o menos simultáneamente a esta operación institucional cubana, Severo Sarduy, un cubano exiliado en París, publica su famoso ensayo “Barroco y neobarroco” (1972) que inscribe a Rocha en la nómina de una formación “neobarroca” latinoamericana. A continuación, analizamos los textos posteriores a 1971, época en que el proyecto “cine nuevo” entra en crisis y la reflexión genealógica se fragmenta y dispersa. Sin embargo, surgen los esbozos de una genealogía barroca, última tradición suscrita por el autor como precursora del “cine nuevo” cuya proyección abierta al futuro declina como un puro recomenzar del pasado (del complejo colonial).

Cap. 2- Estado del arte: **“Las modernidades del Cine Nuevo”**

- La Guerra Santa

Había una dimensión proyectiva que animaba la mayoría de las declaraciones de Glauber, anunciando un nuevo cine a ser construido, en combate con la cultura occidental (Cardoso, 2007a: 89).

Maurício Cardoso asocia la vocación proyectiva de los textos de Glauber Rocha sobre el Cine Nuevo con una guerra contra la (vieja) cultura occidental. Gesto moderno si los hay. Pero es una guerra mística, que asume una tonalidad profética en apariencia inconsistente con la secularización moderna. Como afirmaba Ivana Bentes (1997), Glauber Rocha “faz da crença um método de conhecimento” histórico-político dado que para “fazer a Revolução ou instaurar o fascismo é preciso crer, paradoxo da modernidade” (p. 31). Gilberto Vasconcelos (2001) recuerda que Rocha “decía a veces que era ateo, materialista, dialéctico— pero no marxista—, otras veces declaraba que era protestante, judío, moro, lector de la Biblia” (p. 28). Si a título personal estas declaraciones resultan contradictorias, no ocurre lo mismo en el plano del pensamiento, donde la crítica política y la proyección mesiánica componen un bloque de sentido irreductible: “Glauber Rocha piensa la política como inseparable de la religión” (ibid.). Esta basculación político-religiosa atravesada por un núcleo beligerante no sólo determina un estilo de composición cinematográfica. También los textos entrecruzan sistemáticamente ambos registros (“a revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo”, 1971, 2004: 250, “precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução”, 1997: 411, etc.). Su concepción de la Historia del Cine, como se observa en el índice de esta investigación, está sesgada por figuras religiosas (Griffith-Moisés, Eisenstein-Dionisos, el Cristo Tercermundista de Buñuel y Pasolini, “el infame santo Jorge Luis Borges”) y estructurada en una forma de guerra como la del “sol americano contra la luz europea” (vid Parte 2 y Parte 3). Pero estos rasgos positivos de su pensamiento “escrito” no fueron valorados en el contexto de recepción inicial ni en los sucesivos marcos de lectura generalmente subordinados a la interpretación de los films, como manifestaba Paulo Emilio Salles Gomes, el director de la Cinemateca de San Pablo, en 1963: “sus ideas, las cosas que dice o escribe, sólo me interesan porque Rocha va a hacer buenos films” (Salles, 1963 *en* Rocha, 2003: 207, vid cap. 3). Y aunque la actitud

beligerante de su escritura resultaba evidente desde sus primeros artículos de fines de los cincuenta (cfr. Rebechi, 2011) y toma forma de declaración de guerra contra la industria del Cine de Brasil en la primera publicación programática de Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* de 1963, donde se promete el advenir inminente de un Cine Nuevo (cfr. Rocha, 2003 y vid cap. 3), la mayoría reaccionó defensivamente frente a lo que se entendió como un intento de división (caprichoso y oportunista) de lo que había que unificar de manera perentoria: *todas* las fuerzas productivas del cine de Brasil en el marco de una “situación colonial” (cfr. Salles Gomes, 1981, vid cap. 3). Antes de Ivana Bentes (1997), en rigor, es difícil encontrar un lector capaz de matizar el gesto de trincherera para destacar, en otro nivel de análisis, la concepción del “cine como guerrilla” (Bentes, 1997: 24). El estilo polémico no es (o no es sólo) coyuntural ni sobreactuado, conlleva una toma de posición consecuente con la situación polémica del cine en Brasil, América Latina o el Tercer Mundo en general donde las relaciones monopólicas con las industrias culturales metropolitanas deben ser abordadas, según Glauber Rocha, con una clave de guerra (des/colonización cultural, imperialismo/liberación, cine de guerrilla, cine de focos, etc.). Ismail Xavier (2003) da un paso más en esta dirección, tomando la “polémica como (un) método” histórico y crítico (Xavier, 2003). No sólo como un posicionamiento frente a la situación polémica del cine en su país y la región, sino también como una forma de interrogar su historia y disponer las fuerzas productivas que la tensionan en un plano o tablero geopolítico: “o social é um campo de batalha”, “no grande teatro da história, o jogo é de contrapontos” (Xavier, 2006: 10). Pero esta geopolítica es inseparable de una guerra religiosa, de una proyección mesiánica de las pulsiones colectivas elaboradas por el cine:

Pelo que lemos nos seus artigos sobre Buñuel, sobre o cinema italiano ou sobre Godard, podemos supor que a resposta envolve esta opção mítico-popular em que todas as pulsões (...) compõem o amálgama da subversão que ele cristaliza numa constelação cultural na figura do Cristo rebelde (ibid.: 26).

Una forma de combate atravesada de matices político-religiosos ya había sido evidenciada por los comentaristas más importantes de la filmografía de Glauber Rocha tanto en Francia (Gardies, 1974 y Deleuze, 1985) como en Brasil (Xavier, 1983 y Avellar, 1995) y, a partir de ellos, en Argentina (Oubiña, 1996 y Cangí, 2004). Para René Gardies (1974), el “sistema rochiano” funciona por la repetición de una batalla primigenia que prolifera en la historia actualizado por distintos personajes/situaciones: “el dragón de la maldad contra el santo

guerrero” (p. 52). Pero este supuesto “mito de origen”, actualizado verticalmente en el encadenamiento horizontal de los contenidos (como si los personajes legendarios reencarnaran en los personajes del presente que repiten automáticamente un rol dentro de aquella contienda), no subyace *in illo tempore* como un origen puro, identitario, anterior a la historia narrada y a la historia *aludida*.²⁵ El mito de origen en el plano de los contenidos es la condensación de una lucha histórica que se libra en el nivel de las formas de expresión: el “Santo Guerrero” es a la vez el San Jorge de la iconografía cristiana y Oxóssi, el Orixá guerrero del canbomblé que sincretiza la iconografía del colonizador.²⁶ Glauber Rocha interioriza el conflicto histórico en la puesta en escena propia del mito de origen. El origen es siempre histórico, la historia siempre es conflicto. De acuerdo con el postulado fundamental del estructuralismo que retoma Gardies, el principio que dota de “coherencia” y “unidad” al “sistema rochiano” hay que buscarlo en un principio relacional “doblemente combativo” (p. 16):

- Una guerra en el plano de contenidos donde los personajes actualizan roles definidos por las relaciones antagónicas inherentes al cuerpo social que repiten distributivamente la trama subyacente de un combate modélico:

En el gran combate de San Jorge, los peones no son distribuidos de una vez por todas. Cada uno es, alternativamente y al mismo tiempo, San Jorge y el León (...). No depende de ellos asumir los dos roles. El Santo Guerrero *está* en los dos campos, al mismo tiempo. Y exclusivamente en cada uno. Para comprender quién es quién, nuestra lógica tropieza (...). De manera completamente reversible, se transforma el mal en bien y el bien en mal” (p. 52 y s.).

- Pero este antagonismo modélico no es originario, interioriza los conflictos históricos en todos los niveles de la expresión:

Guerra de una expresión alienada por acceder a una conciencia de sí misma, guerra de un modo de expresión—el cine— sometido a una intensa aculturación, con el fin de enraizarse como una forma de enunciación nacional, guerra, en fin, que se libra en el frente cultural como antecedente de otra revolución (p. 16).

²⁵ Cfr. Eliade, 2001. Para una lectura del tiempo en Rocha a través de Eliade, cfr. Stara, 2009.

²⁶ Cfr. Rocha (1969): “Na religião africana, São Jorge corresponde a Oxóssi, deus da caça. Todo o filme é uma discussão do santo guerreiro e do dragão” (2004: 201).

Origen del choque de dos (o más) civilizaciones históricas rehaciéndose constantemente en el nivel de los contenidos de la imagen (por representación directa de sus efectos en el presente o reinscripción alegórica de la escena *originaria*) y en el nivel de las formas, como dice José Carlos Avellar (2002): como “un discurso compuesto por dos dialectos superpuestos: uno que se asemeja a una lengua ya organizada y otro que parece habla automática, o expresión de una cultura todavía ágrafa, o rechazo de la lengua del colonizador” (p. 142). El conflicto parece tan inherente a la matriz formal de los films que no se puede pensar en ellos sin desplegar una especie de teatro de oposiciones en todos los niveles: el duelo formal entre el código *western* y el estilo autoral balbuceante o la banda sonora compuesta por la tensión y el contrapunto de las *Bachianas* de Villa-Lobos y el folklore nordestino en *Deus e o Diabo na terra do sol* (Rocha, 1964), etc. A partir de esto, Ismail Xavier (1983), principal promotor de los estudios *glauberianos* en la USP y autor de algunos textos canónicos sobre Rocha (1983, 1993, 2001), hace del contrapunto el principio metodológico de su estudio inaugural (“organicé el trabajo en base al punto-contrapunto”, Xavier, 1983, 2007: 14). Gilles Deleuze, pocos años después (1985), contrapone a partir de Glauber Rocha un “cine menor” (que “estalla en el tercer mundo”) con el “cine mayor” de Hollywood. A partir de esta dicotomía, el francés introduce la noción de un “cine político moderno” cuyo principio constructivo (falta el pueblo) subvierte y colisiona con el dato de partida del cine clásico (hay pueblo) (cfr. Deleuze, 2005b: 286 y ss.). Esta sustracción del referente constitutivo del clasicismo político es inseparable del desplazamiento, inherente al ciclo paradójico del modernismo cinematográfico, desde la afirmación de la “conciencia histórica” (por ejemplo, del pueblo como sujeto político) hacia la enervación de la “creencia” (más o menos desesperada) en un porvenir que saturaría virtualmente el intervalo no-cronológico e improbable entre un pueblo que falta y otro que vendrá. De esto modo, por medio del conflicto interiorizado en la forma de los films, Rocha queda posicionado en el corte teórico de dos modernidades cinematográficas: una brasileña (Xavier) y otra política (Deleuze). Ahora bien, ¿no es la guerra, a su vez, la clave de su pensamiento tanto teórico como historiográfico?

- Periodizaciones superpuestas: Cine Nuevo y cinema novo

En la introducción a la edición crítica de *Revolução do Cinema Novo* (2004), Ismail Xavier subdivide el texto o la serie de textos (artículos, ensayos, manifiestos y entrevistas compilados, revisados y muchas veces reformulados por Rocha para su edición en formato

“libro”) en dos grandes períodos, recortados según la orientación temporal de su principal objeto (el “cine nuevo”). Por un lado, distingue el “combate por un programa”, librado durante la década de 1960 (cuando “prevalecían los manifiestos”) y, por otro lado, el “combate por una memoria”, trabado en la década de 1970 (que “se expresa en la tónica del diario, del homenaje”) (Xavier, 2004: 19). La periodización del texto que propone Xavier, en apariencia, se limita a reforzar la periodización mayoritaria que hacen los historiadores del *cinema novo* brasileño (cfr. Amar, 1994). Con diferencias menores de datación, se habla de tres fases o ciclos creativos del grupo: 1- el ciclo nordestino: vinculado con la expresión del hambre y el conflicto de la tierra (1963-1964), 2- el ciclo de la ciudad: vinculado con la reflexión sobre el golpe de estado (1964-1968), 3- el ciclo tropicalista: vinculado con la expresión alegórica de un Brasil irrealizado, primitivo y moderno a la vez (1968-1972). Rocha es la clave de esta distribución grupal. Hay un film suyo en el corazón de cada ciclo: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em Transe* (1966) y *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

A- El *cinema novo* visto a través de Glauber Rocha:

Este corte en tres períodos, hoy consolidado, está circunscrito por el horizonte de los estudios de Ismail Xavier, que han tenido efectos teóricos notables en la reflexión sobre el cine moderno brasileño (Lima, 2012). El primero (1983, 2007) indaga la producción de Rocha antes del golpe militar de 1964. Más allá del análisis formal del film, *Deus e o diabo...* tiene un valor ejemplar. Es la película que actualiza mejor los postulados de la “Estética del hambre” (Rocha, 1965). De este modo, aunque el estudio se focaliza en los films del autor, la interpretación subyacente del texto glauberiano tiene un alcance transversal. La “estética del hambre” *inaugura* la etapa “moderna” del cine brasileño, en contraposición con los films que todavía reproducen formas clásicas adoptadas del sistema industrial norteamericano, por ejemplo, el contrapunto entre un *western* (o *nordestern*) como *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) y *Deus e o diabo*, que interioriza el conflicto entre el código (*western*) y su negación (autoral).

El segundo estudio, *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993, 2014), desborda la lógica autoral para demarcar una época del cine brasileño moderno. El libro comienza por el segundo período del *Cinema Novo*, tomando *Terra em transe* (Rocha, 1967) como punto de partida, y avanza hacia la etapa “tropicalista” del movimiento, con films ejemplares como *Macunaíma* (Andrade, 1969) y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Rocha, 1969), incorporando también la disrupción simultánea del llamado “cinema marginal” (*O*

bandido da luz vermelha, Sganzerla, 1968) determinado negativamente *contra* la “estética del hambre”. Positiva o negativamente, Rocha se erige como paradigma de interpretación del cine moderno brasileño. *Terra em transe* es el primer film de la serie y ofrece un nuevo modelo teórico de interpretación de la modernidad, ahora entendida en un sentido especial, menos optimista y menos vanguardista que en las vísperas del golpe de 1964: “es el punto inicial de la serie e introduce el drama barroco” (expresión que toma de Walter Benjamin) (Xavier, 2014: 16). Hay así una “modernidad barroca” que Xavier piensa en contraste con la profundización de la llamada “modernización conservadora” impuesta por el régimen militar, donde se acentúa la insistencia (interiorizada o alucinada) del proyecto modernista revolucionario en ruinas (“potencia imaginaria de los vencidos (...) alude con insistencia a una posibilidad no cumplida en la historia”, Xavier, 2014: 85). En la primera etapa sobresale un gesto más vanguardista, vinculado con Godard, con una deconstrucción (al mismo tiempo cinéfila) del clasicismo.²⁷ Lo común entre las dos tonalidades es el desplazamiento de la épica de formación nacional (inspirada en el *western*) hacia una crisis o incumplimiento que, primero, proyecta una teleología de liberación política diferida más allá de los límites cerrados del film (el mar como estadio “todavía no” accesible al pueblo del *sertão*) y, con *Terra em transe*, yuxtapone las ruinas del proyecto de emancipación política (que “ya no” es posible con el golpe de estado) en un bloque indiscernible de alucinación e historia, crítica política y misticismo: “no hay separación nítida entre las esferas de causalidad material y de la magia” (Xavier, 2001: 149).

La posición central de Rocha en la génesis del “cine moderno brasileño” se ve acentuada en un tercer estudio (Xavier, 2001). Aquí el objeto *declarado* alcanza un mayor grado de generalidad: ni Rocha, ni el *cinema novo* y sus derivas, sino el “cine moderno brasileño” como tal, cosa que, en el fondo, era el problema de partida, de forma tal que los tres textos se encadenan en una perfecta circularidad. El texto de 2001 se cierra justamente con una figura teórica que expresa una marca generacional, el “deseo de la historia”, encarnado metonímicamente por Glauber Rocha, según el título del último capítulo (el único que lleva nombre de autor): “Glauber Rocha: o desejo da história”. El “deseo” inscribe la posición del

²⁷ Sin embargo, en un prólogo tardío de 2007 para la reedición de su estudio de 1983, la perspectiva de una lectura barroca de Rocha se amplía (con matices) más acá del golpe: “Marcado por un impulso de contradicción, Glauber tejió en sus imágenes un drama barroco que, en el sentido propuesto por Walter Benjamin, sólo se explicitó con mayor claridad en la estructura y en el estilo de *Terra em transe* (1967). Este film trazaba una reflexión exasperada frente a lo que el cineasta entendía como un reiterado aplazamiento propio de la historia trunca de una nación a construir, una nación-problema, tal vez un espejismo, de cualquier modo, un hipotético punto futuro que en *Deus e o diabo* (1963-64) había pensado en una tonalidad distinta (Xavier, 2007: 10).

“autor” como principio formativo del cine moderno. Aunque la “historia” como objeto de deseo, sublima la “voluntad de obra” o de expresión individual por el “compromiso” con la transformación de la realidad. Sin embargo, el compromiso modernista brasileño que motoriza Glauber Rocha no pasa por el sacrificio del *eros* autoral en favor de las necesidades de la militancia (realismo social, exhibición didáctica de los conflictos sociales, etc.) sino, como afirmaba en su primer estudio, por “interiorizar el conflicto en la puesta en escena” (Xavier, 2007: 13). En este último enunciado subyace una concepción paradigmática del modernismo que debe mucho a Ismail Xavier: Glauber Rocha como paradigma del autor moderno brasileño. Desde entonces “lo que se llama Cine Brasileño Moderno”, como acusa Amorim Lima, es prácticamente lo mismo que “el *Cinema Novo*, Glauber Rocha y *Terra en Transe*” (Lima, 2012: 28). No es casual que se anuden las periodizaciones y confundan sus fronteras.

B- Glauber Rocha visto a través del *cinema novo*:

De acuerdo con la historiografía del cine moderno brasileño el “movimiento *cinema novo*” acabó hacia 1970 a efectos del recrudecimiento del régimen militar que sigue al Acto Institucional N°5 de 1968. En 1971, Rocha confiesa ante Louis Marcorelles que “terminou o Cinema Novo, a época em que eu representava o cavaleiro da esperança” (cfr. Cardoso: 2007b: 150). Ese año inicia su primer exilio (1971-1976). Casi simultáneamente, Salles Gomes publica un texto famoso “*Cinema: Trajetoria no subdesenvolvimento*” (1973) donde confirma que “el *cinema novo* vivió una media docena de años” tras una lenta agonía posterior al “golpe de estado dentro del golpe de estado” que fue el AI5 (cfr. Salles: 2000). Si volvemos a considerar la introducción de Xavier a *Revolução do Cinema Novo*, no debería llamar la atención la diferencia de tono y de orientación temporal que justifica la periodización interna del texto: *combate por un programa/ combate por una memoria*. Con la disolución del movimiento *cinemanovista*, persecución y exilio mediante, Rocha naturalmente dejaría de elaborar textos como un “caballero de la esperanza”, aferrándose al combate más desesperado por preservar el legado audiovisual de su generación. “1970”, confirma Ivana Bentes (1997), “era o inicio de um novo ciclo” (p. 43). 1971 es el año del último manifiesto: “Estética del sueño” (Rocha, 2004). El corte es evidente y eso mismo lo vuelve problemático. Detengámonos en él.

Si el “cine nuevo” representa primero un *combate por un programa* que abre un horizonte proyectivo y después un *combate por una memoria* que cierra filas en torno de la autenticidad de una experiencia acechada por el olvido, entonces la diferencia entre los dos bloques no es

sólo temporal (hacia adelante/hacia atrás) o de tono (manifiesto/memoria), como indica Ismail Xavier, sino lógica o teórica. Y afecta directamente la concepción del objeto. Inicialmente el “cine nuevo” es un *proyecto*, es decir, un objeto *por ser creado, un problema de creación*. Su estatuto lógico es el de *un ser-posible*. Posteriormente Rocha considera al “cine nuevo” como algo ya consumado, perimido, objeto de “homenajes” y crónicas obsesivas. El estatuto lógico del “cine nuevo” es en este segundo momento el de un ser-de-hecho. Lo que el “cine nuevo” *fue* (visto retrospectivamente desde 1972 hasta 1980) no es lo mismo que lo que el “cine nuevo” *podía ser* (visto proyectivamente desde 1960 hasta 1971). La diferencia es lógica, más que cronológica (el cine posible / el cine realizado). Por lo tanto, la periodización interna del texto no puede confirmar la periodización histórica del movimiento, porque hasta 1971 Glauber Rocha está hablando de otra cosa: un proyecto, un modelo, una Idea de cine.

C- El movimiento (cinema novo) y la Idea (Cine Nuevo)

Mauricio Cardoso evidencia esta diferencia interior al pensamiento escrito de Rocha, mientras que la crítica y la historiografía tienden a interpretar de manera unívoca el campo de estudios sobre el *cinema novo* y, dentro de este marco, el pensamiento de Rocha, como si fuera *una* (sino “la”) expresión legítima del movimiento o del conjunto de films homologados bajo esa rúbrica grupal (cfr. Amar Rodríguez: 1994 y Figueirôa: 2004). Por un lado, Cardoso discute la comprensión de “la experiencia cinemanovista” como “una unidad monolítica” frente a lo que fue “una experiencia polémica y diversificada” (Cardoso, 2007a: 2). Paralelamente, sostiene que el pensamiento de Rocha posee una consistencia teórica “inmensa”, pasada por alto en las lecturas interesadas inmediatamente por la coyuntura (ibid.: VI).²⁸ La confusión entre lo que *Rocha piensa en sus programas* y lo que el *cinema novo* es o fue de hecho, puede derivarse del contexto de recepción inicial. Los textos más famosos de Rocha fueron presentados en el mismo contexto de recepción que los films *cinemanovistas*, muchas veces como artículos de factura colectiva o manifiestos autorizados por el “liderazgo grupal” que asumía el bahiano en medios nacionales e internacionales, desde la presentación en Cannes de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y la lectura pública de la “Estética del hambre” (1965) al año siguiente en Génova, con motivo de la apertura de una retrospectiva de los nuevos films brasileños auspiciada por el Instituto Colombianum (cfr. Pereira, 2007 y

²⁸ “Dueño de una escritura muy visceral, explosiva, volcánica, Glauber paradójicamente estaba dotado de una inmensa coherencia y de una claridad que me asustaron desde el inicio” (Cardoso, 2007: VI).

Franklin De Matos, 2016). Desde entonces, los textos de Rocha operan como “matriz de inteligibilidad” de los estudios de cine brasileño (Cardoso, 2007a: 5).

La remisión forzada entre el cuerpo de ideas (de Rocha) y el cuerpo de films (del cinema novo) no sólo simplifica la experiencia múltiple del cinema novo, también produce un efecto teórico empobrecedor que afecta la lectura de los textos (“la imagen del Glauber como un cineasta del ‘sertão’ y de temática nacional” (*ibid.*: 14 y s.). Pero la confusión se disipa a finales de la década de 1960, cuando el grupo *cinemanovista* se dispersa y, entre 1970 y 1973, Rocha formularía una última proyección de un “Cine Nuevo” articulado con una hipotética cinematografía Tricontinental (América Latina, África, Asia). En este intervalo final abordado por Cardoso, si tomamos la realización efectiva y grupal para comprender el alcance de la expresión “Cine Nuevo” en Glauber Rocha, hay que moverse entre la concreción de un movimiento paradójico (“paradójicamente, el cine tricontinental fue el movimiento cultural de un único hombre”, *ibid.*: 27) y el “delirio” de una idea que no encuentra condiciones de realización efectivas (“incluso entre los intelectuales más próximos a Glauber no había nada semejante que acompañase la tonalidad impuesta por los discursos del cineasta”, *ibid.*: 94). La opción de Cardoso se traduce en una serie de interrogantes que ponen en evidencia el contraste entre la realización efectiva (el *cinema novo*) y la consistencia teórica del proyecto cinematográfico (el “Cine Nuevo”):

¿Cuáles eran los interlocutores reales o imaginarios de Glauber? Al final, el tono de manifiesto y el programa de acción ¿sólo tendrían algún sentido si el cineasta pudiese realmente movilizar personas en torno de él? ¿Si pudiese efectivamente discutir el programa con otros revolucionarios y sistematizar estrategias objetivas de acción? ¿O el artículo sería simplemente una toma de posición de Glauber que conocía los límites objetivos que se imponían a la creación de una Internacional Cinematográfica? (*Ibid.*: 94).

- Un cineasta que escribe

A- Del hambre, una estética:

El primer estudio de Ismail Xavier, *Sertão mar, Rocha y la estética del hambre* (1983, 2003) conjuga el leitmotiv de *Deus e o diabo* de 1964 (“el sertão será mar”) con el manifiesto de 1965. *Film, autor y texto* están coordinados horizontalmente en el título. Pero esta horizontalidad se inclina en el cuerpo del texto desde el párrafo inicial: “del hambre. Una estética. La preposición ‘del’ (da), al contrario de la proposición ‘sobre’, marca una

diferencia: el hambre no se define como tema, objeto del que se habla. Se instala en la propia forma de decir, en la propia textura de las obras” (Xavier, 2006: 13). El hambre no es un mero asunto del film (también el cine digestivo cuenta historias de hambrientos), concierne más bien a los puntos de vista que adopta el cineasta sobre cualquier asunto: el “foco narrativo” o la “conciencia narrativa” dice Xavier (*ibid.*: 18).

Este estudio pionero se desmarca así de la *clave sociológica* introducida por Bernardet en 1967. El crítico de origen belga derivaba su acceso al *cinema novo* de un modelo esquemático de interpretación de los films “cuyas estructuras tienen un valor equivalente a ciertas estructuras de la sociedad brasileña” (Bernardet, 1976: 139). La relación forma/contenido, para Bernardet, reproduce la perspectiva paternalista de la clase media sobre las clases desposeídas, cosa que, como dice Cardoso, “no resuelve satisfactoriamente la lectura de la obra cinematográfica, pues otras mediaciones se apropian de la realización de una obra artística” (Cardoso, 2007: 30). A partir de Xavier se abre un campo de “análisis inmanente” que libera al “foco narrativo” del film de su traducción inmediata en la formación social y con ello de su “focalización” monolítica en una sola perspectiva (la de su clase social): “Xavier problematiza esta convergencia indicando la ambivalencia de puntos de vista en el film” (Cardoso, *ibid.*: 30). La ambivalencia (o multivocidad) de los puntos de vista es la marca del nacimiento “moderno” de Glauber Rocha: “su cine es el punto de intersección de los conflictos entre varios canales de expresión, conflictos que los cineastas de su generación tornaron evidentes al cuestionar el imperativo de que una única voz debe orquestar todo un filme” (Xavier, 2007: 9-10).²⁹ Ahora bien, junto con la trascendencia crítica de esta decisión teórica, el privilegio inicial que otorga Xavier a la obra cinematográfica elude la posibilidad de un análisis focalizado en los textos que, como dice, “no detentan la verdad de la obra” (entendiendo por “obra” exclusivamente los films), toda vez que “confundir la intención del autor con el sentido efectivo producido por las imágenes y sonidos es caer en la ‘falacia intencional’” (*ibid.*: 9). La palabra escrita traduce las expresiones “intencionales” del autor más allá del “sentido efectivo”, “objetivo”, producido en el film. El texto se refiere al film, pero el film excede al texto como lo objetivo excede a lo subjetivo, y lo corrige, delimitando el alcance crítico de sus enunciados.

²⁹ La asociación “modernidad-ambivalencia” remite a los textos de André Bazin sobre la diferencia teórica entre el *realismo clásico* (naturalismo) y el *realismo moderno* (perspectivismo) (cfr. Bazin, 1990 y 2008). En 1977 Xavier reformula la distinción baziniana con el par “opacidad/transparencia” (cfr. Xavier, 1977). El “naturalismo” cumple una ilusión de “transparencia” enunciativa, *invisibilizando* el punto de vista del film sobre la realidad representada, simétricamente, el modernismo *visibiliza* una multiplicidad de puntos de vista que vuelven “opaca” la imagen del mundo.

B- Pensar el film/filmar el pensamiento:

Los estudios de José Carlos Avellar (1995 y 2002) son los que mejor componen el proceso de escritura con el proceso de producción audiovisual. Avellar cita la definición inicial de la “estética del hambre” introducida por Xavier (2002: 113), lo que constituye un ejemplo monumental de la influencia crítica del investigador paulista. Sin embargo, Avellar reconoce en los ensayos de Rocha un intento de generalización teórica que elude la “falacia intencional” del interprete, al asignarle al texto escrito un estatuto formal que permite un análisis objetivo: “podemos intentar definir la teoría como un texto vecino al guion. Como un modo de sugerir modelos de dramaturgias de la misma forma que un guion sugiere un film” (Avellar, 1995: 7). El ensayo de ideas es comparable con un guion incipiente, abierto a la realización, pero con una diferencia de alcance: *lo que el guion es al film, el ensayo es a los “modelos de dramaturgia”*, es decir, a una idea general de cine más amplia que una película. El interés de Avellar por la lectura de Rocha, sin embargo, no pasa tanto por otorgarle dignidad teórica a sus escritos (cosa que hace), sino como paso previo para reconocer la dignidad filosófica del proceso de producción audiovisual: “Glauber hace todo el tiempo un cine de dos cabezas, una filmando el pensamiento y la otra pensando el filme” (2002: 101). La fórmula debe ser interpretada a la luz de la concepción eisensteniana de “cine intelectual” tan preciada para el propio Glauber Rocha (vid cap. 6). Lector intensivo de Eisenstein, Rocha sostenía que “el proceso de creación cinematográfica es igual al proceso lingüístico”, es decir, que “en el cine, se está mucho más en el campo de una estructura compleja que abarca la organización del montaje, del pensamiento más que de los escenarios (Rocha, 2004: 191, citado por Avellar, 2002: 140). El montaje *da forma* al pensamiento antes que al mundo exterior, por eso Eisenstein comparaba al cine intelectual con un “monólogo interior”. La película no es una ilustración metafórica de una idea cuya sede natural estaría en otro lado, en las palabras, por ejemplo. El concepto está en la imagen como puede estar en el texto y, por lo tanto, no hay “heterogeneidad” o “inconmensurabilidad” entre los dos dominios; el pensamiento está entre los dos (“ni en un punto ni en el otro”, *ibid.*: 102), estableciendo un dominio de análisis transversal, un campo de ideas-cine que toman forma escrita o forma cinematográfica. Pero la idea de cine, en última instancia, “sólo adquiere forma definitiva cuando termina el montaje” (*ibid.*: 90). El film (más que el texto) es el medio idóneo para dar forma a las ideas cinematográficas. Por eso el texto “piensa el film” (no el pensamiento) mientras que el film “filma el pensamiento” (no el texto). La relación no es recíproca. Y la diferencia no es menor.

C- De la “escritura de sí” a los “personajes conceptuales”

El desprendimiento de un sector de la crítica cada vez más interesado por la producción escrita de Rocha se ha vuelto materialmente posible con la organización de los archivos realizada por Lucía Rocha (madre del cineasta), reunidos en *Tempo Glauber* (Río de Janeiro) y abiertos a la comunidad desde 1989. La edición del epistolario *cinematográfico* (Rocha, 1997) que selecciona, introduce y anota Ivana Bentes, es el primer efecto notable de este trabajo de archivista (cfr. Rebechi, 2011: 26 y Rothier, 2007). En la introducción, que tiene la virtud de integrar la línea deleuziana con la de Ismail Xavier, la crítica carioca reconoce de buen grado que Glauber Rocha “fue un escritor compulsivo, que pasó más tiempo sobre una máquina de escribir que detrás de una cámara” (Bentes, 1997: 9) y, a partir de ello, elabora un programa teórico todavía incipiente: “ya es hora de sacar a Glauber del ‘gueto’ del cine e incluirlo en la historia de la cultura y del pensamiento contemporáneos” (*ibid.*).

Bentes intenta superar la objeción de Xavier, para quien el texto era un documento secundario que “no detenta la verdad de la obra” (cinematográfica) debido a su carácter intencional o psicológico. Es posible una lectura de los textos que no recaiga en la “falacia intencional” así como fue necesaria una crítica de los films que supere la “falacia sociológica”. También existen mediaciones entre la “intención autoral” y el proceso de “una ‘escritura de sí’ que deshace los límites entre lo conceptual y lo biográfico” (*ibid.*: 11). La grilla foucaultiana de la “escritura de sí” intenta reponer tales mediaciones. En la misma línea Ana Aguiar (2010) recupera la noción barthesiana de “biografema”, que le permite articular críticamente una relación entre biografía y escritura a partir de ciertas *marcas recurrentes* de la vida en el orden del discurso, más allá del género epistolar, pautado por la auto-posición del sujeto. Bentes seguía un camino inverso: seleccionaba la carta personal, a partir del planteo de problemas cinematográficos. No la huella de vida en el texto, sino el problema vital implicado en pensar el cine.

Maurício Cardoso rechaza esta dirección que, a su juicio, representa una mistificación biográfica del pensamiento: “si retiramos el acento mistificador del comentario de Bentes, resta, de hecho, una actitud radical que podríamos identificar con el compromiso intelectual en la vida política” (Cardoso, 1997: 197). Su referencia es Ismail Xavier. El texto glauberiano no arrastra un vínculo entre biografía y concepto, sino entre “deseo” e “historia”. Rocha es metonimia del cine moderno brasileño, punto de articulación del campo cinematográfico (cine de autor) con el campo cultural contemporáneo (“compromiso”). El comentario de Bentes, sin embargo, abre otra línea de investigación que no se confunde con una mistificación psicologista, ni se desgasta como una voz de época: “Glauber surge en estas

cartas como sujeto plural y personaje conceptual” (Bentes, 1997: 9). El término “personaje conceptual” lleva la firma de Deleuze y establece una clara diferencia entre la biografía del autor y el sujeto del pensamiento: “es el devenir o sujeto de una filosofía” (Deleuze y Guattari, 2005: 66). El sujeto del pensamiento no se identifica con la *persona* que escribe, más bien constituye una “tercera persona”, inmanente al orden del concepto, como el *Cogito* cartesiano o el “Sócrates” de Platón. En Rocha hay muchos personajes teóricos, cada uno inseparable de una idea y de una potencia (religiosa) del cine: Griffith-Moisés, Eisenstein-Dionisos, Nuestro Señor Buñuel, etc. Así la idea de un “sujeto plural” interioriza en la escritura la misma condición múltívoca (y polémica) que caracteriza también la modernidad de los films en los términos de Xavier (vid supra). *El conflicto no es (o no es sólo) el asunto del texto, objeto del cual se habla, se instala en la forma de decir*. Por ejemplo: la escritura fragmentaria, que Rocha comparaba con la ruptura de la continuidad del montaje y Bentes (cercana a Avellar en este punto) define como “una lengua descolonizada, truncada y poética” (Bentes, ibid.: 62) en todos los niveles: ortográfico (“eztetyka”, “revoluzyón”, “kynema”), fonético (“Roliudi” por “Hollywood”, “Oropas” por “Europas”), gramatical (“psychologydealizta”, “heustoria”), sintáctico (como el título de un film de 1970: “Der leone have seven cabeças”, o la descripción de Guimarães en la novela de 1978: “Rien de tout: ROSA IS ONLY MINEIREZ”, 2012: 12), con cambios abruptos de la persona verbal (por desdoblamiento del yo en una tercera persona, en un “nosotros contra ellos”— heustoria— o en una primera persona compuesta de yo y otro: “Guimarães Rocha”, “Glauber Fellini”, “Di Glauber” por “Di Cavalcanti”); etc.

- El cambio de foco “texto/film”

En 2011 Arlindo Rebechi propone un cambio de foco en los estudios glauberianos: “sin dejar de comprender la relevancia del cine de Rocha y de la crítica que gravita alrededor, conviene señalar otro foco de posibilidades: sus escritos” (Rebechi, 2011: 26).

A- Cine nuevo, la tercera ruptura modernista de Brasil:

Su trabajo de campo resulta en la organización de los artículos periodísticos publicados por Rocha en sus intervenciones públicas en Brasil desde mediados de 1950 hasta el umbral de 1980. Su investigación excluye el período de exilio (1971-1976) así como los textos publicados en el exterior. En estos casos, remite a los estudios de Figueirôa (2003) y Cardoso (2007) (Rebechi: 218 y 219). La exclusión tiene sentido. Su tesis circunscribe los ensayos de

Rocha en un dominio muy preciso del campo cultural brasileño: el ensayo sobre el “ser nacional” o el debate sobre la formación de la identidad brasileña, que se vincula genéticamente con “nuestro primer modernismo” (aquel el que emerge con la Semana del Arte Moderno de 1922 en San Pablo) (ibid.: 26 y 32) y, en un segundo ciclo, con la emergencia de la novela social durante la década de 1930 (ibid.: 93). Desde esta perspectiva, Rocha identificaría el *destino* del “cinema novo” con una “tercera ruptura moderna” (antropofagia: 1922, novela social: 1930, cine nuevo: 1960) que *debía ser* política donde los modernismos anteriores habrían alcanzado una consciencia cultural (1922) o social (1930) pero no política del problema de la identidad de Brasil (cfr. Vasconcellos, 2001) en un país con niveles de alfabetización que desfavorecen una nacionalización expresiva en el campo literario. La modernización política de Brasil sólo podría ser audiovisual. La nacionalización audiovisual de Brasil (realizada a la postre por la cadena *O Globo* a instancias del régimen militar en perjuicio del proyecto glauberiano, vid cap. 10) es “la transformación paradigmática prevista por él para privilegiar al cine como la nueva expresión artística moderna por excelencia” (Rebechi: 40). El “cine nuevo” es, al menos inicialmente, el proyecto de modernización nacional de Glauber Rocha. Que, frente al vaciamiento de singularidades culturales que *O Globo* reducirá a estereotipos carnavalescos, pretende anclarse en la reflexión del modernismo sobre la identidad nacional y sus formas de expresión distintivas. Esta operación recursiva de articulación con una tradición selectiva ya es incipiente en los artículos de finales de la década de 1950, incluso por fuera del campo del cine: “buscando, por él mismo, identificar las líneas de su propia filiación, Glauber quiere que su proyecto intelectual se identifique con José Lins do Rego” (Rebechi, 2011: 73). Más tarde “para el cineasta, los *cinemanovistas* habían implementado el ‘capítulo II’ de la Semana de Arte Moderna” (p. 286). Hacia 1976: “José de Alencar se tornaba personaje modelar. Si no el patrono de nuestras letras, ya ganaba, por parte de Glauber, algún aliento para tornarse el patrono de nuestro cine” (p. 272). Pero los precursores del *cine nuevo* no sólo exceden el campo del cine, también la articulación de una tradición propiamente nacional que es el foco de interés de Rebechi. El investigador pone como ejemplo el film *Raíces* del mexicano Benito Alazraki (1953) “considerado por Glauber como un precursor de un cine Latinoamericano preocupado por sus propios problemas de formación e identidad nacional” (p. 84). Este último ejemplo prefigura tempranamente (cfr. Rocha, 1958, 2004: 37) un desplazamiento de perspectiva que está implicado en las premisas de Glauber Rocha: un ida y vuelta no contradictorio entre lo nacional y lo continental (o tercermundista), entre un

nacionalismo irreductible y una conciencia geopolítica (“el cine nuevo no es una entidad privilegiada de Brasil”, Rocha, 1965, 2004: 67).

B- Cine nuevo, la tercera ola del cine moderno europeo:

Quizás toda investigación pueda definirse contra otra que la precede. Alexandre Figueirôa (2004) había tomado una dirección diametralmente opuesta (¿y complementaria?) a la de Rebechi. Su asunto no era directamente el texto glauberiano, sino más bien la “recepción” del *cinema novo* en las revistas especializadas francesas, ya que a su juicio (es la tesis) el “Cinema Novo en Francia fue de hecho una invención de la crítica” (Figueirôa, 2004: 15). Una invención teórica que vino a llenar un espacio vacío no menos teórico: “el Cinema Novo fue movilizadado de manera tal que pueda desempeñar, para los redactores, un papel sustituto de los movimientos precedentes (neo-realismo italiano y *nouvelle vague* francesa) dentro de las intenciones de interpretación de los nuevos cines defendidas por sus publicaciones” (ibid.: 16). En cualquier caso, la expresión “cine nuevo” tiene una historia prolífica por detrás y la comprensión de su alcance en la reflexión glauberiana se torna insuficiente si no se la interroga en el marco de esa historia. Resumámosla a sus tres momentos principales:

1) En 1952 Guido Aristarco funda la revista romana *Cinema Nuovo* asociada con la interpretación “luckáseana” del neorrealismo italiano, que se opone a la lectura de corte “fenomenológico” que impone Bazin desde *Cahiers du cinéma* (publicación fundada en 1951) mediante la categoría más exitosa de “cine moderno”. Estos dos “nuevos” realismos teóricos (“realismo social”, “realismo fenomenológico”) se definen por oposición con el “naturalismo clásico” de Hollywood en nombre de una misma serie de películas, lo que no deja de alertar sobre la autonomía relativa de la producción teórica con respecto a su universo empírico de referencia. 2) Desde mediados de la década de 1950 la “*nouvelle vague*” (nueva ola) reemplaza al “neo-realismo” en el centro del debate y de la comprensión del “nuevo cine”, fundamentalmente en los *Cahiers du cinéma*, donde los jóvenes cineastas de la *nueva ola* habían forjado en su etapa de críticos una categoría que iba a funcionar como principio explicativo de sus propios films unos pocos años después: la “política de los autores”. Bajo esta nomenclatura o insignia de la crítica, la asociación “nuevo/realismo” cede ante una asociación más prestigiosa y duradera que tendrá un eco importante en la reflexión de Rocha y en la reflexión sobre Glauber Rocha: “nuevo/autor” (cfr. Baecque, 2003) (vid Parte 1, I). 3) Desde inicios de la década del 1960 el uso del término “cine nuevo” se generaliza al punto de conformar un campo discursivo que define una época del cine y de la crítica moderna marcada por la radicalización política de críticos y cineastas (cfr. Baecque, 2006). Desde

entonces la insignia de la “política de los autores”, expresión pura de la cinefilia de la generación anterior, cede su terreno a las demandas de la realidad (Cuba, Argel, Vietnam), lo que se manifiesta con la inclusión de categorías provenientes del campo cultural contemporáneo, como el “compromiso” de raíz sartreana que desanuda la autonomía de la obra como rasgo expresivo autoral. Lo *nuevo* procede del descentramiento del autor tomado previamente “como un creador individual, apolítico, señor absoluto de la puesta en escena” (Figueirôa, 2004: 168). Aquí el “cine nuevo”, asociado inextricablemente con la figura de Glauber Rocha, remite a la tercera modernidad cinematográfica, también signada por advenir de una conciencia política tomada por el cine como medio de expresión privilegiado del campo nacional y popular.

C- Cine nuevo, la invención teórica del cine moderno brasileño:

Puede decirse que “cine nuevo” es una especie de invención teórica. Esto es evidente en Europa, pero ¿qué ocurre en Brasil? Amorim Lima (2012) estudia “la invención del Cine Moderno Brasileño” a partir del diálogo/debate que durante las décadas de 1960 y 1970 mantiene Rocha con Paulo Emílio Salles Gomes y, consecutivamente, aborda los estudios desarrollados por Ismael Xavier que consolidan desde inicios de 1980 “la canonización del *glauberianismo* como paradigma de los estudios brasileños sobre cine” (2012: 172). La tesis no indaga el “cine moderno brasileño” *como tal* porque, argumenta el investigador, el recorte de un corpus audiovisual “moderno” ya presupone la producción del campo teórico que permite visibilizarlo, delimitarlo e interpretarlo como “moderno”. Lo que importa, dice Lima, es:

Cómo, en el discurso historiográfico y en la crítica cinematográfica, las narrativas sobre el cine nacional se fueron articulando para poner de relieve un conjunto de inquietudes capaces de generar una *idea de proyecto cinematográfico* llamado *Cine Brasileño Moderno* y cómo este proyecto estuvo— y está en muchos casos— íntimamente articulado a un nombre: Glauber Rocha (ibid.: 15).

La investigación de Lima complementa (también por oposición) la de Pedro Plaza Pinto (2008), dirigida por Ismael Xavier pocos años antes. El contraste es nítido. Mientras Lima estudia el “cine nuevo” por los efectos teóricos e historiográficos en Brasil, Plaza Pinto indaga “la emergencia del Cinema Novo” en el diálogo de Salles Gomes y Glauber Rocha justo “cuando son trazadas las primeras líneas del proyecto juvenil” (2008: 7). Lo que

importa aquí es el momento opuesto; no ya los efectos de la canonización glauberiana como obstáculo epistemológico fraguado por el mismo Glauber Rocha, Salles Gomes e Ismail Xavier, sino al contrario el esfuerzo constructivo de la imaginación teórica de Salles y Rocha por articular un debate cinematográfico a nivel nacional en un campo discursivo teóricamente vacío, económicamente “dependiente” y culturalmente “colonizado” (vid cap. 3).

D- Lo nuevo: estética y modernidad:

En el filo de esta conciencia “geopolítica” incipiente, Cardoso (2007) matiza la interpretación *nacionalista* que circunscribe a Rocha dentro del campo ensayístico vinculado con la determinación de la identidad brasileña, pero “oculta la parcela expresiva de su producción cinematográfica y escrita marcada por la ampliación internacional de su radio de acción” (Cardoso, 2007: 14). Si desde la “Estética del hambre” (1965) el problema de Rocha es la percepción occidental de Brasil (sobre todo cuando el espectador nacional está colonizado por esa percepción) esto no implicaba un repliegue bajo condiciones nacionalistas, sino una posición beligerante *contra* la percepción del “colonizador” como productora de identidades (e identificaciones) colonizadas, en una reflexión que va ampliando su alcance desde Brasil (1955-1960) a América Latina (1965-1969) y el Tercer Mundo (1969-1974), inspirándose en la Tricontinental del Che por lo menos desde 1967 (cfr. Rocha, 2004). La situación colonial define una condición estructural que desborda el marco nacional, pero también los voluntarismos políticos limitados por las posibilidades de la racionalidad histórica típica de las izquierdas (Cardoso: 27-28). En otras palabras, Rocha formula un proyecto de integración del Tercer Mundo (Latinoamérica, África y Asia) inspirado en el internacionalismo revolucionario del Che Guevara, aunque incorporando positivamente (a diferencia del proyecto “tricontinental” de Che) la dimensión de la religiosidad popular junto con la perspectiva más racionalista de la emancipación política.³⁰ Cardoso realiza su investigación bajo la dirección de Ismail Xavier que había dado previamente algunos pasos en esta dirección:

No sorprende la dificultad encontrada cuando tenemos que desembrollar las lecciones de economía política del ritual religioso y de la metafísica que impregnan los filmes de

³⁰ Ambas tendencias conviven en la estructura de los films: “cada uno suscitó un campo de reflexión sobre la cultura de los países subdesarrollados; cada uno demostró formas distintas de religiosidad popular, de perfil mesiánico o apocalíptico, en fin, en cada uno es posible encontrar un campo de batalla contra la cultura colonizadora” (ibid.: 27-28).

Glauber, pues ahí no hay separación nítida entre las esferas de causalidad material y de la magia (Xavier, 2001: 149, citado por Cardoso, *ibid.*: 48).

Cardoso reconoce en Xavier el señalamiento de un nudo inextricable entre las causas mágicas y las históricas incluso más allá del período de la producción que el investigador define como “Tricontinental” (1969-1974). Del candomblé en *Barravento* (1962) al Cristo Tercermundista de *A Idade da terra* (1980). Pero el interés de Cardoso por esta periodización tiene como fondo la resolución teórica de un problema estético planteado entre los dos manifiestos más famosos del autor: “Estética del hambre” (1965) y “Estética del sueño” (1971). El problema es clásico en la reflexión sobre la relación entre las imágenes y la realidad por lo menos desde Platón (cfr. Platón, 1985, 1986). Entre estas dos proyecciones del Cine Nuevo se consolida una relación de *doble dirección*. Si, por un lado, la “estética del hambre” postulaba la violencia como “expresión formal” (Cardoso) o “manifestación cultural” (Rocha) de la miseria, es decir como expresión artística (auténtica) de esa realidad: “el esquema prescindía, no obstante, de un componente mágico que transforme el lenguaje en concreciones del mundo— y no apenas lo contrario, también apuntado en el manifiesto” (Cardoso, *ibid.*: 242). La violencia de las imágenes como manifestación cultural de la miseria impone por la fuerza una nueva percepción de lo real (realidad→cine), pero el “componente mágico” agrega la comprensión del poder las imágenes “como un vector de transformación de las realidades sociales y económicas de los países pobres” (cine→realidad), cosa que, en última instancia, “era un paso necesario” de su reflexión (p. 242). Los textos tienen que ser pensados en el seno de ese campo descentrado entre la *forma de arte* (que no es mimético, sino poiético) y la *forma de sentir* que caracteriza la reflexión sobre estética característica de la modernidad (cfr. Rancière, 2011). Corresponde a Cardoso el mérito de otorgar a Glauber Rocha su carta de ciudadanía en el campo de la reflexión estética moderna. Junto con una perspectiva histórica “motivada por un programa estético y político que pretendía repasar la historia en la perspectiva de los países del Tercer Mundo” (p. 249). Este programa estético, místico-político es el Cine Nuevo, “un nuevo cine a ser construido, en combate con la cultura occidental (Cardoso, 2007a: 89). Sobre este campo estético descentrado se escriben *las genealogías del cine nuevo* que nosotros indagamos: el combate por un proyecto (y eventualmente por una memoria) de hacer un cine nuevo y de hacer de nuevo la historia del cine. Un “desafío *tecnológico e místico*” (Rocha, 1971, 1997: 411). Como dice Foucault (2000), hay un borde místico inseparable de la crítica política del discurso genealógico (que “se expresa en la gran forma bíblica de la profecía y la promesa”, p. 73).

PARTE 1: MARCO GENÉTICO

“HAY QUE DAR UN TIRO AL SOL”

Não porque tem temas nacionais, como diriam teóricos do nacionalismo (...). A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão (Rocha, 1963, 2003: 125).

Cap. 3- 1963. Primera Genealogía del Cine Nuevo (reescribir la historia).

Antes de iniciar el rodaje de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber Rocha publica *Revisão crítica do cinema brasileiro* (RCR, 1963, 2003). Texto polémico en su concepción y en sus efectos de lectura, es también un intento bastante orgánico de dar justificación teórica al surgimiento de un “cine nuevo” en Brasil a la luz de la historia del cine brasileño. De allí su valor “genético” en esta investigación. Es un primer esfuerzo por sistematizar un nexo teórico entre “cine nuevo” e “historia” que excede de derecho el marco nacional (vid Parte 2). Su objetivo es doble y recursivo. Por un lado, anunciar la “emergencia” de un *cine nuevo*, por otro lado, poner en evidencia, y en serie, las fuerzas subterráneas del pasado cinematográfico brasileño que, incluso sepultadas o dispersas como “islas autorales”, explican la “procedencia” del Cine Nuevo.³¹ Gracias a la revisión crítica del pasado es posible entrever en la factura de los films la emergencia de este acontecimiento inminente: “mais do que filme em sí, interessa é saber que o país em progresso terá no cinema sua expressão por excelência” (Rocha, 2003: 151). Esta declaración tiene en Glauber Rocha valor de principio teórico. *La crítica del film funciona en presente como cristal que anticipa un cine porvenir* que, por otro lado, bien podría no llegar a concretarse, ya que se trata de plantear un problema de creación: “lançado na introdução de um estranho fenômeno cultural, restará, ao menos, como um signo da hipótese” (p. 40). El carácter problemático de este “resto” que subiste con carácter de hipótesis, circunscribe un campo teórico para la reflexión histórica sobre un cine posible, “donde el crítico señala las promesas, las manifestaciones incompletas de lo que sería más pleno en el futuro” (Xavier, 2003: 17).

³¹ “El procedimiento del crítico es señalar las puntas visibles de una formación subterránea que puede envolver tendencias distintas” (Xavier, 2003: 14). Acotemos preliminarmente que los dos objetivos generales de la “revisión crítica” coinciden con los objetivos propios de las genealogías que formaliza Foucault en su famoso artículo “Nietzsche, la genealogía y la historia” (cfr. Foucault, 1992). Por un lado, la búsqueda de la “procedencia oculta” que “remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido” por la herencia de una identidad plena desde un tiempo originario (p. 14) y, por otro lado, el “punto de surgimiento” o “emergencia” de lo que estaba sepultado por la historia empecinada de la identidad: “la entrada en escena de las fuerzas; su irrupción, el movimiento de golpe por el que saltan de las bambalinas a la escena” (p. 17).

- Una situación colonial

Hollywood nunca fue subdesarrollado, Brasil nunca dejó de serlo (Salles Gomes, 1973)

Aunque la expresión (el diagnóstico) “situación colonial” no es de Glauber Rocha, anuda un campo discursivo en formación del que Glauber Rocha participa intensamente (la crítica moderna de cine en Brasil) con un nombre eminente, Paulo Emilio Salles Gomes (**vid cap. 2**) y un famoso texto de 1961: “*Cinema brasileiro: uma situação colonial?*”.³² Salles Gomes que en 1949 había impulsado la creación de la Cinemateca Brasileña en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, desde 1954, asume la dirección con el cargo de conservador-jefe. Una consigna movilizadora sintetiza su tarea en la Cinemateca: *todo el cine realizado en Brasil es importante y merece ser conservado*, independientemente de sus valores técnicos y artísticos (cfr. Plaza Pinto, 2008). Esta fórmula institucional permite pensar también su participación activa en los medios como crítico profesional. En 1956 crea, junto con Antônio Cândido y Almeida Prado, el *Suplemento Literario* del periódico *O Estado de São Paulo*, asume el cargo de director y redacta la sección especial dedicada al cine. El artículo “*Cinema brasileiro: uma situação colonial?*” forma parte de una serie publicada en el *Suplemento* entre los meses de abril y noviembre de 1961. La serie se abre con una declaración de principios que Pedro Plaza Pinto vincula con la praxis crítica de Cândido: “el objetivo de esta serie de artículos sobre la coyuntura cinematográfica brasileña no es solo informar, sino eventualmente influir” (Salles Gomes citado en Plaza Pinto, 2008: 48).³³ El crítico no levanta las banderas de la neutralidad axiológica. Su escritura está comprometida con la producción cinematográfica nacional y en consecuencia le *interesa cualquier película hecha en Brasil*, mala o buena... Lo que significa, de mínima, una cosa: que el “cine brasileño” es un problema antes que una realidad (“quando o cinema brasileiro existir”, Salles Gomes In: Rocha, 2003: 207) y, de máxima, que el problema tiene que ser pensado no sólo por todos los actores comprometidos con el campo cinematográfico del país, sino también por todos los sujetos interesados por el proceso cultural del país. El “cine brasileño” es un problema *común*

³² Cfr. Xavier (1963): “Glauber dialogaba y seguía de cerca el trabajo de los críticos ligados a la Cinemateca Brasileña (...). En particular, resaltó la importancia para su pensamiento del texto: ‘*Uma situação colonial?*’, leído por Paulo Emilio en la *Primera Convencão Nacional de Crítica Cinematográfica* y publicado en *O Estado de São Paulo*, 19 nov. 1960. *Suplemento Literário*” (p. 30, nota 4).

³³ “El intelectual sólo tiene una posición; que es oponerse. Intelectual es sinónimo de oposición” (Cândido citado en Plaza Pinto, *ibid.*: 28).

que se introduce por medio de una categoría política, extra-cinematográfica: *situación colonial*.

Plaza Pinto muestra que la serie de artículos fue concebida como una forma de orientar los debates que iban a tener lugar en la *Primera Convención Nacional de Crítica Cinematográfica* a realizarse en su Cinemateca desde mediados de noviembre del mismo año. En este marco de discusiones que reunía a los críticos más destacados de Brasil (Glauber Rocha que fue invitado como representante de la crítica bahiana, se encuentra rodando *Barravento* cerca de Salvador), el 18 de noviembre Salles leyó el famoso texto que, al día siguiente, cerraría la serie del *Suplemento*. Pero el texto del 19 de noviembre desborda la serie de artículos de forma evidente ya que, a pesar de su factura individual, lleva la marca de un “nosotros” efectivo. La publicación adjunta, bajo el nombre de Salles, la aclaración de que el texto había sido convalidado por unanimidad en calidad de “documento final” de la Convención (cfr. Plaza Pinto, 2008).

Pero este “nosotros” profesional que desdobra la signatura no disimula su carácter precario. El contenido del texto lo expone. Mayoritariamente el cine de Brasil es ignorado o importa como importan las cosas de los colonizados, por su relación mimética con los modelos del colonizador. El argumento valida la expresión “mentalidad importadora” para vincular los efectos de la “situación colonial” con los sujetos implicados en el proceso de producción y consumo cinematográficos, señalando el matiz cultural y político de una situación estructural de monopolio comercial y tecnológico (Hollywood). Por tanto, el alcance virtual o potencial de ese “nosotros” postulado por Salles se encuentra limitado *de hecho* por la “mentalidad importadora” de los sujetos que lo componen *de derecho*. Aunque ese margen acotado no deja de expandirse en la conformación de un campo discursivo relativamente orgánico a partir de su convalidación unánime de la crítica. En la *Revisión crítica*, Rocha (1963) cita dos textos de la serie publicada en el *Suplemento*: “Artesãos e autores” (14 de abril de 1961) y “Cine brasileiro: uma situação colonial?” (19 de noviembre de 1961) (cfr. Rocha, 2003 y Salles, 1981). A su vez la categoría de “mentalidad importadora” dará nombre al subtítulo que cierra la introducción de *Brasil no tempo de cinema*, el famoso estudio de Jean-Claude Bernardet, discípulo de Salles, editado por primera vez en 1968 (Bernardet, 1977: 20). Aunque será otro crítico notable de Brasil, el que defina mejor (cuarenta años después) la posición de Paulo Emilio Salles Gomes en la formación de un pensamiento crítico y moderno en Brasil (cfr. Schwarz, 1999).³⁴ Salles “expone la fractura del desarrollismo” (Plaza Pinto,

³⁴ De acuerdo con Schwarz, comenta Plaza Pinto (2008): “Paulo Emilio en el principio de 1960... establece un movimiento de diferenciación de la ideología desarrollista, mostrando de qué manera la crítica política de

2008: 17). Ocupando por anticipado el campo discursivo que, desde mediados de la década del sesenta, prolongan y sistematizan las llamadas *Teorías de la Dependencia* frente a los modelos nacionalistas-desarrollistas todavía vigentes. Estos últimos (sean liberales o marxistas) conciben la situación actual de las naciones desindustrializadas como una etapa anterior (subdesarrollada) de la “racionalidad económica moderna” representada por los países industrializados (desarrollados).³⁵ Bajo este modelo, como dice Mayol Miranda (2012), “se mueve un supuesto fundamental: cada sociedad es dueña de su historia” (Miranda, 2012: 281).³⁶ En contraste, para el pensamiento “dependentista” la articulación económico-política-cultural de los países marginales con respecto a los centros de producción del sistema capitalista mundial se define como una relación estructural y genética: “en dicha perspectiva se verifica que las naciones de América Latina son histórica y constitutivamente dependientes” (Ianni, 2002: 15).

Schwarz reconstruye el arco intelectual iniciado por el ciclo desarrollista del presidente Juscelino Kubitschek en 1956 y clausurado con la caída del reformista “Jango” Goulart en 1964 (por medio de un golpe militar auspiciado por la embajada norteamericana), que encuentra en la crítica del cine impulsada por Salles una cesura ejemplar, que preludia la “comprensión profunda de la sociedad” que siguió al golpe.³⁷ Las condiciones de producción

intervención en el campo del cine operó decisivamente sobre una comprensión profunda de la sociedad” (p. 16 y s.).

³⁵ Cfr. Dos Santos (2002): “La característica principal de esta literatura era la concepción de desarrollo como la adopción de normas de comportamiento, actitudes y valores identificados con la racionalidad económica moderna, caracterizada por la búsqueda de la máxima productividad, la generación de ahorro y la creación de inversiones que llevase a la acumulación permanente de los individuos y, en consecuencia, de cada sociedad nacional (...) era imposible esconder la evidencia de que se consideraba a la sociedad moderna que naciera en Europa y se afirmara en Estados Unidos de América, como un ideal a alcanzar y una meta sociopolítica a conquistar” (p. 2). Esta crítica alcanza la teoría marxista: “Para Marx, la modernidad se identificaba con la revolución democrático-burguesa. Se trataba de una versión clasista e histórica de un modelo cuyas pretensiones universales derivaban de su origen de clase, es decir, de la ideología burguesa” (p. 3)

³⁶ Cfr. Mayol Miranda (2012): “Detrás del argumento (desarrollista) se mueve un supuesto fundamental: cada sociedad es dueña de su historia, y su capacidad para producir desarrollo parece enmarcarse siempre en un proceso, más o menos eficiente (y, por tanto, más o menos veloz), de ‘crecer progresivamente’ desde una situación de subdesarrollo a una de desarrollo. Desde aquí es que asumimos que ciertas naciones ‘todavía’ no ‘alcanzan’ a otros pueblos ‘más desarrollados’. Cada sociedad correría (según esta visión) con sus propias fuerzas por un carril autónomo, luchando contra sí misma en la ejecución, aunque en el resultado final haya una comparación con el otro. La ‘teoría de la dependencia’, de la que el libro de Faletto y Cardoso resulta ser la obra icónica, plantea una mirada completamente diferente a las teorías derivadas de la economía clásica. Las ‘situaciones de desarrollo’ se dan en el marco de relaciones específicas entre el crecimiento interno y la vinculación externa. Estas relaciones son políticas, es decir, el núcleo del orden económico radica en las relaciones políticas” (p. 281). Cfr. Cardoso, Fernando Henrique y Faletto, Enzo (1977).

³⁷ Cfr. Schwarz, *ibid.*: “Nascido na conjunção de mercado interno e industrialização, o ciclo desenvolvimentista adquiriu certo alento de epopéia patriótica a partir da construção de Brasília; o seu ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados. É um fato que nas próprias elites existia a convicção de que essa trajetória incluiria momentos de fricção com os interesses norteamericanos. Ocorre, entretanto, que no início dos anos 60 se foi firmando mais outra convicção, esta explosiva, segundo a qual a firmeza do antiimperialismo dependia de uma modificação na correlação de forças entre as classes sociais dentro do próprio país. O nacionalismo só alcançaria os seus objetivos se fosse impulsionado

y reproducción de Hollywood implican su expansión monopólica sobre otros centros de producción, distribución y consumo que resultan imposibilitados. Si la consecuencia excede el campo de la crítica cinematográfica, si coadyuva a la comprensión más profunda de la sociedad, se debe a que el cine “debido a su componente industrial” (Schwarz, *ibid.*: 156), se eslabona con la dimensión económico-estructural mucho más que los demás campos culturales, donde existe una relativa autonomía entre el proceso de creación y las condiciones económicas de producción, reproducción y consumo. Se pueden escribir buenos libros a pesar de una industria editorial dependiente, pero ¿se pueden hacer buenos films? Por eso, insiste Salles, *son los malos films* los que “nos” permiten comprender el problema de la situación colonial del país. Era imposible concebir en 1961 una *formación del cine nacional* como su amigo Antonio Cândido había concebido una *Formación de la literatura brasileña* (1959), entendida como el proceso orgánico de una expresión nacional balizada por sus grandes hitos.

La *Revisión crítica* de Rocha tiene muy presente el alcance de la “situación colonial” como para señalar su carácter estructural por una elocuente analogía: “*o cinema é nosso*, como no caso de petróleo” (2003: 175). El carácter problemático de ese “nosso” parece indicar que Glauber Rocha se inscribe de buen grado en ese “nosotros” que reclama el crítico paulista, añadiendo quizá el contraste de que *algo positivo* puede emerger desde el fondo de la historia del cine de Brasil: una “formación subterránea” (Xavier, 2003: 14). Más que un proceso orgánico, una serie de “islas autorales” *soterradas* que dan cuenta de unas fuerzas creativas disponibles, pero trucas. Este esfuerzo genealógico no es inocente, comporta un criterio selectivo que agrieta por dentro el “nosotros” que postula Salles Gomes con su valoración general de cualquier producción brasileña. *No todo lo que se produce en Brasil es igualmente importante, ni mucho menos “brasileño”*. El pensamiento cinematográfico no puede consolidar un “nosotros” fundado en la objetivación problemática de un universo tan general como indeterminado. La existencia del cine nacional depende de la invención de *formas de expresión* propias de la nacionalidad, no basta con hacer cine (cualquier película) dentro de las fronteras de Brasil, ni reciclar con clichés folklóricos las fórmulas importadas del cine industrializado de los centros de producción capitalista: “a arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão” (Rocha, 2003: 125). Las formas no son neutrales. Si las “formas” deben expresar la nacionalidad, también definen el campo crítico donde la “mentalidad importadora” se consolida como factor de dominación: el *público* que “sim

pelo acirramento da luta de classes. Começava a radicalização social que seria cortada em 64 pelo golpe militar” (p. 157).

preparo, foi súbitamente dominado pelas fitas imitativas do cinema americano dos anos quarenta”, por ejemplo, el “*western* (clichê espuriamente usado na temática do cangaço)” y el “*gangster* (clichê idem en los filmes metropolitanos)” (p. 38). El problema no es tanto que el ciudadano brasileño en general no se “preocupe” por el cine de su país, sino más bien que los críticos y los realizadores que sí lo hacen, insistan con “experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto” (p. 54). El umbral de nacionalización del cine está condicionado a la creación de formas de expresión *ligadas* a las “fuentes vivas de nuestro pueblo” como un registro afectivo, por ejemplo, de la tristeza y el hambre. Formas de cine y formas de sentir. Como la industria y la crítica *dan la espalda* a las “fuentes vivas del pueblo”, los cineastas sólo pueden insertarse en el campo profesional como meros *artesanos* “submetidos à técnica mecânica dos estudos” (p. 36), trabajando de espaldas al mundo y a las potencias creativas del cine en relación con el mundo.³⁸ De lo contrario, si el *autor* resiste a la “mecánica de los estudios” queda desplazado por fuera del campo profesional: “esmagado (aplastado) con facilidade” (p. 34), a lo sumo como una “ilha autoral” (p. 34). Las imágenes de Glauber Rocha proponen una definición de “autor” como figura del margen o del subsuelo, sin continuidades aparentes en el campo profesional ocupado por meros artesanos de mentalidad importadora: “daí os núcleos de produções independentes como único meio de sobrevivência dos autores” (p. 37).

- El corte autoral y “la polémica como método” histórico

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução (Rocha, 1963, 2003: 36).

De acuerdo con Michel Foucault (2000), los discursos genealógicos hacen de la relación de guerra un principio metodológico para comprender la realidad social y disputar la interpretación del pasado.³⁹ La perspectiva beligerante no es *salomónica*, toma de posición por uno de los bandos en disputa. No es posible ni deseable la “objetividad” histórica para emitir un juicio sobre la historia. Rocha tiene un programa e inventa en favor de ello la

³⁸ Cfr. Rocha (2003): “bolam argumentos de efeitos narrativos espúrios, pouco se interessam pelo sentido ideológico do filme ou pela significação cultural do cinema; fazem filmes apesar do cinema e desconhecendo o cinema” (p. 34)

³⁹ Cfr. Foucault (2000): “¿podemos encontrar por el lado de la relación belicosa, por el lado del modelo de la guerra, por el lado del esquema de la lucha, de las luchas, un principio de inteligibilidad y análisis del poder político, descifrado, por lo tanto, en términos de guerra, luchas y enfrentamientos?” (p. 33)

tradición que sirve de fundamento (cfr. Xavier, 2003: 11).⁴⁰ Esta toma de posición fue percibida inmediatamente por los interlocutores de la *Cinemateca*.⁴¹ Fue asunto de interés general al punto de merecer un debate interno que se publicó en los medios pero, con todo, levantaba dudas sobre las posibilidades estratégicas del modelo de cine que postulaba rompiendo con todo el mundo.⁴² Después de todo, Salles Gomes también tomaba partido de manera explícita, su apuesta por un cine nacional en sentido amplio se evidencia en el aire complaciente que introduce su crítica a Glauber Rocha.⁴³ Pero nadie acusaba al cineasta de tomar partido por el cine de Brasil contra el “trust americano”, más bien lo tachaban de divisionista, de hacer una apuesta parcial, caprichosamente selectiva e impresionista en favor del “cine de autor independiente”, sin haber comprendido el alcance de la “situación colonial” como problema general del cine: “en la fase actual, en que la misión número uno es des-impedir nuestro mercado”, dice Salles, “no hay motivo alguno para no unir a todo el mundo que tiene los mismos intereses”, porque “los intereses de las personas con ideas industrialistas y los intereses de los ‘autores’, son exactamente los mismos” (Salles Gomes, 1963, in: Rocha, 2003: 206).⁴⁴ Rocha desunía a los propios, venía a separar lo que tenía que estar junto.⁴⁵ Y, lo que es peor, lo hacía volviendo los términos de Salles en contra de sus intenciones críticas agrietando ese “nosotros” desde adentro (“são as idéias de todos nós”, reconoce Salles, *ibid.*: 2003: 205, cursivas nuestras).⁴⁶ Máximo ejemplo es el par de opuestos

⁴⁰ Cfr. Xavier (2003): “Glauber estabelece um cânone compatível com a nova proposta e instala um tribunal apto a proclamar o que vale como matriz e o que deve ser descartado. Tal postura judicativa encaminha não propriamente um livro de história, mas um texto de crítica empenhado em afirmar um programa para o cinema brasileiro (...) ele inventa a tradição que interessa” (p. 11).

⁴¹ Cfr. Ribeiro (1963, In: Rocha, 2003): “No es una revisión crítica, ni una interpretación de datos, ni un análisis de hechos: es una primera toma de posición, una visión de la situación del cine en Brasil, de alguien personalmente comprometido en esa situación” (p. 202)

⁴² El debate, del que no participa GR (que se encuentra filmando *Dios y el Diablo*) fue publicado en la revista paulista *Última hora* el 9 de noviembre de 1963 y está reproducido en la edición crítica de 2003 (cfr. Rocha, 2003). Cecília Guarnieri (1963), de manera ejemplar, declara: “encuentro mucho más interesante en este momento un libro como el de GR, que una verdadera ‘revisión crítica’, imparcial y equilibrada... ahora, lo que nosotros podríamos discutir como lo más importante, es el conflicto que me parece básico: ¿romper a lo loco o usar, dentro de la estructura que nos limita, los elementos que esa propia estructura nos puede ofrecer?” (In: Rocha, 2003: 202).

⁴³ Salles Gomes (1963, In: Rocha, 2003): “Gusto mucho de GR, con certeza voy a gustar mucho más de las cosas que él haga. Ahora sobre sus ideas, sobre las cosas que dice o escribe, sólo me interesan porque es GR, y va a hacer buenos films” (p. 207)

⁴⁴ Idéntica objeción le hacía Jean-Claude Bernardet, todavía en 1967 (1977): “una división artificial entre cine comercial y cine de autor: el primero siendo un servicio al capitalismo reformista, el segundo siendo revolucionario” (p. 206).

⁴⁵ “Esta revisión crítica buscaba abrir un camino para *un* cine, y era ofensiva a la idea de un consenso en nombre del cine nacional” (Xavier, *ibid.*: 29).

⁴⁶ Salles Gomes resalta la “mala lectura” como el principal nexo teórico con Glauber Rocha en su artículo “Nota aguda” (1975) que introduce el libro *Glauber Rocha* editado por Paz e terra en 1977: “Glauber ás vezes me cita e quase sempre o que me atribui não tem nada que ver connigo”, agregando con alguna ironía, “idéias brilhantes que, diferentemente do que ele pensa, não são minhas infelizmente” (Salles Gomes, 1977, p. 9. Citado en Plaza Pinto, 2008: 100).

“autor-artesano” que toma de un artículo de Salles Gomes perteneciente a la serie del *Suplemento* analizada más arriba (“Artesões e autores”), reemplazando el nexos coordinante (artesanos y autores) por una disyunción excluyente (autor o artesano) (cfr. Rocha, 2003: 35). A partir de esta exclusión recíproca, Rocha toma partido por uno de los términos y propone un método histórico inspirado en los *Cahiers du cinéma*: “adotando-se o ‘método do autor’, que encontra no crítico francês André Bazin seu primeiro pensador, a história de cinema não pode ser dividida em ‘periodo mudo e sonoro” (p. 35). Rocha lee los *Cahiers* con nomenclatura del *Suplemento Literário* y viceversa. El producto es, cuanto menos, original.

La adopción del “método de autor” introduce una decisión historiográfica fuerte. *La historia del cine no consiste en el desarrollo técnico de los medios de producción industrial* (“mudo-sonoro”, etc.) ni en la evolución general de las formas (o fórmulas) exitosas, sino en la irrupción, siempre inesperada y discontinua, de los autores, es decir, de la invención de lenguaje pese a la expectativa formal o temática propios de cada época. De ahí la importancia teórica de los *Cahiers*. Su creador, André Bazin, hablaba de un “cine clásico” (vinculado a las industrias de preguerra) y de un “cine moderno” (vinculado con el cine de la posguerra). A partir de esta escisión fundamental, establecía un *corte* en la historia del cine, que no dependía en su determinación teórica ni de las condiciones externas (los efectos de la guerra) ni de la evolución técnica del cine (por ejemplo, la cámara liviana, manual). La diferencia se establecía en el nivel del lenguaje, como invención de nuevas formas de expresión, por ejemplo, mediante la introducción del “plano-secuencia” alcanzado por medios técnicos distintos (Orson Welles con la profundidad de campo que ya existía antes de la guerra; Rossellini con la *cámara en mano* que no existía antes de la guerra).

Es cierto que Bazin nunca adopta (más bien toma distancia de) la “política de los autores” que proponen como bandera crítica sus discípulos más cinéfilos como Truffaut, Godard y compañía, pero sin dudas la prepara (“es el primer pensador”) (cfr. Baecque, 2003). Orientado por una interpretación fenomenológica del lenguaje moderno del cine que abandona la gramática del espectáculo clásico para “volver a las cosas”, según la máxima tomada de Husserl, queda expuesta, de acuerdo con aquella doctrina, la posición necesaria de un sujeto (trascendental) que es condición de la apertura del mundo (la “piedad” de Rossellini introduce una nueva mirada sobre el ser humano expresada en la duración del plano-secuencia). Glauber Rocha toma distancia del “idealismo fenomenológico” de Bazin, aunque saca la consecuencia inevitable que alcanzaron los discípulos de *Cahiers*: “o autor estava definido na *mise-en-scène*” (2003: 105). Hasta aquí las coincidencias. En primer lugar,

porque Glauber Rocha hace un uso baziniano de la insignia crítica de sus discípulos. Tal como ocurre con la categoría baziniana de “cine moderno”, el concepto de “autor” produce un corte vertical en la Historia del Cine (“antes-después”, “viejo-nuevo”): “o advento do ‘autor’, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo” (p. 36). Sin embargo, no se conforma con la escisión vertical de inspiración baziniana, el corte vertical es una perspectiva metodológica moderna que lo faculta para realizar retrospectivamente un corte transversal que atraviesa todas las épocas:

A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”. Não há limitações de som ou de cor para autores como Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Resnais, Godard ou Truffaut, é claro que, na composição artesanal, a técnica de montagem, fotografia e som exerceram papéis importantes, mas o que mantém a eternidade destes filmes é a política de seus autores, a realidade que... foi apreendida e plasmada como visão de mundo” (p. 35).

El fragmento contiene un desvío con respecto a la bandera diletante levantada por Truffaut que encabezaba el capítulo sobre método: “ill n’y a pas davantage ni bons ni mauvais films. Il y a seulement des auters de films et leur politique” (p. 35). De acuerdo con Truffaut: *no hay buenos o malos films. Están solamente los autores y sus políticas*. Para Glauber Rocha, en cambio, los autores y sus políticas nunca están solos. Primero está la diferencia entre “cinema comercial e cinema de autor” que opera como una estructura polémica que subyace a todos los momentos de la historia y distribuye posiciones en conflicto.⁴⁷ Es, como dice Ismail Xavier (2003): “la polémica como método” histórico (p. 10). La relación es anterior a los términos. De modo que, si el autor introduce una “visión del mundo” singular de acuerdo con la nomenclatura de los *Cahiers*, entra en conflicto necesariamente con la perspectiva industrial (convencional, naturalista e idealista) del mundo: “A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema” (p. 36).

⁴⁷ Cfr. Rocha (1964, 2004): “O *ser autor de filmes* é uma condição mais dramática e absurda— que sofre pressões externas, mas é esmagada pelo conflito inevitável do autor: esta forma de olhar o mundo é tão individual que, mesmo nos casos forçados, é impossível disciplinar a visão aos regulamentos dos visores tradicionais, formulados para divertir e dar lucro. Orson Welles e Jean Vigo, Robert Flaherty e Max Opüls, Eisenstein e Visconti, Rossellini e Buñuel— eis os heróis da saga cinematográfica” (2004: 60).

La “nueva fase” del cine (y de la historia del cine) empieza como Godard en 1960, a los tiros contra la *vieja*:



Belmondo-Michel Poiccard se traslada con un auto robado desde Marsella hacia París cruzando girones de espacio rural segmentados por corte directo (el monólogo del personaje es continuo), encuentra un arma en la guantera. Apunta al espejo, a un auto que pasa, hasta que mira a la derecha, deslumbrado por el sol que ilumina su rostro: “que hermoso amanecer” dice y apunta hacia el contracampo donde el sol quema (o sobrepone) la imagen mientras Godard desenfoca el paisaje, desarmando la belleza cliché del amanecer.

Aquí está la primera acepción de una estética de la violencia. Violencia contra la imagen complaciente del héroe (espejo), contra la violencia justificada del antagonista (encuentra un arma, apuntar al azar al espejo, a un auto y termina matando un policía), pero de acuerdo con Rocha la escena se vuelve ejemplar por la violencia ejercida contra los principios de iluminación y encuadre naturalistas: “disparar contra al sol”. Allí el dislocamiento narrativo se disipa y el disparo produce efectos perceptivos que violentan la imagen del mundo naturalizada por el espectáculo convencional capitalista, la fotogenia labrada en los estudios y las técnicas de maquillaje que Glauber Rocha identifica con el “sol americano”, el sol imperial (vid Parte 1: “El sol americano contra la luz europea”).⁴⁸ La “política” de un autor nunca es una visión autónoma, guarda siempre una relación conflictiva con otra visión, monopólica, mayoritaria, interiorizada o naturalizada. Dispara contra ella. Produce, literalmente, la contra-imagen del capitalismo, la imagen de una cultura autodestruida:

O autor é inimigo desta cultura, ele prega por sua destruição, se é um anarquista como Buñuel ou o destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria

⁴⁸ Cfr. Rocha (2003): “Como pode, então, um autor, olhar o mundo enfeitado com *maquillage*, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora?” (p. 36)

destruição, se é um burguês desesperado como Antonioni ou se consume nele, no protesto passional, se é um místico como Rossellini; ou prega a nova ordem, se é um comunista como Visconti (p. 37).

Si Bazin pensaba la redención del mundo por el cine y Truffaut liberaba la visión autoral de cualquier compromiso realista, para Glauber Rocha *cine y realidad* forman parte del mismo “mundo-objeto”, es decir, del mismo conflicto inherente a la toma de posición autoral cuyo desastre se trata de poner en escena como consumación ontológica del cine: “o que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intenciona sua crítica” (p. 37). El mundo no es separable de la imagen del mundo. ¡Hay que dar un tiro al sol!, para hacer posible una política de autor: “su energía creadora debe emerger impulsada por la confrontación” (Xavier, 2003: 19). Por eso Rocha no admite (como Truffaut, Godard y *cía.*) la articulación interna del autor con la industria capitalista (“defiende una relación intrínseca entre autoría y cine independiente”, Xavier, 17-18).⁴⁹ No confía en el genio de Hitchcock: “terrorista del Pentágono”.⁵⁰ La categoría “autor” como dispositivo crítico de Glauber Rocha re-*politiza* una “política de los autores” totalmente despolitizada como la que proponían los *Cahiers* en su momento de fascinación diletante.⁵¹ Si hay una “política de autor” como dispositivo crítico es porque, en primer lugar, “o cinema do autor é um cinema político” (Rocha, *ibid.*: 40).

- La historia del cine revisada críticamente

⁴⁹ Cfr. Xavier (2003): “El blanco principal de su ataque son las ‘ilusiones industriales’ y, por lo tanto, él no puede asumir la ‘política de los autores’ de Truffaut y sus compañeros en uno de sus aspectos centrales: la formación de un panteón de cineastas-autores que, incluso trabajando en la industria hollywoodiana, son ejemplo de un recorrido de creación personal que el análisis estilístico permite evidenciar (...). Para Glauber el camino es distinto, pues defiende una relación intrínseca entre autoría y cine independiente” (p. 17 y s.).

⁵⁰ Cfr. Rocha (2006): “Hitchcock, enquanto busca o *divertissement*, terrorista do Pentágono, realizando a metáfora da Guerra Fria” (p. 98). Téngase en cuenta que el “maestro del suspense” es quizá la figura más destacada del panteón de autores que levantó *Cahiers* a mediados de la década de 1950 (que incluye a Hawks, Renoir y Rossellini). Son “Autores”, con mayúsculas, porque más allá de los códigos de la industria “sólo están ellos y sus políticas” (cfr. Baecque, 2003).

⁵¹ Cfr. Baecque (2003): “se puede, en efecto, interpretar la palabra ‘política’ en este sentido, profundamente irónico, como un indicio de *desligamiento* deseado por la crítica (en un momento que los ambientes intelectuales, en cambio, hablan de compromiso). La única política de los *Cahiers* consiste en hablar de cine, sobre autores, sobre realización. La política de los autores incorpora y anuncia aquí el aforismo de Luc Moullet (‘La moral es una cuestión de *travellings*’), retomado y vuelto al revés por Jean-Luc Godard (‘Los *travellings* son una cuestión moral’): dicho de otro modo, la moral de un filme (su contenido, su mensaje político si se prefiere) está íntimamente relacionada con la forma cinematográfica desplegada por el autor (encuadres, movimientos de cámara, montaje, o sea realización)” (p. 21).

Na tentativa de situar o cine brasileiro como expressão cultural, adotei o ‘método do autor’ para analisar sua história e suas contradições (Rocha, 1963, 2003: 36).

A- El precursor del cine nuevo.

La procedencia del Cine Nuevo en 1963 se recorta de un film de Humberto Mauro, *Ganga bruta* (1933), revalidado por la crítica y los jóvenes realizadores desde inicios de la década del 60. Como ejemplo, Rocha cita un artículo propio del *Suplemento Dominical del Jornal do Brasil* de 1961 donde transcribía un fragmento de otro joven cineasta, Paulo Cesar Saraceni: “descubrir Humberto Mauro é de extrema importância histórica, porque é justamente neste ano que está se formando uma nova geração de cineastas” (p. 49).⁵² La articulación histórica del Cine Nuevo con su precursor es anacrónica: *la importancia de descubrir a Mauro radica en la emergencia de una nueva generación que reconoce en Mauro el germen formativo (“se está formando”) de un cine nuevo*. El “método de autor”, como vimos, provoca no sólo un corte en el tiempo presente, sino también una suerte de disyunción interna o corte transversal que permite contraponer dos fenómenos históricos irreductibles en cualquier tiempo y lugar (autor vs. industria). Cada uno de estos polos se despliega de acuerdo con un modelo histórico distinto. *Si hay una historia continua, evolutiva o decadente, de la industria del cine en Brasil, los autores están desarticulados, marginados de la cultura y aislados históricamente entre ellos*: “tendo sua evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seus autores em tempos inesperados e por isto estes artistas permaneceram na obscuridade, á margem da cultura” (p. 47). El autor es un acontecimiento inesperado, una figura que irrumpe desde el margen o desde el fondo de la cultura “não em fórmulas de indústria” (p. 49), es decir, no como simple reproducción de códigos previamente establecidos, sino con el “filme que nasce com outra linguagem... rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico” (p. 49). “Nuevo” es lo que *nace* con otro lenguaje. No se desarrolla, ni progresa. Humberto Mauro en *Ganga bruta* ya “é ser autor; é fazer *cinema novo* contra o cinema mecânico” (p. 54). *La genealogía del cine nuevo* no tiene edades, épocas o generaciones que se encadenan en el tiempo, sino figuras plenas, cortes históricos donde el Cine Nuevo y la autoría irrumpen en términos absolutos. Por eso la inscripción del autor en la Historia del Cine industrial invierte

⁵² Xavier dice que “Glauber exagera” cuando habla del “descubrimiento” del film en su época: “o cineasta mineiro já havia sido redescoberto, nas retrospectivas dos anos 50” (cfr. Xavier, 2003: 12). Pero más allá de la objetividad histórica del aserto glauberiano, el crítico comprende bien la importancia estratégica de este “comienzo”: “O *cinema novo* não começa do zero, tem seu precursor”, por um lado la procedência, por otro lo que está por emerger: “o exemplo ficou como uma *promessa adiada* que agora deve ser captada pelos jovens” (cfr. Ibid.: 50).

el sentido del tiempo “armando-se uma ponte ao contrario” (p. 50). De Humberto Mauro (autor que irrumpe entre 1920 y 1930) a Lima Barreto (artesano que se integra a la industria paulista en 1950) “o cinema brasileiro involuiu violentamente” (p. 50).⁵³ Estamos frente a dos series temporales irreductibles, trenzadas solamente por la rebelión de lo que emerge con *otro* lenguaje frente a la reproducción de lo *mismo* (la fórmula, el cliché). Pero si hay involución o dislocación entre el autor y el artesano, en cambio, a pesar de su aislamiento, hay resonancias inactuales entre los precursores del Cine Nuevo y el cine de autor contemporáneo:

A riqueza de *Ganga bruta* não se limita a esta ou aquela manifestação de talento: a montagem, marcada por uma veia vivencial, encontra hoje relação como o ritmo sincopado de um Godard ou o ritmo especulativo de Resnais— para citar autores que romperam com a montagem discursiva patenteada, a partir de 1940, na prática comercial” (p. 53).

De este modo, la *isla autoral* del pasado manifiesta su articulación subterránea y anacrónica con el archipiélago de autores contemporáneos. Y Glauber Rocha comprende a Mauro con categorías introducidas por Bazin para definir el plano-secuencia moderno (“seu corte, con tudo, é libre... é todo um tempo que vive movido por um ritmo interior”, p. 53).⁵⁴ Pero, como mostramos arriba, Glauber Rocha tiene un ojo puesto en los *Cahiers* y otro en las exigencias de la crítica brasileña, lo que despierta otro sistema de resonancias inactuales:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer Gregório Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance; esquecer Humberto Mauro hoje— e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil— é tentativa suicida de partir de zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto (p. 54)

⁵³ Cfr. Rocha (2003): “Armando-se uma ponte ao contrario, do novo Humberto Mauro ao velho Lima Barreto— é possível traçar a involução da linguagem cinematográfica brasileira” (p. 50).

⁵⁴ En los textos fundacionales de Bazin dedicados al *Neorealismo* italiano, el ritmo interior caracteriza al “plano-secuencia” a partir de su “duración interna”, o su capacidad de dilatarse y contraerse de acuerdo con el desenvolvimiento del plano, en contraste con la temporalidad “exterior” introducida en la secuencia por el “montaje discursivo” de los planos, de acuerdo con el encadenamiento “mecánico” de lo anterior y lo posterior (cfr. Bazin, 1997, 2001).

Es la resonancia con la tradición literaria de Brasil la que faculta los nexos entre las formas de expresión autoral y las “fuentes vivas del pueblo” (bloqueadas en los “estudios babilónicos”). La interjección de estas dos dinastías aporta una filiación mixta para el Cine Nuevo que descubre en Humberto Mauro: “a raiz do enquadramento do filme brasileiro” (p. 54). El “encuadre brasileño” no se define por una condición puramente formal (ritmo interior el plano-secuencia), sino que está enraizado en las *fuentes vivas del pueblo, triste y hambriento*, distinguiéndose de la vocación puramente “intimista” de la expresión autoral que produce los “abortos típicos de una cultura subdesarrollada” (p. 67), como el caso de Mario Peixoto (*Límite*, 1930-31): “o que se chama um intimista, um místico talvez, um homen voltado para seu mundo interior, inteiramente afastado da realidade e da história” (p. 59). Comparado con el encuadre de Mauro y ese “despojamiento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade” (55), Peixoto es un “esteta hermético” (p. 59) incapaz de “manter um diálogo com a realidade” (p. 66), “sintoma evidente de inconsciência histórica, de omissão ao serviço das classes dominantes” (p. 67).

B- Hollywood tropical

Era preciso mostrar que São Paulo (e não Brasil) precisava ter sua Hollywood!” (Rocha, 2003: 73).

A continuación, Rocha analiza el proyecto industrial más ambicioso del cine paulista: la compañía Vera Cruz Cinema, fundada en 1949 y fundida en 1954 por razones inherentes al proceso industrial bajo una *situación colonial* y, por eso, detrás de ella, otros intentos menos grandilocuentes fueron cayendo de manera encadenada.⁵⁵ El capítulo fue uno de los más discutidos de la *Revisión crítica*.⁵⁶ La quiebra generalizada de las industrias de cine en Brasil responde a motivos estructurales que se expresan en la mentalidad importadora de los partícipes (“era pecado falar em Brasil; os diretores italianos mandavam á cena o que um escritor italiano redigia”).⁵⁷ El momento culminante del proceso es cuando “nasceu um

⁵⁵ Cfr. Rocha (2003): “Ruíram Maristela, Multifilmes, Sacra Filmes, Kino Filmes. Uma centena de filmes foram feitos: não sobrou um que prestasse. Claro, nasceu um monstro, *O cangaceiro*, que enlouqueceu o pai (...) Sobrabam os técnicos estrangeiros” (71).

⁵⁶ Cfr. Salles Gomes (1963, In: Rocha 2003): “Não vê que o que matou a Vera Cruz é a mesma coisa que ameaça com matar o *cinema novo*” (p. 205).

⁵⁷ Cfr. *Ibid.*: “O monstro cresceu tanto que não se aguentou nas pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice,

monstruo, *O cangaceiro*” (p. 73) de Lima Barreto (1953), que, dos décadas después de Mauro, consagra la involución del lenguaje por la imitación del modelo industrial extranjero que impone *de arriba hacia abajo* (“de cima para baixo”) una forma de expresión desligada de las fuerzas vivas del pueblo:

Está certo que não tínhamos quadros profissionais: mais o filme brasileiro já estava se definido desde 1920, e não se lembra da existência de Humberto Mauro, substituindo-o por diretores italianos, hábeis mas aculturalizados, foi partir, não de zero, mas de uma estaca apodrecida do cinema estrangeiro e querer, de cima para baixo, alcançar uma expressão nacional— resultado que, logicamente, só poderia surgir das forças vivas da tragédia popular brasileira em mão de cineastas integrados neste processo (p. 75).

Si el sueño de hacer una “Hollywood Tropical” estaba condenado a la quiebra por contradicciones inherentes a la “situación colonial” de Brasil, *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) llevó estas contradicciones a un límite tal que aceleró la debacle.⁵⁸ Fue el film de mayor suceso del ciclo industrial brasileño (premiado en Cannes como mejor film de aventuras en 1953), pero debido “a la falta de visión de los productores, o tal vez una necesidad urgente de dinero” la Vera Cruz había vendido “a precio fijo” los derechos de distribución internacional del film a la Columbia norteamericana que lo explotó comercialmente en todo el mundo (p. 86). Y así como en Mauro resonaba anacrónicamente una doble filiación (la modernidad cinematográfica y la tradición cultural brasileña), la industria paulista expresa un doble estancamiento. Desde el punto de vista de su desarrollo técnico y formal, la película corre “medio siglo atrasada” con respecto a su modelo de referencia norteamericano (lo “que dejará, para siempre, a la historia del cine brasileño como un apéndice informativo de la historia del cine universal”, p. 40) y, desde el punto de vista del proceso cultural brasileño, expresa “un estancamiento cultural de 30 años” (p. 38).

El atraso de “medio siglo” frente al cine mundial parece una exageración retórica (*O cangaceiro* es sinécdoque de “las películas imitativas del cine americano de los años cuarenta”, en particular el “*western* (cliché espuriamente usado en la temática del cangaço)”)

autossuficiência e amorismo. Era pecado falar em Brasil; os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano, Fabio Capri, redigia. A inteligência dos economistas entregou a distribuição à Columbia Pictures... era preciso mostrar que São Paulo (e não Brasil) precisava ter sua Hollywood! Salários fabuloso, cenários suntuosos, todas as estrelas contratadas a peso de ouro” (p. 72 y s.).

⁵⁸ Cfr. Rocha (2003): “Lima Barreto é a explosão no caos da Vera Cruz” (p. 85)

(p. 38).⁵⁹ La segunda fecha es mucho precisa. Si el texto es de 1963, la referencia cultural es obvia: la *generación del 30*, esto es, la novela regionalista surgida en el norte de Brasil (Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado, etc.) que habría radicalizado la cuestión de la expresión nacional planteada por el modernismo de 1920 (la antropofagia), anclándola indeleblemente a *las fuentes vivas del pueblo*. Por eso “é verdaderamente inexplicable o fato do cinema brasileiro chegar à temática do cangaço apenas em 1953, quando a literatura, a través de autores como José Lins do Rego, já formara um ciclo” (p. 91). La aparición tardía en el cine nacional de este suelo formativo del proceso cultural no conlleva una articulación “de abajo hacia arriba” con esa fuente popular que puede encontrarse en los novelistas del treinta, sino más bien su negación: la imposición *descendente* de las fórmulas del *western* que adoptan una esquematización folklórica o una representación superficial del problema del *sertão* (vid Parte 1.II). Por eso *O cangaceiro* ni expresa la tradición cultural, limitado por las matrices formales del género, ni alcanza la intensidad épica que tienen las formaciones originales del *western*.⁶⁰ Un *western* sobre *cangaceiros* nordestinos no deja de ser una expresión norteamericana de las temáticas brasileñas, por tanto, una expresión patente de la “situación colonial” de Brasil y de la mentalidad importadora del público: “o analfabeto público brasileiro, educado na mitologia idealista do *western*, bateriam palmas àquele filme que nada ficava devendo aos melhores filmes de *cowboy*” (p. 92).

Pero este vaivén entre literatura nacional y género industrial no permite una exclusión recíproca a riesgo de soslayar tanto la situación colonial que condiciona la percepción cinematográfica del espectador brasileño (que interioriza el *western*), como la potencia ontológica del cine como factor de composición de mitos populares (que realiza el *western*). La *Introducción* de la *Revisión crítica* cierra con un enunciado modélico que permite ahondar en esta relación compleja: “quando André Bazin disse que el *western* era o ‘cinema americano por excelência’, forneceu (proporcionó) um dato para que hoje se possa pensar na possibilidade de o cinema ser ‘a cultura brasileira por excelência’” (p. 38 y s., cfr. Bazin,

⁵⁹ *La diligencia* (*The stagecoach*, Ford, 1939) es considerado el primer *western* desde el punto de vista de la instauración de los códigos del género (vid cap. 7).

⁶⁰ Por un lado, “sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário” (p. 91), por otro lado, “um western sem a grandeza humana e sem a pureza de um *Paixão dos fortes* (*My Darling Clementine*), de John Ford; uma epopéia sem movimento místico de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*), do mesmo Ford” (Cfr. Rocha, 2003: 93). El film “empregou o corte de efeito: manipulação de primeiros planos e planos gerais; narrativa bem articulada. Densidade nula: como a paisagem era falsa, os planos não permitem ao espectador perceber que aquele Nordeste é ‘paulista’... Tudo é rápido, superficial como os planos dos filmes comerciais americanos” (ibid.).

2008: 243 y ss).⁶¹ El problema planteado no es nuevo. Desde finales de la década del 50, Rocha retoma en sus artículos periodísticos el debate sobre la construcción de la identidad nacional y sus posibilidades expresivas en el campo literario y cinematográfico (cfr. Rebechi, 2011). Pero es una identidad problemática, lastrada por la articulación colonial. En 1957, por ejemplo, su reivindicación las novelas nordestinas de José Lins do Rego, asociadas con la expresión de la tierra (“el gran monólogo del propio nordeste”) se realiza *en contra* de la recepción de la literatura extranjera tomada como patrón compositivo de una escritura *cosmética* de Brasil (“*não floresceu no jovem do litoral a simpatia com o homem brasileiro, pelo o camponês, pelo o vaqueiro*”, “*literatos frustrados macaqueando prolijidades*” (Rocha, 1957, citado por Rebechi, *ibid.*: 60). El “Romance de José Lins do Rego” fue publicado en el número 2 de la revista bahiana *Mapa*. Se trataba de un número doble (1 y 2), publicado el 1° de agosto de 1957. Rocha, que es parte del núcleo de la redacción, había escrito para el número 1, un artículo breve denominado “Western: introdução ao género e ao herói” (Rocha, 1957, cfr. *O Século do Cinema*, 1983, 2006: 141, vid cap. 7). El artículo no tiene otro interés que la elaboración cinematográfica del *mito de nacimiento de la nacionalidad norteamericana* bajo una matriz épica que Glauber Rocha nunca deja de concebir como una potencia cinematográfica positiva (vid caps. 6, 7, 12 y 13). El *western* integra con pleno derecho el campo de las reflexiones sobre la constitución de una identidad nacional no menos que la novela regionalista de 1930.⁶² Esto no significa adoptar el *western* como expresión nacional calcando mecánicamente las “fórmulas industriales” sino postular, a partir de la comprensión baziniana del género, la posibilidad de un Cine Nuevo que exprese *la cultura brasileña por excelencia* por medio de la creación de lenguaje. Algo que tampoco se lograría excluyendo al género de referencia que ya forma parte de la imaginación cautiva del espectador local, dado que “*a missão única dos autores brasileiros... é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas*” (2003: 40). ¿Cuáles son esas bases profundas? Las fuentes vivas del pueblo. Las bases *estéticas* de Brasil (vid cap. 1).⁶³ Si el autor pretende *reconquistar* para el cine brasileño el espacio de su formación identitaria y su

⁶¹ Rocha se refiere al prólogo que escribe André Bazin para *Le western ou le cinéma américain par excellence* (Rieuepeyrou, Ed. du Cerf, París, 1953). La atribución de la idea al fundador de los *Cahiers du cinéma*, sugiere que Glauber Rocha sólo ha podido leer el prólogo que fue publicado como artículo independiente en el famoso compilado: *Qu'est-ce que le cinéma?* (cfr. Bazin, 1990).

⁶² Cfr. Xavier (2003): “En conformidad con su demanda, explícita en *Revisión crítica*, por lo épico como terreno de las literaturas (y de los cines) jóvenes, en su momento formador, cuando lo esencial es fundar una escuela nacional” (p. 27).

⁶³ Cfr. Xavier (2003): “Era necesario enfrentar a aquella esfera entendida como más decisiva— la del gran público brasileño habituado al cine hollywoodiano. Al final, había una ambición de dislocar el foco de la mitología del cine de masas, conciliando los aspectos institucionales del enfrentamiento del medio cinematográfico con la idea de la transformación de sensibilidades y conciencias en amplia escala” (p. 26).

vinculación afectiva con las fuentes vivas del pueblo, tiene que disputar desde adentro con la matriz del *western* que se ha mimetizado con el subgénero local *Nordestern* antes que la penetración estética de Hollywood arraigue en las bases profundas de la sensibilidad social: “está faltando um cineasta que revise os padrões de *O Cangaceiro*” (p. 96). Recordemos que, durante el proceso de escritura de la *Revisión crítica*, Glauber Rocha está por comenzar el rodaje de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) (vid cap. 4).

C- Emergencia del cine independiente.

Logo depois do desastre da Vera Cruz— o que se verifica no triênio 52-53-54— é o primeiro momento de ruptura na história do nosso cinema, o mais fertilizante para os anos sucessivos até os frutos mais definidos de 1962. Sendo o decênio de 1950, como já vimos antes, o mais trágico no período da Vera Cruz; o mais pernicioso na edificação de um subprofissionalismo; o mais antieconômico na permissão dos *truts* nacionais e estrangeiros— é também, no triênio apontado, a fase decisiva, porque significa a primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro (Rocha, 2003: 100).

Dos series históricas, una compuesta por resonancias anacrónicas discontinuas (el cine de autor), otra encadenada linealmente por la reproducción mecánica de fórmulas industriales (el cine comercial). Vale la pena insistir en el contraste de las dos series. Las unidades de tiempo varían. Desde el punto de vista industrial, se habla de decenios. La irrupción de los autores independientes, en cambio, se mide con un trienio que antes que un breve período de tiempo dentro del otro, implica un momento de ruptura, una primera toma conciencia que conlleva la inserción del cine en el proceso cultural y político: “a resposta à crise, que os paulistas anunciavam como a maior do país, foi *Rio, 40 graus*, que se transformaria em polémica nacional, desviando súbitamente os olhos das novas gerações dos escombros fatalistas da Vera Cruz para um acontecimento inesperado” (p. 100).

“Acontecimiento inesperado”, corte súbito, discontinuidad, ruptura, *Rio, 40 graus* (Pereira Dos Santos, 1955) “abria, para o futuro de cinema brasileiro, o seu mais consequente destino” (p. 100). Pues en el film se lee el futuro del cine. E incluso a pesar de una génesis neorrealista (“hoje criticable”, p. 100), “o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos” (p. 104). La *irrupción* define la aparición histórica del autor en términos absolutos. Así como Mauro ya era el autor en sentido pleno, Nelson, el autor, es el “cinema novo

precipitado” (p. 107). La idea de una precipitación del tiempo es compleja y la complejidad depende de una condensación anacrónica. Por un lado, si la irrupción del autor es una ruptura con respecto a la historia industrial: ¿por qué estamos ante la primera ruptura? Se dirá: ¿y Mauro? La historia es anacrónica, el presente inventa a sus precursores:

Assim como eu, naquele tempo tateando na crítica, despertei violentamente do ceticismo (escepticismo) e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava asisstindo *Rio, 40 grados*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. Naquela época não conhecíamos Humberto Mauro; havia dignidade em Nelson Pereira dos Santos; Cavalcanti nos parecia uma estrela distante; Lima Barreto um monstro agressivo e mentiroso; Mário Peixoto, um mito (p. 105 y s.)

El acontecimiento reorganiza el pasado y precipita el futuro, aglutina los cortes históricos, hace resonar unos en otros: Pereira dos Santos es la “segunda ilha autoral, depois de Humberto Mauro” (presente-pasado) y el que comienza a “definir, no futuro, um *cinema novo* em Brasil” (presente-futuro) (p. 110). Más allá de la desconfianza temprana de Rocha con la inspiración neorrealista de Pereira Dos Santos, el acontecimiento inesperado conlleva también un efecto análogo a las consecuencias de una revolución: *la ruptura con la historia y la apropiación de los medios de producción*. En este caso, la revolución es posible sin llegar a la apropiación de la industria, por la misma modificación (subversión) del modelo productivo que introduce el Neorrealismo (equipos livianos, rodaje fuera de estudios, actores no profesionales, producción de bajo presupuesto, etc.).⁶⁴ La famosa consigna “una cámara en la mano y una idea en la cabeza” que pretende movilizar un Cine Nuevo bajo una concepción de autoría no puede desmarcarse enteramente de la deuda con el modelo neorrealista que inventa su lenguaje en diálogo con la realidad. La “idea en la cabeza” no remite a un guion literario o técnico preconcebido, se instaura verticalmente en la puesta en escena, como resume Xavier en el prefacio: “él (por Glauber) minimiza la dimensión narrativa, horizontal (más asociada, entonces, a la factura del guion) y prefiere el momento de instauración de lo poético: el eje vertical de la imagen, el fragmento que concentra la gema, la

⁶⁴ Cfr. Rocha (2003): “O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros... pegando gente na rua e entrando em cenários naturais— o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes em Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cine brasileiro *com dignidade*, descobriram também, naquele exemplo, que podiam fazer cinema “com uma câmera e uma idéia” — este lema valeria, em 1961, como meu cabalo-de-batalha” (p. 106).

verdad del autor” (Xavier, 2003: 20). La *mise-en-scène* define al autor, su verdad o visión del mundo toma forma en el corte del plano que dialoga con la realidad (“é uma compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social”, Rocha, 2003: 53). El corte del plano, pues, no convoca a un esteticismo ingenuo.⁶⁵ El plano es vertical en su concepción, surge y se forma en el diálogo del autor con la realidad, de abajo hacia arriba: “sua intenção vinda de baixo e para cima” (p. 105). Como momento vertical del film, a su vez, se inscribe transversalmente en la historia del cine de autor, que es la historia de los cortes verticales o “acontecimientos inesperados” que restituyen la figura plena del autor como forma de expresión de la realidad. Por ejemplo, en el “plano inicial (de *Ganga Bruta*), está a raíz do enquadramento do filme brasileiro— visão que seria restabelecida quase trinta anos depois por Nelson Pereira dos Santos” (p. 54). Mientras la industria está condenada a la reproducción de los viejos errores de partida.⁶⁶

- Orígenes de un Cine Nuevo

El capítulo “Orígenes de un *cine nuevo*” (2003: 125) introduce en su título dos notas importantes. Se refiere a los orígenes *en plural* y al Cine Nuevo por medio del artículo indefinido “un” (um). Hay, pues, múltiples orígenes y son posibles distintos Cines Nuevos. Por eso el origen (en plural) no designa un momento ancestral, sino el momento contemporáneo de la “revisión crítica”, compuesto por una serie de films de inicios de la década de 1960 que operan anacrónicamente como una caja de resonancias de los acontecimientos autorales del pasado. Y también del porvenir, porque “mais do que filme em sí, interessa é saber que o país em progresso terá no cinema sua expressão por excelência” (p. 151). De manera aparentemente paradójica, los orígenes del cine nuevo son el porvenir abierto en el presente: “a modernidade de Arraial do Cabo está na inventiva em progresso” (Sareceni, 1960) (p. 125), “entre *Os fuzis* e *O adultério* Ruy Guerra definirá sua *mise-en-scène* e poderá, em cinco anos, inserir um importante capítulo na pequena história do *cinema novo* no Brasil” (*Adultério* es un proyecto no realizado) (p. 135), cuando Roberto Farias

⁶⁵ Cfr. Rocha (2003): “Quando assinalo a importancia de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista em seu contínuo diálogo com a realidade” (p. 54).

⁶⁶ Cfr. Ibid.: “O cinema paulista foi um cine sim possibilidades: erro de raízes, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas. Os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. Esbanjam dinheiro em shows tipicamente provincianos... Se os homens de cinema de San Pablo não descenderem a discussões mais profundas, o fracasso, pontuado de abortos como os já acontecidos, será o capítulo eterno de sua indústria cinematográfica. Neste meio difuso, metropolitano y descaracterizado — aberto a todas as correntes culturais do mundo que são importadas mas pessimamente digeridas— é possível a deformação de talentos” (p. 116 y s.).

“despedir as influências americanas, libertar-se da câmera, do efeito mecânico e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um *novo cinema*” (p. 138), en cuanto a Carlos Diegues: “quem observou sem preconceitos *Escola de Samba, Alegria de viver*, pôde notar, embora nebulosas, as raízes de uma *mise-en-scène* que tenderá a evoluir” (p. 140) así como em León Hirzman deplora “una filmografía cuja inclinação épica faz prever um cineasta maior no pouco tempo” (141), etc. Si el film actual es el “origen” de un “cine nuevo” por venir (*un “cine nuevo” posible entre otros*), el concepto general de “Cine Nuevo” sólo puede interrogarse en esta misma relación particular entre un film, el pasado que resuena en él y la apertura de un tiempo futuro. Por ejemplo, en relación con el documental *Garrincha, a alegria do povo* (Andrade, 1962), el texto pregunta:

Garrincha é uma definição do cinema novo? (...)

É apenas uma resposta de uma tendência entre as muitas veredas de uma realidade imprevista em seus múltiplos planos. Não é uma definição de *cinema novo*, porque este cinema não se definirá previamente: sua existência está na prática dos anos vindouros, na busca inquieta e na criação possível dos jovens diretores brasileiros que, segundo Louis Marcorelles, “são, em potencial, os melhores cineastas do mundo (p. 151).

La definición queda abierta de cara al futuro como problema de creación (“creación posible”). Por otro lado, la comprensión de este “potencial” del cine brasileño de parte de Louis Marcorelles superpone una disputa sobre la concepción del “cine nuevo” en Francia y en Brasil. En efecto, corresponde a Marcorelles la rehabilitación en los *Cahiers* (y otras publicaciones) de la expresión “cine nuevo” que incluye entre sus exponentes a los documentalistas canadienses, a los *cinemanovistas* brasileños y todas las incursiones contemporáneas del llamado “cine directo” y “cine verdad”. Y si bien la expresión “*nouveau cinéma*” aspira a una cierta universalidad “estético-histórica”, Marcorelles sostiene en sus análisis un sesgo fuertemente nacional-generacional.⁶⁷ La primera mención del francés en la *Revisión crítica* es una cita directa y extensa en el inicio del capítulo:

Em 1962, o francês Louis Marcorelles, um dos quatro ou cinco grandes críticos europeus, escreveu em *La Gazette Littéraire*, Francia, após ter visitado América do Sul:

⁶⁷ Cfr. Marcorelles (1978): “Por una parte, el surgimiento de los ‘nuevos cines’ en casi todos los lugares del mundo y, por otra, la formulación de un ‘nuevo cine’ en su acepción estético-histórica” (p. 17).

Mas nenhum traço de demagogia (refere-se aos jovens cineastas brasileiros). Mais ainda do que na Argentina, sem intelectualismo moroso, é o afrontamento de uma ordem cruel, dura para os jovens e os pobres, onde os jovens e os pobres querem tomar nas mãos seus destinos. O mundo vos pertence, câmara na mão. A velha Europa parece agora muito longe: também seu cine fechado sobre si mesmo, com suas estereis discussões de estetas (p. 126).

A ojos del Marcorelles, el “cine nuevo” de Brasil se destacaría frente al esteticismo cinéfilo de la *nueva ola* (nouvelle vague) francesa y el intelectualismo *européizante* del “nuevo cine argentino” (Torre Nilsson) *por el incremento de realidad* que produce el encuentro de la juventud (que hace cine) con los pobres (que luchan) en el campo de batalla unificado por el *afrontamento* de un “orden cruel”. Pero el mismo “orden cruel” que, por contraste, califica positivamente la potencia de este cine frente a otros, explica también la parte negativa de esa potencia:

A juzgar por su entusiasmo, por esa espontaneidad tan asombrosa cuanto es extraordinaria su música, los jóvenes brasileños son, en potencia, los mejores cineastas del mundo. Pero, como su patria, el Brasil, ellos aún tienen que recorrer el camino que los separa de los planes trazados para el futuro y la dura realidad (Marcorelles, 1963, citado en: Figueirôa, 2004: 197).

La perspectiva desarrollista de Marcorelles es evidente: “ellos aún tienen que recorrer el camino”. La virtud del nuevo cine de Brasil es “en potencia” porque le falta madurez para desplegar sus capacidades limitadas por la falta de desarrollo. Es un “cine-joven” (p. 21), sub-categoría del “cine nuevo” que

Significará muy pronto, en los festivales y entre los cinéfilos, cine de los terceros países, de los países sin historia cinematográfica o alienados respecto a la cinematografía dominante (...). Hay dos cineastas que han simbolizado, desde 1964, el afán de liberación del cine en sus países: Glauber Rocha, realizador de *Dios y el diablo en la tierra del sol* en Brasil, y Gilles Groulx, autor de *Le chat dans le sac* en el Canadá francés” (Marcorelles, 1978: 23-24).

“Cine-joven” es aquel “cine nuevo” que estaría en *vías de desarrollo* desde el punto de vista técnico, en una situación de alienación cultural y dominación económica que dificulta el proceso de creación artística. Un cine de “liberación nacional” (correlativo a los procesos de liberación tercermundista) que sin ser virtuoso ni técnicamente novedoso es espontáneo y entusiasta, pero (o porque) está en una etapa anterior de sus verdaderas potencialidades cinematográficas.

A- Cine Nuevo: desarrollo o historia precipitada

Cuando Glauber Rocha cuando cita literalmente el enunciado de Marcorelles sobre la potencia del “cine joven” brasileño, introduce una comprensión “no-desarrollista” del potencial expresivo del cine de Brasil: “*cinema novo* é uma questão de verdade e não de idade” (p. 50). No es una cuestión de edad, porque como vimos el autor de cine nuevo *nace completo* en Brasil, sin quedar nunca atrapado en una cuestión gradual de desarrollo como esperan en Europa: “nosso cinema é novo não por causa de nossa idade” escribe en 1962, “nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa” (Rocha, 2004: 52). No es una cuestión de edad. Los films *nacen ya* diferentes. Si el concepto de lo “nuevo” implica su apertura, “empezar de cero cada vez”, Europa y Brasil no son términos opuestos de un mismo proceso de desarrollo histórico, sino que siguen dos series irreductibles. Una agotada y otra abierta: “Europa é a HISTÓRIA FEITA e nós SOMOS A HISTÓRIA A FAZER” (Rocha, 1962, 1997: 165). Un *tiempo abierto* frente a una *historia acabada*. La diferencia Brasil-Europa es cualitativa antes que histórica o de grado de evolución, como la que existe entre lo que nace y lo que muere “a cultura europeia é uma cultura morta, decadente” (Rocha, 1969, 2004: 184, vid cap. 8). Así el “potencial” en Glauber Rocha no indica incompletud. Lo que se vislumbra en cada film como “potencial” no es algo que le falte, su grado de inmadurez técnica o cultural. La diferencia de potencial no es técnica, ni etaria. ¡El film brasileño contiene imágenes potentes! La potencia de las imágenes es evidente, positiva, como vimos arriba, no sufre una disminución por la pobreza de su historia, tiene sus “islas autorales”, sus cortes de plano, como acontecimientos inesperados que precipitan lo nuevo sobre el mismo orden cruel: “no Brasil, vivendo a pré-historia, esta dialéctica se precipita” (Rocha, 1963, 2003: 40). Entre la pre-historia y el “cine nuevo”, no hay fases de desarrollo o etapas. Como vimos, mientras la seire histórico-industrial involucria, *hay precipitación de lo nuevo en lo viejo*. Anacronismo.

B- Cine Nuevo: acontecimiento y verdad

La definición de “cine nuevo” reclama la máxima pluralidad: “*Garrincha* é o novo cinema nacional, assim como *Vidas secas* y *Sol sobre Lama*” (p. 148). Y así como *Vidas secas* (Dos Santos, 1963) por más que se inscriba en la estética del *neorrealismo* italiano (vid cap. 4), debe ser valorado como un “cine nuevo precipitado” por la irrupción (no histórica) del autor, en el caso de *Garrincha* “a primeira discussão é saber ate que ponto o filme é o não *cinéma-vérité*” (p. 149). Rocha intenta reblandecer lo máximo posible la inscripción del film en una escuela cinematográfica determinada para liberar, bajo esta opción, la creación autoral construida en un vínculo vertical con lo real:

No cinema, como verdade, creio que determinar princípios para o chamado *cinéma-vérité* é limitar as possibilidades do real a um sistema, o que equivale a dizer a una mentira relativa. O conhecimento cinematográfico independe de métodos rígidos e depende de autor: quando digo conhecimento cinematográfico quero dizer conhecimento do real através do cinema (p. 149)

La categoría “*cinéma-vérité*”, acuñada en colaboración por Joan Rouch y Edgard Morin, es impugnada decididamente por Rocha. Si el cine es “medio” de conocimiento de lo real, entonces las relaciones entre cine y verdad son irreductibles a un solo “método” de conocimiento. Las verdades del cine son tan amplias como las “posibilidades de lo real” que el cine puede plasmar y “para isto, antecipadamente, é necessario que o autor conheca, antes de tudo, o próprio ser do cinema” (p. 149). Conocer el *ser del cine*, más que las técnicas de acceso al mundo, es la condición de partida de la reflexión sobre la verdad, porque “o cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia” (1963, 2003: 36). Pero es una ontología moderna. No toma lo real como un dato monolítico y autónomo, un ser-en-sí, disponible para la reproducción cinematográfica. El encuadre es sustractivo, configura la posición (relativa) de un sujeto: “falando uma vez sobre o *cinéma-vérité*, Louis Malle disse que toda vez que um diretor limita um espaço da realidade pelo enquadramento, está mentindo sobre aquela realidade” (p. 50). La verdad es relativa a un punto de vista y, por lo tanto, es inseparable de otros puntos de vista, estableciendo relaciones conflictivas con las otras verdades/mentiras relativas: “Desde Dziga Vertov, ou antes, desde Lumière, que o cinema e a verdade vivem em conflito” (p. 149). La verdad es objeto de disputa entre diferentes encuadres o

posibilidades de lo real, en consecuencia, la diferencia entre “verdad” y “mentira” en el cine depende de otra oposición más primaria, aquella que existe entre el “encuadre convencional”, industrial (que reduce la expresión de lo real a clichés naturalistas e idealistas que encorsetan la expresión posible a un único sistema de referencias) y “encuadre autoral” (que se inscribe en la lucha de la verdad, ampliando las posibilidades expresivas de *lo real*).⁶⁸ El cine brasileño nace nuevo porque cada autor libera una posibilidad de lo real desconocida o sepultada bajo el encuadre convencional (nueva luz, nuevo hombre, nuevos problemas). La verdad del autor no es mimética, ni reproduce la realidad ni el punto de vista de una escuela o de una convención, sino que consiste en la apertura de un punto de vista nuevo: “*Garrincha é um tipo de cinema-verdade e não cinema-verdade como um tipo de cinema. Exigindo um rigor terminológico, eu proponho o cinema de autor como cine-verdade: para situá-lo como síntese cinema novo*” (p. 149).

C- Cine Nuevo: discurso crítico y discurso mítico

La verdad es una posibilidad de lo real liberada por la potencia de una expresión o perspectiva autoral: “*Garrincha, alegria do povo*, documental sobre o futebol brasileiro, mas antes de tudo visão do povo” (p. 149). El término “documental” no implica un acceso inmediato a lo real. El documento se define por su objeto (el fútbol brasileño), pero *ante todo* como una “visión del pueblo”, es decir, como “visión” de un autor que libera “una posibilidad” expresiva implicada en el objeto (la alegría del pueblo a través de la habilidad de Garrincha), exponiendo críticamente el conflicto de la realidad inherente al *ser del cine*:

Garrincha, porque seus autores são conscientes do cinema (e conseqüentemente de todo o processo brasileiro), incorpora os primeiros indícios de um cinema desmistificador que parte dos próprios mitos populares: um cinema que se indica como novo mito do povo em substituição aos mitos que ele mesmo destrói na sua forma de revelar, conhecer, discutir e transformar” (p. 150).

Pero la desmitificación (del fútbol, de la adoración popular) no agota el factor *expresivo* del Cine Nuevo. Ni excluye la creación de nuevos mitos. La crítica desarma el mito-fútbol como

⁶⁸ Cfr. Rocha (2003): “O que viria distinguir o *cinema-verdade* do *cine-mentira* seria o mesmo motivo divisório entre o *cinema de autor* e o *cine comercial*; o primeiro caracterizado pelo realismo crítico, o segundo caracterizado pelo melodrama idealista ou pelo drama naturalista” (p. 149)

momento de partida para la creación de un nuevo mito del pueblo fundado en el registro afectivo: “o film brasileiro marcha para ser o reflexo da alma nacional” (p. 151). Si el documental sobre fútbol es desmitificador por su forma de conocer y desarmar el *pathos* del pueblo neutralizado en el furor deportivo como factor impolítico, al mismo tiempo, lo “canta no tom dos poetas épicos” (p. 151) enervando la potencia de instauración política de aquel furor contenido “para um povo que nasce com o cinema e um cinema que nasce com o povo” (2003: 151). Es el factor “épico” que transforma lo real liberando el afecto colectivo de su encadenamiento institucional, haciéndolo motor de una épica posible: “um documentário da bola e uma alegria revolucionaria” (p. 150).⁶⁹ La “verdad” del *cine-verdad* no está en el método de registro, ni en la veracidad del documento, sino en la potencia (transfiguradora) de sus autores para ampliar las posibilidades de lo real por la potencia (revolucionaria) de la expresión. Por eso, “na medida que este cinema for a verdade, o país terá em seu próprio conhecimento sua própria expressão” (p. 151).

⁶⁹ Como escribe en un artículo de 1965 denominado “Cinema-verdade”: “Chris Marker é um repórter político e quase um transfigurador em termos poéticos de uma realidade que lhe interessa, fazendo-o grande poeta do cinema, porque— seus filmes são poemas épicos das revoluções” (Cfr. Rocha, 2004: 73).

Cap. 4- 1964. Volver al *sertão* (nacimiento de la tierra del sol)

Quando André Bazin disse que o *western* era o ‘cinema americano por excelência’, forneceu um dato para que hoje se possa pensar na possibilidade de o cinema ser ‘a cultura brasileira por excelência’” (Rocha, 1963, 2003: 38).

- El *sertão* como punto de vista de Brasil (y el mundo)

El término “sertão” fue introducido durante la colonización portuguesa y es usado frecuentemente por viajeros y cronistas lusos desde el siglo XV. Hasta el siglo XIV designa exclusivamente el margen de Portugal más distante de Lisboa y, por extensión, llegará a designar cualquier confín territorial concebido a partir de un centro político. Para algunos estudiosos “sertão” resulta de una simplificación oral del término “desertão” (desierto). Otros lo derivan del latín, los más *naturalistas* de “serere, sertanum” (trenzado, entrelazado, embarullado), los más *políticos* de “desertum” (desertor) y “desertatum” (lugar desconocido donde huye el desertor) (cfr. Amado: 1995). *Es el lugar que está afuera del alcance del Estado*. Desde el siglo XV, la expresión es utilizada por numerosos cronistas del imperio portugués en África, Asia y América mientras que “en el Brasil colonial”, resume Janaína Amado, “adquirió una significación nueva, específica, estrictamente vinculada al punto de observación, a la ubicación donde se encontraba el enunciatario al emitir el concepto” (p. 148). “Sertão” es un punto de vista: el punto de vista de un centro político sobre sus propios márgenes territoriales. La región del nordeste de Brasil denominada “sertão” (parte de los estados de Bahía, Sergipé, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará y Piauí) fue constituida desde el punto de vista de la primera capital del Imperio, San Salvador de Bahía y, en este sentido, no designa un lugar geográfico o natural, sino el espacio opuesto del litoral bahiano. Más adelante, designará el espacio opuesto de la civilización brasileña, un umbral de barbarie extraterritorial insostenible desde el punto de vista de las nuevas metrópolis (San Pablo y Río) y de la República naciente. Escenario de la masacre de Canudos consumada por las tropas regulares de la naciente República en 1897 y consagrada como un hito formativo de la cultura brasileña a partir de la publicación de *Os sertões* de Euclides da Cunha en 1902 (1980). Desde entonces, como advertía José Calasans en 1950 (2002), se estudia Canudos desde el punto de vista de Euclides da Cunha... En todo caso, este “hecho maldito” que marca el nacimiento histórico de la República de Brasil y es el problema del

libro que marca el nacimiento histórico de la reflexión sobre la nacionalidad, retorna como una idea fija del pensamiento brasileño sobre la brasilidad. Glauber Rocha experimenta todos los “síntomas” de esta fijación cultural. Realizando eventualmente una operación inversa a la denunciada por Calasans: estudia a Euclides da Cunha a través de una percepción del *sertão* concebido como espacio histórico y cultural en disputa: “la lucha de clases comienza en *Os sertões*” dice en 1975 (2004: 287). Desdoblado el punto de vista metropolitano que unificó el territorio mediante el genocidio por la percepción del *sertão* como una tierra *prometida*, verdadera alternativa comunitaria de la naciente República: “Jagunços sin patria, la nueva Nación es Canudos” (Rocha, 2012: 102). Un cine nuevo nace con un pueblo nuevo, una nueva idea de nación: “Viva Antônio Conselheiro... Viva o Kynema Brazyleyro!” (2004: 488). La vida del cine nacional y por lo tanto el conocimiento afectivo de Brasil estarían asociados genéticamente con la (sobre)vida del mito de Canudos o más en general con el drama afectivo del *sertão*. De ahí su interés genético en este capítulo. Esta lista puede dar una idea de la insistencia del *sertão* en el pensamiento glauberiano:

El primer proyecto cinematográfico original de Glauber Rocha es *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), cuyo guion fue escrito y reescrito con sucesivos nombres desde 1959 (cfr. Rocha, 1985). El film no sólo está emplazado en el *sertão* como lugar de partida de un diálogo autoral con la realidad nacional cifrada en Canudos, sino que fue proyectado como una película de valor fundacional para el cine nacional, incluso más allá del proyecto autoral glauberiano: “el más importante de los films brasileiros (...) será para Brasil una especie de *Acorazado Potemkin*” (Rocha, 1962, 1997: 164).⁷⁰ Pero no fue una, sino dos las películas emplazadas en el *sertão* que repiten el tema “euclidiano” del asesinato en masa de beatos sertanejos: *Deus eo Diabo na terra do sol* (1964) y *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), conocida fuera de Brasil como *Antônio das Mortes* con el fin de promocionar el regreso del famoso asesino que había conquistado los festivales de Europa en 1964 (nuevo éxito: mejor dirección en Cannes 1969). La masacre no es solo un tema recurrente de las películas, sino que el tratamiento glauberiano del “hecho maldito” es temporalmente recurrente, como dice Antônio das Mortes en *Deus e o diabo...* en una escena emplazada sobre las ruinas de Canudos: “*Um dia vai ter uma guerra maior nesste sertão... Uma guerra grande, sem a cegueira de Dios e do Diabo. E pra que essa guerra comece logo,*

⁷⁰ “En una carta de 1962, ofrece a Paulo Saraceni la dirección de un film ‘sobre las ligas de campesinos en el Nordeste’ y la miseria en el *sertão*, que será ‘el más importante de los films brasileiros (...) será para Brasil una especie de *Acorazado Potemkin*’” (Bentes, 1997: 18).

eu, que já matei a Sebastião, vou matar Corisco... E depois morrer de vez, que nós somos todos uma mesma coisa” (Rocha, 1985: 279). En la escena siguiente responde Corisco: “se eu morrer nasce outro que nunca pode morrer: São Jorge, santo do povo!” (p. 280). René Gardies (1974) piensa que en los films de Glauber Rocha se repite siempre la misma escena, el duelo mítico-profético entre el dragón de la maldad y el santo guerrero (vid cap. 2). Todos los personajes serían vicarios, y todas las luchas del *sertão* y de Brasil, la reinscripción de un duelo legendario: “uma guerra antiga que começou com a revolução dos anjos. E quem era Moreira César senão a desgraça do Governo, o Diabo da República, contra a Cidade Santa de Canudos?” (Rocha, 1965: 14).

Arlindo Rebechi (2011) estudia la serie de textos críticos publicados a partir de 1956 en medios gráficos de Bahía y Río de Janeiro sobre escritores vinculados con el *sertão* y la temática del cangaço (Lins do Rego, Jorge Amado, Guimarães Rosa) en los que Glauber Rocha retoma la discusión sobre la identidad nacional y su expresión auténtica de Brasil. Esta serie concluye con el cortometraje-entrevista *Jorjamado no cinema* (Rocha, 1979). Encuentro simétrico entre la tradición literaria y la cultura de masas (presentación oral de los libros de Jorge Amado llevados al cine y presentación visual de la artesanía popular que puebla las bibliotecas del escrito). En las cartas de distintas épocas quedan registros de lectura que delatan los intereses genéticos de cara a la formación social (“racial”) del país y a sus formas de expresión política y cultural: “*Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado: são duas das melhores coisas que escreveram, porque nos interpretam como formação racial decadente e políticamente inexpressiva” (Rocha, 1971, 1997: 423). La pasión cinematográfica del bahiano se recorta contra este fondo de inexpresividad política y decadencia racial que compone la imagen de Brasil homologada culturalmente con el *sertão* a partir de Euclides da Cunha:

O cinema novo deu uma *contribuição afetiva* para o conhecimento de Brasil, pois discutiu ao vivo da imagen e do som o que antes era apenas estadística, é, na maior parte, má literatura porque, nesta literatura, o misticismo é inocentemente incorporado como valor cultural. O mesmo se passa com o folclore: qualquer trabalho das velhas gerações é estetizante e o exemplo de Euclides da Cunha é exaltado muito mais pelo fragor do estilo do que pela tragicidade do documento. *A épica dos impotentes – eis o ideal da cultura brasileira dominante, e nesta onda entra grande parte da esquerda* (1968, 2004: 147).

Brasil está genéticamente comprometido con una épica de la impotencia. La decisión de “*volver al sertão*” antes que un regodeo con la impotencia concierne a la necesidad de restituir con *la vitalidad de la imagen y el sonido* un “registro afectivo” de las fuerzas políticamente expresivas de la génesis de Brasil, a la vanguardia de una épica nacional no-impotente: “a cultura popular não é o que se chama tecnicamente folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica” (1971, 2004: 251). Pero esta expresión afectiva de las fuerzas disponibles permanentemente para una rebelión, sólo obtienen su consistencia política cuando son intensificadas por la expresión autoral que transfigura el mito folklórico en mito revolucionario (vid cap. 3). El conocimiento afectivo de Brasil que aporta el Cine Nuevo consiste en dar expresión política a las fuerzas populares disponibles. Esta mediación poética que transfigura el folclore en fuerza política abandona el curso racional de los ideólogos de la revolución por medio de la toma de conciencia. Por eso en carta a Alfredo Guevara, director del instituto de cine cubano (ICAIC), explica: “o nordeste é um vasto territorio seco (cabem dez Itália dentro), onde milhões de pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (CANGACEIROS) e o mesianismo (CANUDOS: ANTÔNIO CONSELHEIRO) foram manifestações de protesta social” (Rocha, 1961, 1997: 152 y s.). Más allá de la amplitud geográfica que no da lugar dudas sobre la irreductibilidad de Brasil, “banditismo” y “mesianismo” son presentados como las únicas fuerzas virtualmente revolucionarias del país frente a una expectativa más bien clasista y racionalista del dirigente cubano. Pero esta ampliación afectiva del espectro revolucionario no es desde luego válida exclusivamente para Brasil. Al contrario, los *sertões* en general y la masacre de Canudos en particular valen como marco de interpretación de la historia universal, es decir, como un punto de vista brasileño sobre el mundo, como muestra ejemplarmente esta sinopsis algo alocada de su proyecto no-realizado para la RAI, *Anabazis*, todavía llamado *O nascimento dos deuses* (cfr. Rocha, 1985), que debía transcurrir en el núcleo formativo no ya de Brasil sino de la civilización europeo y asiática:

Artaxerxes gana a guerra e os mercenários gregos, comandados pelo propio Jenofonte que de Euclides da Cunha (era o Caminha de CIRO II) se transforma em Ulisses e faz uma viagem de volta para a Grécia, onde chega quando Sócrates estava sendo condenado por esquerdismo e a direita platônica tomando o poder. A interpretação é de Engels e Antônio das Mortes (Rocha, 1974, 1997: 475).

Sócrates= Glauber Rocha / Marx = Antônio das Mortes / Mundo= Sertão / Historia = Canudos: “este novo Deu e o Diabo nos desertos de Sahara— é um filme de cangaceiros” (p. 476).

En 1978, Rocha publica la novela experimental *Riverão Sussuarana* (2012), que no sólo está situada en sertão como espacio que condensa todas las crisis de la historia nacional, sino que entre los muchos procedimientos complejos incluye el cambio frecuente del nombre del personaje-narrador que llega a autodenominarse “Guimarães Rocha” fusionándose con el autor de *Gran sertão: veredas* (Guimarães Rosa, que además es un personaje independiente del texto). Pero el *sertão* no se cierra sobre la historia de Brasil, absorbe y expresa el drama universal y personal de Glauber Rocha: la “Heuztorya Sekreta e Públika da Cyvylyzación y da Barbarie” (2012: 229). Canudos es el “escenario histórico, local” donde se representa: la “GRAN GUERRA KÓSMIKA ENTRE EROS Y THANATOZ. ENTRE LA BARBARYE Y LA CIVYLYZACIÓN” (p. 196). En este texto tardío, Rocha reinscribe bajo una matriz cósmica griega (el Eros de la barbarie y la fuerza tanática del Estado), lo mismo que en 1963 encuadraba bajo una liturgia cristiana (“una guerra antigua que comenzó con la revolución de los ángeles”). Variantes litúrgicas del duelo legendario que desplaza los conflictos hacia guerra siempre anterior que ofrece el marco ritual sobre la que se despliega la historia narrada (vid caps. 10 y 15).

- Políticas de la luz

O público, que foi educado à luz e sombra dos *cowboys* não faz o menor esforço para entender o filme que se oferece como uma generosa imitação a seu gosto deformado e satisfaz, ao mesmo tempo, o complexo de inferioridade do espectador brasileiro que, feliz, exclama: “Finalmente podemos competir com americano. *O cangaceiro* é o nosso *No tempo das diligências*” (Rocha, 2004: 129).

No sólo Glauber Rocha. Puede decirse que el *cinema novo* comienza con el retorno al *sertão* como territorio cultural en disputa. La fase inicial del movimiento se conoce como “ciclo del sertão” a partir de una tríada de películas que triunfaron en Europa: *Vidas secas* (Pereira dos Santos, 1963— basada en la novela de Graciliano Ramos), *Deus e o diabo na terra do sol*

(Rocha, 1964) y *Os fusis* (Ruy Guerra, 1964) (cfr. Amar, etc).⁷¹ Existe además una tradición cinematográfica “discutible” que precede y acompaña los primeros hitos del *cinema novo*.⁷² Se trata, en su mayoría, de producciones de estudio o ambientadas en paisajes “sulistas”, que adoptan un lenguaje clásico y comercial, imponiendo una perspectiva del *sertão* modelada por los códigos del *western* (el llamado “nordestern”).⁷³ *O cangaceiro* y sus hijos (“abortos” o “monstruos” en la nomenclatura de Glauber Rocha). La genealogía es confirmada por Bernardet en 1967.⁷⁴ Son *versiones romantizadas del conflicto por la tierra* que ignoran las condiciones estructurales e históricas que los motivan en beneficio de causalidades empíricas inmediatas. Ahora bien, como escribía Rocha en 1963, si “la misión única de los autores brasileños... es luchar contra la industria antes de que ella se consolide en bases profundas” (p. 40), la lucha tenía que empezar donde se restituyen las fuentes expresivas del pueblo, el paisaje y el proceso cultural del país: “está faltando un cineasta que revise los patrones de *O Cangaceiro*.” (p. 96) (vid cap. 3).

Deus e o diabo na terra do sol (1964), rodado inmediatamente después, recurre formal y temáticamente a algunos patrones del *western* reproducidos mecánicamente por el subgénero local, pero sometidos a una política autoral que, en sus líneas fundamentales, fue anunciada en el inicio de la *Revisión crítica*: “hay que dar un tiro al sol” (vid cap. 3). En efecto, desde el primer cuadro del film, llama la atención la sobreexposición a la luz en la película glauberiana, los cielos pálidos con sus nubes como quemaduras grises, que dan la impresión de que el cielo se ha retirado, dejando tan sólo la cáscara vacía de su emplazamiento. Un encuadre tomado de un cielo de Ford, un cielo que falta y que es imposible que no falte: “digamos que fue un filme provocado por la imposibilidad de hacer un gran western, como podía hacer, por ejemplo, John Ford” reflexiona Rocha hacia 1981 (Rocha, 2006: 330).

⁷¹ Los dos primeros descollaron en el Festival de Cannes de 1964, *Os fusis* fue premiada en el Festival de Berlín del mismo año.

⁷² Cfr. Bernardet (1977): “Outros marginais que não podiam deixar de seduzir os cineastas são os cangaceiros e os beatos nordestinos, personagens de um dos filmes mais importantes, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como de uma série de filmes comerciais, geralmente tecnicoloridos, produzidos e realizados por cineastas do sul do Brasil. Citemos, entre outros, as superproduções de Osvaldo Massaini, *A Morte Comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra, 1960) e *Lampião, Rei do Cangaço* (Carlos Coimbra, 1963), ou os mais modestos *Três Cabras de Lampião* (Aurélio Texeira, 1962) ou *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva); o cangaceiro também é assunto do documentário em *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965)” (p. 45).

⁷³ Cfr. Bernardet (*ibid*): “A violência, o cavalo, os grandes descampados e a falta de tradição cinematográfica no Brasil: mais nada era preciso para transformar em filial do western norte-americano o filme de cangaceiro... *nordestern*” (p. 46).

⁷⁴ Cfr. Bernaret (*ibid*): “É, no entanto, Lima Barreto, com *O Cangaceiro* (1953), filme de aventuras realizado no interior de Estado de S. Paulo, quem inaugura o ciclo e delinea os principais traços que ficaram caracterizando o cangaceiro no cinema comercial. Numa visão romantizada da história, o cangaceiro é em geral filho de camponês, que, para vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pela polícia, se torna bandido” (p. 46).



Pero, si se observa bien, la imposibilidad es doble. Imposibilidad autoral de hacer un western e imposibilidad estética de escapar al género de referencia como una condición a priori de la imagen del sertão: “se filmo um ‘cangaceiro’ no deserto, está implícita uma determinada decoupage /montagem fundada pelo western” dice en 1967 (2004: 108). La síntesis de las dos imposibilidades enmarca la política de la luz que impide la subordinación de la imagen nacional a los estándares fotogénicos y naturalistas del género. En 1963, “disparar contra el sol” es la expresión incipiente y anticipada de la “estética de la violencia” de 1965. El mismo año escribía: “é preciso romper agora, antes que surja na porta de um cinema uma frase mais o menos assim: ‘Hoje em cinemascope e totalscope colorido, o magnífico espetáculo da nossa miséria’” (1963, 2004: 59). “Disparar contra el sol” es la consigna que condensa la política del autor confirmada gloriosamente por *Deus e o diabo n aterra do sol* (1964). Pero ipugnada virulentamente por Rui Santos el año anterior:

Como professional, como iluminador, como operador do cinema nacional, quedei apenado trás a leitura do livro do cineasta de *Barravento*, que, com a maior displicência deste mundo, põe-se a pontificar sobre um setor da criação cinematográfica que desconhece totalmente— a iluminação” (in: Rocha, 2003: 215).⁷⁵

Pero el problema de la *iluminación* en Glauber Rocha no está limitado a un sector de la división técnica del trabajo (noción que presupone una concepción industrialista de la creación cinematográfica), antes bien, es *la* condición genética de las políticas autorales a lo

⁷⁵ Los críticos más ofuscados fueron aquellos provenientes del campo cinematográfico paulista: “el palabrerío (bate boca) ruidoso provocado por la publicación de este libro, no puede ni debe encontrar acogida entre aquellos que vienen luchando para hacer de los problemas-reivindicaciones del cine brasileño, el denominador común, necesario a una unificación de fuerzas” declara Roberto Santos, director del *Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica* (1963, in Rocha, 2003: 203). El tono conservador de su diatriba se evidencia unas líneas después: “la época de las revoluciones artísticas ya pasó” (*ibid.*).

largo de la historia del cine, como afirma en 1966: “a decisão política dum cineasta nasce no momento em que a luz fere sua película. E isto é assim porque ele elege a luz: câmara sobe o terceiro mundo aberto, terra ocupada... a eleição é imposta” (Rocha, 2004: 104, vid. Parte 2). El momento vertical, la instauración del plano autoral en su diálogo polémico con la realidad, no puede subordinarse a la técnica de iluminación que subordina el registro del medio a las necesidades dramáticas y expresivas del film, idénticas en cualquier tiempo y lugar.⁷⁶ Una estética del hambre expresada por la violencia de su despojamiento. El desprecio de los “jóvenes realizadores” por los “reflectores gongorizantes” que *pontifica* la *Revisión crítica* implica un saber. Más estético que técnico, pues concierne al “gusto” de los fotógrafos modernos:

Os nossos fotógrafos— Mario Carneiro, Luiz Carlos Barreto, Waldemar Lima, Fernando Duarte, Rucker Vieira, Hélio Silva, Hans Bantel, José Rocha, não necessitam das gerigonças de Chick Fowle, Rudolf Icsey ou Tony Rabatony, porque são iluminadores modernos: não usam contraluz, crepúsculos, difusores e outros artificios falsificadores (Rocha, 2003: 174).

Fowle es el fotógrafo de *O Cangaceiro*. Un film que procede según los códigos del *western*: “manipulação de primeiros planos e planos gerais” (p. 93). El compuesto rostro-territorio enmarca el uso expresionista de la luz de la fuente solar que define el espacio y la fotogenia que modela el rostro como forma de expresión recíproca de la nacionalidad de acuerdo con la exigencia épica del género (vid cap. 7), distinto de la infamia característica de los personajes de Glauber Rocha en sus espacios desmantelados (vid cap. 13):



Foto 1: plano inicial de *O cangaceiro*, amanecer en el sertão (extrapolado en un paisaje paulista), el bando de cangaceiros surge a contraluz en el centro del plano (dividiendo la luz y la sombra). Foto 2:

⁷⁶ Cfr. Rocha (1963): “No es la cualidad de la lente o de la iluminación o los rigores de la composición; es, sí, el despojamiento que viene del verdadero artista en su continuo diálogo con la realidad” (2003: 54).

plano subsiguiente, despunta paulatinamente el amanecer, redescubrimos la partida de cangaceiros en el centro de plano componiendo su figura con el declive de la tierra. Foto 3: close-up. El amanecer reflejado en el rostro desafiante del héroe, encuadrado desde debajo de su caballo, en un espacio fuera de campo donde se ubica el Coronel (terratendiente). El dueño de la tierra vs. el rostro que la expresa.

Contrastemos este modelo con las operaciones de establecimiento territorial del “ciclo sertanejo” del *cinema novo*. Luis Carlos Barreto (*Vidas secas*), Waldemar Lima (*Deus e p diabo*) y Ricardo Aronovich (*Os fusis*) son los fotógrafos de la tríada inicial. Comencemos con la secuencia inicial de *Vidas secas* (1963):



Foto 1: Plano inicial de *Vidas secas*, el cielo quemado. Del fondo aparecerán los protagonistas sin llegar al primer plano, como suele ocurrir en los primeros films de Rossellini. Foto 2: La cámara los espera y luego sigue a los personajes que deambulan por la tierra seca.

Glauber Rocha admira el tratamiento de la luz de *Vidas secas*. Al punto que Luis Carlos Barreto será el director de fotografía de *Terra en transe* (Rocha, 1966). Mientras que sus dos primeras películas, *Barravento* (1962) y *Dios y el diablo* (1964), fueron fotografiadas por Waldemar Lima. El caso de *Barravento* (Rocha, 1962) es sintomático ya que Waldemar Lima asumió la dirección de fotografía tras la renuncia de Tony Rabatony, fotógrafo de corte clásico que llega a solicitar que su nombre sea quitado de los créditos. Este tipo de disputa interna por la fotografía de los films no es excepcional. *Vidas secas* también tuvo dos fotógrafos. Inicialmente cada toma se hizo con arreglo a las dos modalidades. De acuerdo con Pereira Dos Santos en la fotografía clásica “la caatinga acaba convertida en un jardín” por lo que resultaba “difícil hacer sufrir a los personajes en aquel paisaje aparentemente hermoso” (Pereira Dos Santos, citado en Elduque, 2013). La lente desnuda permite exponer la película a la luz que sufren los personajes como expresión de sus condiciones de vida antes que como una mimesis naturalista del territorio:

Cuando el hijo mayor, el menino mais velho, pregunta a Sinhá Vitória qué es el infierno, ella le responde que es un lugar donde van los condenados, lleno de hogueras y “espetos quentes” (asadores calientes). Cuando le pregunta si ha estado allí recibirá un coscorrón, después del cual se marcha fuera, al patio, y se queda bajo un árbol seco, con la perra Baleia entre los brazos. Entretanto, va repitiendo, casi como un autómatas, las palabras “infierno”, “lugar ruim”, “espeto quente”, que ha oído de la madre. A ellas se corresponden varias imágenes de su entorno: las ramas del árbol seco, el tejado de la casa, los bueyes esqueléticos que no saben qué comer. La presentación de un infierno sobre la tierra es evidente, así como la de un “espeto quente” que no podemos localizar. Probablemente se trate del sol, este sol que, al inicio de la película, le había provocado un desmayo (Elduque, 2013: 82)

El sol condiciona físicamente la existencia de los habitantes del *sertão* (desmayo) pero expresa de manera condensada su inscripción perceptiva y afectiva en el plano de la creencia (infierno) como verdadero núcleo de las relaciones del hombre con el mundo (cfr. Deleuze, 2005b: 210 y ss.). Waldemar Lima en *Dios y el diablo* toma decisiones análogas a las de Luis Carlos Barreto en *Vidas secas* (“lente desnuda”, sobreexposición, etc.). Algo parecido ocurrirá con la fotografía de Ricardo Aronovich en *Os Fusis*. Quizá en función de este rasgo de época, Bernardet reduce la potencia expresiva de esta modernidad fotográfica a una cualidad objetiva del ambiente: “a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as côres: ela achata, queima” (Bernardet, *ibid.*: 148). Lo que ilumina es Dios, como dice Pereira Dos Santos: “It wasn’t done with artificial light; it was done with God’s light” delcara el cineasta (*ibid.*).⁷⁷ La película *no fue hecha con luz artificial, sino con la luz de Dios*. Pero el registro de los personajes no es pasivo. Y la cámara no se limita a registrar el *sertão* como Dios lo trajo al mundo, más bien lo percibe (lo padece) desde el punto de vista de sus personajes. Pereira Dos Santos realiza un film neorrealista y es bajo esa condición que la luz se constituye no sólo como cualidad física del medio, sino como un rasgo expresivo de la

⁷⁷ “En la película trabajaron dos directores de fotografía, José Rosas y Luiz Carlos Barreto. El primero, de formación tradicional, buscaba retratar el *sertão* tal como se había hecho hasta entonces, con muchos filtros e iluminación artificial, que según Nelson ‘da una fotografía con nubes, con mucho brillo, con relieve, muy parecida a la fotografía de Gabriel Figueroa y la caatinga acaba convertida en un jardín. Exótico, ciertamente, pero un jardín. Resulta difícil hacer sufrir a los personajes en aquel paisaje aparentemente hermoso’. En cambio, Barreto, fotógrafo de la revista *O Cruzeiro*, estaba marcado por la escuela de la ‘lente desnuda’, encabezada por otro fotógrafo de la revista, José Medeiros, e influenciada por la obra de Henri Cartier-Bresson; estos fotógrafos buscaban retratar la luz real sin usar filtros. Así, los primeros días cada plano se rodaba en los dos estilos de iluminación, pero rápidamente se optó por la propuesta de Barreto. Esto supuso una experiencia radical ante la luz intensa del *sertão* que, a su vez, ahorró el uso de iluminación artificial: según el cineasta, ‘It wasn’t done with artificial light; it was done with God’s light’” (Busquets, 2013: 81).

relación “hombre-mundo”.⁷⁸ Una cosa es la luz natural de un territorio, otra, su registro fotográfico (por ejemplo, con lente desnuda o con filtros), y otra distinta aún es la política del autor que establece la relación de la cámara y el medio.

En Rocha, como se canta en el film, *la tierra del sol no pertenece a dios ni al diablo. Es del hombre*. Si se perdona el juego de palabras, la comparación puede ser clarificadora. Luz y tierra se pertenecen mutuamente bajo la ley del hombre. Los personajes sufren la “seca” como en *Vidas secas*, pero huyen de la ley, no de sol ni del infierno del mundo. El conflicto por la tierra y la propiedad del ganado hace retroceder la percepción del espacio desde un registro climático-existencial hacia uno político-expresionista. Concentrémonos en el establecimiento territorial del film. La primera diferencia con *Vidas secas* está en el *corte*. No hay plano secuencia ni interiorización del punto de vista del personaje por la cámara. La tierra debe ser conquistada estéticamente. El corte remite directamente al establecimiento tradicional del *western*: plano general del territorio / primer plano. Con dos diferencias radicales. Primero, el plano de establecimiento es demasiado picado, el territorio no tiene horizontes, ni profundidad habitable, ni perspectiva. Este primer desvío encadena otro más elocuente. El corte no vincula el establecimiento territorial con la aparición del héroe, sino con la calavera de un animal muerto, en estado de descomposición avanzada.

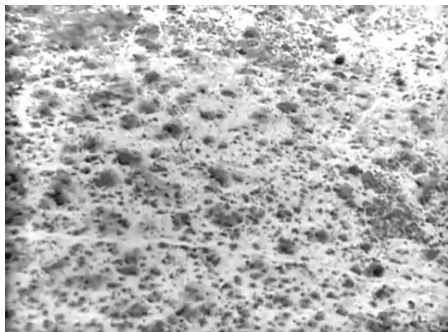


Foto 1: presentación del espacio en plano “solar”. Foto 2: corte, primer plano, ganado descompuesto.

Cuando la cámara retrocede, vemos el rostro del vaquero Manoel, inclinado, mirando el cadáver que parece consumido por la intensidad solar. Pero el drama es *político*, como dijimos. La acción se desencadena porque el Manoel pierde parte del ganado del Coronel. Naturalmente lo que hemos visto en la presentación es la muestra anticipada de ese ganado

⁷⁸ Cfr. Elduque (ibid.): “Nelson decía que en la iluminación de *Vidas Secas* el diafragma se ajustaba en función de la luz del rostro y ‘todo lo que está detrás aparece quemado, con una blancura que produce la sensación de una luz ofuscante, de alta temperatura, de sequía, del ambiente de la caatinga’” (p. 83).

perdido. Pero (extraña sobremanera que esto no haya sido señalado antes) hay un problema temporal que rompe la secuencia dramática evidente. Está resaltado de dos maneras. Una física: *el esqueleto del buey está demasiado descompuesto para ser parte del ganado perdido recientemente*. Ese “boi” yace muerto desde mucho antes, ¿desde cuándo? Y ¿por qué meditar frente a él? El anacronismo de la imagen revela el fondo arcaico del conflicto. Y esto viene confirmado en el plano formal por el *faux raccord* que da cuenta del carácter estructural del drama de la tierra:



Foto 1: La mirada de Manoel no confirma su objeto en contracampo. Nunca están los dos cuerpos en el mismo espacio. Foto 2: El vaquero se incorpora, monta a caballo y avanza sobre el espacio en plano general: el esqueleto del buey simplemente no está, aunque la marcha del caballo pasa por la misma dirección que sostuvo la mirada-meditación.

El *falso raccord* subordina la acción en tiempo presente (Manoel y el ganado del coronel) a la estructura arcaica que la soporta como figura vinculada con el conflicto entre los terratenientes (coroneles) y los vaqueros en una tierra que está “mal dividida” desde el principio. Rocha que se reclama eisensteniano (vid cap. 6), da cuenta del carácter estructural del conflicto. Lo expresado no es la reacción violenta o pasiva del héroe ante la naturaleza o el agravio padecido de parte del poderoso. La revuelta del vaquero, cuando mate al terrateniente, se nuclea con una memoria arcaica de la tierra. El *sertão* no olvida y, en consecuencia, su habitante no percibe el estado del mundo al desnudo como un fenomenólogo, medita sobre el espacio-memoria y luego también sobre el espacio-esperanza (“el sertão será mar”) que parecen (por la intensidad de la luz) borrar el cielo y la tierra, alcanzando una especie de abstracción espacial típicamente glauberiana (vid infra y cap. 6):



Antes de retomar el análisis de *Dios y el diablo*, contrastemos los procedimientos considerados con el tercer film de la tríada. *Os fuzis*, 1964. Rui Guerra también nos presenta el sertão con una lente desnuda, aunque el establecimiento solar recurre a un plano-secuencia contrapicado (opuesto al plano picado con corte de Glauber Rocha). El film comienza con un largo plano fijo del cielo, con la imagen *subexpuesta* del sol y concluye con la luz quemada. Toda una gama de intensidades precede el establecimiento territorial. Pero la duración del plano no depende del desarrollo interno de la acción (como hacen con frecuencia los neorrealistas y, entre ellos, Pereira Dos Santos) sino de la apertura paulatina del diafragma mientras el ojo del espectador, como un recién llegado, se acostumbra a las nuevas condiciones de iluminación hasta fundirse en un gris promedio donde se superponen los títulos del film:



Foto 1: subexposición. Foto 2: sobreexposición (los subtítulos en inglés traducen la voz off del Santo). Foto 3: la imagen quemada se funde en blanco. Foto 4: el fondo de los títulos es un promedio de grises que sintetiza la transición inicial.

Pero si debemos acostumbrarnos a la iluminación (frente a la violencia directa de *Vidas secas* y *Dios y el diablo*) es porque el film no adopta el punto de vista local. De hecho, la duración está sujeta a la banda sonora. El discurso del Santo en *voz over* interpreta en clave apocalíptica la intensidad infernal del cielo. Su palabra se superpone con el espacio visual del drama que él no percibe directamente. No está en el poblado junto con los habitantes, sino retirado en el desierto (permanece fuera de campo casi todo el film). ¿De quién es, por tanto, el punto de vista sobre el poblado? ¿Quién abre la imagen del pueblo y realiza la síntesis audiovisual del apocalipsis, el hambre y la tierra del sol? El título del film puede ser explicativo: *los fusiles*. Como Euclides Da Cunha, la cámara llega con el ejército: “muestra una massa de retirantes mas prefere ver as coisas do ponto de vista dos soldados” (Rocha, 1968, 2004: 140). El nombre del protagonista (Gaúcho) acentúa el carácter exterior de ese punto de vista “sulista”. Gaúcho, propietario de un camión varado en la ciudad nordestina, no resiste la pasividad atávica de los hambrientos frente a las autoridades militares que custodian el almacén de comida. Actúa en lugar de ellos y desencadena otra masacre de Canudos.

- La fractura de la tierra

Vidas secas é um filme democrático. Nelson Pereira dos Santos disseca um dos aspectos da *barbaria sertaneja* (...). Ruy Guerra, filmando *Os fuzis* (1964), tomou posição diferente. Mostra uma massa de retirantes mas prefere ver as coisas do ponto de vista dos soldados” (p. 140).

Tres políticas irreductibles sobre la *misma* “barbaria sertaneja”. Pereira dos Santos adopta el punto de vista del pueblo y Rui Guerra, el punto de vista del ejército.⁷⁹ Pero ¿cuál es el punto de vista adoptado por Glauber Rocha? La respuesta ya la dio Ismail Xavier (2007). En *Dios y el diablo* no hay un punto de vista unívoco. Sino más bien un conflicto de puntos de vista en el núcleo del conflicto por la unidad territorial de la nación.⁸⁰ El espacio está dividido entre la perspectiva Estatal y la perspectiva de los *sertanejos* puestas (formalmente) en conflicto. Recordemos el inicio de la escena 32, donde dialogan el “matador de cangaceiros” (que repite

⁷⁹ Cfr. Rocha (1968, 2004):

⁸⁰ Cfr. Xavier (2007): “En sus films, el carácter heteróclito de la enunciación viene a primer plano... Es el punto de organización (gerenciamento) de los conflictos entre muchos canales de expresión” (p. 10).

el genocidio estatal) con el “cantor ciego” (que repite la memoria popular) en las ruinas de Canudos (cfr. Rocha, 1985: 278):

Canudos. Antônio das Mortes entra na vila, dirige-se ao barracão no centro da praça.

Cantador (off)

Andando com remorso (arrepentido) / volta Antônio das Mortes. / Vem procurando noite e dia / Corisco de São Jorge.

No barracão, encontra cego Júlio.

(...)

Júlio: Seu Antônio, tá vendo bem aí adiante dos seus olhos?

Antônio: É o sertão grande de Canudos.

Júlio: Apos... neste sertão grande eu enxergo (percibo), no fundo, a terra vermelha do sange de Conselheiro (...). Iso lo veo melhor no meu escuro. Só num entendo como o sinhô persegue um cabra como Corisco.

Antônio: Num quero que ninguém entenda nada de minha pessoa. Fui condenado nesse destino e tenho que cumprir sem pena e pensamento...



Fotos 1 y 2: campo y contracampo de miradas de Antônio das Mortes y el ciego Júlio sobre las ruinas de Canudos: el ciego “ve” el pasado-virtual mejor que el presente-actual.

Los dos personajes “ven” cosas distintas. Antônio percibe las ruinas de la masacre mientras repite ciegamente su destino. El ciego percibe la sangre del Conselheiro irrigando el suelo en tiempo presente e interpela el destino ciego de Antônio, vicario del Dragón del Mal (el Estado). La intersubjetividad de puntos de vista enhebra las perspectivas opuestas sobre la actualidad y la génesis del conflicto de la tierra.

A- El punto de vista del sertão: del registro afectivo al encuadre de la memoria popular

Somente o bandidismo (CANGACEIROS) e o mesianismo (CANUDOS: ANTÔNIO CONSELHEIRO) foram manifestações de protesta social (Rocha, 1961, 1997: 153).

El film de 1964 se subdivide de acuerdo con estas dos potencias virtualmente políticas (la estadia de Manoel con el Santo Sebastião y su ingreso al bando de Corisco). Pero esa disponibilidad de las fuerzas místicas nordestinas no proviene de la imposición de presupuestos teóricos, estéticos o ideológicos, sino que es tomada *in situ* (“de abajo hacia arriba”) en el diálogo del autor con la realidad (vid cap. 3). La memoria de los crímenes está abierta en la época en que Rocha descubre el *sertão* con la apertura sensible de la infancia y la juventud. La famosa disertación de José Calasans (2002) que presenta en 1950 el *Ciclo folklórico del Bon Jesus* está compuesta por documentos recogidos en campo durante los años anteriores. Son los años en los que Glauber Rocha frecuenta con su familia las clásicas ferias de la región, conoce la literatura de cordel, los *violeros* ciegos, etc. El *sertão* visto desde el *sertão* y no desde el litoral metropolitano. En 1963 emprende un viaje “por las rutas de Lampião” (Santa Brígida, Jeremoabo y Juazeiro) como enviado especial del *Diário de Notícias* de Salvador con el fin de realizar una serie de entrevistas: con la familia Ciricaco (sobrevivientes de Canudos), Dadá (la compañera de Corisco) y el mayor Rufino (*matador* del famoso cangaceiro). Buena parte de esa investigación preliminar está resumida en “Memória de Deus eo Diabo nas Terras de Monte Santo e Cocorobó” (Rocha, 1965). El encabezado del artículo, típicamente descriptivo de acuerdo con la normativa del género, introduce sin embargo la idea poco naturalista de una discontinuidad en el espacio que habilitaría un pasaje a través de los tiempos. Un espacio anacrónico:

No Cocorobó, a partir do entrocamento de Bendegó, o senhor rompe as fronteiras: ali caiu um meteorito, por ali passou Antônio Mendes Maciel, o Bom Jesus Conselheiro. À primeira vista, o Conselheiro continua sua peregrinação, seguido de fiéis; ali estão as antigas armas enferrujadas que um colecionador guarda com carinho e não vende, nem empresta, muito mal permite que se olhe, sem tocar porém. Deste Bendegó, cujas mulheres e meninos ciscam como cabras e galinhas as migalhas dos motoristas de caminhão, o senhor penetra nos primeiros verdes, menos infernais, que Euclides descreve

em *Os Sertões*, em seu deslumbramento caudaloso. Para além, a lua irrompe de cabeça para baixo: Euclides funde-se com Bradbury, discos no céu, todos os fantasmas de ontem e de hoje. É o começo do Cocorobó, vermelho único sem vegetação, ondulante, cenário da grande guerra de Canudos. Sem perceber, entrando na paisagem, o senhor já está de braço dado com o diabo. E às vezes se mistura nele.

El espacio se rompe. El pasado y el presente se intersecan. El Conselheiro camina con sus fieles en tiempo presente mientras las armas oxidadas que le dieron muerte son objetos de colección. En un registro más libresco, Euclides y Bradbury funden el pasado con el futuro. Bajo los platos voladores, los fantasmas de ayer y de hoy se convocan, como el buey putrefacto que abre *Dios y el diablo*. El escenario de la guerra de Canudos acentúa su carácter de representación, es decir, de teatro donde se pone en escena siempre la misma obra. Con el uso del regionalismo “o senhor”, el cronista parece posicionarse “desde adentro” del drama del sertão a partir de la transfiguración poética de su experiencia periodística. El punto de vista del cantor ciego (que cumple funciones narrativas en *Dios y el diablo*) redobla esta interioridad del punto de vista que reintroduce el marco místico como principio de interpretación de la historia en el cierre del artículo: “E quem era Moreira César senão a desgraça do Governo, o Diabo da República, contra a Cidade Santa de Canudos?” (p. 14). La lucha del *Santo Guerreiro contra el Dragón del Mal* compone la estructura arcaica donde se recortan los problemas (más generales) que va a plantear el film. Lo que no se restringe a una decisión autoral. Procede de la elaboración de un “registro afectivo” prolongado por la voz de los sobrevivientes. La familia Ciriaco:

El hermano mayor:

– Eu tinha dezoito anos, num era bem um jagunço da guerra, mas depois fui entrando aos pouquinhos, fiquei de dentro, eu, meus irmãos e minhas irmãs... O Bom Jesus prometia que os rios ia virar rio de leite, que os montes tinha parede de cuscuz. O negro Pajeú veio de Pernambuco, eu vi a matadeira quando ela chegou, eu vi Moreira César mas eu lhe explico ao senhor que ele num morreu das balas do jagunço... (p. 8).

Un hermano menor interrumpe:

– Ih, Moreira César?! Eu vi como ele era no acampamento que as tropas do Governo fizeram em Monte Santo, tinha o corpo fechado, dava ataque e caía espumando de raiva dos jagunços. Num morria porque num podia morrer (ibid.)

También el Conselheiro tenía el “corpo fechado” (cuerpo cerrado) como Aquiles. Pero el hermano menor sólo acredita en el cuerpo sagrado del jefe del ejército. Pone en duda la sacralidad del Conselheiro: “Ele dizia que o mar há de virar sertão e o sertão há de virar mar e prometia a chuva de estrelas e outros milagres, mas num era santo coisa nenhuma” (p. 9). El hermano mayor desarma la sospecha: “num viu nada de perto, num esteve em Canudo, que era mesmo amigo dos soldados” (ibid.). La diferencia de la memoria divide los puntos de vista entre los hermanos: *el menor recuerda con los soldados, el mayor recuerda con los beatos de Monte Santo*. Son dos memorias imposibles que imprimen su forma al montaje de *Dios y el diablo*. La diferencia se define en el espacio que incorpora el conflicto de los distintos puntos de vista que fracturan la imagen de la tierra. Inicialmente es un problema de distancia espacio-temporal, aunque la diferencia no es gradual (más cerca/más lejos) sino absoluta (adentro/ afuera): “Euclides contou de um jeito, militares relataram de outra forma... mas os Ciriacos... lembram com o puro sofrimento do passado” (p. 8). El puro dolor de la memoria es el punto de contacto más íntimo con la realidad afectiva del *sertão*. Un contacto sin perspectiva histórica, pero compensado estéticamente por un gran dinamismo temporal: “puede contar indiferentemente desde el pasado para el presente y viceversa”, como se pasa de Euclides a Bradbury y viceversa, de los comunistas al emperador de Brasil, el Conselheiro vivo y las armas oxidadas, etc.:

–Mas eu num sei mesmo se é melhor morrer da outra morte do que essa aqui todo dia em pé, diferente do tempo de D. Pedro II, Imperador do Brasil!!!!, que o comunismo tirou do trono para botar a República pior que trouxe a guerra. Mas eu pergunto agora se não é melhor, se o Conselheiro voltar, ir atrás dele morrer na felicidade da fé? E eu também bastava Lampião chegar vivo aqui pra eu ir atrás brigar com os macaco... (p. 10).

El comunismo, el emperador, los macacos (soldados), Antônio Conselheiro y Lampião (muerto hacia 1938): los tiempos están superpuestos. En el film la solución no es muy distinta. La masacre ocurrió y está por recomenzar. Los personajes, semiconscientes, repiten o asumen su destino. El coro responde en nombre del pueblo, actualizando la profecía del Conselheiro, como una memoria que recobra su valor profético en torno de un futuro

irrealizado: “*O sertão vai virar mar / O mar vai virar sertão*”. El mar que “perciben” los beatos debe ser entendido como una promesa del Santo y por tanto como un espacio místico que está en el futuro, no adelante o al costado, arriba o abajo. Por ejemplo, la isla de los bienaventurados que el Santo promete a sus beatos desde Monte Santo:



Foto 1: Sebastián indica la presencia de la Isla en el fondo (quemado, invisible) del espacio. Foto 2: el santo responde con incredulidad ante la certeza perceptiva de Manuel, extasiado ante la contemplación de la Tierra Prometida.

De acuerdo con el diario de filmación (1965) y algunas entrevistas posteriores, durante el primer ensayo, cuando el Santo se puso a anunciar el final de los tiempos “os camponeses pensavam que aquele que interpretava Sebastião era um verdadeiro beato” (2004: 123). Cuando Othon Bastos, actor formado en el distanciamiento de Brecht, aparece en la plaza personificando a Corisco, hubo corridas en las calles, ventanas cerradas de golpe, se encendieron velas en la iglesia y hasta una vieja grita: “Meu Deus! O Diabo Louro voltou para Monte Santo!” (cfr. Motta, 2012: 196). El distanciamiento del actor respecto de su rol no modifica las cosas. No se trata de confundir al actor por el hombre real que interpreta, sea por idiotéz del pueblo o talento interpretativo del actor, sino de percibir el presente desde el punto de vista de una leyenda todavía activa, de una liturgia que enmarca el acontecimiento (vid cap 10). Hasta los personajes puramente ficcionales eran percibidos como personajes reales, es decir, investidos de poderes místicos, correlativos del combate interpretado: “terror ainda maior provocou a aparição do gigante Antonio das Mortes (...). E muitos se surpreenderam com as habilidades quase milagrosas do vaqueiro Manuel” (ibid.). *Nadie* es el personaje original. *Todos* son vicarios de la leyenda. La guerra siempre ocurre en el tiempo de su retorno, el duelo presente restituye el combate del Santo y el Dragón, la rebelión de los ángeles, la guerra cósmica de Eros-Barbarie y Tánatos-Civilización, etc. Rocha denomina esta percepción mística y anacrónica de las capas populares “surrealismo concreto”

(atribuyendo a *Nosso Senhor Buñuel* el mandato de su registro en el plano secuencia, vid cap. 9).

B- El contracampo estatal: del registro afectivo al sadismo de masas

O sádico de massas que sou (...) o ritual do sangue me fascina e é a partir desta selvageria ancestral que me vem o prazer sexual e estético. Começo a entender a significação do sado-masquismo, a infinita ternura que há no crime. Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis (1973, 1997: 457).

Saber inconsciente, “salvajada ancestral” que se encarna sin pensamiento, ni voluntad. Hay algo autómatas en los personajes de Glauber Rocha. Un automatismo místico que repite un duelo ancestral o una liturgia legendaria. El pasado impensado que retorna como destino. El “registro afectivo” del cineasta debe restituir esas fuerzas subyacentes, sepultadas, por medio de la expresión de la mirada. Las de vida y las de muerte. Sentir el verdadero placer del genocida encuadrando a su objeto desarmado (sin armas y sin forma). Otro punto de vista podría ser más piadoso, pero no más verdadero. “Verdad” en sentido nietzscheano: combatare de puntos de vista, duelo de interpretaciones. El sertão está hecho con dos puntos de vista no reversibles, nucleados en una imagen de la tierra que tiende a la fragmentación (de perspectivas) antes que conformarse con la unidad territorial (punto de vista del Estado) ni mucho menos a confirmar la tierra prometida por el Santo (punto de vista del Pueblo).



Montaje-jump (salto de eje) de Antônio das Mortes, que se multiplica como personificación del estado y los dueños de la tierra, mientras el pueblo cae en el contracampo sin oponer resistencia. Obsérvese

la exposición de la luz con el destello del disparo hasta cumplir la máxima de “disparar contra el sol” hasta borrar la representación.



Foto 1 y 2: La desbandada del pueblo en grandes planos que remiten a las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), acentúan el carácter colectivo de Antônio das Mortes, representante de las fuerzas represivas directamente presentes en Eisenstein (fondo del plano) y ausentes en Rocha (lo que acentúa su carácter fantasmal).



Foto 1: *insert* de la masacre de Monte Santo en *Dios y el diablo*. Foto 2: *insert* de la masacre de Odessa, *Acorazado Potemkin*, 1925. La violencia del corte se representa como violencia contra el ojo.

De acuerdo con el diario de filmación (cfr. Rocha, 1965) y las notas del biógrafo (cfr. Motta, 2012: 196 y ss.), la marcación actoral del genocidio fue muy problemática y minuciosa. Hubo que enseñar a los pobladores a dejarse morir sin resistencia. La pasividad en el film es desgarradora. Es la impotencia pura que compromete la épica: dejarse caer, apilarse unos sobre otros, hasta que la cámara finalmente *desarma* el acto de morir como consumación heroica del pueblo (Eisenstein) y lo re-encuadra como una montaña de muertos sin atributos políticos, vida desnuda para el goce sádico del genocida. En comparación, los muertos de Eisenstein son sujetos políticos cuando se enfrentan la muerte con gestos heroicos:



Foto 1: montaña de muertos en *Dios y el diablo*. Foto 2: muerte del pueblo en Eisenstein, confrontando gestualmente al agresor.

- La fractura del tiempo

Assí mal dividido este mundo está mal... (Deus e o diabo na terra do sol, 1964)

El guion de *Dios y el diablo* tuvo varios nombres provisionales: *La ira de Dios*, *Rebelión agraria* y *Rebelión campesina* (cfr. Rocha, 1985, Gomes, 1997, Motta, 2012). Los dos últimos se inscriben en una interpretación política más clásica. El primero, como el título definitivo, privilegia una clave mística típicamente glauberiana. El sermón de Sebastião en Monte Santo es ejemplar, la lucha de clases actualiza el combate milenar, el presente histórico adopta formas litúrgicas, afirma gestos, interpreta cuerpos y espacios:

O homem não pode ser escravo do homem! O homem tem de deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do Inferno. E nós não vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar cabeça dos inimigo (cfr. Rocha, 1985: 226)

La inversión política (revolución) y la inversión religiosa (los últimos serán los primeros) se anudan en una percepción “mística” de la tierra (*el sertão será mar...*) que dota al movimiento del vaquero una teleología espacial y temporalmente compleja. En las versiones preliminares del guion, hay dos finales posibles: en el primero, más “político”, Manoel escapa por el *sertão* hasta integrarse en las “Ligas Camponesas” contemporáneas a la producción del film, en el segundo caso, más “poético”, el vaquero corre hasta llegar al mar

dando cumplimiento metafórico de la profecía. El guion definitivo opta por la utopía poética: “Manuel/Satanás corre até alcançar o mar” (cfr. Rocha, 1985: 36). Pero la película no se conforma con emular la idea escrita. *La idea en la cabeza* toma forma en el montaje. Así mientras Manuel prosigue su escapada sin rumbo por el *sertão*, la cámara lo abandona y alcanza el mar por su cuenta, mediante un corte directo que evidencia la discontinuidad de la trayectoria (acentuada por el salto de eje de la cámara y por la banda sonora que pisa el *folclore* sertanejo con las *Bachianas* de Villa Lobos). No hay fusión o confusión de horizontes, ni ilusión de continuidad (*raccord*) como sostienen algunos intérpretes que, acaso hipnotizados por la metáfora política, pasan por alto el lenguaje del cine (fundido encadenado vs. *cut*) y su valor autoral por excelencia (*faux raccord*).⁸¹ Hay separación abrupta, corte, ruptura radical de los dos espacios o puntos de vista sobre el espacio, como si cada uno estuviera cerrado sobre sí mismo: *el sertão visto desde el sertão / el mar visto desde el mar*.

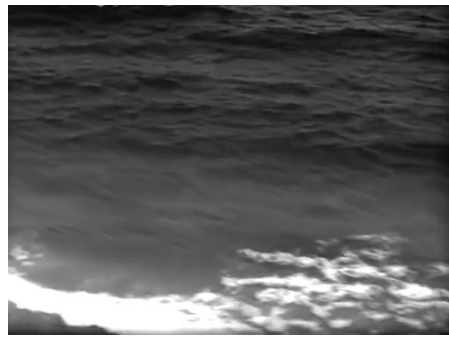


Foto 1: Manuel huye sin rumbo por un espacio limitado por el encuadre *a altura hombre*. Foto 2: corte, salto de eje, toma cenital continua del litoral que abandona al personaje.

Frente a la unidad territorial del *western*, esta no-relación que establece el montaje no se limita a poner de espaldas un mundo y el otro: sertão/litoral. Además de obturar el movimiento civilizatorio inmanente al género (vid cap. 7), introduce una relación más compleja con el tiempo, que Deleuze vincula con una determinación del “cine político moderno” e Ismail Xavier con un “drama barroco” (vid Parte 3).⁸²

⁸¹ Cfr. Elduque (2013): “La carrera hasta el mar” (p. 21 y ss.) y cfr. Romero (2016): “Rosa cae de nuevo y Manuel sigue, corre velozmente, solo en la inmensidad, hasta que el sertão se confunde con el mar” (p. 110).

⁸² Cfr. Deleuze (2005b): “Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, lo que se torna imposible es el propio esquema de inversión” (p. 290) y Xavier (2007): “marcado por un impulso de contradicción, Glauber tejió en sus imágenes un drama barroco que trazaba una reflexión exasperada frente a lo que el cineasta entendía como un reiterado aplazamiento propio de la historia truncada de una nación a construir, una nación-problema, tal vez un espejismo, de cualquier modo, un hipotético punto futuro” (p. 10).

PARTE 2- EL SOL AMERICANO CONTRA LA LUZ EUROPEA

I- LA PREGUERRA: los principios (cine, religión y Estado)

Para Rocha, su condición de cineasta de un país de la periferia del capitalismo le asegura un punto de vista *diferenciado* y *original* sobre la historia del cine mundial (Cardoso, 2008: 19).

De acuerdo con la periodización propuesta por Ismail Xavier, hacia los setenta la fórmula “cine nuevo/cinema novo” en GR cambia de sentido e invierte su dirección temporal. No solamente el “programa” revierte como “memoria” sino que, como agregamos nosotros, hay un desplazamiento del objeto (vid cap. 2). Si el proyecto habla de un Cine Nuevo como un *ser-posible*, la memoria remite a los hitos efectivos del *cinema novo* que inscriben a Brasil en la historia del cine y al cine brasileño en la historia de la cultura nacional. Pero existe otro uso más dispersivo, marginal, que apunta a una determinación puramente teórica del concepto, equidistante del ejercicio de la memoria típico de los setenta y de la tensión realizativa de los sesenta. Por ejemplo, cuando en 1980 se propone “teorizar o cinema novo em termos universais” (2006: 404). La universalización teórica no pierde sus características diferenciales, el sesgo geopolítico y su condición beligerante como escribe en el prólogo de *Revolução do Cinema Novo* de 1980: “para chegar a ser *novo*— o kynema precisa romper com as estruturas da *esztéyka* dominante” (Rocha, 1980, 2004: 36). Pero esta condición es puramente teórica (*siempre* que haya una estética dominante) y exige una reapertura teóricamente infinita de lo “nuevo” como atributo inherente al concepto: “o novo é sempre *viveterno*” (1974, 1997: 483). La apertura es teórica más que histórica (“siempre”, “viveterno”), del mismo modo que la condición beligerante remite a una “estética dominante” como presupuesto general de una ontología del conflicto. Lamentablemente este programa teórico no tiene un desarrollo orgánico, ni se despliega en un cuerpo ensayístico autónomo, es apenas un esbozo, interpolado en los textos, anunciado en cartas, pero siempre retardado, diferido, sino directamente cancelado en la misma apertura de su posibilidad (“necesidad de crear una estética que promueva la reflexión filosófica / imposibilidad de la estética para ceñir la vitalidad no-conceptual del acto de creación”).⁸³

⁸³ Esto se verifica sintomáticamente en el último manifiesto de 1971, “Estética del sueño”, corte fundamental del pensamiento glauberiano y último eslabón de una proyección realizativa transida por la insolvencia de los sueños. Aquí Rocha proyecta un cine que “deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a *espeçulaço* filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano” (cfr. 2004: 249). Pero hacia el final del manifiesto, sostiene: “hoje recuso falta em qualquer estética” porque “a plena *vivência* não

Sin embargo, esta “universalidad” teórica se despliega en otra dirección o mejor dicho tiene un correlato consistente y necesario: *la reformulación del proyecto histórico* que, de acuerdo con las exigencias de una teoría general, ocupa el lugar de los principios históricos y metodológicos. ¿Por qué la correlación es necesaria? Por lo menos digamos que el desplazamiento es simultáneo. Si en la etapa “proyectiva” existía un “proyecto genealógico” correlativo cuyo marco genético acabamos de reponer, la determinación teórica del “cine nuevo” tiene ahora como correlato necesario más que una “Historia Universal del Cine”, la determinación teórica de los principios de *su* concepción beligerante de la historia.⁸⁴ En la Parte 2 nos desplazamos hacia el momento opuesto a la Parte 1. *Desde los esbozos de un método histórico-genealógico hacia la reflexión retrospectiva sobre los principios de un trabajo ya realizado*. El salto en el tiempo no es injustificado. La relevancia de estos ensayos se evidencia en la disposición de *O século do cinema*. Aunque fueron redactados en 1975 como un ensayo indiviso y luego segmentados para la edición de *O século...* la primera parte del libro (llamada “Hollywood”) comienza con un nombre propio “Griffith”. La segunda parte (dedicada al cine europeo) comienza con “Eisenstein”. Pero al mismo tiempo Eisenstein es el punto de vista (beligerante) desde donde se juzga a Griffith. Por eso, a pesar de su factura tardía, estos ensayos valen como puntos de partida para la lectura de los textos escritos en etapas anteriores, por dos motivos interconectados: se ocupan de lo que ocurre primero, el comienzo del cine, pero también exponen los principios teóricos que definen qué es lo primero y cómo ha de ser comprendido lo que viene después.

Cap. 5- Griffith-Moisés. la Nueva Tierra Prometida (crear mitos/imprimir pueblos)

Moisés/Griffith canta o nascimento da Nação branca, protestante, capitalista, democrática, liberal (Rocha, 2006: 39)

- Postulados de estética y ontología del cine

“Griffith” representa el primer acontecimiento cinematográfico de la historia. Literalmente el descubrimiento de la Tierra Prometida, promesa y religión del siglo XX (“California era la

pode se sujeitar a conceitos filosóficos” (cfr. p. 251). Rechazo de toda estética en el cuerpo de una estética en nombre de la vitalidad no conceptual del acto creativo.

⁸⁴ Como reconoce en una carta de 1975: “Escrevi um ensaio sobre Griffith, Chaplin e Eisenstein, a melhor coisa que escrevi em matéria de teoria” (Rocha, 1997: 523, cfr. Avellar, 1998: 108). El ensayo fue subdividido en tres capítulos para la edición de *O século do cinema*.

nueva tierra prometida”, 1965, 2004: 71). La conquista de esa tierra se determina entre dos polos correlativos en la estética glauberiana y de la estética moderna en general: la *imagen-luz* como forma de expresión en guerra con otra (“*el sol americano contra luz europea*”, Rocha, 2006: 37) y *la religión* como forma del sentimiento colectivo también beligerante (“*o Protestantismo quer fundar a Terra Prometida*” mientras que “O Estado Katólyko não impõe Deus ao homem mas o deixa livre para encontrá-lo”, *ibid.*: 37 y s.). Este enunciado compuesto y maduro contiene una matriz histórica (el conflicto) que dispone la expresión artística (la luz) para la conquista de un sentimiento colectivo que coagula un pueblo (el “público”) que se organizó a partir de Griffith como el pueblo judío que siguió a Moisés hacia la Tierra Prometida. Es la *estética* de GR condensada.

Despleguemos inicialmente los 3 niveles que condensa el enunciado:

A- La clave de guerra. El comienzo no es puro, hay historia dentro de él. El conflicto es la forma de partida. El sol americano (Hollywood) se impone contra la luz de Europa. Pero el triunfo de Hollywood coincide con la irrupción del autor y su escisión constitutiva con respecto a la industria. La lucha con Europa es exógena (todavía no descubrió la Tierra Prometida), pero en la formación artística de su lenguaje es interna, civil y genética: el primer autor (Griffith) vs. la primera industria (Hollywood).⁸⁵ Griffith, hijo de un General *dixie*, criticaba el modelo industrial y el trabajo asalariado en el corazón expresivo del capitalismo.⁸⁶ El momento-Griffith es *hijo* de la guerra civil, formaliza la derrota y la invierte moralmente (“Griffith exige una nova Guerra Civil do Bem contra o Mal”, p. 39). El cine nace como la inversión moral-formal de los vencidos en el “teatro” de los vencedores: “Griffith é a reencarnação eztyka de Abraham Lincoln, o Presidente que venceu a Guerra Civil e foi assassinado num teatro” (p. 39). Inversamente Griffith venció en el cine y “morreu tentando reformar o sistema” (p. 39). Si Griffith es el reflejo invertido de Lincoln, el cine nace como triunfo estético *sulista* y como formalización de la guerra civil. Hollywood, como decía Eisenstein, es la *expresión formal de las contradicciones inherentes a la conciencia del capitalismo* (vid infra).

B- La política de la luz. Desde 1963, Rocha postula una política de la luz para el cine nuevo: “é necessário dar o tiro ao sol” (Rocha, 2003: 36). El programa no se expresaba

⁸⁵ Cfr. Rocha (2004): “A verdade é que toda luta no cinema –em relação ao cinema com a indústria— foi sempre uma luta de autores, a falta do melhor termo, que se propuseram como alternativa cultural e independente, e isto praticamente desde Griffith e os seus conflitos com a indústria” (Rocha, 2004: 262).

⁸⁶ Cfr. Rocha (2006): “*O nascimento de uma nação* é a visão de um Sulista fracassado que faz a crítica idealista da brutalidade industrializante do Norte vencedor” (p. 38).

metafóricamente, es literal. La luz es la materia del cine, imprime la película como la palabra imprime la página en blanco. Fundamenta un acceso material al cine. Pero si la luz es la condición material de la imagen cinematográfica (imagen-luz, dice Deleuze), también es un principio formativo, la primera decisión formal de un cineasta, el cimiento de su *política* (el sol americano contra la luz europea, disparar contra el sol, etc.). Si la política de un autor es inicialmente una política de la luz (“a escolha política de um cineasta nasce do momento em que a luz fere sua película” (Rocha, 2004: 104), la política expansiva de Hollywood también:

Sol sobre nativos: ali viram corpos e mares, sorrisos e tragédias, como é paraíso violento e liberador estes Portos Latinos onde Humphrey Bogart sente e sofre o exotismo das revoluções. Antes de o cineasta latino ter direito de disparar o motor de sua velha câmera, a arte e o comércio das grandes companhias nos haviam dado *seu cinema* e as leis *do seu comércio* (Rocha, 2004: 105).

Antes de que el cineasta latino disponga del soberano derecho de disparar contra el sol, el sol americano precede, envuelve, transmuta la realidad o los modos de percibirla en los países formados *bajo su luz y su sombra*. La expresión “antes” tiene dos sentidos. Hollywood está primero en la historia y es el presupuesto teórico del pensamiento sobre cine: “não se pode porém falar de cinema sem falar de *cinema americano*” (Rocha, 2004: 128).

C- *La iglesia del siglo XX*. La interpretación del cine en clave “religiosa” puede sintetizarse con este fragmento del capítulo “O mito de racismo” que eslabona los inicios de Hollywood (Griffith) con la consolidación de las matrices del género y la pantalla ampliada (cinemascope) de la posguerra, estudiadas principalmente por vía del *western* (vid cap. 7): “a era cinemascópica de Hollywood mais do que nunca cria mitos” (p. 63). Como es un texto de transición entre los principios históricos y sus consecuencias actuales, se revela como importante la expresión vinculante “más que nunca crea” que acentúa, bajo la diferencia de grado favorecida por la técnica (cinemascope), una continuidad de naturaleza establecida por el principio: “Hollywood crea mitos”. Es una definición “ontológica” de lo que el cine es y de lo que el cine crea, produce: “mitos lançados e impresos no povo” (p. 63). La historia del cine no cuenta la evolución técnica de los medios de realización, sino en la medida en que esa técnica es investida por otras fuerzas, fuerzas creadoras, artísticas, religiosas y políticas. El “cinemascope” antes que un corte técnico entre un antes y un después de la historia, radicaliza o intensifica el propio *ser del cine*, su condición ontológica de partida: “crear mitos/imprimirlos en el pueblo”. La ontología del cine se explica entre dos modalidades

productivas (crear mitos / imprimir pueblos) y correlativas (forma de cine / forma de sentir) que tiene su inscripción en el marco de la estética contemporánea, de Eisenstein a Deleuze, pasando por Brecht, Benjamin y Adorno (vid cap. 1). Pero el cine, como entendieron los grandes pensadores de la estética del siglo XX, portaba un poder de afección (por ejemplo, el shock) que empujaba el arte hacia un nuevo umbral nunca alcanzado por la literatura, el teatro o la música. De ahí que en GR el *arte de masas* sea comparado con una religión o una guerra religiosa más que con cualquier forma de arte. Este diferencial estético determina su definición ontológica y su efectividad política. Por medio del cine, Hollywood “se hace territorio del capitalismo. California era la nueva tierra prometida. Como la luna y el universo” (2004: 70 y s.). La tierra prometida y el territorio conquistado: no es tanto la luna, la tierra, el universo, como los modos de percibir y de sentir el mundo, el todo y las partes.⁸⁷

- El sol americano contra la luz europea.

La fábrica de los sueños de Hollywood se preocupaba por distraer a los obreros de las fatigas reales de su trabajo, de vaciarles la cabeza después de que el trabajo en cadena les hubiera vaciado el cuerpo” (Comolli, 2010: 488)

El capítulo 1 (“Griffith”) de la primera parte (“Hollywood”) comienza con un breve racconto que es una suerte de prehistoria del cine. Un embrión disociado: una nueva técnica (Lumière) y un nuevo horizonte artístico (Méliès) que no tiene todavía un nuevo lenguaje ni produce un nuevo espectador (mérito que corresponde a Griffith). El momento Lumière-Luz designa la génesis técnica de la imagen cinematográfica: “No começo era Lumière” (Rocha, 2006: 274, vid cap. 6). En *Obreros saliendo de la fábrica* (1895), a la vez registro directo de los operarios y primer film de exhibición pública, la escisión entre el punto de vista del film y la subjetividad de masas es evidente. Los obreros salen de la fábrica-Lumière conducidos coreográficamente bajo el encuadre de su propietario:

⁸⁷ “Breve, extremado, o século do cinema relvou-se um tempo de promessas adiadas. Ou, para voltar aos termos do drama glauberiano, de esperança, violência e desencanto” (Xavier en Rocha, 2006: 31).



El patrón explota la imagen del pueblo en el umbral del horario laboral, en un intervalo de tiempo subordinado a la duración de la película (cincuenta y siete segundos), *que no logra materializar las “fantazyas” de las nuevas masas que la era industrial disponía al consumo de imágenes.*⁸⁸ Lo que sigue, la vida no consagrada al trabajo ni a la reproducción de la fuerza de trabajo, queda fuera de campo del registro del cineasta-industrial que no percibe el nuevo territorio estético que el cine puede conquistar como una tierra prometida. Desde Eisenstein y Benjamin son muchos los autores e historiadores que señalan el germen del cine entre los espectáculos de feria, el vodevil y el Luna Park hasta absorberlos a todos por la formación de una expresión autónoma que no estaba implicada en el dispositivo-Lumière (cfr. Eisenstein, 1982, 2014, Benjamin, 2015, Sadoul, 1996). Glauber Rocha, lector de Eisenstein, busca en ese espacio-tiempo libre, entre el trabajo y la casa, el primer avistamiento de la Tierra Prometida: “Méliès”, artista de vodevil, mago y empresario “desenvolvió a técnica de filmar a Fantazya” (2006: 37). Méliès descubre el territorio de la “fantasya” que el industrial Lumière desplazaba por el encuadre fabril del tiempo libre de las masas asalariadas. Si él mismo era un actor de vodevil, a diferencia de Lumière, no reproduce su propio punto de vista en *la raíz de su encuadre*. La cámara toma el punto de vista del proscenio teatral, el punto de vista del espectador del vodevil, inmóvil frente al escenario. Y si no descubre propiamente el montaje como “salto del punto de vista”, hay un montaje incipiente que adopta el procedimiento mágico (“trucaje”) como factor de shock y principio del corte, como en *Prolific magic egg* (1903), donde el objeto aparece y desaparece, cambia y se multiplica ante los ojos del espectador no familiarizado con el “corte” que separa los planos y los percibe en continuidad:

⁸⁸ Cfr. Comolli (2007): “Esto data, indiscutiblemente, de *antes de la invención del cine*. El obrero aún no se ha transformado en consumidor de bienes, servicios y tiempo libre... el sistema de la distracción organizado por la sociedad mercantil (...). Ni siquiera estamos en el tiempo en el que, a la vez bendita y maldita, la fábrica de los sueños de Hollywood se preocupaba por distraer a los obreros de las fatigas reales de su trabajo, de vaciarles la cabeza después de que el trabajo en cadena les hubiera vaciado el cuerpo” (p. 488 y s.)



La tercera instancia de esta pre-historia, contemporánea del momento-Griffith, tampoco logra conquistar la tierra prometida, aunque elabore las fantasías más oscuras de la industrialización: “Méliès, que desenvolveu a técnica de filmar a Fantazya, indicou aos expressionistas las posibilidades oníricas del cine” (p. 37). Rocha define el *expressionismo temprano* (pre-griffithiano en cuanto a sus técnicas) como un “teatro filmado” que subordina el *espacio encuadrado* al *espacio escénico* y, por lo tanto, limita la potencia realista o naturalista de la fantasía cinematográfica.⁸⁹ El expressionismo alemán no inventó el cine, aunque expandió el teatro sin salir del dominio escenográfico y del maquillaje evidente para dotar de valor expresivo al personaje.⁹⁰ Signos de un artificio que no se parecen al mundo, sueños y pesadillas que se mantienen en un mundo separado. Lo que se evidencia en el predominio de planos frontales-teatrales que aseguran la distancia entre la representación (artificial) y la imagen del mundo, como en *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920):



El cine empieza con la naturalización de un ser fantástico, con la realización de un sueño colectivo y la conquista de una tierra prometida. Históricamente esa entidad cinematográficamente producida coincide con la irrupción del primer mito nacional: “Moisés/Griffith canta o nascimento da Nação” (Rocha, 2006: 39). *The birth of a Nation* (Griffith, 1915) es un acontecimiento cinematográfico, el primero, que contiene el secreto de todo acontecimiento cinematográfico, *el cine nuevo precipitado*: “Do zero, como Lumière, o

⁸⁹ Cfr. Rocha (2006) “O cinema expressionista era apenas cenográfico e a câmara servia ao *décor*” (p. 237)

⁹⁰ Cfr. Ibid.: “O expressionismo alemão (...) revolucionou a cenografia teatral e encontrou no cinema seu fantástico campo de realização” (p. 207)

cinema novo recomeça a cada film” (Rocha, 1968, 2004: 133). Indica el momento genético de la tierra prometida. *Patriarca del cine* o primera figura (ruptura) de lo nuevo, no es teatral ni industrial, es decir, no reproduce una perspectiva del pueblo anterior al cine. Inventa un centro afectivo y territorial (como Rocha una periferia descentrada) que comporta un tipo de encuadre que toma el racismo como punto de vista nacional: “O nascimento de uma Nação é o Velho Testamento que exclui os negros do processo histórico, como raça primitiva, elegendo em construtores da Nação as classes brancas protestantes” (Rocha, 2006: 38). Hay un juicio estético y moral comprometido con el punto de vista griffithiano que nos enseña a discriminar dentro de la imagen un sistema de rasgos físicos-morales lo legal de lo ilegal: “os heróis de Griffith são aventureiros legais: os inimigos da civilização protestante são índios, negros y bandidos” (p. 39), etc. Pero la invención autoral de Griffith en el nivel del lenguaje no se limita a ser el canto legal de un poder constituido. Como “autor” su film *nace con otro lenguaje*. Como primer autor de la historia del cine: *hace nacer el lenguaje del cine y por lo tanto el cine, como forma expresión*. El momento revolucionario excede los marcos nacionales de la narración. Si Griffith-Moisés conquista un “nuevo espacio terrestre”, el territorio afectivo, moral, del capitalismo que naturaliza una interpretación puritana y racista del mundo, descubre un espacio “*revolucionario*” que altera las formas de percibir el mundo y juzgar las acciones: sistematizando el primer plano. El rostro como factor dramático definitivo y principio discriminador estético-moral.⁹¹



Foto 1: amor idealista. Foto 2: perversión racial. Foto 3: desesperación de una madre.

El primer plano “se faz territorio do capitalismo” (2004: 70). Conquista la percepción moral del mundo, asegurando con ello una posible redención moral: “O colonizador tem uma moral ao impor” (p. 43). Rocha resalta el dedo acusador del patriarca Moisés en el encuadre del

⁹¹ De acuerdo con Pascal Bonitzer el “momento-Griffith” representa el “pasaje de un régimen puramente mecánico de gags a un registro emocional a través del juego de planos sobre los rostros de los protagonistas” (cfr. 207b: 35). Es “el inventor de la emoción narrativa” (p. 26).

rostro de sus personajes como baremo del juicio moral (bien / mal) de las acciones y omisiones impiadosas del Estado capitalista mostradas en los planos de conjunto, y toda la historia (mostrada en grandes planos supernumerarios) condensa ejemplarmente las causas de su disolución en la evaluación moral del rostro (desde babilonia hasta el presente, pasando por Cristo y los “intolerantes” de su tiempo):

Intolerance (Intolerância, 1916) é o Novo Testamento que adverte o Apocalipse: o Estado massacra a Revolução Cristã, o Estado massacra Negros, e se o Estado insiste na Intolerância Genocida corre o perigo de um dia ser subvertido pelo Povo (...). Griffith exige uma nova Guerra Civil do Bem contra o Mal. *Vejam* a corrupção de Nabucodonosor, *Vejam* a corrupção de este país empobrecido pela concorrência com o imperialismo europeu que desorganizou o mercado com a primeira guerra mundial, *Vejam* este país sem perspectiva colonial, *Vejam* este país que viaja inconscientemente para a crise econômica, social e política de 1929 (Rpcha, 2006: 39).

La expresión “Vean” destaca la perspectiva moral del “ideólogo Griffith” que sanciona la diferencia de clases como un conflicto moral, identificando el capitalismo con la intolerancia responsable del contracampo represivo del encuadre policial que, antes o después, “justifica la violencia como expresión máxima de la virtud”, es decir, como una reacción legítima de la clase trabajadora. Los rostros cuentan esa historia:



Foto 1: empresario insensible llama a la policía. Foto 2: encuadre inexpresivo de la represión insensible. Foto 3: empatía moral con el hijo del obrero asesinado.

El lenguaje que nace con Griffith es la imposición de un universo moral sobre el territorio estético del capitalismo. Fundación contradictoria en el marco del desarrollo nacional-industrial: “moralista marginal vitoriano (*o filho cinematográfico do romancista Charles*

Dickens)” (p. 39). La filiación dickensiana de Griffith remite a un famoso ensayo de Eisenstein de 1944 “Dickens, Griffith y el filme de hoy” (2002), que explica la aparente paradoja o el complejo anacronismo que existe entre *la perspectiva moral victoriana* de Griffith y *la industria cultural* del capitalismo (p. 249).⁹² La forma del montaje interioriza la perspectiva moral sobre el mundo moderno, reflejo idealista de la estructura de la sociedad capitalista (por ejemplo, la “intolerancia” como atributo del poder que explica la injusticia como acto personal del empresario, pero refleja indirectamente la sociedad de clases como marco de desigualdad).⁹³ La solución genial del soviético toma como punto de partida el inicio de *El grillo del hogar* de Dickens:

“Fue el puchero el que empezó” ... Enseguida que reconocemos en este puchero un típico primer plano se nos ocurre exclamar: ‘¡cómo no lo habíamos visto antes! Este es el verdadero Griffith. Muchas veces hemos visto un primer plano semejante al principio de un episodio, una secuencia o un filme entero en este mismo estilo (p. 253).

La cita de Dickens debe interpretarse así “*fue el primer plano el que empezó*”. Y este enunciado tiene valor de principio en dos sentidos. 1) Desde el análisis de la forma o la invención de lenguaje, el primer plano es el principio de legibilidad o interpretación afectiva del film tomado como un todo. No es la simple reinscripción del retrato fotográfico en el campo de la superposición de imágenes-movimiento. Es principio del montaje pues impregna de moralidad el mundo percibido (puede justificar la violencia social como efecto del dolor padecido o ejercido).⁹⁴ 2) Desde el punto de vista del descentramiento estético, el primer plano conquista un territorio afectivo que desborda el principio de impregnación de las imágenes anteriores y posteriores. Impregna al espectador con su promesa de redención moral que no se restringe a las fronteras nacionales:

⁹² Cfr. Eisenstein (2002): “Pero ¿qué punto de contacto puede existir entre este Moloch de la industria moderna, con su ‘tempo vertiginoso’ de ciudades y metropolitanos, su griterío de competición, sus huracanadas transacciones de Bolsa, por una parte..., y el pacífico y patriarcal Londres victoriano de las novelas de Dickens, por otra?” (p. 250).

⁹³ Cfr. Eisenstein (ibid.): “la estructura reflejada en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de la sociedad burguesa” (p. 287). Cfr. Deleuze (2005b): “la fuerza de Eisenstein estriba, pues, en mostrar que, desde Griffith, los principales *aspectos técnicos* del montaje americano... remiten a esa concepción histórica social y burguesa” (p. 214).

⁹⁴ Cfr. Deleuze (2005b): “Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film” (p. 131).

Miremos, en primer lugar, hacia aquella tierra en la cual el cine halló, si no su lugar de nacimiento, al menos el terreno adecuado para crecer hasta inimaginables dimensiones sin precedentes. Sabemos en qué lugar el cine apareció por vez primera como un fenómeno mundial. Sabemos lo inseparablemente ligados que están el cine y el desarrollo industrial de América. Y sabemos también que el capitalismo americano encuentra su reflejo más agudizado y expresivo en el cine americano (...). Sus filmes (por Griffith) nos descubrían un mundo incomprensible y chocante, pero ni extraño ni repulsivo. Era, al contrario, atractivo y cautivador, con su modo peculiar de atraer la atención de los jóvenes y futuros realizadores (...). Lo que a nosotros nos sojuzgaba no eran solamente estos filmes, sino también sus posibilidades, lo mismo que las posibilidades que nos ofrecía un tractor para convertir en realidad el cultivo colectivo de los campos (Eisenstein, 2002: 251 y s.).

Esta dimensión sin precedentes arrastra un “fenómeno mundial” y es también, en tanto proto-fenómeno de globalización, el “reflejo más agudo y expresivo” del capitalismo americano como potencia expansionista, cuyo efecto es: la subjetivación de masas, es decir, la invención (global) del espectador, su gusto, su puritanismo resentido (la potencia de juzgar), la imposición moral del sueño americano como modelo de realización, los estereotipos de la belleza, etc. Independientemente de su carácter incomprensible y chocante desde el punto de vista de un joven revolucionario, recuerda un ya maduro Eisenstein, los filmes americanos: *atraen, cautivan, sojuzgan*. Son atributos activos, propios de un sujeto, antes que rasgos objetivos (cualidad, tamaño, etc.): atraer, cautivar, sojuzgar, designan fuerzas activas, afectos de conquista que ganan el corazón de las masas. Pero estas fuerzas no se limitan a hacerse sentir con toda plenitud entre los jóvenes soviéticos, también proyectan una tierra prometida más allá del sueño americano, es decir, tocan el nervio vital de la fe como promesa de redención inmanente, vuelta contra la promesa capitalista. El ojo revolucionario nace separando la potencia del nuevo lenguaje de su contenido explícito en el nuevo film. *El film como cristal de un cine nuevo*, apertura de una creación posible, punto de vista crítico de adopta Glauber Rocha (vid cap. 3).⁹⁵ De acuerdo con Eisenstein las posibilidades del cine de sembrar con imágenes (y labrar con formas de montaje) la tierra del sentimiento colectivo para cosechar afectos revolucionarios, resuenan como los tractores en las tierras cultivables colectivamente. Como quiere Rocha para Brasil: “una espécie de reforma agraria-estética-cinematográfica” (Bentes, 1997: 19). Un nuevo territorio, un nuevo hombre, una nueva

⁹⁵ Cfr. Rocha (1963, 2003): “mais do que filme em sí, interessa é saber que o país em progresso terá no cinema sua expressão por excelência” (p. 151).

promesa contenida, pero no realizada, en la promesa de Griffith: “nuestra avivada curiosidad de aquellos años de construcción y método no tardó en discernir en dónde se hallaban los factores más poderosamente efectivos de los filmes americanos” (Eisenstein, *ibid.*). Por medio del primer plano, afirma Eisenstein, “el montaje se convierte en el medio más poderoso para un modelaje creador de la naturaleza” (p. 59). ¿Creador de qué? Habría que decir de *subjetividad*, de moralidad, pero en dos sentidos. Subjetivación dramática del mundo percibido (moralización de la materia por la imagen) y naturalización del punto de vista moral impuesto al espectador que *ve como la cámara*. La cámara es sujeto oculto detrás de la seducción idealista del espectador y así el realismo naturalista no es más que la reducción de los puntos de vista posibles sobre el mundo a un punto de vista moral o ideológicamente clausurado:

La aparente arbitrariedad del asunto en su relación con el *statu quo* del natural, es mucho menos gratuita de lo que parece (...) la tendencia de determinada clase es la base de lo que parece una arbitraria afinidad cinematográfica con el objeto colocado o encontrado ante la cámara (p. 58).

Esta lectura de Griffith a través de Eisenstein retomada en 1977, posiblemente desde la poltrona roja del museo-Eisenstein (proliferación de K, Y, Z), ya estaba implicada en 1960, recorre todo el arco intelectual de la reflexión histórica de Rocha y se articula con un concepto de verdad como interpretación de puntos de vista en disputa frente al “statu quo del natural” (vid cap. 3):

A encenação do “realismo” é que surge como uma verdadeira chantagem com a realidade (...) (ao contrário) Quando Eisenstein apresenta o fenômeno da revolução, interpreta-o e cria, na síntese, a realidade além de sua primeira visão superficial. Apresenta a “verdadeira” realidade, porque vista sob tantos ângulos quantos o cineasta pôde analisar. E esta “análise” é, em si mesma, uma interpretação (Rocha, 1960, 2019: 181, paréntesis nuestro).

- Fotogenia: la moralización del mundo material.

El cine es el medio más poderoso de la poesía, el medio más real de lo irreal, de lo ‘*suprarreal*’ (Epstein, 1924)

El principio activo que señala Eisenstein fue denominado “fotogenia” por los cineastas franceses que acusaron el impacto de Hollywood y se puede definir muy resumidamente como “o espiritual do que falou Jean Epstein” (Rocha, 2006: 129). ¿Qué es “lo espiritual”? Lejos de toda expresión de trascendencia (*el protestantismo quiere fundar la tierra prometida en la imagen y en el espectador de masas*), la fotogenia es un *principio animista* de la realidad material aumentada por la reproducción cinematográfica: “cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica” (Epstein, 1924, p. 6). La personalidad visible de las cosas, la subjetivación del mundo material en la imagen: “un primer plano de revólver tampoco es ya un revólver, es el personaje-revólver, es decir, el deseo o el remordimiento del crimen, del fracaso, del suicidio” (p. 7).⁹⁶ Pero también la subjetivación de la cámara, como sensorio común o punto de vista colectivo del espectador de masas:

Y he aquí que llegamos a la tierra prometida, al país de las grandes maravillas. Aquí la materia se modela con todos los recovecos y el relieve de una personalidad... La cara del mundo puede parecer cambiada, ya que nosotros, los mil quinientos millones de seres que lo poblamos, podemos ver a través de una mirada ebria a la vez de alcohol, de amor, de felicidad y de infortunio; a través de las lentes de todas las locuras: odio y ternura; ya que podemos ver la clara cadena de los pensamientos y de los sueños, lo que habría podido o debido ser, lo que era, lo que nunca fue ni podrá ser jamás, la forma secreta de los sentimientos, el terrorífico rostro del amor y de la belleza (Epstein, *ibid.*: 7 y s.)

La terminología telúrica y religiosa no nos sorprende (“tierra prometida”). Es una tierra descentrada *entre la imagen y su impresión colectiva, entre la impregnación afectiva de lo visto y la impregnación afectiva del punto de vista*. Epstein, lector de Kant y pensador de la Estética, percibe los efectos de la fotogenia como un poder de transformación de la realidad tal como es percibida y sentida colectivamente: “por eso somos unos cuantos los que hemos depositado en él nuestras mayores esperanzas” (p. 8).⁹⁷ Y esas esperanzas contienen, de

⁹⁶ Cfr. Epstein (1924): “a menudo se ha señalado la importancia casi divina que adquieren, en un primer plano, los fragmentos de cuerpos, ¡los elementos más fríos de la naturaleza! Un revólver en un cajón, una botella rota por el suelo, un ojo circunscrito al iris, se elevan mediante el cine a la categoría de personajes del drama. Al ser dramáticos, parecen vivos, como si estuviesen situados en la evolución de un sentimiento” (p. 7).

⁹⁷ Cfr. Epstein (*ibid.*): “el cine es el medio más poderoso de poesía, el medio más real de lo irreal, de lo ‘surreal’, como habría dicho Apollinaire. Por eso somos unos cuantos los que hemos depositado en él nuestras mayores esperanzas” (p. 8).

acuerdo con la jerga de Epstein, el sentido trascendental de transformar las condiciones estéticas de sensibilidad en términos kantianos.⁹⁸

Igual que Eisenstein en la URSS, los franceses (Epstein, Gance, L'Herbier, Vigo) interpretaron el poder que aquellos films les revelaba como una promesa de transformación de la realidad en sentido kantiano, es decir, de las formas de percibir y experimentar la realidad, que se jugaba enteramente en la capacidad de definir en Europa los principios *intuitivos* de Hollywood, formalizando sus procedimientos, llevando al límite sus posibilidades expresivas, ampliando efectivamente la capacidad de sentir más allá de la restricción puritana impuesta por Griffith. Ni Eisenstein ni los franceses desprecian los efectos morales que provoca Hollywood sobre la sensibilidad de masas, sino los marcos idealistas que limitan la potencia revolucionaria del cine bajo la cuadrícula de emociones puritanas que prescribe el momento-Griffith: “es el cine puñetazo”, “el cine soviético debe partir cráneos”, dice Eisenstein (cfr. 1995: 58 y ss.). Rocha subordina la comprensión griffithiana de Epstein y los surrealistas franceses a la recepción de la teoría eisensteniana degradada por una especie de recaída idealista, decadentista, burguesa.⁹⁹ Pero el territorio en disputa es el mismo (la afección). De ahí que el primer plano se convertirá en el campo de batalla privilegiado de las vanguardias históricas que exploran en el cine su poder de choque más allá de los marcos naturalistas de Hollywood:



⁹⁸ Cfr. Epstein (1924): “el espíritu se desplaza en el tiempo, al igual que se desplaza en el espacio. Pero mientras en el espacio se imaginan tres direcciones perpendiculares entre sí, en el tiempo sólo es posible concebir una, el vector pasado-futuro. Cabe pensar, un sistema espacio-tiempo en el que esta dirección pasado-futuro pase también por el punto de intersección de las tres direcciones admitidas para el espacio, en el instante situado entre el pasado y el futuro, el presente, punto del tiempo, instante sin duración, como los puntos del espacio geométrico carentes de dimensiones. La movilidad fotogénica es una movilidad en este sistema espacio-tiempo, una movilidad a la vez en el espacio y en el tiempo. Podemos decir entonces que el aspecto fotogénico de un objeto es una resultante de sus variaciones en el espacio-tiempo” (p. 7).

⁹⁹ Cfr. Rocha (2006): “A Eztétyka soviétyka dos anos 20 é recuperada pelo surrealismo francês dos anos 20-30 que lhe devota a teoria revolucionária da forma, separando, pelo decadentismo burguês, a pele poética da musculatura social do esqueleto histórico e da consciência existencial” (p. 37).

Buñuel, como Eisenstein, violenta el ojo por el primer plano, el ojo filmado y el ojo violentado por la representación.



Foto 1: La caída de la casa Usher (Epstein, 1928) desarma el primer plano en un gesto fantasmal (vivo-muerto / objetivo-subjetivo) que rompe los límites del naturalismo. Foto 2: La Pasión de Juana de Arco (Dreyer, 1928) expresada en el primer plano excede (trasciende) cualquier causalidad naturalista (tortura, dolor) o puritana (bondad, resignación).

Frente a este territorio en pugna, la estética teatral del expresionismo con su maquillaje teatral que no detenta la expresión del primer plano, despertaba en Eisenstein en lugar de atracción, rechazo: “misticismo, decadencia, lúgubre fantasía, siguieron al despertar de la fracasada revolución de 1923, y la pantalla refleja ese ambiente mostrándonos el futuro como una desconsoladora noche llena de crímenes y de sombras siniestras” (Eisenstein: 256). No hay promesa, no hay futuro, no hay una apertura del tiempo que haga posible soñar la historia y germinar nuevos hombres, inscribir al sujeto colectivo como potencia de transformación de lo real y como territorio a ser transformado. Si el cine americano es el mejor reflejo del espíritu expansivo del capitalismo, el expresionismo es el reflejo de una revolución fracasada y la mejor expresión de ese ambiente lúgubre, donde las promesas fueron abolidas y la irrealidad acentuada de la puesta en escena no conquista la tierra prometida, no colma ni abre ninguna posibilidad de transformar la tierra, la noche del mundo, por eso, concluye Eisenstein, “no dejó huellas en nuestro cine: nuestro espíritu nos impulsaba hacia la vida entre la gente, en la resurgente verdad de un país que se regeneraba”, y, por eso, “el expresionismo pasó dentro de la historia de la formación de nuestro cine como un factor de repulsión” (p. 258). Repulsión vs. atracción. Rocha lee muy bien esta tensión entre ilusión histórica (atracción: promesa de un nuevo día) y denegación o clausura del tiempo en una subjetividad mórbida (repulsión: desconsoladora noche sin mañana) en el par de opuestos Hollywood/Expresionismo:

O expressionismo alemão gera uma estética fenomenológica cuja função é mascarar a História na linguagem que em Hollywood substitui a economía, a sociología, a política, o psicanálise, a lingüística, a antropología e a filosofía pela *psicologidealista*... — espaço social sem tempo social” (2006: 52).

La tesis es fuerte. No sólo porque afirma que el expresionismo enmascara la historia, las fuerzas de muerte que se retorcián bajo sus pesadillas brumosas sin ponerlas en la superficie de las cosas (como el inconsciente del hitlerismo por venir), sino también por su costado positivo. En Hollywood el arte de masas *toma el relevo de las ciencias del hombre y de los proyectos antropológicos de estado*. Es una constante de su pensamiento, una definición compacta de un concepto de cine como promesa y desafío de creación de hombres nuevos: “as velhas interpretações económicas, sociológicas e antropológicas pouco valem diante do desafio *tecnológico e místico* que o país nos impõe” (Rocha, 1971, 1997: 411). La tecnología mística del cine desplaza a las ciencias del hombre cuyo objeto es dado, abriendo el campo de lo posible hacia una “propedéutica de los hombres nuevos”.

Cap. 6- Eisenstein-Dionisos. Celebrar la Revolución de Nuevo (éxtasis e historia).

Quando Eyzensteyn o espermatiza em cores no ritual Dyonizyako, é a irrupção da Ynkonzciência Sexual na Konzcyência Fylozófyka y Cyentyfyka da Heustórya (Rocha, 2006: 166)

- Volver a Eisenstein

Eisenstein presenta una *segunda batalla de la luz europea contra el sol americano*. La *primera* trabada en los términos puramente cinematográficos que el mismo Eisenstein descubre (en los films de Griffith) y extrema (en los propios). Eisenstein es *autor*, reintroduce la figura del corte, del cine que *nace con otro lenguaje*, contra las convenciones de la industria, sea el naturalismo universalizado por Hollywood después de Griffith o el realismo social imperante en la MOSFLM estalinista.¹⁰⁰ *Pero si Griffith es el primero en el tiempo, Eisenstein es primero en el pensamiento*, el “cineasta consciente (...) que se julgava discípulo da sintaxe de David Wark Griffith, o pai do cinema” (Rocha, 1958, 2019: 169). Representa la “conciencia formal” del cine cuyo punto de partida es la comprensión del lenguaje (“sintaxis”) de Griffith como un reflejo formal pero inconsciente de las contradicciones de la sociedad capitalista (un punto de vista puritano sobre los conflictos de la modernidad industrial) y su punto de llegada es la Teoría del “cine intelectual” que implica la reflexión consciente entre la (nueva) forma del film y la (nueva) forma del pensamiento colectivo:

La cuestión del montaje de imágenes se basa en una estructura definida y un sistema de pensamiento, que se deriva, y ha sido derivado, únicamente a través de la conciencia colectiva, apareciendo como un reflejo de la nueva (socialista) etapa de la sociedad humana” (Eisenstein, 2002: 298).

El cine es el “monólogo interior” de esa conciencia formal que interioriza su objeto (el pueblo, su historia) como una reflexión que desarma la ilusión de la representación naturalista

¹⁰⁰ Cfr. Eisenstein (1958): “Eisenstein, contudo – e para isto sacrificou sua vida, enfrentando, na Rússia e em Hollywood, dois mundos agressivos e hostis –, conseguiu romper as fantásticas barreiras da convenção” (2019: 182)

unilateral por la más “adecuada representación del curso integral del pensamiento” (Eisenstein, in: Xavier, 2012: 76-77).¹⁰¹

Entre estos dos términos de la identidad formal del cine y el pueblo se conforman los elementos principales de una declaración de principios ya madura sobre Eisenstein: “sus libros son el único fundamento teórico de la *ciencia del arte cinematográfica*” (Rocha, 2004: 302). No obstante, Glauber Rocha replica parcialmente este principio: “não existe diferença entre a idéia e a forma” (2004: 300), “um filme é somente materialização audiovisual de idéias” (2004: 301), etc. La réplica es parcial por motivos inicialmente histórico-políticos. Si el principio del “cine intelectual” es la reflexión formal del cine en la conciencia colectiva articulada por la nueva sociedad, en ausencia de Revolución, la conciencia política de las formas no puede derivarse de la conciencia colectiva de una “nueva sociedad” todavía inexistente. La inadecuación de la “conciencia-cámara” (el “raquitismo filosófico de América Latina”) y el “sujeto-colectivo” (“pasaran mil años antes de que el pueblo pueda comprender un discurso”) es la tesis principal de la *Estética del hambre* (“Estética da fome”, 1965): “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (2004: 65). La tesis de inadecuación formulada en 1965 ya estaba formada cinematográficamente en el brillante final de *Dios y el diablo* (1964): el pueblo corre por un lado / la cámara llega al mar por su cuenta... La forma del montaje no refleja la “conciencia colectiva” sino el desfase entre una conciencia revolucionaria y las fuerzas efectivamente disruptivas de Brasil. Es el hiato problemático, el agujero negro que se traga la filmografía glauberiana. ¿Hacer la épica de una revolución que no existe de hecho y quizás también de derecho? Por eso incluso cuando la *identidad formal* (conciencia cámara=conciencia colectiva) llegue a ser cuestionada duramente, desde el primer esfuerzo de una proyección del “cine nuevo” en 1963 (“un cine que nace con el pueblo y un pueblo que nace con el cine”) hasta la determinación ontológica tardía de los principios del cine en 1975 (“crear mitos/imprimir pueblos), lo que se pone en discusión en cada caso es el desplazamiento de aquella ecuación identitaria de donde procede la fuerza teórica del enunciado más insistente en los textos de Rocha desde 1958: “es necesario recomenzar desde Eisenstein” (Rocha, 1960, 2019: 178), “resta voltar novamente a Eisenstein” (p. 178) porque “Serguei Mikhailovitch Eisenstein é o único pensador do cinema” (p. 182). Si esta exigencia recorre todo el arco reflexivo de Rocha desde inicios finales de los cincuenta, tiene su mejor

¹⁰¹ Cfr. Xavier (2012): “Eisenstein... fala da interpolação do ‘fluxo febril do pensamento’ como a ‘realidade externa’... Preocupado como o problema do monólogo interior e do ‘fluxo da consciência’, Eisenstein assumiu o cinema como... ‘a adequada representação do curso integral do pensamento’” (p. 76 y s.).

expresión en la reflexión retrospectiva sobre los principios del cine que integra *O século do cinema*, “Eyzensteyn e a Revolução Sovyétika”, intensificada por la visita a la “Casa Katakumba de Eyzenstein em Moscou... num inverno de 1975”, la casa del “Mayor Gênyo do Século XX”, donde brinda por la resurrección de “Sua Majestade Sergey Mykhavlovytch Eyzenstein” (2006: 170 y cfr. 1997: 580). Desde entonces, Rocha incorpora las consonantes identificables en el alfabeto “cirílico” (Eyzensteyn, heuztorya, psykologydealysta, eztétyka, kynema, myto, etc.), para acentuar gráficamente la huella eisensteiniana como principio de lectura de su “esztétyka”.

La estructura de *O século do cinema* confirma su lugar preeminente. Eisenstein no sólo “interpreta” a Griffith en la Primera Parte del libro (dedicada a Hollywood), sino que además abre la Segunda Parte con el capítulo “Eyzenstein y la Revoluzyón Soviétika”. Esta segunda parte que está dedicada en general al cine europeo se subtitula “Neorrealismo”, por más que inicie con el soviético, siga con Buñuel y continúe con Pasolini (vid Parte 3.I). La decisión no es arbitraria. Son las tres figuras que Rocha contrapone con la matriz del neorrealismo italiano cuando se trata de tomar modelos de referencia para el cine nuevo brasileño.¹⁰² La Tercera Parte del libro es casi toda francesa, se denomina “Nouvelle Vague” y está dedicada fundamentalmente a Godard. Pero antes de iniciar esta tercera parte, el final de la segunda intercala una entrevista para *Positif* del año 1969, titulada “Hay que volver a Eisenstein” donde se establecen los ejes teóricos y genealógicos de su altisonante disputa con cineasta sueco-francés: *volver a Eisenstein / volver a Vertov* (vid infra y cap. 8). Eisenstein atraviesa *O Século* de punta a punta. Organiza el libro. Es el primero en pensar con Hollywood y contra-Hollywood (Primera Parte), inaugura una lectura crítica del Neorrealismo (Segunda Parte) y define por anticipado el conflicto con la Nouvelle Vague (Tercera Parte), los tres modelos históricos que proyectan sobre el tercer mundo sus fórmulas más o menos dogmáticas: el modelo industrial (Hollywood) y los contra-modelos independientes (Neorrealismo, Nouvelle Vague). Por otro lado, Eisenstein siempre es un patrón de evaluación de cualquier cineasta con pretensiones autorales (cfr. Araujo, 2007).¹⁰³ Por eso su lugar en *Revolução do Cinema Novo* tampoco es menor. Eisenstein también inicia una historia posible del *cinema novo* (en contraste con la inspiración primero neorrealista y luego godardiana de otros “cines nuevos”

¹⁰² Cfr. Rocha (2004): “Eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas” (p. 50). “Buñuel, antes que Rossellini, ya hacía cine moderno” (cfr. 2006: 345), en Italia “la rebelión contra el neorrealismo no tuvo como salida una adopción de las fórmulas francesas” sino a Pasolini (ibid.: 349).

¹⁰³ Cfr. Rocha (2006): “Depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão filmico como Orson Welles” (p. 49). Sobre Godard: “é o maior cineasta desde que Eisenstein morreu” (p. 164), “é o maior cineasta desde Eisenstein” (p. 221), “a glória de ser o maior cineasta depois de Eisenstein lhe pesa sobre os ombros de burguês suíço anarcomoralista” (cfr. 2006: 317).

en la región).¹⁰⁴ También a título personal, en las cartas, Eisenstein representa el mito de origen de Glauber Rocha:

Foi o mito Eisenstein o que me fez ser cineasta. Simples. A complexidade foi não entender isto. Primeiro quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois os filmes. E os livros que li e reli durante a vida sem nunca entender bem. Conscientemente. E a revolução. Foi lendo seus artigos sobre o Cinema Soviético naquela célebre retrospectiva que eu tomei conhecimento da Revolução (1976, 1997: 582).

Cada encuentro con el soviético (primero las fotos, después los films, después los textos) indica una operación de “retorno” (“libros que leí y releí durante toda la vida”) que puede verificarse por lo menos desde 1958 hasta 1977 (si contamos solamente los ensayos o textos concentrados exclusivamente en él). Ahora bien, lo que impacta en el joven Rocha y retorna toda la vida (“sin nunca entender bien”) es la fundamentación teórica de Eisenstein, en tanto provoca un pliegue teórico de cine y política: “es la revolución”, o más explícitamente “leyendo sus artículos yo tomé conocimiento de la revolución”. Y es que más allá del proyecto industrial-revolucionario (MOSFILM) frustrado por el estalinismo y boicoteado por el dogma del realismo social, como figura institucional de un cine subordinado a la consolidación de un poder constituido como Estado, los estudios de Eisenstein no solo permiten vincular, como dijimos, la forma del cine con la estructura “moral” de una sociedad, sino también, de forma positiva y *consciente*, anuda la “forma del cine” con la “idea de revolución”, tópico que soporta la síntesis que da su título al capítulo de *O século*: “Eizenstein e a Revolução soviétyka” de 1977.

- En el principio era la luz

O cinema é uma ontologia (Rocha, 1963, 2003: 36)

Más que una simple insistencia de una inspiración formativa se trata de un retorno consciente y consistente al principio del cine. Y este retorno se traduce en un enunciado anticipado en 1958 y desplegado en la entrevista contra Godard de 1969: “é preciso voltar a Eisenstein”

¹⁰⁴ Cfr. Rocha (2004): “Eu era eisensteniano, como todos os outros” (p. 50), “Nós éramos eisenstenianos” (p. 112), “No principio, nós éramos muito eisenstenianos” (p. 202)

(2006: 274). La entrevista, que retomaremos en un capítulo aparte (vid cap. 8), es importante en este punto porque la disputa de fondo conlleva una reflexión sobre los principios teóricos del cine: “No começo era Lumière. Agora é Godard. E Godard volta a Lumière. Parafraseando o dito, poderia ser escrito: ‘No principio era Eisenstein. Agora é Rocha. E Rocha volta a Eisenstein’” (2006: 274). Cada cineasta ocupa el centro de un “ahora” distinto y queda remitido a una genealogía distinta. Pero hay una operación teórica más relevante; el desplazamiento del término “comienzo” por el concepto de “principio”. En apariencia *Godard vuelve al comienzo-Lumière* (lo primero en el tiempo) y *Rocha retorna al principio-Eisenstein* (lo primero en el pensamiento). Pero no es una lectura que subestime a Godard. La distinción entre “comienzo” y “principio” es apenas el preludio de la discusión en el nivel de los fundamentos que cada cineasta asume por su cuenta: Eisenstein y Vertov.

Como es sabido, en 1968 Godard crea el *Grupo Dzigia Vertov*, inspirado en el documentalista soviético hipercrítico de las “fábulas burguesas” que todavía persisten en (los héroes colectivos de) Eisenstein como un residuo arcaico en la “nueva sociedad”. Pensemos ahora en la fórmula de Rocha y su despliegue de dos cronologías desarticuladas. Si el principio de Godard es *Vertov*, entonces el comienzo histórico no puede radicar en la “sintaxis de Griffith”, *padre de Eisenstein*, sino en el primer registro documental del proletariado que realiza el industrial Lumière. Verdadero preludio histórico del cine-ojo vertoviano que postula un registro reflexivo del pueblo por el pueblo, posibilitado por la apropiación colectiva de los medios de producción industrial. Con el principio-Vertov ya no habría distancia entre el dueño de la fábrica (el punto de vista) y el operario (el objeto encuadrado). Pero tampoco estaría la “fábula burguesa” (griffithiana) que arruina la reflexión identitaria del “cine intelectual” postulada por Eisenstein.

El principio (¿Eisenstein o Vertov?) “subyace” a la historia y modifica la comprensión del “comienzo” (¿Lumière o Griffith?). Por eso se confunde con el mito, con una estructura *a priori* de la historia, en el sentido de que es lo que “retorna” o “recomienza”, como sostiene Glauber Rocha en 1971: “O cinema recomeca da luz não do método. Alucino nos cortes de Eisenstein. A luz, você descobre nas experiências de laboratório e le devolve aquela frase francesa de Godard evocando a Goethe para dignificar Lumière: ‘Luz, mais luz.’” (Rocha, 2004: 247). Como se observa, dos años después de la discusión directa nacida del rodaje de una escena de *Vent d’est* (Grupo Dzigia Vertov, 1969) (vid cap. 8), parafraseando a Godard elogiosamente, restituye aquella misma genealogía histórica desde don despliega su principio: “en el principio era la luz-Lumière” (Godard). No es un simple juego de palabras

(Luz-Lumière), permite desplegar dos políticas de la luz que toman su posición de principio y proyectan una política de la luz distinta a partir de una base común, la exigencia anti-naturalista “luz, más luz” que predica un salto cualitativo o un exceso tanto de Godard como de Glauber Rocha con respecto a los principios fotogénicos de Hollywood:

1- el cine-ojo de Vertov-Godard: donde la luz es un principio de iluminación para un registro dialéctico de lo real contra la creación-impresión de mitos y mistificaciones audiovisuales.

2- el cine-puño de Eisenstein-Rocha: donde la luz debe hacer *a-luz-inar* al espectador, *partir cráneos* sedimentados por “la ilusión del *statu quo* del natural” hollywoodense.

Contra lo que puede suponerse, incluso contra lo que el mismo Godard pudo pensar (según Glauber Rocha), con Eisenstein no está en juego una opción por la mistificación de la fábula cinematográfica (representación burguesa) frente a las potencias críticas del medio audiovisual (desarmar la representación). Para Rocha “*volver a Eisenstein*” no significa encolumnarse detrás del mito burgués de la representación y la fábula naturalista, sino bajo la idea de una ontología del cine pensada como factor constituyente de realidad, alucinación y promesa conquistada: “como todas as outras teorias foram a busca do cinema narrativo, resta voltar novamente a Eisenstein” (1960, 2019, 178). La consigna “*volver a Eisenstein*” evidencia la necesidad de retomar el principio de esa ontología, que no pasa por contar historias (cine narrativo, literario o teatral) como por la facultad de *crear mitos e imprimirlos en el corazón del pueblo*. La instauración vertical de un mito colectivo, *el corte*, más que el encadenamiento horizontal de la narración (vid cap. 3).

- El éxtasis de la revolución

Nesta linha, ele (Rocha) encontra outros elos como a experiencia de Eisenstein na representação do êxtase religioso (*A linha geral*) a partir da ideia de *pathos* (Xavier, 2006: 16, *paréntesis nuestro*)

Antes de concentrarnos en el texto de 1975 “Eyzensteyn e a Revolução Sovyétika”, retomemos el problema cifrado en su título y retomado en la carta del año siguiente: ¿en qué sentido Eisenstein “é a revolução”? ¿Qué significa que Glauber Rocha “descubrió la revolución soviética” leyendo a Eisenstein? Nos parece insuficiente como punto de partida considerar que Glauber Rocha, ferviente defensor de la revolución cubana, ignorase la

existencia histórica de la revolución soviética.¹⁰⁵ Como mínimo podemos decir que el término “revolución” en Rocha no se reduce a “revolución histórica”, ni siquiera a “revolución política” en el sentido tradicional (“a tomada política do poder não implica o êxito revolucionário”, 1971, 2004: 250). Tendremos que indagar en qué sentido retornar a Eisenstein favorece un descubrimiento de la “revolución” definida en el nivel específico de la ontología del cine, sin olvidar la diferencia histórica de partida que separa a los dos cineastas: “O Eisenstein brasileiro assiste não a uma revolução socialista, mas a um golpe de Estado de direita” (Vasonsellos, 2001: 25). ¿Cómo pensar la revolución en ausencia de revolución en Brasil o incluso *a pesar* de ella en países como URRSS? Uno de los ensayos fundamentales de *Revolução do Cinema Novo* que mencionamos en la introducción (vid cap. 1) se titula justamente “A revolução é uma eztétyka” (1966, 2004). Conformémonos de momento con decir que la “revolución” del cine no es necesariamente correlativa de una “revolución” histórica, porque hace falta una *estética* para transformar las condiciones subjetivas de la percepción y el pensamiento colectivo en torno a un hecho histórico: “a História depende de seus Mitos, Estética” (Rocha, 2004: 288). ¿No es ese finalmente el problema de los primeros films de Eisenstein: ¿cómo se constituye el pueblo como irrupción vertical del sujeto en la historia? La serie está centrada en los momentos pre-revolucionarios y revolucionarios propiamente dichos (*La huelga*, de 1924, *El acorazado Potemkin*, de 1925, y *Octubre*, de 1927), donde la “línea de la historia” que encadena la explotación zarista o proto-capitalista se quiebra con los estallidos y levantamientos del pueblo, como momentos genéticos de la conciencia colectiva.¹⁰⁶ Es “espíritu revolucionario” está presente enteramente en cada film, *nace de nuevo en cada film* desde *La huelga*, aunque el triunfo de la revolución histórica sólo se consuma en *Octubre*. Esa diferencia entre lo que irrumpe en cada film y lo que se consuma solamente en el último (a partir de una irrupción semejante) muestra a las claras la distancia entre “revolución estética” (génesis del sujeto colectivo) y “revolución histórica” (toma del poder de Estado). El *film* eisensteniano tiene dos ejes. La línea de la historia (con sus acciones encadenadas y situaciones objetivas) y los cortes de la rebelión que alucinan a GR desde 1958, por ejemplo, a propósito del *Potekmin*:

¹⁰⁵ Cfr. Rocha (1960): “Companheiro Alfredo Guevara” encabeza una carta del 27 de diciembre, donde dice “é grande o meu entusiasmo não só pelo movimento cinematográfico de Cuba como também pela revolução, o que é mais importante” (1997: 132).

¹⁰⁶ En 1958, Rocha toma estos films como un bloque, el *continuum* de las rebeliones entre las causas sociales y el devenir revolucionario del pueblo. Cfr. Rocha (1958): “Causas que determinan a *Greve*: Luta de Classes! (...). Proletário se reorganiza para combater Kapytalyzta, discurso que continua em O encouraçado Potemkin e se realiza em Outubro com a vitória do Proletário sobre o Capytalyzta” (2019: 162-163).

Consistia numa revolta de ideais, de inspiração coletiva. Base: solidariedade da tripulação negando-se a comer carne fétida. Forçados, reagiram. O vaso de guerra continuou seu rumo, e os rebeldes, surgindo em indeléveis primeiros planos, contavam, através da chispa de seus olhos e faces lânguidas e sofredoras, a revolta íntima (2019: 170).



El corte vertical conlleva dos pasajes correlativos. Uno formal (de los planos generales objetivos a la fragmentación subjetiva del espacio por los primeros planos que radicalizan la expresión del “pathos”) y otro en el nivel de los contenidos (de la opresión objetiva del mundo zarista a una transformación subjetiva de los individuos que alcanzan la unidad afectiva y espiritual de un pueblo como sujeto político). Eisenstein recurre al concepto religioso más potente del paganismo: “éxtasis” (fuera de sí) (cfr. Eisenstein, 1982, 2001, 2002, 2006).¹⁰⁷ El éxtasis revolucionario salta por encima de los “hechos objetivos” y de los “individuos” atrapados en ellos: “nenhum ator profissional conseguiu imiscuir-se nas asas das imagens captadas em *O Encouraçado Potemkin*, porque o povo e os marujos eram as asas (las alas), o sentimento, a revolta” (Rocha, 2019: 170). Los individuos son como alas que elevan el sentimiento hasta el cielo de la revuelta. Pero ni la revuelta de los marineros se explica por la “carne fétida”, ni la revuelta de los habitantes de Odessa se explica por el marinero muerto. La carne fétida, el hambre y la represión no se presentan como acontecimientos excepcionales que desencadenen actos revolucionarios. Al contrario, describen el estado de sumisión de los pobres (marineros, campesinos, operarios, etc.) a lo largo del tiempo. ¿Por qué la revolución no ocurrió antes si las supuestas razones históricas son (han sido) constantes históricas? La transformación “es íntima”, aunque su territorio sea

¹⁰⁷ Cfr. Bonitzer (2007b): “Para Eisenstein, el primer plano es una entidad, un signo ‘extático’ que hace salir al cuerpo de sí mismo, al espíritu de sí mismo, y también del espacio realista... El primer plano introduce una diferencia absoluta” (p. 22 y s.).

la conquista de una intimidad de masas, “os rebelados, surgindo em indeléveis primeiros planos” articulados unos con otros “através da chispa de seus olhos e faces” como por efecto de contagio que alcanza su esplendor en la imagen condensada de los “puños levantados”. Puños sin rostro, sin dueño, sin cuerpo individual. Encarnación del gesto que libera el fervor revolucionario como el éxtasis de una conciencia colectiva, capaz de transformar la realidad a partir de sus modos de percibirla, como gritan esos rostros y puños “ánimimos” de Odessa *antes* de marchar contra el gobierno: “la tierra es nuestra”. La alucinación del mundo (percibido como propio) precede a la acción de (intentar) apropiarlo.



Foto 1: antes del *corte revolucionario* el pueblo aparece sobreimpreso, en transparencia, caminando lenta y fantasmáticamente sobre un fragmento de espacio objetivo limitado. Foto 2: después del *corte*, el pueblo toma el control visual del plano, domina el espacio total por un desplazamiento veloz que lo colma geoméricamente. Esta ocupación geométrica del espacio visual precede al movimiento de la rebelión direccionada hacia el acto de revuelta (escena de la represión en las escaleras de Odessa). Toda dirección ya es *una revuelta*.

Retomemos ahora el texto de 1975. La primera articulación explícita que propone Rocha entre *revolución* y *cine* anticipada en el título dice:

A história de Eyzenstein passa da Teoria (*texto filosófico*) à Prática (*texto filmico*) como Lênin da Filosofia marxista/engalista (Teoria) à Prática (*Revolução Soviética que Eyzenstein celebra em Novo— o meio é o mensagem revolucionária— ritual tecnológico, Kynema*) (Rocha, 2006: 162).

La analogía cine/revolución depende de la “práctica revolucionaria” sin dejar de articular un pasaje donde la analogía se rompe. Para la Teoría marxista/engalista, la praxis del cine tiene

que ser puesta al servicio de la praxis revolucionaria como un medio para hacer llegar el mensaje revolucionario: “Segundo Lenin, o Proletaryat deve ser educado também pelo cinema, ‘a mais importante de todas as artes’” (2006: 162). En este punto, la semejanza retrocede por la comprensión teórica del cine contrastada por la comprensión teórica del marxismo/engelismo, separadas o unidas por un guion: “el medio del mensaje revolucionario— ritual tecnológico, Kynema” (162). Para la Teoría marxista/englista el cine es un instrumento didáctico, un *medio* de comunicación y educación de las masas. La segunda definición corresponde a la Teoría del Cine propiamente eisensteniana, donde el “mensaje revolucionario” es desdoblado, desbordado por el “ritual tecnológico” que comprende el vínculo *cine-revolución* en términos religiosos: “celebración ritual”, “ritual de masas”, “éxtasis o alucinación colectiva”. Si el pasaje (teoría-práctica) de Lenin hace la revolución histórico-política, cada film de Eisenstein celebra la revolución de *nuevo* (“Revolución Sovietyka que Eyzenstein celebra em novo”). ¿Qué es el cine? Una estética desplazada (vid cap. 1), o en los términos de Rancière, *una poiesis que se articula inmediatamente con una aisthesis colectiva*: “o produto estético, ou seja, o produto artístico, aquele que provoca a sensação, o conhecimento ou a modificação da consciência” (Rocha, 2004: 297). Si provoca la sensación, el conocimiento, o la modificación de la conciencia entonces *el cine no es un instrumento* (al servicio del mensaje revolucionario), *el cine es una ontología* (que produce la sensación revolucionaria). El “sentimiento revolucionario” no está implicado en el hecho revolucionario, ni en la didáctica postrevolucionaria o pre-revolucionaria. El cine es revolucionario si es capaz de crear, provocar o desencadenar (por intensificación) el sentimiento revolucionario. Y más en general, la forma de cine produce el sentimiento como su objeto correlativo: “o sentimento é material” (2006: 167). Este es el momento constituyente, es decir, creador, revolucionario del cine. Eisenstein *autor* inventa el ritual-tecnológico que celebra el Mito Revolucionario como afecto colectivo renovado en cada film (más allá de la historia o el momento de la historia determinado previamente en el guion).

Eisenstein, como dijimos en el capítulo anterior, no desprecia los efectos que provoca Hollywood sobre la sensibilidad de masas, sino los marcos idealistas que limitan su potencia revolucionaria (el éxtasis) dentro de la cuadrícula de emociones encuadradas por el “juicio puritano” adecuado (o no) con la fotogenia como factor de “purificación” moral del individuo. El “cine puño” es una revuelta cinematográfica para liberar los poderes del cine de la “psicologidealista” hollywoodeana. Si los filmes americanos *atraen*, imponiendo la empatía con nuestro espejo moral, puritano, el cine revolucionario tiene que radicalizar *la*

potencia de atracción, desencadenar “nuevos afectos” por el choque sensorial: *el cine debe partir cráneos*. Consecuentemente, el principio se denomina “montaje de atracción” y es la expresión consciente y radicalizada de la invención griffithiana:

Por atracción entiendo cualquier procedimiento agresivo que somete al espectador a un impacto sensual y psicológico, regulado de forma experimental y matemáticamente calculado para producir en él ciertos choques emocionales. El único medio que prepara al espectador a percibir el lado ideológico de aquello que está siendo demostrado— la conclusión ideológica final (Eisenstein, 1974: 78).

El ritual tecnológico debe *provocar la sensación revolucionaria* que prepara al espectador para comprender la Idea de Revolución. Es un doble movimiento que Rocha piensa como inseparable de la concepción de un cine revolucionario, como escribe en “A revolução é uma eztyka”: la épica y la didáctica. Corresponde a la “épica: provocar o estímulo revolucionário (2004: 99) y a la didáctica, representar la conclusión ideológica del film. Pero la representación de la idea es abstracta sino está *provocada*, intensificada, por la sensación: “la didáctica sin la épica genera datos estériles y degenera en conciencia pasiva de la masa” (p. 94) típica del cine de propaganda del PC, mientras que “la épica sin la didáctica genera un romanticismo moralista y degenera en demagogia histórica” típica del cine goebbelsiano (p. 95). *Afección sin idea es demagogia histórica, idea sin afección es didáctica estéril*.

El monólogo interior es un pensamiento viviente, animado, provocado afectivamente entre esos dos grandes límites: la esterilidad y la histeria. ¿Por qué? Porque la intensificación del sentimiento revolucionario aparece directamente como una erotización ritual que se vincula con el “ritual Dyonizyako, (que) é a irrupção da Ynkonzciencia Sexual na Konzcyencia Fylozófyka (2006: 166), tierra (o conciencia filosófica, sujeto) en trance: “Kynema, espekho Kózmyko das pulsões físicas e metafísicas, trance Extazykus do Rytu” (ibid.). El cine es *espejo* de la pulsión física y metafísica, no del mundo (físico o metafísico), sino del sujeto o del eros inconsciente que anima la subjetividad, impregna las ideas, sublima el deseo de revolución. La revolución sólo puede ser sentida y querida mediante una nueva sensación que no está presupuesta en la revolución histórica, ni mucho menos en la revolución teórica. Si Lenin pasa de la lectura de *El capital* a la praxis revolucionaria, el proyecto eisensteniano de filmar *El Capital* apuntaba a hacer sentir antes que la lógica de sus argumentos, la atracción-

seducción del eros revolucionario. Y una de las formas en que Glauber Rocha vuelve a Eisenstein en 1974 es retomando el proyecto de filmar

O capital, com Orson Welles no papel de Karl e Dirk Bogarde no papel de Frederico na velha Londres proletária monárquica colonialista do século passado, quando as duas bichas escrevem o famoso livro muito citado e pouco lido, além de menos entendido (Cartas, 481, idem 497).

La expresión “las dos bichas” (maricas), lejos de interiorizar un descargo *victoriano*, inscribe en clave humorística el *eros pensante* que intensifica el vínculo intelectual Engels-Marx en el éxtasis formativo de la idea revolucionaria. La revolución es el *éxtasis* del cine y el cine es el éxtasis de la idea de revolución. Del texto filosófico al texto fílmico, hay un excedente. Y el excedente nos devuelve a los principios de una ontología cinematográfica: “Marx escreveu sob luz de tochas, velas e lampiões e sua vida não conheceu a maravilha da luminosidadelétrica projectada, *Kinema que informou a Lênin ser o Imperialismo um estágio desenvolvido do Kapytalysmo*” (2006: 166).

- Políticas de la luz, erotismo y alucinación de masas

Qualquer cinema, seja ele propriedade capitalista privada, seja propriedade estatal, está comprometido. Na União Soviética e nas Repúblicas Populares o cinema é dirigido. Opostamente, também em Hollywood é dirigido. Identificam-se porque, no fundo, ambos são cinemas utilizados como instrumentos do Estado (Rocha, 1960, 2019: 182)

Lenin descubre el imperialismo a la luz de Hollywood. No es un conocimiento indirecto que pueda absorber inmediatamente de la teoría política. Pues Marx no conoció la “maravilla de la luminosidad-eléctrica proyectada”. La concepción “instrumental” (no ontológica) del cine (instrumento didáctico para el proletariado) que destaca Lenin, comprende tarde la fuerza erótica y la instauración ritual que hace posible el imperialismo, es decir, la nueva etapa del capital que se anuda indisolublemente con la conquista estética, afectiva y moral del mundo, mediante la cual “Hollywood se hace territorio del capitalismo” y el mundo entero (como la luna y el universo) desea el sueño americano y encarna su promesa de felicidad.

El imperialismo triunfante procede cinematográficamente en un doble movimiento “ascendente-descendente” que definió con precisión Goebbels, inspirado en Eisenstein según Kracauer (1985): “levantándose de las profundidades del pueblo, este arte siempre debe volver a descender sobre él y encontrar allí su fuerza” (p. 282). El punto de partida hacia la Tierra Prometida siempre es Hollywood y Rocha (que discute el texto de Kracauer con Fritz Lang, cfr. 2006: 46) parafrasea a Goebbels cuando piensa el compromiso estético del cine industrial norteamericano: “tem Hollywood o objetivo de atingir a coração do grande público e lhe conquistar” (2005, 68). Cuando Goebbels toma el control de la UFA, condiciona la potencia del arte de propaganda a la identidad formal del cine y el pueblo, concebida como una modelación (o manipulación) de las pulsiones que se encuentran a priori en “las profundidades del pueblo”. Si Goebbels, como Lenin, descubre el poder de propaganda imperialista en las carteleras de Hollywood, fue su capacidad de entender la épica eisensteiniana y su radicalización colectivista, la potencia del éxtasis colectivo para desarmar los límites del pathos individual “psicologidealista”, el punto que inspiró su concepto de un “nuevo arte de propaganda”.¹⁰⁸ El marco afectivo de la propaganda se recorta sobre el mismo territorio del éxtasis eisensteiniano, como muestra Kracauer (ibid.) en su análisis de *El triunfo de la voluntad* (Riefensthal, 1936).¹⁰⁹



La composición afectiva induce una alucinación racial acentuada por la identidad de los rasgos expresivos. Un pueblo que nace (o renace) por la intensificación de un afecto

¹⁰⁸ Cfr. Kracauer (1985): “Fue Goebbels quien elogió Potemkin como modelo e insinuó que la “revolución” nazi debía ser glorificada por filmes de estructura similar... La referencia de Goebbels al modelo ruso no era en absoluto un disparate. No tanto por su conducta pretendidamente revolucionaria, como a consecuencia de su absoluto desprecio de los valores individuales, los nazis estaban, ciertamente, obligados a confiar para sus filmes más en los métodos rusos que en los occidentales” (p. 272).

¹⁰⁹ Cfr. Kracauer (ibid.): “Cada vez que los filmes nazis de propaganda detallaban a sus multitudes, seleccionaban primeros planos de caras posesionadas por un fanatismo rayano en la histeria. Al llamar entusiasmo a ese fanatismo, Goebbels era, por una vez, demasiado modesto; en realidad era la brillante llama de la histeria colectiva lo que él avivaba (p. 283).

colectivo. Pero Goebbels no quiere inducir la toma de conciencia a partir de la comunidad del sentimiento.¹¹⁰ Los gestos solamente son movilizados por la presencia dinámica del Führer como factor desencadenante (si en Eisenstein la revuelta no tiene un contracampo, mientras los nazis alzan sus manos al paso del líder). Y este contracampo dinámico que impregna los rostros en el primer plano, induce la alucinación perceptiva del espacio en los planos de conjunto por la “movilización total” del punto de vista (“Hitler pasó revista al desfile completo de cinco horas, de pie desde su automóvil, en lugar de hacerlo desde un tablado fijo”, “constantes panorámicas y *travellings*, de manera que los espectadores no sólo ven pasar un mundo febril, sino que se sienten envueltos en él”, p. 284 y s.) y de los objetos que componen anacrónicamente el plano del renacimiento alemán (la ciudad medieval de Nuremberg formando un collage de “símbolos elegidos por su poder estimulante ayudaban a la total movilización: la ciudad era un mar de ondulantes banderas svásticas” y la “geometría de masas” sobre la angulación medieval de los tejados, p. 284).



La propia Convención del Partido es una alucinación cinematográfica. Existe para la cámara. El film no documenta una Convención objetiva donde tuvo lugar la celebración del (re)nacimiento del Pueblo y la Nación, al contrario, ella es parte de la puesta en escena de una génesis vertical producida enteramente por el “ritual cinematográfico”.¹¹¹ Goebbels comprende al cine por su potencia épica que excede incluso los efectos de la guerra: “el poder basado en las armas puede ser una cosa buena; es, sin embargo, mejor y más satisfactorio

¹¹⁰ Cfr. Kracauer (1985): “Mientras los instintos y emociones del espectador son mantenidos vivos, su facultad de razonamiento está deliberadamente adormecida” (p. 276).

¹¹¹ Cfr. Kracauer (1985): “Esta película representa la transformación completa de la realidad, su completa absorción dentro de la estructura artificial de la Convención del Partido. Los Nazis habían preparado cuidadosamente el terreno para tal metamorfosis (...). Así, la Convención pudo evolucionar literalmente en un tiempo y espacio propios (...). Esta exhibición preparada, que canalizó las energías psíquicas de cientos de miles de personas, difería del espectáculo monstruo común sólo en que pretendía ser una expresión real de la existencia del pueblo” (p. 283).

ganar el corazón del pueblo y conservarlo”.¹¹² La guerra puede ser pensada como un principio de atracción o un montaje afectivo de la nacionalidad. Hay toda una concepción *erótica* de la guerra que no es extraña a la tradición de pensadores del estado alemán que Goebbels estudia en la universidad de Heidelberg (cfr. Fichte, 1988 y Hegel, 1992). En la *Fenomenología del espíritu* Hegel concibe la guerra como un principio de atracción que produce un choque capaz de restituir el sentimiento colectivo que en tiempos de paz queda neutralizado por las pasiones individuales disolventes (“el gobierno tiene que sacudirlos de vez en cuando en su interior por medio de las guerras”, Hegel, 1992, p. 268).¹¹³ El *eros* de la guerra (igual que el *eros* de la propaganda) no pasa solamente por vencer a los otros, sino por conquistar afectivamente a los propios. *El territorio o campo de batalla es el “corazón del pueblo”*. Si la guerra misma es ya una suerte de “arte de propaganda”, puede ser incorporada al arte de propaganda en la vida cotidiana por su capacidad de movilizar afectivamente al pueblo. El principio de atracción es tan esencial en la concepción de la Propaganda Nazi que la UFA monta cinematógrafos móviles sobre el sistema ferroviario alemán para distribuir los films y noticieros de guerra en todo el territorio, con el fin de que sean estrenados de manera sincronizada en todo el país, para provocar un éxtasis colectivo simultáneo que unifique afectivamente el territorio.¹¹⁴

- Atracción y distancia

“Mais uma vez, voltamos a Eisenstein e a Brecht” (Rocha, 1969, 2004: 209).

¹¹² Cfr. Kracauer (1985): “Ojalá que la brillante llama del entusiasmo nunca se extinga. Sólo esta llama da luz y calor al arte creador de la moderna propaganda política. Levantándose de las profundidades del pueblo, este arte siempre debe volver a descender sobre él y encontrar allí su fuerza. El poder basado en las armas puede ser una cosa buena; es, sin embargo, mejor y más satisfactorio ganar el corazón del pueblo y conservarlo” (p. 282).

¹¹³ Cfr. Hegel (1992): “La comunidad puede, pues, de una parte, organizarse en los sistemas de independencia personal y del derecho real; y, así mismo, los modos de laborar para los fines primeramente singulares —los fines de la adquisición y el disfrute— pueden, por otra parte, estructurarse y hacerse independientes en agrupaciones propias... Para no dejarlos arraigar y consolidarse en este aislamiento, dejando con ello que el todo se desintegre y que el espíritu se esfume, el gobierno tiene que sacudirlos de vez en cuando en su interior por medio de las guerras, infringiendo y confundiendo de ese modo su orden establecido y su derecho de independencia dando así con este trabajo que se les impone, a sentir a los individuos, que, adentrándose en eso, se desgajan del todo y tienden hacia el *ser para sí* inviolable y hacia la seguridad de la persona, que su dueño y señor es la muerte” (p. 268).

¹¹⁴ Cfr. Kracauer (1985): “los nazis se las ingeniaron para imponer sus films de propaganda simultáneamente a toda la población de Alemania, con el resultado de que dentro de la misma Alemania no había posibilidad de eludirlos. Se enviaron por todo el país cines ambulantes, y se hacían exhibiciones especiales a bajo precio. Puesto que era deseable la exacta exhibición temporal de las sugerencias visuales, el Ministerio de Propaganda decretó además que cada noticiero oficial del frente debía ser presentado el mismo día en todo el Reich” (p. 259).

Hay un desvío por Brecht dentro del ciclo de retornos a Eisenstein que indica una “prudencia” que parece excepcional por su enunciación (“mais uma vez”) pero en rigor ya estaba formulada en los textos tempranos sobre Eisenstein, a partir de la necesidad, reclamada en 1960, de articular las dos direcciones contrapuestas del arte revolucionario.¹¹⁵ El contacto o mejor el desvío de Eisenstein (realizador y teórico del cine revolucionario) y Brecht (realizador y teórico del teatro revolucionario) se instala en el mayor nivel de generalidad, es decir, en el nivel de los principios, lo que da cuenta de la importancia de esta composición en etapas ya maduras de su reflexión: “através da relação estética entre Brecht e Eisenstein é possível obter a síntese do espetáculo revolucionário que se opõe, pelo conteúdo e pela forma, ao espetáculo idealista do cinema imperialista” (1975, 1997: 512), “Brecht + Eisenstein= Eis o início de uma estética marxista” (1976, 1997: 572).

La insistencia en la inscripción recíproca *idea=forma* encuentra en Brecht otra fuente positiva y original: “a bela frase de Brecht que diz: ‘para novas idéias, novas formas’” (2004: 170). La atribución de semejante ecuación arrastra el descentramiento típico de Eisenstein y la reflexión estética del siglo XX, como confirma la fuente de la cita (Benjamin).¹¹⁶ En sus *Conversaciones con Brecht* (que Rocha lee en 1969), Benjamin señala un rasgo de la vida cotidiana de su interlocutor que es una expresión de los modos de pensar el dominio de la estética: “a Chopin y a Dostoievski les atribuye Brecht influencias peculiarmente perniciosas sobre la salud” (Benjamin, 1966: 109). La forma artística afecta la forma de sentir. En los estudios sobre el “teatro épico”, Benjamin no caracteriza el “distanciamiento” brechtiano como un procedimiento puramente teatral, sino a partir de las disposiciones afectivas del espectador: “que siga la acción sin crisparse” (teatro épico) / “que con todas las fibras tensas sigue la acción” (teatro clásico) (ibid.: 7). En todos los casos la “estética” descentra el interés inmediato por la forma de arte hacia la “doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos” (vid cap. 1).¹¹⁷ En este campo “descentrado” puede comprenderse mejor la tensión recíproca (y evidentemente antagónica) de los dos referentes glauberianos de cara a una “estética revolucionaria”.

¹¹⁵ “Ainda não foram noticiados maiores contatos de Eisenstein com Brecht, o maior nome do teatro moderno. Todavia, no ponto em que ambos eram marxistas incompreendidos pelo PC, estiveram identificados. E, além disto, ambos foram artistas revolucionários, criticados nos dois mundos que dividem o mundo” (Rocha, 2019: 185).

¹¹⁶ “Li em Walter Benjamin uma máxima de Brecht: ‘é melhor as más cosas novas que as velhas cosas boas, malas cosas novas’” (Rocha, 1969, 2004: 165).

¹¹⁷ En todos los casos va presupuesto el desplazamiento semántico de la noción de “estética” que formula Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 2015: 65). El universo objetivo de esta “doctrina” no lo constituyen las obras de arte, sino las modificaciones del *sensorium* colectivo que cada forma o estilo de arte pone en juego.

Si el teatro épico de Brecht se define por la *distancia*, el cine épico de Eisenstein se define por la *atracción*. Y es en nombre de la distancia de Brecht, que Rocha ya en 1961 cuestiona la identidad demagógica del arte de masas con los afectos colectivos: “cada filme deve tocar o povo, não demagógicamente, mas no sentido em que Brecht toca” (Rocha, 1997: 158). Brecht es el vehículo teórico de la crítica glauberiana a la identidad cine-pueblo del montaje intelectual eisensteiniano: “*Povo* é uma noção romântica, liberal, típica do século XIX (...). Brecht já pôs ao *povo* em questão várias vezes. Apenas imitei Brecht” (1967, 1997: 301). Pero la “imitación” de Brecht asume sus propios límites. En el campo de la invención formal como inscripción intelectual del cine revolucionario, Rocha se reconoce “*heredero* legítimo de Eisenstein y Brecht” (ibid.), pero comprende que el “desafío tecnológico y místico” de Brasil y América Latina (sometidas al influjo colonial de Hollywood) es inabordable con una política de “distanciamiento”, toda vez que implica, como sintetiza Roberto Schwarz (1999): “una buena dosis de aquella identificación mistificadora que el distanciamiento brechtiano neutralizaba” (p. 121). Rocha asume una concepción de lo épico en “sentido homérico, não brechtiano” (1969, 2006: 276). De donde surge que el desvío por Brecht no deja de estar enmarcado por un retorno a Eisenstein. Si lo épico *brechtiano* apuntaba a combatir el “fascismo con su énfasis grotesco de las emociones” (Schwarz, ibid.), la épica glauberiana brega por la liberación del sentimiento revolucionario reprimido por la interiorización colonial de la “psicologidealista” burguesa.¹¹⁸

Y, sin embargo, como afirmamos en las primeras líneas de este capítulo, la identificación con Eisenstein no es plena, en la medida que hacia la Segunda Guerra Mundial la pura potencia extática del cine eisensteiniano se subordina a la instrumentalización estatal, encorsetando el afecto revolucionario por las pulsiones belicistas y propagandísticas de la época: “Hitler obriga Eyzenstein a voltar do México à Rússia para enfrentar ao lado de Stalin e do Povo a Bezta Nazysta” (2006: 164-169). Las críticas más duras que Glauber Rocha le dirige a su *maestro* Eisenstein (que no son muchas) pasan por sus *compromisos* políticos que contrae en

¹¹⁸ Cfr. Antelo (2008): “Brecht superpuso en su estética la figura del observador cínico y la del crítico comprometido, la pedagogía dialéctica y los atléticos juegos del cabaret dadá-surrealista. Pero esa modernidad irónica, observa también Rancière, sobrevivió al comunismo, con lo cual la opción brechtiana, tan corrosiva en su momento, terminó, más tarde, por ser integrada a las instituciones sociales, de modo tal, diríamos, que la banalización amenazó pero, al mismo tiempo, preservó la opción de Brecht. El caso de Eisenstein es distinto. Su revulsión no es ya ideológica sino estética. Eisenstein (y podríamos decir, Glauber) nunca quiso instruir, enseñar a ver, poner distancia. No pretendió depurar un arte corrompido sino devolverle potencia. No puso el cine a servicio del comunismo sino que sometió al comunismo a la prueba de un arte joven” (p. 202 y s.)

ese período, es decir, por la eventual negociación de la celebración y la propaganda, del éxtasis y la historia, del ritual y el mensaje cuando el soviético retorna del exilio mexicano (forzado por el stalinismo) y gana el premio *Stalin* en 1938. El cine como religión de Estado: “a Estétyka a serviço da Opressão é a Transcendente Tese: *Regressão Retóryka Idealyzta: Eyzensteyn une Deus... ao povo* (164-169). Subordinación del éxtasis cinematográfico (la fuerza inmanente del pueblo) a la razón (trascendente) de Estado. El abuso de la liturgia de “um poder que oprime o *Povo em nome do Povo*” (165), “consenso Myztyko Zakraliza Stalyn”, etc. Por marginal que fuera, la crítica es fundamental para comprender el nudo de mayor conflictividad en la recepción glauberiana de Eisenstein y de la autopercepción de Rocha como cineasta eisensteniano. La triple inadecuación entre el éxtasis ritual (el cine como potencia de celebración y producción afectiva), el mensaje revolucionario (la cámara llega al mar / el pueblo corre sin dirección) y la realidad histórica nacional y continental: “eu gosto muito de Eisenstein, mas eu vivo numa realidade que não é uma epopeia” (2004: 113), es decir, “não numa linha eisensteniana, mas numa tendência que no Brasil é chamada de ‘tropicalismo’” (2004: 202) (vid cap. 8). En América Latina no hay una línea histórica que encadene lo nuevo y lo viejo, sino una superposición anacrónica de lo nuevo y lo viejo, de lo arcaico y lo tecnológico, de lo local y lo extranjero, como la samba y el rock del tropicalismo musical (Cfr. Veloso, 1997, Miranda, 1997, Schwarz, 1999, 2000, Antelo, 2008). El registro afectivo se expresa en un trance de rebelión que es un corte del tiempo sin consecuencias ni consistencia históricas. Tal es la modalidad glauberiana del distanciamiento (brechtiano) al interior de Eisenstein: *el choque del éxtasis sí, pero distanciado del curso de la historia*. ¿O acaso algún cineasta compone mejor el contrapunto del entusiasmo ritual con la fragmentación formal que desarma la línea del tiempo y los rostros insípidos que prolongan el estallido en una pasividad casi vegetal?



Foto 1: El Santo histeriza al pueblo desde una altura hitleriana. Foto 2: el brazo condensa el éxtasis colectivo. Foto 3: el éxtasis no transforma la percepción del mundo, estalla como saqueo y violación de los cuerpos y de la propiedad.



Rostros penitentes, serviles, pasivos, prosiguen al estallido, como si el éxtasis retrocediera al descargarse como pulsión de muerte y pulsión sexual desinhibida hacia un estado de la subjetividad anterior (adoración, miseria, despolitización) a cualquier toma de conciencia. El encuadre metafórico iguala rostros con plantas: la pasividad absoluta.

Es en el Eisenstein puro de la Teoría del éxtasis donde Glauber Rocha encuentra su propia concepción de un cine revolucionario. Hay que comprender el alcance ritual de la expresión “Eyzenstein celebra de Nuevo la Revolución” (la revolución empieza de nuevo en cada film, *el sentimiento revolucionario empieza de cero* y toca el máximo de su intensidad) para comprender el sentido eminente por el que Eisenstein (más que ningún otro) *es el precursor del Cine Nuevo* donde Glauber Rocha descubre la “revolución”, es decir, la Idea de una potencia pura del cine como registro y factor desencadenante de afectos revolucionarios (“la revolución es una estética”). Una revolución permanente y permanentemente reiniciada. *Si Griffith es el doble estético de Lincoln, Eisenstein es como el alter ego cinematográfico de Trotsky* que muere cinematográficamente en México en medio de “outra Revolução não ressuscitada por Trotzky/Eyzenstein em *Que Viva Nel* (sic) *Muerto México!*” (2006: 169). En esta enunciación negativa reaparece el motivo eisensteniano por excelencia: “celebrar la revolución de nuevo”, incluso en ausencia de una revolución histórica efectiva. *Terra en Transe* (1966), dice Glauber Rocha en 1967, es “o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da policia, no clímax de uma revolução frustrada”, 1997: 274). Si la revolución histórica fracasa, el film celebra de nuevo la emergencia del “sentimiento revolucionario” y la exigencia de una revolución más allá (e incluso a pesar) de los avatares de la historia, es la contrahistoria: “a Hiztória produz mitologias (estórias) quando o Imaginário se revela sublime diante da realidade histórica” (Rocha, 2004: 284). La revolución sólo puede ser querida como un sueño que la historia imposibilita: “o sonho é o único direito que não se

pode proibir” (p. 251), “a revolução, como possessão do homem que lanca sua vida rumo a uma idéia, é o mail alto astral do misticismo” (p. 250). La “idea de revolución” como insistencia, retorno y deseo de una revolución estética en ausência de revolución política: “este cinema é Uma Revolução em busca de uma Revolução” (2004: 364). ¿Qué es el cine revolucionario? La creación permanente de un gesto de resistencia disponible para todas las revueltas posibles y no posibles, como en el famoso final de *Terra em Transe*:



La imagen sobreexpuesta encuentra aquí su verdadera altura intelectual: quema el espacio y el tiempo circundantes, sustrayendo el gesto (disparar contra el sol) de su referencia histórica-geográfica (espacio-tiempo quemados), como explica Scorsese (2006): “es la imagen más elocuente del cine para expresar que siempre habrá una resistencia contra la injusticia; ¡siempre! (...) porque él permanece en la pantalla, la gente oye los disparos, es una imagen incendiaria (extraído de Paloma Rocha, *Milagres*: 2006).

- EL SOL AMERICANO CONTRA LA LUZ EUROPEA 2:
II- POSGUERRA: LA SITUACIÓN COLONIAL (ÉPICA Y DECONSTRUCCIÓN)

CAP. 7- Ford, el *western* y la moral de la tierra (el contracampo imperialista)

Al contrario de John Ford, el poeta de la nación formada, imperial (el siglo del cine, al final, es el siglo americano), Glauber vivió el drama de la nación diferida (adiada) (Xavier, 2006: 24)

- Hollywood tropical

Poco antes de rodar *Terra em Transe* (1966), Glauber Rocha recupera la expresión “Hollywood tropical”, que sintetizaba en San Pablo los anhelos industrialistas más grandilocuentes de Brasil (“existe uma grande influência de Hollywood no cinema brasileiro: por exemplo, a vontade de grandeza”, 2006: 328), para designar en cambio la realidad estética del espectador colonizado, que describe mediante un montaje gestual de atributos locales y rasgos distintivos del *western*:

Itacoatiara, interior do Amazonas (...) abriga um mestiço alto, chapão de palha e calça Lee (...). Uma vez por ano, se muito na vida, ele entra no cinema. Analfabeto; vê imagens que falam uma língua estranha. La legenda faz parte do mistério. Os homens são grandes, valentes, as mulheres velas, há beijos na boca. Na rua, assustado, se pergunta, ouve a reposta: Americano! Povo maior, que viaja em cima da terra e abaixo do mar, certamente é mais feliz que ele, povo menor, que atravessa o rio a remo e está aberto ao veneno das cobras. O calca Lee... lhe dá maior segurança. Resto de armadura de João Vaine, o caboclo é um artista sonolento (Rocha, 2004: 68).

El montaje del cine se realiza en el cuerpo del caboclo que se viste adormilado con los restos de los films. Los restos de la armadura de *João Vaine* (John Wayne) que aportan seguridad al mestizo, develan en el análisis gestual del registro afectivo colonizado la estructura de *un duelo* de pueblos suspendido en la imagen que el brasileño se hace de sí mismo, adoptando la perspectiva del otro sobre sí mismo (pueblo menor) y sobre el otro (Pueblo Mayor). Imperativo estético y moral, como afirma en carta de 1966: “agora você veja: sem índio, sem onça, sem cobra, sem vitória-régia, sem pescaria, sem seringueiro, não é um filme de Amazonas” (Rocha, 1997: 264). El rasgo amazónico característico no es tanto el indio, la

onza, el caucho o la pesca en términos positivos, como la preposición negativa (sin, sin, sin) que impone como un mandato los rasgos de identidad que encierran la *única* imagen posible de Amazonas. La selva vista desde el avión y no desde sí misma, como el inicio del cortometraje en colores *Amazonas, Amazonas* (1966) y de *Terra em Transe* (1966) como una bruma de grises impenetrables:



No existe un punto de vista amazónico. Un “filme de Amazonas” es lo mismo que una imagen *de* o *sobre* Amazonas, un objeto visto, pero nunca un punto de vista, sujeto de la visión. El punto de vista siempre es exterior al objeto, como el litoral es exterior al *sertão* (vid cap. 4). Y esta exterioridad del punto de vista que da forma a la imagen es interiorizada por la forma de sentir del espectador local. Tal es el germen de un “complejo de inferioridad nacional” que la “voluntad de grandeza” de los paulistas confirma por la negativa. Glauber Rocha viene de filmar ese mismo año dos cortometrajes en la región *Amazonas, Amazonas* (1966) y *Maranhão 66* (1966). La escritura de “Hollywood tropical” ocurre en el intervalo de aquel “diálogo con la realidad” y el rodaje de *Tierra en trance*. Dos años después escribe uno de los textos de mayor precisión teórica de *Revolução do Cinema Novo* “El Cine Nuevo y la aventura de la creación” (1968, 2004, vid cap. 1), donde concluye que las condiciones de percepción en los países forjados “bajo la luz y la sombra de Hollywood” están sujetas a un proceso de “sedimentación” estética:

Se o filme, por ser *nacional* não é americano, decepciona. O espectador condicionado impõe uma ditadura artística *a priori* ao filme nacional: não aceita a imagem do Brasil vista por cineastas brasileiros porque ela não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal como se vê nos filmes americanos (Rocha, 1968, 2004: 128).

La máquina de los sueños es una tecnología de producción a escala industrial de condiciones *a priori* de la sensibilidad de masas: “a forma mais agressiva e difundida da cultura americana sobre o mundo” que *sedimenta* una manera de ver, de sentir e imaginar “que absorbe o drama nacional através da forma *americana*” (ibid.). El campo “trascendental” de la “forma de sentir” colonizada por las “forma del cine”:

Não há quem, neste mundo de hoje dominado pela técnica, não tenha sido influenciado pelo cinema (...): as culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobre tudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação. Os reflexos se fazem ao curto e longo prazo e a sedimentação de uma cultura cinematográfica é fato profundo na vida contemporânea. Não se pode, porém, falar de cinema sem falar em *cinema americano* (p. 127-8).

Se habla mucho de la “tierra” en Glauber Rocha, pero no se dice que se trata de una categoría de la estética cinematográfica (vid caps. 4 y 5). En este marco teórico, por “sedimentación” hay que entender la conquista y conservación del territorio estético-afectivo del espectador (sus formas de sentir, imaginar y pensar). Toda la reflexión de Glauber Rocha se inscribe en una exposición crítica del régimen de explotación neocolonial de la subjetividad entendida como un territorio *ocupado* (“a lavagem cerebral ‘*publicitária e filozófica do consumidor ocupado*”, p. 360). Y el Cine Nuevo es la apuesta por “a criação de um cinema nacional capaz de fazer as massas vomitarem a imagem de John Wayne” (Rocha, 1970, 2004: 245)

El bahiano ha sufrido en carne propia la imposición del encuadre *americano* durante su breve entrevista con John Ford en el Festival de Montreal de 1968: “Ford olhou para mim e berrou: – Saudade!” (Rocha, 2006: 119), término que designa la emoción brasilera tipificada por la Bosa Nova (“folclórico ‘saudade’”, p. 119). Acto seguido, con tono intimista, el gigante del *western* preguntó: “– ¿Where is Raúl? / – ¿Qué Raúl? – perguntei de volta. / – Roulien, Raúl Roulien. Meu amigo e grande ator” (ibid.). Roulien fue uno de los primeros actores brasileños adoptados por Hollywood (y Broadway) y en igual medida, para Ford, ha de ser el referente obligado de cualquier cineasta brasileño. Por último, Ford encuadra Brasil con un tópico territorial carnavalesco: “Rio de Janeiro” (ibid.). Rocha evita responder en los términos que Ford le propone: emociones colectivas tipificadas (Brasil=saudade) y planos territoriales tópicos (Brasil=Río), articulados por *close-up* (acercamiento) sobre un

representante heroico de la nacionalidad (Brasil=Roulien), no contrapone su brasilidad bahiana, ni la cultura del hambre frente a la *saudade* tipificada, ni Humberto Mauro padre del encuadre brasileño frente al aculturado Roulien. En cambio, devuelve una imagen de Ford sedimentada por su propio personaje en un registro afectivo instantáneo: “tem alguns tiques de John Wayne”, dice, “parece que vai sacar uma pistola em cada gesto” (Rocha, 2006: 119). El registro afectivo no se limita a componer la expresión de Brasil, abre también un punto de vista para diseccionar el ojo (prepotente) y el gesto (defensivo) del cineasta norteamericano. Pero *sacar una pistola en cada gesto* no expresa una emoción personal, es un tic que el director ha tomado del “héroe” de su cine y no al revés. Se trata de un gesto compuesto que presupone un contracampo “enemigo” para poder encarnarse (*¿sacar un arma en cada gesto contra quién?*). Rocha gambetea el contracampo fordiano, estudia su forma en bruto, define el campo virtual que cualquier “otro” puede ocupar. En esa línea, comprende las intervenciones de Ford como un registro afectivo de la forma de cine (campo y contracampo) en la forma de sentir. Campo: “O que mais me aborrece é não estar bem de saúde para poder engajar-me na Marinha para a guerra de Vietnã” (p. 120). Contracampo: “é uma guerra muito engraçada (graciosa). Imagine nossos marines gigantescos e bem armados tendo dificuldades com aqueles ‘amarelinhois’” (p. 120). En el cine como en la política, el complejo gestual-perceptivo de Ford exige la negación (supresión) de uno otro determinado para poder encarnarse. Campo: “O grande cinema é nosso”. Contracampo: “Quem é Godard? Nunca ouvi falar dele. Quem é Pasolini? Nunca ouvi falar” (ibid.). El otro está implicado (negativamente) en la expresión de sí. Por eso Rocha bautiza a Ford “el cacique irlandés”, imagen en espejo del invasor blanco y el nativo desaparecido, en el mismo sentido que resignifica la expresión “Hollywood tropical” en el retrato del mestizo que responde a la provocación del encuadre fordiano (usando “la armadura de John Wayne”). El *contracampo implicado* en una imagen recíproca compuesta en el vacío llega a ser un procedimiento característico de Glauber Rocha contra la sedimentación formal de Hollywood: “enquadração frontal e montagem sem contra/plano, uma das múltiplas invenções do *cinema novo*” (Rocha, 2004: 351). Por ejemplo, la escena que precede al segundo duelo fallido de *Deus e diabo na terra do sol* (1964), analizado por Avellar:

El actor es al mismo tiempo el campo y el contracampo. El plano sigue siendo el mismo [...] Las dos cabezas del cangaceiro, la que está afuera y la que está adentro, la de él mismo, Corisco, y la de Lampião, discuten entre sí. Los dos espíritus están en un solo

cuerpo; no bien el primero terminó de hablar y ya el otro impone su presencia. [...] El rostro se desarma casi en cámara lenta (Avellar, 2002: 50).



O las escenas de *Terra em Trance* que materializan al espectador televisivo como presupuesto invisible (fuera de campo) de la liturgia política:



O el delirio implicado del dictador exiliado en España que alucina un espacio virtual que anuda su pasado con su futuro retorno a Eldorado (*Cabezas cortadas*, 1970). Y cada uno de los planos frontales en *Der leone hav seven cabeças* (1970) que rompen, con la “cuarta pared”, el encuadre frontal que (desde los primeros documentales Lumière) nos muestra a los colonizados (como a los obreros en 1995) dispuestos a dejarse retratar por la tecnología colonial de los blancos.



Foto 1: mirada perdida (fuera de campo) del dictador Díaz, mientras dialoga a dos teléfonos con voces inaudibles (¿inexistentes?) del otro lado, acerca de lo hecho y de lo que queda por hacer (confundiendo ambos teléfonos) en Eldorado. Foto 2: el mítico Zumbi toma la palabra mientras el

pueblo baila para el encuadre colonial. El contraluz sirve para hundir su mirada-expresión dentro de sí. No baila para la cámara, *piensa en voz alta* restituyendo mentalmente un punto de vista propio de la negritud: “aquí y en todo lugar, todo negro llevará en sí un poco de África”.

- La épica de la generación electrónica

Deus e o diabo foi feito sob essa luta entre Ford e Eisenstein (Rocha, 2004: 330)

Rocha identifica en Ford un nuevo ritual-tecnológico como marco fundacional de una moral del territorio: “moralista telúrico”, “último poeta arcaico de una civilização eletrônica” (Rocha, 2006: 123). La condición “arcaica” de Ford no es conflictiva con el punto de vista de la “civilización electrónica” como ocurría con Griffith (cuya ambivalencia expone Eisenstein con lucidez, vid cap. 5). Rocha insiste en la autonomía de esta nueva génesis cinematográfica del compuesto Pueblo-Territorio:

O *western*, primeira e única cristalização estético-social do cine americano, tem na figura de Ford o grande responsável de sua evolução e posterior amadurecimento. O *western* gênero regional dos Estados Unidos, depoimento (homenaje), relatório dramatizado da grande marcha da colonização desenvolvida rumo ao interior do grande país e posteriormente da fixação social desses desbravadores, de sua adaptação humana (...). O *western* é o que o cinema americano possui de autêntico, tirado da terra de sua gente antepassada (...). O *western* é a sangue básico do americano, sua cultura popular, sua formação étnica, religiosa no que ele tem de indepassável (impenetrable) (p. 115-116)

Ya no se trata de un punto de vista “puritano, victoriano” sobre la modernidad industrial (Griffith), sino de la composición del punto de vista de la civilización industrial sobre *su* momento fundacional (que no es precisamente victoriano). Es un *anacronismo* con el signo invertido: *de la moral negativa de los vencidos sobre el presente industrial, a la política afirmativa de los vencedores, que elaboran retrospectivamente la épica que celebra su pasado heroico y recorta los rasgos humanos y territoriales sobre el fondo de barbarie donde se establece la génesis del “Americano Pueblo Mayor”*. Por eso, si desde el punto de vista de las continuidades históricas industriales el *western* consolida y reproduce el *Nacimiento de la nación* o “momento Griffith” (“o máximo que o cinema norte-americano

consegue depois de Griffith... é combater a violência em nome de um estado representativo de caubóis y gangsters”, p. 39), desde el punto de vista genealógico de las islas autorales, Ford nace con otro lenguaje y compone otra dinastía estética como apuntaba Rocha ya en 1960: “O cinema épico, que John Ford continuou após Eisenstein” (2019: 110).¹¹⁹ La expresión “continuó después” (“continuou após”) no indica causalidad lineal, sino oposición formal y política en un plano de resonancias comunes al cine como “arte específico de la epopeya” (Bazin, 2008: 254) de cara a la génesis de una fundación posible de Brasil bajo una matriz polémica: “*Deus e o diabo* fue hecha sobre esa lucha de Ford y Eisenstein” (2006: 330, vid supra). El eslabón polémico que los vincula pasa por la relevancia de la *épica* para el proyecto Cine Nuevo: “o cinema épico, como a poesia do passado, é a poesia de hoje. Não vou dizer que é o melhor caminho, embora esteja escolhendo entre as grandezas e as misérias do homem. O heroísmo é a linguagem da afirmação” (1960, 2019: 111). Si el anacronismo encuadra ontológicamente la potencia del cine (tecnología-mística y religión del pueblo), la restitución de la *épica* que consume el *western* (poesía del pasado = poesía del presente), por más que no fuera el “mejor camino” como principio de un reparto moral-territorial de los atributos humanos, es con todo “*el* lenguaje de la afirmación”. Expresión positiva de una nacionalidad, de un pueblo, una cultura, una nación, ¿un estado? Por todo eso, en la Primera Parte de *O século de cinema* (“Hollywood”), Ford es el autor más estudiado y el *western*, el género desarrollado de forma más exhaustiva.

A- Nacimiento de la tierra del sol

Indaguemos este carácter *afirmativo* incorporado por Ford a la matriz del género. En primer lugar, Rocha resalta la autonomía moral de la fundación territorial fordiana: “a terra se forma e nela heróis e bandidos se fazem bons o maus na luta por construir uma nação” (2006: 116). La tierra se forma primero, en su interior se constituye la lucha del bien contra el mal, que se juega enteramente en la génesis nacional con un carácter fundacional absoluto. La *moral*

¹¹⁹ La primera afirmación apenas difiere de Deleuze (cfr. 2005a): “el cine americano no cesó de rodar y de volver a rodar un mismo film fundamental, que era Nacimiento de una Nación-civilización, y cuya primera versión se debió a Griffith” (p. 212). Más allá de la reproducción histórica del motivo de la fundación americana en clave de acción histórica (cfr. Deleuze, ibid. “la imagen-acción”), en el nivel más profundo del registro afectivo y la producción de un punto de vista épico, ya Bazin encontraba resonancias entre las dos formaciones épicas por excelencia del cine, cfr. Bazin (2008): “como la conquista del Oeste, la Revolución soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización. Una y otra han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva... el principio de la ley que se opondrá al caos... Y es que el cine es ya el arte específico de la epopeya” (p. 254).

telúrica no es heredera de la historia de la humanidad (como *la intolerancia griffithiana* procede de Babilonia, Roma y Europa), ni está modelada deontológicamente a partir de un plano de trascendencia idealista.¹²⁰ Como aprende bien Glauber Rocha, *la tierra no es de Dios y ni es del diablo*. La tierra es del sol: “o *cowboy* vem de onde homem ou menino não sabe; surge lá no fim da pradaira sob a quentura do sol” (2006: 114). El héroe surge bajo el sol procedente de dónde no sabemos. Entre el plano de establecimiento territorial y el primer plano que lo trae a la presencia, cualquier pasado que arrastre, por sospechoso que fuera, queda excluido del juicio moral que reparte la tierra a partir de la acción heroica. El “no saber” es explícito y deliberado desde *La diligencia* de 1939 (Wayne-Ringo surge bajo el sol en un espacio intermedio entre la civilización y la barbarie tras huir de prisión por un crimen indefinido) y alcanza su forma más acentuada en *Más corazón que odio* de 1956 (Wayne-Ethan retorna de la guerra con un pasado ostensiblemente silenciado: por el tiempo que media entre el final de la guerra y su regreso, por el oro *sulista* que obtuvo de manera inconfesada, por el vínculo sexual escamoteado con su hermana y el conocimiento íntimo y resentido de las lenguas y culturas indias).



Una suerte de amnistía estética y moral ocurre bajo el sol americano durante el despuntar épico de su leyenda. Borrar el pasado histórico (América/historia mundial) y personal (héroe/pasado moral) en la génesis del territorio y la comunidad. El héroe afirmativo del *western*, como vio muy bien Deleuze, es nietzscheano en el sentido de que *actúa envuelto en una nebulosa de olvido* (cfr. Deleuze, 2005a: 213 y ss.). O como decía Rocha treinta años antes: el héroe es inocente respecto de sus motivos (“ELE está indiferente”, p. 115), de sus acciones (“os tiros surgem tão inexplicavelmente quanto ELE”, p. 114), de los motivos de su llegada y de las razones de su partida (“para o mesmo ‘não se’ de onde surgiu”, p. 115). De

¹²⁰ Rocha sigue de cerca a Bazin en este punto. Cfr. Bazin, 2008: “Las relaciones de la moral y la ley, que no son ya para nuestras viejas civilizaciones más que un tema de bachillerato, han resultado ser, hace menos de un siglo, el principio vital de la joven América (p. 250). El *western* ha “tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva... el principio de la ley que se opondrá al caos” (p. 254).

este omnisciente “no sé” surge el héroe y el mito como un comienzo absoluto. Un corte vertical (aparición, surgimiento) en lugar del eslabonamiento horizontal (antes-después) de la historia: “ELE SURGE” escribe Rocha en mayúsculas (p. 115). No es un comienzo meramente narrativo (del tipo “había una vez” o “un día un hombre llegó a...”), sino un principio estético-político positivo de alcance general: “Ford é o gênio da raça”, “estabeleceu os postulados: desde a situação da natureza sobre o homem, e deste, dissolvido e combatente na sociedade em formação, às ilustrações plástico-simbólicas dos personagens ocultos no mito do revólver” (p. 116). Por un lado, dotó al plano de establecimiento territorial con la potencia expresiva del primer plano (“revelador da nostalgia e da paisagem inexplorada do oeste”, p. 82). La inscripción territorial del héroe, recíprocamente, intercambia rostro y territorio, primer plano y plano de conjunto, espacio afectivo y espacio físico: “o cavalo vem trazendo o homem até o primeiro plano e o mito cresce e se realiza” (p. 114). Esta identificación expresiva rostro-territorio puede rastrearse a partir de *La diligencia* (Ford, 1939) en estado puro:



Close-up. Ringo-John Wayne llega al primer plano mediante un *zoom-in* que lo encuentra en medio del desierto, bandido entre el este (la marcha de la diligencia) y el oeste (“Gerónimo ha tomado el camino de la guerra), es decir, entre la marcha de la civilización del este y el espacio bárbaro. No viene de ningún lado, aparece por el medio, alineado con el mediodía, cuyos rayos vaporosos descendentes justifican la alternación del foco entre el primer plano y el fondo, de modo que se difuminan los contornos del rostro que absorbe la luz y del cielo que la emite, en privilegio de la homogeneidad de sus rasgos, constituyendo así una suerte de expresión recíproca.

Aquí el *close-up* (el “puchero” de Dickens) no opera como un señalamiento moral autónomo a la manera de Griffith (el punto de vista puritano sobre la modernidad), sino que constituye un eje vertical que iguala lo grande y lo pequeño, rostro y paisaje, héroe y territorio. Por ejemplo, la voz del héroe resuena en el espacio pero el espacio canta por la suerte del héroe (“a canção agora já não está em seus lábios; saindo da alma do herói gana o tempo, domina a padeira”, dice Rocha (2006), “aquela música triste volta temendo pelo herói” (p. 115). El héroe surge bajo el sol al final de la pradera y llega al primer plano “sob a quentura do sol”

que labra su mueca (p. 114). El territorio “englobante”, como lo llama Deleuze, intercambia sus valores materiales con los rasgos expresivos del héroe.¹²¹ Esta igualación vertical llegará hacia un nuevo límite con el “alumbramiento del cinemascope” (p. 99). Pues si el primer plano *griffithiano* abstraía el rostro de sus coordenadas espacio temporales para extraer la expresión moral pura (fundamentalmente con el recurso del iris), “com a dilatação da tela, os vagos laterais (fondos laterales) não permitem a intensidade dramática tão carregada de um mesmo *close-up*, já aqui desprovido de unidade. *O céu testemunha*” (p. 107). El rostro pierde su autonomía expresiva. Ningún rasgo moral existe desenganchado del medio:



El cielo testimonia. Y Ford realiza a escala industrial la aspiración de todas las épicas nacionales habidas y por haber: la implicación plástico-afectiva del espíritu de la raza y la “naturaleza no indiferente” del territorio. *El casting étnico lo realiza el sol*, antes que el dedo acusador del patriarca, naturaliza su política como expresión inmediata de la pertenencia mutua hombre blanco-territorio y de la exclusión implicada en el contracampo enemigo: “é um realismo maldito, negativo (...). abusa desta realidade... faz questão de mostrá-la como una provocativa galería de subhumanos” (Rocha, 1956, 2006: 91). Esta fortuna estético-política del *western* conlleva su reproducción formal al interior de los géneros políticos más diversos:

No caso dos filmes *westerns*, Hollywood ridiculiza e maltrata os índios pele-vermelhas (...). Costumeiramente vemos a Revolução Mexicana tratada como se fosse brincadeira. E todos os movimentos pró-liberdade dos países sul-americanos recebem tratamento de circo, onde um palhaço americano... esmurra e metralha latinos “passionais e nervosos” (...). Ridiculiza os movimentos negros da África, de resistência violenta ao brutal

¹²¹ Cfr. Deleuze (2005a): “Englobado por el cielo, el medio engloba a su vez a la colectividad. Es como representante de la colectividad si el héroe se hace capaz de una acción que lo iguala al medio, y restablece en éste un orden que se verá accidental o periódicamente comprometido (...). El afuera engloba el adentro, ambos se comunican y se avanza pasando del uno al otro en los dos sentidos, como en las imágenes de *La diligencia* donde el interior de esta se alterna con su vista desde el exterior” (p. 209).

colonizador inglês (...). O resultado é a propaganda da opressão, a defesa da raça anglo-saxônica contra, principalmente, latinos e negros (...). Más é a sinal dos tempos: o cinema americano copia a política americana” (1957, 2006: 103).

B- El contracampo implicado en el encuadre imperialista.

Fritz Lang tinha razão quando afirmava que o cinema feito por esta geração era um cinema primitivo. Inventaram cenas fabulosas de espetáculo, criaram géneros e heróis, mais em nada contribuíram para transformar a sociedade: apenas colaboraram com a edificação do mito imperialista (Rocha, 2006: 123).

Si la épica es el territorio afirmativo para la nacionalización del cine por medio de la expresión de una génesis popular-territorial, mientras Eisenstein celebra la revolución de nuevo poniendo en éxtasis la línea general de la historia, Ford diluye la fundación del territorio en la naturaleza de la tierra y del ciudadano en la formación racial de los colonos mediante un corte de la historia, un olvido, que alumbra un nacimiento absoluto. La borradura del pasado y el “chantaje de la naturaleza” exige que el “genio de Ford” deba negar también su propia singularidad autoral como punto de vista posible (político) de la inscripción hombre-naturaleza para que esa “posibilidad” (o punto de vista) sea percibida como “necesaria” (natural). El punto de vista de la necesidad es el del mercado:

Só existe um autor no cinema: o banqueiro da Madison Avenue. Atualmente eu não escolho nem meus atores. É a mulher do banqueiro que dá todos os palpites no filme que vou fazer. Somente quando tenho dinheiro meu nos filmes possuo liberdade. Mas que liberdade? Quem manda é o público. Se eu faço um filme diferente do gosto do público é um fracasso, e com milhões de dólares não se joga (p. 120).

La tonalidad cínica no quita autenticidad al relato: “Ford desconfia do sua possível genialidade”, restituyendo la ambigüedad aparentemente impolítica del sujeto del mercado (¿el público, el dinero o el banquero de Madison?). Más allá del tiro por elevación contra *les auteurs* (“¿quién es Godard?, ¿quién es Pasolini?”), la desconfianza es genuina y responde al modelo de producción donde se inserta: Hollywood (“onde ele era apenas um funcionário dos

estúdios”, p. 122).¹²² El genio de la raza no ve reflejada su subjetividad autoral en la forma del film (“gosta de índios”, p. 123), ni admite otra concepción de la innovación en el cine que la evolución técnica: “o progresso no cinema é só um: o técnico” (p. 120). Tesis contraria a la sostenida por Glauber Rocha desde 1963, donde opone dos series irreductibles (reproducción y progreso técnico / creación de lenguaje y acontecimiento autoral) (vid cap. 3). No obstante, con alguna falsa modestia, el *Cacique de Irlanda* se atribuye el único mérito de haber participado institucionalmente de la ampliación del campo perceptivo del espectador en el período de posguerra mediante la introducción de un nuevo dispositivo técnico: “Eu fui um dos criadores do *cinemascope*, de la *panavision*, del *cinerama*” (p. 120). Para Rocha, por principio, la técnica no implica una transformación de la visión, no introduce lo nuevo, sino que ella misma está al servicio de una nueva visión del mundo que se expresa con mayor intensidad cuando logra incorporar la técnica a los principios formativos de su puesta en escena (vid cap. 5). ¿En qué sentido, por tanto, el *cinemascope* es adecuado a la visión del mundo formalizada en el *western* fordiano?

Las lentes “hypergonar” amplían horizontalmente el espacio encuadrado revelando una imagen entre 2,66 y 2,39 veces más ancha que alta. Esta percepción anamórfica es característica de las sublimes imágenes del oeste norteamericano a partir de 1950, es decir, cinco años después del final de la Segunda Guerra mundial “numa cojuntura industrial que visa fabricar o sonho e a ilusão pelo atordimento” (p. 99). La posguerra envuelve el marco de consolidación de los géneros cinematográficos de Hollywood a escala global (“a estandardização é o diagnóstico da crise”, p. 69). Más que el neorrealismo, en la “perspectiva histórica del tercer mundo” que adopta Rocha la *cesura de posguerra* está marcada por la expansión del cine imperialista.¹²³ Y, en efecto, son los tanques norteamericanos que desembarcan en Europa los que disponen inicialmente de lentes “hypergonar” que expanden el campo enemigo más allá del arco de la mirada humana en términos fisiológicos. La pantalla de cine de la *Posguerra* que monopolizan las salas del mundo se ajusta al encuadre bélico del imperialismo norteamericano que amplía el contracampo enemigo precipitando su aparición, anticipándola, como en el contracampo implicado en el tic de John Wayne. El

¹²² Cfr. Rocha (1968, 2006): “Jean Mitry deu-lhe de presente um livro que era a própria biografia de Ford. O velho ficou espantado. Homenagens deste tipo não existiam em Hollywood, onde ele era apenas um funcionário dos estúdios” (p. 122).

¹²³ Bazin es consciente del hecho, pero no afecta su concepción de la cesura clásico-moderno. Es *western* es un retorno de lo clásico simultáneo al nacimiento del cine moderno (cfr. 2008): “Desde que la guerra pareció al fin virtualmente ganada, y antes incluso del restablecimiento definitivo de la paz, el *western* reapareció y se multiplicó (p. 253)

cinemascope, por lo tanto, consume una necesidad ya implicada en el género instaurado por Ford.

En *La diligencia* (1939), antes del cinemascope, el cacique Gerónimo (el otro) no aparece, ni se puede ver inicialmente. Su nombre temible fuerza a los personajes a mirar hacia fuera del espacio encuadrado, como forzando el límite del campo visible donde anticipan sus huellas como si pudiera estar escondido en cualquier rincón. La mirada exige la ampliación del campo para anticipar la presencia del enemigo que acecha. Se comprende perfectamente que el *cinemascope* se presente para Ford como un progreso técnico perfectamente adaptado a las necesidades del género. En *The searchers* (1956) la llegada del malón al rancho se anticipa en un contracampo vacío intensificado por la oscuridad poblada inicialmente por el miedo que los personajes proyectan:



Como rasgo general, la aparición del malón indio se enmarca sobre la línea del horizonte en el clímax del terror colectivo.¹²⁴ El horizonte es el límite de la mirada, no del espacio. Es un registro afectivo más que físico. El miedo, antes que la distancia, traza dramáticamente la frontera territorial entre lo visto (nuestro espacio) y lo no visto (espacio bárbaro).



¹²⁴ Cfr. Deleuze (2005a): “la manera en que el todo se incurva alrededor del grupo, del personaje y del hogar, constituyendo un englobante del que se desprenden fuerzas hostiles o favorables, la manera en que los indios surgen en lo alto de la colina, en el límite del cielo y la tierra” (p. 217).

Hacer visible la amenaza invisible; esta es la fuerza que toma forma en el campo ampliado de la lente “hipergonar” que amplía horizontalmente la imagen. La técnica obtiene su necesidad de la forma que expresa la visión del mundo, en este caso, imperialista, militarista.¹²⁵

C- El ritual de sangre en la génesis del Estado

A aurora em desenvolvimento situa a ruazinha deserta. Aquela música triste volta temendo pelo herói. ELE SURGE, caminha firme, os olhos para uma direção bem longe. O momento vale um gesto quase imperceptível terminado pelos disparos sucessivos. A música hesita, os corações de homens e de meninos afastados do mundo no refúgio da sala escura param (p. 115).

De acuerdo con Deleuze, el “momento del duelo” es la quintaescencia del cine de acción.¹²⁶ Para Glauber Rocha, en cambio, “el momento vale un gesto” que la acción culmina. En la nomenclatura deleuziana, por tanto, quedaría inscripto como modelo de la “imagen-afección” o eventualmente “pulsión”. (cfr. Deleuze, 2005a: caps. 6, 7 y 8). Un ritual de descarga colectiva del miedo como afecto constitutivo y primario del campo social imperialista. Por eso su análisis se detiene en la dimensión expresiva, gestual, más que en el momento propiamente activo. La acción *termina* con el duelo, pero no lo constituye. El principio formal no enmarca el antagonismo de dos fuerzas. Sino una en campo (“ELE SURGE”) y su proyección afectiva en un contracampo vacío: “los ojos hacia una dirección bien lejana”. La mirada *distante*, da forma al drama de la visibilidad como proyección afectiva del miedo: “a perspectiva, a espera, o medo da agressão ou do crime atuam como peças básicas para a construção do suspense” (Rocha, 2006: 97). El encuadre de un fardo que vuela, una ventana entreabierta, el menor sonido, la sombra que se desliza al final de un callejón, suponen un asecho que llena los huecos de presencias posibles. El *western* es hobbesiano.

¹²⁵ Cfr. Rocha (2006): “Inegavelmente militarista, Ford idealizou o Oeste como um paraíso perdido, espécie de Olimpo do novo mundo (...). O exército é a alma da nação, a cavalaria sempre surgirá para salvar os povres colonos das garras dos índios” (p. 122 y s.). Principio (y soporte) moral de la nación, como ya escribía en 1960, el anacronismo fordiano como punto de vista épico, es la expresión de un afecto militarizado, cfr. Rocha (2019): “John Ford sempre foi um entusiasta das forças armadas de ontem e de hoje” (p. 107).

¹²⁶ Cfr. Deleuze (2005a): “binomio (es) aquello que en la imagen acción es propiamente activo... una fuerza remite a una fuerza antagónica (...). El western presenta el binomio por excelencia con el momento del duelo” (p. 205)

Hobbes enseñaba en su *Física* que *el espacio es el fantasma de un cuerpo; algo puramente imaginario* (cfr. Wahl, 1960: 184).¹²⁷ La traducción política del mismo principio es la *anticipación* fantasmática de un otro amenazante, implicada en los gestos del hombre. Por ejemplo, “cuando cabalga armado... cuando cierra sus puertas... cuando cierra sus arcas” (Hobbes, 2003, p. 103). Y desplegada espacialmente en el hueco indeterminado del miedo como fantasma que tiene que ser objetivado. El miedo: “necesita tener por objeto alguna cosa” (Hobbes, 2003: 87).¹²⁸ El miedo indeterminado necesita un objeto para poder encarnarse (y eventualmente descargarse), como el tic de John Wayne necesita un contracampo (vid supra). El mal visible nunca es tan aterrador como el mal invisible. Y la función ritual-afectiva del duelo consiste en formalizar el pasaje de la presencia fantasmal (la amenaza) hacia la conjuración por la forma *frente a frente*, como dice Hobbes: “la posición de los gladiadores que se apuntan con sus armas y se miran fijamente” (p. 104). Esta analogía no debe asombrarnos. El *western* se hace cargo a su manera del mismo problema de la filosofía política de Hobbes: *el pasaje del estado de naturaleza al estado civil bajo el signo de la violencia*. ¿No es esa, acaso, la función del héroe, el representante del pueblo que mata en nombre de la comunidad, monopoliza la violencia colectiva y “libera” del miedo que paraliza la sociedad civil?

A estética da brutalidade, temperada com a fábula do “Herói” vencendo o “Homem Mau”, tornou-se a preocupação dos produtores norte-americanos no após da guerra (...). O rebelde não interessa, porque é um criminoso, e deve ser punido. E quanto a lei não pune na cadeira (silla) elétrica o na forca (horca), o Herói o castiga a soco (trompadas), à bala, e o linchamento parece uma justiça natural (p. 67).

El duelo es la formalización institucional del linchamiento como fundamento de la comunidad. Es el ritual de pasaje del linchamiento (justicia natural) a su formalización institucional (ley) en la génesis del cuerpo social, mediante un chivo expiatorio que ocupa el contracampo vacío para su descarga vicaria. Ritual de nacimiento de una nación moderna, el duelo *celebra* pasaje de la barbarie a la civilización, de lo invisible a lo visible, que asegura la

¹²⁷ Cfr. Wahl (1960) “Para Hobbes, el espacio es un fantasma y algo puramente imaginario, pero en el colocamos todas las cosas que existen para nosotros; es, dice, el fantasma de una cosa existente” (p. 184).

¹²⁸ Cfr. Hobbes (2003): “cuando se está seguro de que existen causas para todas las cosas que han sucedido y van suceder, es imposible para un hombre, que continuamente se propone asegurarse a sí mismo contra el mal que teme y procurarse el bien que desea, no estar en perpetuo anhelo del tiempo por venir... Así, el hombre que avizora muy lejos delante de sí, preocupado por el tiempo futuro, tiene su corazón durante el día entero amenazado por el temor de la muerte, de la pobreza y de otras calamidades” (p. 87).

descarga ritual de las pulsiones de linchamiento que la sociedad incorpora como su fondo arcaico. Pero la descarga del miedo como catarsis colectiva no es definitiva. Tiene una necesidad de repetición ritual impostergable. Por eso el héroe siempre se marcha al final y retorna por principio, con periodicidad ritual: “ELE está indiferente. Tira a estrela do peito, monta o cavalo preto ou branco, deixa uma mulher amada e some no fim do mundo. Voltará na próxima semana para novas apreensões e novas libertações (2006: 115).

- Antônio Das Mortes

“Quero fazer uma espécie de *antiwestern*, brigas entre proprietários da terra e camponeses, e quero ambientar Antônio das Mortes nesta situação” (Rocha, 1967, 2004: 119)

Como hemos visto, en las películas de Rocha los duelos históricos funcionan explícitamente como actualización ritual de un duelo legendario (cfr. Gardies, 1974, vid cap. 2 y 4). Invirtiendo el sentido del *western*, la nación no termina de nacer porque el Estado repite literalmente el genocidio originario en la fractura institucional de la forma del duelo. Scorsese (2006) lo comprende bien en su análisis de *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969):

Cuando vi “O dragão” me parecía que había algo que sobrepasaba la política, la hacía parecer irrelevante, porque lidiaba con una verdad y una pasión. Era una cosa primaria. Hay los que tienen y los que no tienen. Y los que no tienen serán olvidados y, eventualmente, transformarán la tierra. Pero casi como algo que viniese de los orígenes del tiempo, las personas del filme parecían haber salido de las entrañas de la tierra (extraído de Paloma Rocha, *Milagres*: 2006).



O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro o, en el mercado internacional, *Antônio Das Mortes* (1969), ya no se conforma con proseguir las operaciones críticas con el género iniciadas en *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Scorsese conoce bien a Godard; no puede asombrarse mucho con la desilusión de las expectativas que arruinan la efectividad de los duelos en el film de 1964 (cuyo título confunde con *Os fusis*, de Ruy Guerra, *ibid.*). Duelos sistemáticamente desfazados, evitados, diferidos (Antônio das Mortes llega tarde a su duelo con Sebastián, Rosa ya lo mató por la espalda. Manoel y Rosa huyen en el enfrentamiento de Corisco con Antônio das Mortes. Corisco se sacrifica como un Cristo sin oponer resistencia, arruinando la tensión, el suspense y la descarga resolutiva). Su héroe es lo suficientemente cobarde como para salvar la vida antes que morir por otro (“mesmo na guerra, o mais nobre é a fuga ou a rendição” escribía en su ensayo sobre Ford de 1960, Rocha, 2019: 108). Pero esta celebración de la vida desnuda seguida de la deconstrucción del espectáculo de la muerte (el sacrificio de Corisco) no logra que *Dios y el Diablo* opaque los films de Godard, Pasolini o Antonioni, como ocurre con *O Dragão...*¹²⁹ Los duelos no se conforman con ser apenas diferidos dentro de la línea de tiempo que propone el film. *O dragão da maldade...* extrae como la quintaesencia ritual del duelo, liberando su estructura arcaica, anacrónica, que repliega la civilización en la barbaie. Si la oposición (buenos-malos, ricos-pobres, indios-blancos, etc.) es inherente a la formalización institucional del *western*, a su estructura teleológica positiva, las “fuerzas telúricas” del film glauberiano proceden de un tiempo anterior a la formalización del ritual de Estado. El aspecto que sobrepasa la política (las luchas objetivas: ricos-pobres, etc.), de acuerdo con Scorsese, se hunde en los “orígenes del tiempo”. ¿No será esta, precisamente, la *política* de Glauber Rocha? Mediante la cristalización directa del duelo legendario en un espacio anacrónico donde la forma institucional (frente a frente) gira en un círculo cerrado por la barbarie que lo desfonda:

El ritual creaba una atmósfera donde todo parece posible [...] cuando Antonio das Mortes empieza a pelear con el otro cangaceiro, uno de ellos muerde la punta de un lienzo y el otro muerde la otra punta. Todo eso pasa en un único plano [...] ellos empiezan a luchar, la tensión de los hombres estirando el lienzo y el movimiento de la cámara, crean un movimiento emocional y poderoso (*Ibid.*).

¹²⁹ “En aquella época se estrenaba una obra maestra cada tres días. De repente, presentan *O dragão* y opaca todo eso” (Scorsese, 2006).



Antes de batirse, Antônio das Morte observa minuciosamente a su rival. Toca sus insignias de cangaceiro, el pelo enmarañado. Todo parece *ya visto* y *ya vivido* en un duelo anterior. Aquel que representó el final histórico del *cangaço* (la muerte de Corisco tematizada en *Dios y el Diablo*): “yo ya te maté”, “no podés estar vivo”, dice. El cangaceiro representa un rol históricamente vacío, ya no representa una amenaza real contra el Estado, lo que impide la descarga realista del duelo. Ambos contendientes asumen el marco ritual (la estructura formal) como única concreción, e interpretan roles que ya no existen, ni practican de manera efectiva (el cangaceiro amenaza con ejercer la violencia en nombre del pueblo, pero no se le conoce ninguna hazaña, es un rumor que Antônio, ya retirado, no acredita, por eso no acepta dinero por matarlo). El predominio de la marcación litúrgica sobre la violencia naturalista, la presencia envolvente de la multitud que, en lugar de esconderse temerosa, celebra, canta y marca el ritmo de la lucha que deviene danza, pura mímica ritual del canto del pueblo, sustrae la realidad actual del combate. Esto implica dos consecuencias, una ritual, otra histórica: la primera, cuando Antônio vence al cangaceiro, tratará su cadáver como un Cristo crucificado, dándole una muerte ritual (sin dar sepultura a su cadáver, que abandona a la intemperie). La segunda es simultánea y correlativa. Si el marco ritual no se articula con ninguna tensión histórica, entonces, el pueblo debe morir, porque el ritual de sangre que da nacimiento al Estado exige un genocidio real, que despoja la humanidad de la víctima por el encuadre sádico:



Foto 1: cangaceiro velado como um Cristo / cadáver abandonado. Foto 2: éxtasis sádico de los “asesinos” con el pueblo pasivo en el fondo. Foto 3: montaña de muertos con el asesino increpando a los sobrevivientes que miran hacia abajo.

Sólo entonces es posible el duelo. Cuando Antônio asume el rol de Santo Guerrero de un pueblo que ya murió, en manos de un enemigo que atrasa, que comparte con un profesor de historia, que se opone al latifundista como a un residuo histórico que encadena el país a una fase preindustrial y favorece la penetración económica y política Occidente. Por eso el duelo efectivo, desdobra el contracampo de acuerdo con una significación política y otra litúrgica: “profesor, hoy luchamos juntos dos guerras distintas”, dice Antônio, “los asuntos de la política son suyos. Los míos son con Dios”. Pero la dislocación del mito y la historia se despliega al revés. Con la muerte real del “asesino a sueldo” en un duelo fáctico, solamente la restitución litúrgica del duelo legendario (el santo guerrero con su lanza) consuma la parte sagrada del film dando muerte ritual al terrateniente (vid cap. 10).



“num sertão modernizado e ainda bárbaro” (Rocha, 1968, 1997: 309)

El desajuste temporal se evidencia al final. Cuando Antônio abandona el espacio arcaico del *sertão* e ingresa en el espacio colindante de la modernidad, surge el cartel de la Shell en el horizonte como nueva encarnadura del Dragón del mal. La recurrencia litúrgica no debe evadir su actualidad histórica. Lo sagrado debe investir la política, y el cine, celebrar la revolución de nuevo y el mítico genocidio del pueblo.¹³⁰

¹³⁰ Como en *Terra em transe* (1966), el carnaval del pueblo que desborda el mitin y el misticismo golpista que celebra la muerte (vid cap. 15).

CAP. 8- Godard y la encrucijada del cine moderno (el contracampo anacrónico)

“O que queremos é criar para o futuro uma tradição estética e económica de cinema” (Rocha, 1969, 2004: 186).

- Viento del Este

Vent d'Est es un film de 1969 realizado en el sur de Italia por Jean-Luc Godard en colaboración con Jean-Pierre Gorin aunque rubricado colectivamente “Grupo Dzigia Vertov”. Se lo puede definir como un film-ensayo sobre las posibilidades del cine político en un momento de radicalización *sesentayochista* que arrastró al primer Godard, el *autor*, hacia una “etapa maoísta” que extrema el distanciamiento crítico del cineasta respecto de la lógica del espectáculo. La película toma como punto de partida una paradoja: la puesta en escena de un *western de izquierda*. Si algo así es posible, es decir, si las formas de la representación imperialista (Hollywood) pueden ser apropiadas por los intereses de la izquierda revolucionaria. Esta paradoja inmanente a la forma del film se manifiesta en las condiciones de producción signadas por el engaño de la buena fe de los productores italianos y la deserción de los “anarquistas” del 68 comprometidos inicialmente con la realización grupal del film. Bajo la excusa de un “*western en colores*, protagonizado por Gian Maria Volonté”, Godard convence al productor Gianni Barcelloni, quien a su vez convence a Cineriz de poner dinero para semejante experimento que nunca llegará a exhibirse en cartelera.¹³¹ La estrategia es óptima: estamos en el país del *spaghetti western*, en pleno apogeo de Corbucci y Leone (que hizo famoso a Volonté).¹³² La decepción no puede ser mayor. Rocha, que asiste a la primera exhibición privada del film, detalla las condiciones surreales de recepción en un artículo de 1970: “*El último escándalo de Godard*” (2006).¹³³

¹³¹ Barcelloni es productor de Gianni Amico (*Música Popular Brasileira*, 1966, *Tropici*, 1966), Pasolini (*Appunti per un film sull'India*, 1968, *Porcile*, 1969, *Appunti per un'Orestiade africana*, 1970), Carmelo Bene (*Capricci*, 1969), Godard (*Lotte in Italia*, 1970), y de la mayoría de los films de exilio de Glauber Rocha (*Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970, *Câncer*, 1972, *Claro*, 1975).

¹³² Cfr. Sergio Corbucci: *Django*, 1966, *Navajo Joe*, 1967, *Il me rcenario*, 1968) y Sergio Leone: *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965), *Il buono, il brutto, el cattivo* (1966).

¹³³ “Vi-o em primeira e secreta sessão, ao lado do produtor e de um advogado. A Cineritz, suspeitando que o filme não é o que se esperava, ameaça processar os produtores e pedir o dinheiro de volta, mais acontece que ninguém ainda viu o filme sobre o qual já correm as mais loucas piadas. Por exemplo, encontrei um rapaz que me disse: ‘Você já sabe? No faroeste de Godard tem dois cavalos recitando Mao!’ Giani Barcelloni me pediu um cigarro aos dez minutos de projeção e, quando risquei o fósforo, reparei que estava chorando” (Rocha, 2006: 314).

En términos teóricos, Rocha y Godard comparten un presupuesto: la representación política y la representación cinematográfica no son cosas distintas de hecho, ni distinguibles de derecho. Glauber Rocha viene reflexionando sobre el *western* desde 1958, interviniendo como crítico en un país que importa el género masivamente y ha llegado a producir desde mediados de 1950 un sub-género local, el *nordestern* o *western sertanejo*, blanco preferido de sus ataques contra la mentalidad importadora de Brasil (vid cap. 3 y 7). *Deus e o diabo* (1964) y *O dragão* (1969) **ha** definido su política autoral en el umbral del género. Dicho esto, parece ser un interlocutor idóneo para la discusión puesta en escena por Godard, con la ventaja de que se encuentra en Europa haciendo el circuito de festivales presentando su último filme. Tras recibir la prestigiosa estatuilla de Cannes como mejor director, declara irónicamente: “faço um filme de estrutura comercial, com o objetivo de ganhar dinheiro, e os caras que esculhambaram (destruyeron) *Terra em transe* vêm me dizer que este é o meu melhor filme” (1969, 1997: 339).

También Godard busca discutir el género y la condición autoral. En su concepción inicial, *Vent d'est* iba a ser una película de factura colectiva, aunque apenas iniciado el rodaje, confiesa Godard: “los anarquistas se fueron a la playa” (cfr. Almeida, 2005). Daniel Cohn-Bendit, un referente juvenil del mayo francés iba a codirigir el film pero sólo estaba interesado por hacer realmente un *western en colores* sobre las aventuras de la militancia izquierdista— lo mismo que los financistas italianos, capitalistas confesos después de todo (cfr. *ibid.*). El líder estudiantil de tendencia anarquista no llega a comprender la implicación necesaria entre la Idea política y la Forma del film que Godard pretendía reducir al absurdo, como sí lo entendía claramente Glauber Rocha: “Você já imaginou se Bach botasse letra de esquerda nas músicas de ele para agradar no festival da Canção? Ou se Mondrain botasse umas legendas de esquerda nos quadros dele? (Rocha, 2006: 315). Sin embargo, en primera instancia, Glauber declina la invitación de Godard a filmar como director una escena del film porque tiene el “desconfiômetro” encendido y no quiere quedar pegado con la “turma dos gigolôs do inesquecível Maio francês” (p. 318). Dato que forzosamente nos devuelve a los contextos de realización o mejor dicho a la dificultad de pensar este histórico desencuentro entre América Latina y Europa a partir de semejante ilusión sociológica (el “contexto”). Rocha y Godard proceden de coyunturas políticas tan distintas que no se pueden homologar bajo el rimbombante año de 1968. El *Mayo Francés* que eyectó a De Gaulle del poder y reivindicó Godard boicoteando el festival de Cannes de ese año junto a Truffaut, poco tiene que ver con *Acto Institucional número 5* (AI-5) decretado en Brasil el mismo año, que es un “golpe de estado dentro del golpe de estado” que radicaliza la presión del régimen sobre la

sociedad civil, el activismo político y cultural. Los dos autores, por así decir, co-habitan presentes históricos irreductibles. Como dice Didi-Huberman (2015): “el anacronismo atraviesa todas contemporaneidades” (p. 38).¹³⁴ Y aunque al final Glauber Rocha accede a interpretar una escena *delante de la cámara*, en ella van a condensarse dos visiones del mundo, el cine y la política imposibles:

Por fim Godard compreendeu também, e cheguei a filmar como ator, um plano para seu filme, no qual tenho muita fé. Uma inversão estrutural do gênero *western* pode ser muito interessante e útil para nós diretamente. É importante o *western*, não somente para min. Nós somos um povo ligado historicamente à saga, à épica (1969, 2004: 152).

La expectativa épico-popular de Glauber Rocha será defraudada totalmente por el film de Godard, que no forma parte de ese “nós” que, com mayor o menos amplitude, Rocha problematiza desde principios de 1960 (vid cap. 3). El concepto de una “inversión estructural del género” resultó ser inevitablemente equívoco y esa equívocidad quedó objetivada en el rodaje de la escena: “consultado sobre los caminos del cine tercermundista, (Rocha) rechaza la proclamación deconstructivista que Godard esperaba (crítica radical del cine, propia de un gesto de vanguardia), y hace la defensa de la construcción de un cine en el Tercer Mundo” (Xavier, 2004: 26). La “deconstrucción” del componente épico inherente al género de referencia y, como vimos, al “sentido homérico, no brechtiano” de la épica glauberiana, permite anclar la crítica del film de Godard en una doble objeción: *Vent d’est conserva demasiada beleza (estilo) para ser efectivamente político y toma demasiada distancia (teórica) para ser cinematográficamente efectivo*.¹³⁵ *Didáctica sin épica es estéril*, por lo menos en el campo de la subjetividad latinoamericana (“um povo ligado historicamente à saga, à épica”) que es diferente del campo de inscripción estética del cine político en Europa.¹³⁶ Para Godard “existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante” mientras “nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo

¹³⁴ Cfr. Didi-Huberman (2015): “Sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe — casi — la concordancia entre los tiempos” (p. 38).

¹³⁵ Cfr. Rocha (2006): “Godard tem uma frustração muito grande porque não consegue criar um clima político; ele não tem nenhuma violência, ele se aproxima sempre teoricamente da realidade; quando ele mostra o oficial da cavalaria americana torturando um estudante, não causa qualquer terror. O quadro fica belíssimo, é um dos planos mais lindos do cinema, daqueles que botam os cinéfilos babando” (p. 316).

¹³⁶ Cfr. Xavier (2006): “Há, portanto, que se considerar o modo como Glauber amplia e, ao mesmo tempo, demarca o horizonte da geopolítica, e também o modo como o terreno escolhido para os embates se organiza” (p. 17).

cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental” (2004: 152). No sólo no existe contemporaneidad entre los contemporáneos (fases distintas), como dirá Didi-Huberman casi cuarenta años después, sino que Glauber Rocha no concibe la situación colonial del cine brasileño como una “fase anterior” del proceso histórico del cine europeo (vid cap. 3). No estamos frente a la enésima actualización de la querrela de los antiguos y los modernos, sino en el punto de bifurcación de dos modernidades estéticas alternativas. La encrucijada de 1969 es la puesta en escena más ajustada de un conflicto entre ideas de cine que colisionan en el plano formal no sólo debido a unas coyunturas histórico-regionales irreductibles, sino eventualmente también por una diferencia temporal más profunda: “para Godard o cinema acabou e, para a gente (*para nosotros*), o cinema está começando” (2006: 317, paréntesis nuestros). Lo nuevo siempre está naciendo.

- El contracampo anacrónico

James MacBean (2005), intérprete inglés de Godard, escribe en 1970 que la encrucijada del film no representa solamente una disyunción personal entre los autores, sino dos posiciones históricas abiertas y contrapuestas que ponen en crisis el porvenir del cine político.¹³⁷ Gilberto Vasconsellos (2001), intérprete paulista de Rocha, dice sin rubor que la escena es la recreación de la crisis de la “relación artística más importante del siglo: la relación Glauber/Jean-Luc (p. 36). Araújo Silva (2007), traductor de los libros de Rocha al francés, define la escena como una “alegoría teórica” que formaliza el (des)encuentro de los autores cifrado en lo que llama “contracampo evitado”. Término feliz que resume el análisis de las figuras puestas en la encrucijada: por un lado, *la joven embarazada que lleva en el hombro una cámara de 16 mm, y encarna el itinerario de indagación metalingüística realizado por la cámara-Godard* y, por otro lado, *el Cristo-Glauber Rocha que profetiza en la encrucijada las direcciones contrapuestas de Europa y el Tercer Mundo* (Araújo: 2007, 57). No es una discusión o un duelo teórico, sostiene Araújo, impugnando las lecturas anteriores. Al contrario, se trata de la puesta en escena, sincera y discreta, de su imposibilidad. Por eso ni Rocha mira a su interlocutora, ni la cámara-Godard alterna entre los puntos de vista de sus

¹³⁷ Cfr. MacBean (2005): “Decidi começar minha análise sobre *Vento do Leste* descrevendo esta breve seqüência e sugerindo alguns de seus divertidos simbolismos por acreditar que sejam de vital importância, não apenas para o entendimento do que Godard está tentando fazer neste filme, mas também para a compreensão da maneira como certas questões de grande importância estão tomando forma na vanguarda do cinema contemporâneo. A presença de Rocha nesta seqüência é particularmente significativa, mas as questões envolvidas certamente vão além de Godard e Rocha – e, em última instância, é bem capaz que o próprio cinema esteja agora em uma encruzilhada crítica” (p. 58 y s.).

personajes (campos/contracampos) para inscribir el horizonte de Glauber Rocha en la perspectiva de la cámara. Prosigue la indagación de la mujer.



El desencuentro teórico se exhibe en una diferencia lingüística obvia: la joven interroga a Rocha en un francés casi impersonal / el bahiano interpreta (pisando a su interlocutora) un hito tropicalista de Caetano Veloso y Gilberto Gil (“Divino maravilhoso”, 1968), antes de responder con el tono de los profetas, en un portugués cerrado (bahiano) que pasa del vaticinio declamado al murmullo agramatical, iterativo, que linda con el delirio místico. La interlocución propiamente dicha se reduce a esto:

Mujer: Excuse-moi, camarade, de vous interrompre dans votre lutte de classe très importante, mais quel est le direction du cinéma politique?

Rocha: Para lá, é o cinema desconhecido, o cinema da aventura. E pra aqui, é o cinema do terceiro mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, um cinema divino maravilhoso, é o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso.

Si el plano se establece inicialmente en torno de Glauber Rocha, como si fuera una efigie oracular encuadrada en el centro del espacio (y en el cruce de los caminos), el plano-secuencia sigue los desplazamientos de la mujer. Primero hacia la derecha, cuando la joven inicia desganadamente el camino del Tercer Mundo ubicado al fondo del campo (patea una pelota con desinterés), y luego hacia la izquierda, girando en eje cuando la mujer retoma con resolución el camino de la *aventura teórica*, que deja a Glauber Rocha fuera de campo.



La interpretación de Araújo *da vuelta* el estado de la cuestión. La discusión “más importante de la historia del cine moderno” entre los “mejores cineastas” de Europa y América Latina es, en verdad, una no-discusión, un des-encuentro. Pero todavía se puede ir más lejos. Para nosotros, la escena no representa solamente el des-encuentro de dos proyectos de cine político divergentes, sino que (o porque) en primer lugar *hay dos tiempos distintos puestos en juego en esta encrucijada de senderos que se bifurcan* garantizando de antemano el desencuentro: una modernidad “vanguardista”, europea y otra tercermunita o latinoamericana que va a recibir muchos nombres: “antropofágica”, “tropicalista”, “anarcosurrealista” y más tarde también “barroca”. Si esta hipótesis tiene sentido, la escena no formalizaría (solamente) un “contracampo evitado” (de Rocha hacia el personaje que interpreta las ideas de Godard y de Godard-cámara hacia el personaje que interpreta Glauber Rocha), sino de algo más estructural, como un *contracampo anacrónico*, que ya hemos estudiado como uno de los núcleos del montaje glauberiano (vid cap. 4 y 7). Dos ejemplos de *Dios y el diablo*:

1) El contracampo condensado en el desdoblamiento del cangaceiro vivo (Corisco) y el cangaceiro muerto (Lampião) en *Deus e o diabo na terra do sol*: “el actor es al mismo tiempo el campo y el contracampo” (Avellar, 2008: 50):



Corisco/Lampião escindido (luz/sombra)

2) El contracampo virtual de la mirada del cantor ciego frente a las ruinas de Canudos:



Campo y contracampo de miradas de Antônio das Mortes y el ciego Júlio sobre las ruinas de Canudos.

En los dos casos, lo que articula el contracampo (por montaje interno en el primer ejemplo y por montaje externo en el segundo) es la relación anacrónica *presente-pasado*, un pasado que no termina de pasar y dialoga de igual a igual con el presente, en lugar de la relación sincrónica *presente-presente* (campo-contracampo) o *presente-recuerdo* (flash-back) característicos del uso clásico del procedimiento.

Volvamos a *Vent d'Est*. Es cierto que Rocha se negó a dirigir una escena del film. Pero la secuencia teórica de Godard interpretada por él también puede ser pensada como un montaje interno (o contracampo implicado) típicamente glauberiano (ejemplo 1). No sólo porque lejos de respetar el guion acordado, responde lo que quiere, es decir, no se deja dirigir. Sino porque desde su posición *extática* marca el espacio de la escena de acuerdo con sus propias formas de juntar (o desjuntar) “o olhar do documentalista e o ceremonial dos atores— gesto e palavra” por usar la caracterización de Xavier (cfr. 2007: 7). En estado de trance, con los ojos cerrados o vueltos hacia adentro mientras canta o dialoga con la modernidad tropical, no percibe el espacio teórico de la deconstrucción que recrea Godard. En cambio, celebra por anticipado el porvenir de otro espacio, de otro camino, que no vemos nosotros ni es tomado por la cámara, en un éxtasis *crístico* que es típico de sus personajes visionarios cuando desmontan la continuidad del tiempo (cfr. Araújo, 2007).



La idea-forma de Glauber Rocha que se superpone sobre la puesta en escena de Godard, se puede expresar así: *los sujetos de la ficción-teórica no están en el mismo espacio-tiempo*, algo que se manifiesta con toda nitidez en la vinculación que establecen con el futuro (qué programas o modelos cinematográficos detentan) y con el pasado (qué tradiciones reclaman).

- Las dos modernidades

“Después de una década de mutuo apoyo, el conflicto entre los dos cineastas se da justamente en el momento en que Godard, movilizado con el proyecto deconstructivo, ve en las propuestas de Glauber para la “construcción del cine del Tercer Mundo” un retroceso industrialista (economicista) y una conciliación con el concepto burgués de representación, al mismo tiempo que Glauber ve en la deconstrucción una inmersión en especulaciones filosóficas sin salida, totalmente apartadas de los problemas del Tercer Mundo” (Xavier, 2008: 226).

A- Programas imposibles

Vent d’Est forma parte del período en que Godard firma colectivamente “Grupo Dzigia Vertov”, negando con ello la condición de autor— figura que él mismo, junto con Truffaut y cía., habían promocionado en los *Cahiers du cinéma* durante la década del ‘50. Para Rocha la negación de la condición autoral significa radicalizar la misma lógica que diez años atrás llevaba a afirmarla en contra del predominio de las estrellas, los grandes relatos y las superproducciones. Por eso sigue tratando a Godard como autor individual del film.¹³⁸ Se trata de la maduración “lógica” de la “vieja” trayectoria modernista en su momento de declinación, que Godard encarna sintomáticamente: “Godard resume todas as questões do

¹³⁸ Cfr. Rocha (2006): “A grande fofoca do ano vai ser *Vento do Leste* (*Vent d’Est*, 1969), último filme de Godard, depois de *Le gai savoir* (1968) e antes de *Pravda* (1970)” (p. 313).

intelectual europeu de hoje em dia: vale a pena fazer arte? A questão é velha, Joyce também destruiu o romance! (...) a questão da utilidade da arte é velha, mas está na moda e, no cinema, Godard é a própria crise ambulante” (Rocha, 2006: 318). La *moda* deconstructiva es la actualización de la deriva inherente al modernismo europeo. *Destruir la novela, destruir al cine*, la pérdida de sentido social del arte y de la fe en las potencias afirmativas del acto de creación. Inversa y simétricamente, desde la perspectiva modernista-deconstructivista, la *novedad* del Tercer Mundo está pasada de moda. Es pre-modernista, ya que responde a las demandas genéticas de la configuración — “épica y didáctica”— de una identidad nacional. Y sin embargo es *moderna en otro sentido*, como germen de una resistencia cultural frente a la épica imperialista y el neo-colonialismo estético contemporáneo:

Arte no Brasil (ou em qualquer país do Terceiro Mundo) tem sentido, sim senhor! Pobre do país subdesenvolvido que não tiver uma arte forte e loucamente nacional porque, sem sua arte, ele está mais fraco (para ser colonizado na cuca) e essa e a extensão mais perigosa da colonização económica (Rocha, 2006: 319).

La cabeza (cuca) es el territorio de la colonización cinematográfica del imperialismo moderno: “O cinema americano debe ser batido no ser próprio terreno” (1967, 2004: 102), el terreno de la épica y de la construcción de mitos nacionales contra los mitos occidentales que reivindica (sin pudor deconstructivo) la potencia ontológica, mágica o mística del *ritual tecnológico*: “un cine peligroso, divino, maravilloso”. La introducción de la idea de un “cine nuevo” en Brasil, datada por Rocha en 1962, es contrastiva: “uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo: *cinema novo*” (Rocha, 2006: 51). El “cine nuevo” es *viejo y nuevo* al mismo tiempo. Pero es *nuevo* precisamente allí donde recibe por primera vez un sentido *mágico*, denotando un rasgo arcaico en su concepción inicial. Brasil y Europa comparten así una misma expresión para designar “distintos tiempos” del cine. Atributos como “mágico”, “divino”, “maravilloso” denotan rasgos arcaicos, cortes anacrónicos, frente a la aventura crítica emprendida por Godard como exponente de la conciencia cinematográfica sobre su propia (y truculenta) historia:

Godard sustenta que nós em Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo [...]. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós

não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema é sectário e, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir [...] difundir as possibilidades do cinema. Falar de mito e linguagem é fundamental. E o centro do nosso problema (Rocha, 2004: 151 y s.).

Hablar de mito y lenguaje es vindicar las posibilidades o potencias del cine como arte industrial: el modelo cinematográfico que el suizo-francés quiere *destruir*, desmontando los efectos mistificadores que comprometen su historia con la opresión y la alienación de las masas: “mitos lanzados e impresos en el pueblo” (Rocha, 2006: 63). Para Rocha el cine de Brasil no puede destruir lo que no existe: una historia de mistificaciones comprometidas con la opresión, porque la opresión depende de la consolidación de los mitos de Hollywood que bloquean la producción de mitos nacionales. Lo que afirmaba Rocha en 1962 (“Europa é a HISTÓRIA FEITA e nós SOMOS A HISTÓRIA A FACER”, 1997: 165), lo volvemos encontrar en el corazón del conflicto de 1969: “para Godard o cinema acabou e, para a gente, o cinema está começando” (1970, 2006: 317). La diferencia es cualitativa, antes que histórica o de grado de evolución.¹³⁹ Es la diferencia entre lo que está por nacer y lo que está muerto: “a cultura europeia é uma cultura morta” dice en 1969 (2004: 184); es un “cadáver que ressuscita a cada instante para morrer nuevamente” mientras “no Brasil, na América Latina e na África, a mise-em-scène é o nascimento” decía 1962 (2006: 252). El Cine Nuevo vuelve a nacer en cada film, recortando un “nosotros” específico, una contemporaneidad menor, latina: “*nosotros estamos en una fase de liberación nacional*” (y no en una fase deconstructiva). En términos más generales, la diferencia temporal con respecto a occidente comporta una contemporaneidad geopolíticamente delimitada ya postulada en la “Estética del hambre” de 1965: “o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados” (Rocha, 2004: 67). La contemporaneidad de los pueblos colonizados o del fenómeno “cine nuevo” dentro de ellos, se caracteriza, en primer lugar, por una falta de distancia entre el presente y el pasado (mientras la “fase” europea adopta una posición crítica, una distancia, con respecto al cine del pasado: “A história do Brasil é pequena, reduzida” (1969, 2004: 150), “não há espessura histórica no Brasil. Há uma diluição desistórica (sic), feita por golpes e contragolpes militares” (1967, *ibid.*: 107), “nosso tempo é pouco, nosso passado é vergonhoso” (1962, 1997: 165). Esta dilución histórico-política exige con toda su fuerza la diferencia estética

¹³⁹ “Godard e Cia. estão no mais zero. Nós estamos no menos zero” (Rocha, 1970, 2006: 319).

entre el modernismo deconstructivo europeo y el modernismo constructivista de América Latina. La primera condición es negativa: *no se puede destruir lo que todavía no existe*. Se deconstruye sobre las bases de lo construido. Las fábulas nacionales y mitos de infancia, el pasado colonial de Francia, etc. La modernidad de Godard pasa por la deconstrucción del mito, allí donde asome el menor vestigio de la potencia ontológica del *ritual tecnológico*: “O cinema morre, por causa disto tudo, e por causa do autodestrutivismo de Godard” (Rocha, 2004: 272). La invención política moderna de Brasil depende de la potencia ontológica de su cine de ser virtualmente un centro internacional productor de mitologías que hacen nacer de nuevo, en cada film, el cine y el pueblo brasileños:

Mitología indianista. Mitología cabocla, de cada transação nodal antropológica libertar os mitos. Para idéias novas formas novas. Os vanguardismos europeus foram instrumentalizados por Oswald. Importar tecnologia teórica para produzir Pau-Brasil Estético. Pra Exportar. O Modernismo não se pagou no mercado interno porque o público brasileiro o recusou (Rocha, 1976, 2004: 320).

B- Genealogías imposibles

En 1968 Godard conforma el Grupo Dziga Vertov. Rocha responde en 1969, post-*Vent d'Est*: “É preciso voltar a Eisenstein” (2006: 274 y ss.). Hay así, en la misma escena, dos vientos que llegan del Este muy distintos para inspirar proyectos de cines revolucionarios en América Latina y Europa. Cada contemporáneo se inscribe en tradiciones distintas, incluso rivales. Inventa a sus precursores y ensaya una línea genealógica divergente, que se prolonga en un proyecto también divergente. No hay contemporaneidad ni tradición común entre los contemporáneos de ninguna época (Didi-Huberman, 2015: 38). Los precursores soviéticos durante la etapa formativa de la Mosfilm comprendían el “cine revolucionario” de maneras tan incompatibles cuanto más estrictamente contemporánea era su rivalidad, que repite por adelantado el (des)encuentro entre Godard y Rocha. Para Vertov el montaje narrativo-patético de Eisenstein revelaba, a la vez, un rasgo burgués y arcaico, un residuo idealista de la etapa pre-revolucionaria (típico de la sociedad burguesa contemporánea) que pasa por la manipulación afectiva del espectador: “abajo las fábulas filmadas...” decía (cfr. Vertov, 2011). Medio siglo después, la crítica de Godard a Glauber Rocha toca el mismo punto: “ocuparse del espectáculo”. Pero, como vimos oportunamente, el Eisenstein que reivindica Glauber Rocha no sigue la vía de la narración como fundamento del espectáculo, más bien

representa la cesura extática que suspende el desarrollo de la narración (vid cap. 6).¹⁴⁰ El corte vertical del éxtasis desbordando el ensamble horizontal del relato. El acontecimiento revolucionario que hace saltar los goznes de la historia. En Glauber Rocha todavía más, los trances extáticos se precipitan al margen de la historia donde la revolución no ocurre y no hay nada que celebrar (*más que una pequeña historia vergonzosa hecha de golpes y contragolpes militares*), Glauber Rocha no tiene ni una chance de ser literalmente eisensteniano: “eu gosto muito de Eisenstein, mas eu vivo numa realidade que não é uma epopeia” (1967, 2004: 113), es decir, “não numa linha eisensteniana, mas numa tendência que no Brasil é chamada de ‘tropicalismo’” (1969, 2004: 202, vid cap. 6).¹⁴¹ Y esto justifica la canción que entona frente a Godard. La desviación tercermundista de la tradición eisensteniana. Caetano Veloso reconoce de buen grado a Glauber Rocha como precursor del tropicalismo.¹⁴² No son inspiraciones vagas ni meros aires de familia. El tropicalismo procede por montaje directo de arcaísmo y modernidad, sin intervalo histórico. Por ejemplo, la percusión afro-brasilera con guitarras eléctricas y sonido de rock que compone y expone ejemplarmente “Tropicália”: “seu coração balança a um samba de tamborim / Emite acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-falantes”. *Terra em transe* procede por corte directo desde las locaciones (palacio-selva) hasta el montaje (memoria-alucinación revolucionaria). Buen ejemplo es el *acto político-carnaval-televisado* y su imagen en espejo *el golpe de estado-coronación-televisada*:



Carnaval/acto político y coronación/golpe de estado en *Terra em transe*, 1966

¹⁴⁰ Cfr. Rocha (1960, 2019): “como todas as outras teorias foram a busca do cinema narrativo, resta voltar novamente a Eisenstein” (p. 178)

¹⁴¹ Cfr. Deleuze (2005b), sirviéndose del concepto de “tropicalismo” definido por Schwarz (cfr. nota 42, p. 289), dice: “Lo que cuenta es que ya no hay ‘línea general’, es decir, evolución de lo Antiguo a lo Nuevo, o revolución que de un salto de uno al otro. Hay, más bien, como en el cine de América del Sur, una yuxtaposición o compenetración de lo antiguo y lo nuevo que ‘compone un absurdo’, que toma ‘la forma de la aberración’” (p. 289)

¹⁴² Cfr. Caetano Veloso (1997): “se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento - o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira” (p. 64).

El tropicalismo reactualiza la antropofagia *oswaldiana* que, desde 1922, interroga las condiciones de una expresión nacional atravesada por una cultura colonial asimilada hasta entonces con una mentalidad importadora: “o tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial” (Rocha, 2004: 151).¹⁴³ Téngase en cuenta que la “antropofagia”, recuperada explícitamente por Rocha y por el tropicalismo (inspirada en la generación del ’22), es una política cultural que asume como dato inicial la “ocupación” de la cultura extranjera. La inmanencia del otro en sí mismo. Pero transforma las condiciones de asimilación cultural en una forma de resistencia constructiva que libera la posibilidad de una expresión nacional innovadora, es decir, arcaica y moderna: “a ingestão dos métodos fundamentais da uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os *nostris suchi* (nuestros jugos) (...) É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova” (p. 151). ¿Por qué *nueva*? Como escribe Salles Gomes (cfr. 1973, 2001), a diferencia de lo que ocurre con los cines asiáticos, en Brasil no existe ni una cultura de imágenes milenarias (India) ni una iconoclastia teológica (países árabes) capaces de oponer resistencia a la “ocupación” cultural de los modelos audiovisuales de las metrópolis (tanto como carece de una industria que pueda competir en el mercado). En este sentido, la relación ocupante/ocupado es constitutiva de la nacionalidad brasileña y se encuentra inscripta desde la génesis de la producción cinematográfica local, como se evidencia no sólo en la “imitación” de los patrones hollywoodenses (que corre a la par de la historia del cine nacional), sino también en la resistencia “modernista” de los filmes del *cinema novo* contra el modelo productivo del cine norteamericano. Pero esta búsqueda estética nueva no se agota en la reactivación del gesto “antropofágico” de asimilación cultural de la cultura extranjera. *El político hace el carnaval*, como decía Oswald. Pero Rocha completa: el carnaval hace política, en América Latina “a política está sempre em transe” (1968, 1997: 328). Su tiempo es el estallido, su calendario, las cesuras del éxtasis.

- Disparar contra el sol/ ser herido por la luz

La *Revisão crítica* de 1963 exigía una política de la luz contra el sol americano a partir de un ejemplo de Godard: “é necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema” (2003: 36, vid cap. 3). Así se

¹⁴³ De acuerdo con los comentaristas “tropicalismo” fue un tópico presente en la discusión personal de Glauber con Godard (testimonio de Gorin, cfr. Almeida, 2005).

presentaba una definición de autor como guerrillero de la imagen que contrapone su visión del mundo capitalista y nos dona por anticipado la percepción de su caída: “guerrilheiro deste universo é Godard” (Rocha, 1967, 2006: 367). Pero en 1969 la apreciación de esta lucha formal contra el sol americano, se critica como una condición insuficiente:

O cinema esquerdista utopista quer destruir o espetáculo cinematográfico (e foi isso o que provocou a crise e a morte do primeiro Godard), mas não coloca um novo projeto. O que é que isso faz? A crise do cinema. Ora p que é preciso é sair para uma síntese revolucionária de cinema que rompa com estas duas posições, porque o destrutivismo das linguagens é um fenômeno das vanguardas pequeno-burguesas radicais, como muito bem explica o Walter Benjamin, que querem fazer revoluções nas gramáticas, mas não passam daí (2004: 271).

En América Latina la subversión gramatical es inseparable de la política. La política de la luz (disparar contra el sol) supone los sedimentos del “sol americano” como una *dictadura estética a priori* (vid cap. 5).¹⁴⁴ El siguiente fragmento histórico pertenece al artículo “Tricontinental” (1967) que Rocha publica en la revista francesa *Positif* y forma parte del núcleo teórico más denso de *Revolução do Cinema Novo*. Allí sostiene que los problemas de iluminación de América Latina no pueden circunscribirse por la política de los autores como principio soberano de la obra: “Tricontinental, a escolha (decisión) política de um cineasta nasce do momento e que a luz fere sua película. Isto porque ele escolheu a luz: câmara sobre o Terceiro Mundo aberto, terra ocupada. Na rua ou no deserto, nas florestas ou nas cidades, a escolha é imposta” (Rocha, 2004: 104).

La tesis es paradójica: elección-impuesta, disparar contra el sol-ser herido por la luz, cámara abierta-tierra ocupada. La primera política de un autor es una decisión sobre la luz en la composición del cuadro. Pero la elección del cineasta es impuesta en los encuadres del tercer mundo. No tanto porque la “ocupación de la tierra” condicione la “apertura de la cámara” a una liberación territorial, como ocurrió en la Italia de posguerra (*Roma, ciudad abierta*, Rosellini, 1945), sino por una condición genética del cineasta latinoamericano, independientemente de la censura o el compromiso eventual que limitan *desde afuera* su margen de libertad: lo que se *impone* (desde adentro) es *la decisión misma* que nace en el

¹⁴⁴ “Sol sobre nativos: ali viram corpos e mares, sorrisos e tragédias, como é paraíso violento e liberador estes Portos Latinos onde Humphrey Bogart sente e sofre o exotismo das revoluções. Antes de o cineasta latino ter direito de disparar o motor de sua velha câmara, a arte e o comércio das grandes companhias nos haviam dado *seu cinema e as leis do seu comércio*” (Rocha, 1967, 2004: 105).

acto de encuadrar. La elección del cineasta latino es investida por una fuerza mayor que su conciencia autoral, moderna y crítica, como enseña ejemplarmente Buñuel (vid cap. 9). Fuerzas bárbaras, complejos místicos anacrónicos, contra-históricos. El mito y no la crítica histórica define el horizonte de su modernidad estética. A Hollywood hay que batirlo en su propio terreno: el mito (siempre reiniciado) de nacimiento de una Nación. Una nueva tierra prometida que nada comparte con la deconstrucción godardiana que clausura el arco modernista iniciado por Rossellini (y repite el gesto de clausura del modernismo en todas sus expresiones).¹⁴⁵ Por eso si *de europeo-a-europeo* puede haber un recorrido continuo, una distancia histórica, una filiación lineal, entre Europa y América Latina la diferencia es no-cronológica y por lo tanto la distancia es intransitable: “Godard: entre ele e Rossellini o abismo que separa o pai do filho. Entre eu e ele o erotismo que separa o bárbaro do civilizado. Forma nova para um conteúdo novo” (Rocha, 2006: 320). Disyunción histórico-genealógica que horada lúcidamente la auto-percepción de la modernidad europea: “Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia” (1969, 2004: 153), o como adelantaba en “Tricontinental” es el precursor del cine latino (pues incluso en las comedias y melodramas mexicanos están “os primeiros ensaios sobre a civilização latina, depois do apocalipse católico”, p. 105). Cineasta “iberoamericano” (p. 104), divide las aguas de América Latina y Europa, dislocando una genealogía latina en el núcleo del modernismo: “se para o mundo subdesenvolvido é mais do que fecunda uma criminalidade anarcosurrealista estilo Buñuel, para o mundo desenvolvido é mais do que necesario um espírito anarcocrítico como o de Godard” (1967, 2006: 312).

¹⁴⁵ Cfr. Rocha (1981, 2006): “Como desenvolvimento dessa proposta, a criatividade de formas novas, de estilos individuais, quer dizer, criar uma espécie de anti-Hollywood— uma estrutura industrial como se fosse o negativo, o antitético (sic) de Hollywood e que permitisse, não uma política de autores no sentido da *nouvelle vague*, mas uma política de criatividade, no sentido em que os realizadores se convertessem em produtores dos seus próprios filmes e que essa indústria não tivesse as características repressivas ou esquemáticas da indústria tradicional (p. 327 y s.).

PARTE 3- GENEALOGÍAS DEL CINE NUEVO:

I- EL CRISTO TERCERMUNDISTA

Cap. 9- Nuestro Señor Buñuel (el plano anárquico)

“Nosso Senhor Buñuel é um monge rebelde, surrealista, não tem a ver com a História do Cinema, seu caminho é outro, artista bárbaro” (Rocha, 1967, 2006: 311).

- La tribu latina

En 1965 Bertolucci y Giani Amico llevaron a Pasolini a una proyección privada de *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964) realizada en Roma. El efecto que provoca el film se traduce en la inclusión de Glauber Rocha en el famoso artículo sobre “Cine de poesía” que Pasolini presenta en el Festival de Pesaro de 1965 (vid cap. 10). Los cineastas se conocieron en el Festival de Karlov Vary 1962, donde el italiano ganó el premio a mejor película con su ópera prima *Accattone* (Pasolini, 1961) y el brasileño ganó el premio a la mejor ópera prima con *Barravento* (1962).¹⁴⁶ En 1965, después la presentación en Génova de la “Estética del hambre” (vid cap. 10), Rocha viaja a Roma para ver *Il Vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1964): “como tinha filmado *Deus e o Diabo*... quase ao mesmo tempo, o filme de Pasolini me revelava comuns identidades tribais, bárbaras” (1977, 2006: 257). Al año siguiente, bajo el impacto del film, escribe su primer texto sobre Pasolini: “A moral de um novo Cristo” (1966, 2006).¹⁴⁷

No es cualquier Pasolini (ni “todo Pasolini”) el que elige Glauber Rocha para demarcar el “corte” o la “irrupción” de una tribu latina. *Il vangelo...* es el primer largometraje del italiano que toma distancia de la filiación neorrealista de *Accattone* (1961) que continúa en *Mama Roma* (Pasolini, 1962) – que ya empuja la picaresca rosseliniana hacia otras acepciones menos piadosas del populacho.¹⁴⁸ Por otro lado, las *comunes identidades bárbaras* no se restringen al juego de espejos *Il vangelo / Deus e o diabo*. “A moral de um novo Cristo” considera que el film de Pasolini confirma la emergencia una dinastía latina: “o Cristo de

¹⁴⁶ Rocha (2006): “eu conheci Pasolini no Festival de Karlov Vary, Tchecoslováquia, ele apresentou *Accattone* (*Desajuste social*, 1961) e eu *Barravento* (1961) e quando voltei de Génova para Roma fui ver *Il vangelo*” (p. 256).

¹⁴⁷ Para un estudio sobre las “afinidades electivas” entre Glauber Rocha y Pasolini, cfr. Bamonte, 2002.

¹⁴⁸ Escribe Rocha en 1971: “o corte de Pasolini com o *neo-realismo* foi o desencadeamento do ‘cinema de poesia’ em *O Evangelho segundo São Mateus*” (cfr. 2006: 237).

Pasolini é um revolucionário que sucede ao Cristo anárquico de Buñuel” (Rocha, 1966, 2006: 189). Una modernidad disidente, ciertamente anacrónica (un cine moderno fundado en “identidades bárbaras”), que surge bajo el signo de la “estética del hambre” como presupuesto afectivo de un Nuevo Cristo: “diante de sua multidão de famintos (como o subproletariado que seguia Cristo, colonizado pelo Império Romano), Buñuel preparou, na história do pensamento cinematográfico moderno, o caminho para o novo Cristo de Pasolini” (*ibid.*). Un año después del ensayo sobre Pasolini, la lista de autores contemporáneos que proyectan hacia el futuro la conciencia moderna del cine no deja de acentuar esta diferencia latina. El desvío histórico postulado un año antes parece *establecido*:

O segundo ciclo vai de Roberto a Godard. No meio do caminho ficaram Visconti, Fellini, Bergman. Circulando o caminho com a cruz nas costas, N. S. Buñuel. Satélite artificial circulando o caminho, Michelangelo. Guerrilheiro deste universo é Godard, dois filmes por semana, simultânea criação e vivência; poeta deste universo é Pier Paolo Pasolini exército deste universo, espero, os futuros cineastas do mundo subdesenvolvido (1976, 2006: 367 y s.).

Hay un camino sinuoso, sincopado, que representa la historia del cine en su fase moderna (“segundo ciclo”) con su unidad genealógica puesta en cuestión. “Nosso Senhor Buñuel” inviste, más allá de cualquier periodización, la dignidad eclesiástica de un patriarca. Desde los inicios del cine hasta la actualidad, “circulando” el camino (sin seguirlo rectamente) con la cruz a cuestas (mientras los autores occidentales quedaron a mitad camino, lo orbitan artificialmente o dinamitan sus puentes), anticipa el ensayo, “Nuestro Señor Buñuel es un monje rebelde, surrealista (que) no tiene nada que ver con la Historia del Cine, su camino es otro, artista bárbaro” (1967, 2006: 311, paréntesis nuestro). La barbarie no sólo es el índice de no-pertenencia de Buñuel al curso histórico del cine europeo, occidental, sino también y positivamente, la apertura del territorio “tribal” que es común al español, al italiano y al propio Glauber Rocha. El Cine Nuevo puede proyectarse a partir de acá, como una nueva religión posible (Nuevo Cristo). Por eso Pasolini es articulado sin una coma con el ejército de *cineastas subdesarrollados del futuro*. Un futuro abierto por la fe (“espero”) y no por la “conciencia”. Así entre el *viacrucis solitario* de Nuestro Señor (Buñuel) y *la esperanza abierta* por el *Apóstol Profano* (Pasolini) se constituye en bloque una filiación latina que excede el momento genético de Rossellini, “o autêntico Papa do Mundo Cinematográfico” (2006: 208). La tribu latina representa la ruptura con el modernismo centralizado en el

vaticano del cine moderno. *Sustraer* a Buñuel de la “Historia del Cine” occidental y a Pasolini de la modernidad italiana, son tareas correlativas. El acontecimiento *Il vangelo* irrumpe en 1965 como el punto de desvío del cine moderno europeo “pela inserção do sagrado e do Cristo no campo da revolução”, como dice Ismail Xavier, “na fundação de uma perspectiva da revolução não clássica, herética em termos de luta de classes... mais inspirada no mito popular e na hipótese de um oprimido portador de um inconsciente libertário, este que o cinema de Buñuel anunciava e que Pasolini tornou concreto” (2006, 28).

- Surrealismo concreto

El primer rastro de una concepción “crística” del cine latino se encuentra en un artículo de 1962: “Os 12 Mandamentos de Nosso Senhor Buñuel” (Rocha, 2006: 170 y ss.). En la estructura de *O Século do Cinema* es el texto que sigue al ensayo sobre *Eisenstein y la revolución* dentro de la Parte 2 denominada “Neorrealismo” (que comienza por sus objeciones: Eisenstein, Buñuel y Pasolini). La consagración de Buñuel como “Nuestro Señor” está preparada por un entramado de gestos bautismales: “é o origem do *cinema novo*” (2006: 173), cineasta “ibero-americano” (2004: 104), realiza “os primeiros ensaios sobre a civilização latina” (p. 105) “sus films mexicanos son los primeros films del tropicalismo y la antropofagia” (p. 153), “monje rebelde”, “surrealista”, “artista bárbaro” (vid supra), entre otras tantas dignidades, sostienen la eminencia de Buñuel como un punto de bifurcación entre la expresión latina y la occidental. Dos procedimientos correlativos sostienen en el plano de la teoría esta operación de invención genealógica. Por un lado, como vimos, Buñuel “no tiene nada que ver con la historia del cine” (vid supra). Es una “isla autoral”, un acontecimiento “lateral” y “simultáneo” de todas las épocas del cine (desde las vanguardias históricas hasta la modernidad cinematográfica de la posguerra, pasando por los films “de género” que llega a realizar para Hollywood o para la industria mexicana). Buñuel siempre estuvo ahí, pero del lado de afuera. Esa exterioridad se vincula, en segundo lugar, con una operación de demarcación interna de un territorio expresivo del cine latino. La tierra prometida de un Cristo tercermundista. La disputa teórica de ese territorio exterior/interior gira alrededor de una palabra clave de la cultura europea: “surrealismo”, atributo aparentemente obvio para calificar el primer período creativo de Buñuel (*El perro andaluz*, 1929, *La edad de oro*, 1930). Pero dos enunciados *dan vuelta* esta concepción de sentido común: “o surrealismo em sua obra é a linguagem por excêlencia do homem oprimido” (1966, 2006: 190) y “o surrealismo é coisa latina” (1969, 2004: 153).

El término “surrealismo” es frecuente en los textos glauberianos de la década del 60. Y aunque su significado y alcance no siempre es unívoco, sirve generalmente para pensar una diferencia entre Europa y América Latina. Revisemos los usos teóricos más relevantes. El más conocido pertenece a la “Estética del hambre” (1965). Allí Rocha define mediante este término la percepción (no digestiva) del hambre registrada por *cinemanovistas*: “para o europeu é um estranho surrealismo tropical” (2004: 66). ¿Qué significa ese “extrañamiento” que percibe el europeo cuando echa mano de su para nada extraña noción de “surrealismo”? Un atributo defectivo, donde “tropical” expresa una versión primitiva, aunque pintoresca del surrealismo francés; el pulso imitativo del tercer mundo desbordado por un paisaje exuberante o abismalmente desértico que agrega un grano de extrañeza (no artística).¹⁴⁹ Así la *extrañeza* se define más por la mirada europea sobre la materia no formada por la inmadurez del autor brasileño que por el núcleo eventualmente surrealista del acto de creación: “para o observador europeu, os processos de criação do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo” (ibid.: 63).¹⁵⁰ En ese sentido, “surrealismo” es un término cómodo para reducir lo extraño a lo conocido por una mirada “nostálgica” de la modernidad europea sobre su “propio” pasado premoderno.

Volvamos ahora al ensayo sobre Buñuel de 1962. Aquí “surrealismo” no denota una percepción europea sobre el arte de América Latina. Es la medida inversamente proporcional con que el europeo, más precisamente el francés, se apropia de Buñuel y lo inscribe en la historia de su propio cine: “mesmo sendo espanhol, Buñuel é considerado pela crítica & público como ‘espírito francês’” (Rocha, 2006: 171). La genealogía latina de Buñuel, en todo caso, no sólo disputa la posición histórica que Nosso Senhor recibe en Francia, sino que (como toda genealogía) opera contra la historia, cortando y ensamblando los términos de otra manera:

¹⁴⁹ Cfr. Rocha (1965): “este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista” (2004: 63 y s.)

¹⁵⁰ Cfr. Xavier (2007): Rocha vendría a “questionar o preconceito subjacente a uma teleologia que supõe ser tarefa dos países centrais (Estados Unidos e nações europeias) produzir as experiências de ponta, enquanto caberia aos países periféricos apenas trazer ao mundo da literatura e do cinema o suplemento de um conteúdo político concentrado na temática nacional das obras” (p. 12). Marcela Croce (cfr. 2018) sostiene que generalmente bajo la aparente comparación crítica entre un corpus artístico proveniente de una nación central y otro de la periferia, subyace “la confirmación del peso opresivo de las primeras sobre las segundas” (p. 13).

O que os franceses procuram de sua cultura na obra de Buñuel seria marcado pela dita influência dos surrealistas: todavia Buñuel conheceu André Breton depois de *Un chien andalou* e nunca foi porta-voz das idéias gerais do grupo. A França, com a *nouvelle vague* presa às lições de Buñuel (...) não pode aceitar que o gênio do seu cine seja espanhol (p. 176)

Prosiguendo con esta acepción, en el marco de la discusión con Godard de 1969 (vid cap. 8), la definición del concepto “surrealismo” se tensa hasta dissociarse como estandarte de la condición latina con/contra el vanguardismo francés:

Existe um surrealismo francês e um outro que não o é. Entre Breton y Salvador Dalí te, um abismo. O surrealismo é coisa latina. Lautréamont era uruguaio e o primer surrealista foi Cervantes. Neruda fala de *surrealismo concreto*. É o discurso das relações entre fome (hambre) e misticismo. O nosso não é um surrealismo do sonho, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e a antropofagia. A função histórica do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção a uma liberação anárquica, a única possível (1969, 2004: 153).

No sólo Cervantes (español) o Lautréamont (uruguayo) son los primeros surrealistas en la historia de la literatura, también Buñuel precede a la modernidad cinematográfica francesa, aunque exista como un acontecimiento exterior a la historia del cine. Donde es introducido de manera forzada con el fin de diluir su impronta dentro del campo de las vanguardias históricas y hacer del “genio español” un hijo de Francia para así nacionalizar las “lecciones de Buñuel” que toma la *nouvelle vague*. Pero no hay ningún fundamento histórico para confirmar la filiación francesa del primer Buñuel. *El perro andaluz* es anterior al encuentro con Breton. No surge de la escuela francesa, sino más bien de la herejía de tres condiscípulos españoles, formados con los jesuitas e impregnados de liturgia católica: Buñuel, Dalí, García Lorca. Francia subordina a Buñuel a su propia vanguardia histórica “surrealista”. Pero el surrealismo francés depende de una génesis iberoamericana (Cervantes, Lautreamont). Y es como la inversión elitista (y decadentista) del surrealismo concreto y místico del hombre latino que pone en escena Buñuel: “*o surrealismo en sua obra é a linguagem por excelência do homen oprimido*” (2006: 190, cursivas del autor). Un lenguaje popular y no una mera disidencia de las elites europeas. Tan arcaico como las relaciones entre el hambre y el

misticismo. Tan concreto como la realidad vivida y percibida por el hambriento: “o comportamento de um faminto é tão absurdo que seu registro real cria o *neo-surrealismo*” (189). No se trata de una respuesta inmediata de los primitivos, sino de la creación de un lenguaje que articula la inmediatez de la realidad absurda (del hambre) con la *creación* de un “registro” místico del mundo. Si la realidad latina es absurda (“surrealismo de la realidad”), la “creación de un registro” místico que restituye al absurdo un sentido (más metafísico que político), no es absurda, es violentamente *anarquista*.

- El plano anárquico

O surrealismo de Luis Buñuel é a pré-consciência do homem latino, é revolucionário na medida em que liberta pela imaginação o que é proibido pela razão. Esta *libertação*, contudo, não é uma fuga, mas uma arma que vergasta (castiga), como o Cristo de Pasolini, os símbolos da *sociedade capitalista subdesenvolvida* (Rocha, 2006: 189).

El *momento Buñuel* es la “preconciencia” del hombre latino. Esto no significa que la toma de conciencia sea el término futuro de la tentativa. No hay vestigios de desarrollismo más que desde el punto de la nostalgia de primitivismo de los europeos. Pero si se violentan los *símbolos de subdesarrollo*, el “misticismo” emerge como una potencia perfectamente actual y una disidencia moral posible. El prefijo “pre” no debe pensarse en términos cronológicos (pre= anterior en el tiempo) sino en un sentido vagamente psicoanalítico (pre= por debajo, fuerzas o pulsiones no-conscientes). Lo pre-consciente es anacrónico (no-cronológico) y simultáneo a la conciencia (que es cronológica) al punto de impregnarla y retorcerla contra sus propias fuentes eróticas o tanáticas reprimidas o sublimadas. El registro afectivo del surrealismo que formaliza Buñuel, libera la imagen cinematográfica de la represión psicológica y moral del *racionalismo* que expulsa fuera de campo las fuerzas psíquicas u orgánicas inconscientes del “fanático latino” (reducido a un menesteroso animal sufriente que, como las bestias, reacciona por necesidad), incorporando sus formas de percepción “más metafísicas que políticas” como momentos creativos de la realidad impregnada (nuevamente) por el *deseo*. ¿Cómo puede desear la realidad un hambriento, el puro necesitado? La respuesta de *Dios y el diablo* es sublime: *ayunando hasta alcanzar la visión mística de tomarla por la fuerza*. En igual medida, lo que emerge en el corte del plano del “genio español” no es la violencia bruta, idiotizada o criminal del mal alimentado que le pega

cabezazos a las cosas, sino una violencia *visionaria* porque “castiga”, en su nivel, es decir, en el plano de la expresión, los “símbolos” que expresan, refuerzan y acaso inventan *las idealidades morales y estéticas de occidente* disponibles como formas de subjetivación colectiva a través del cine: “diante da opressão, do policialesco, do obscurantismo e da hipocrisia institucionalizada, Buñuel representa a moral libertària, abertura de caminho, constante processo de rebeldia *clarificadora*” (2006: 189, cursivas nuestras). La “clarificación” no es brechtiana. No es el producto crítico de una distancia consciente. La moral libertaria es una respuesta immanente a la realidad de referencia, expresión de la cólera y la repulsión como registro afectivo del mundo, que “aniquila, pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano, erótico” (p. 174). Introducir *un plano* es inscribir una visión del mundo (anárquica, profana, erótica) que aniquila otra visión del mundo (que institucionaliza la opresión, la miseria, el *statu quo del natural*).

El “plano anárquico” que define el corte de Buñuel, de acuerdo con Glauber Rocha, no es una elección estética deliberada del autor. Procede de un forzamiento (rechazo) de la realidad que desarma la percepción estabilizada del mundo. Por eso, “quando tudo está iluminado e a enquadração compuesta, Luis se aproxima, dá um empurrão (empujón) na câmera e manda rodar” (2006: 174). La operación es extraordinaria y ejemplar. Como si el cineasta no conciliara con el mundo percibido y filmara su desastre, inscribiendo por la fuerza el deseo de aniquilación. Pero el *empujón* que desarma el encuadre importa menos que el forzamiento de su recomposición. El encuadre se reestablece a la fuerza, como el orden establecido. Se recompone *en* el plano, definiendo una duración interna que expresa la tensión entre el *eros* de la barbarie y las fuerzas represivas.¹⁵¹ Una fuerza se manifiesta contra otra fuerza. De la lucha dentro del plano entre las fuerzas desestabilizadoras y las fuerzas del orden surge el “plano anárquico” como registro afectivo de las fuerzas que escapan a la determinación técnica del espacio encuadrado, porque “o mundo não está contido nos limites de um quadro determinado” (2006: 174). En el texto de 1966 que presenta al Cristo de Pasolini como heredero del Cristo Anarquista de Buñuel (el siguiente en *O século do Cinema* al texto de 1962 dedicado a *Nosso Senhor*), Rocha resume su comprensión de la “estética del hambre” (y su potencia clarificadora) a partir de la marcación de las fuerzas vivientes que desestabilizan el encuadrado idealista del tercer mundo:

¹⁵¹ Cfr. Rocha (1962): “Buñuel define seu estilo: ‘... Nunca tenho problemas com a técnica. Tenho horror aos filmes de ‘angulações’, detesto os quadros insólitos. Com meu operador, quando ele me propõe uma bela composição eu começo a sorrir e desmancho tudo, para filmar sem efeitos... Detesto também a mise-em-scène tradicional, o campo, o contracampo. Amo os planos longos, as tomadas em continuidade” (2006: 174).

O despertar do Terceiro Mundo faz do cinema sua linguagem viva: as brutais consequências da fome marcarão as imagens desse cinema, queiram ou não os arautos (heraldos) de um mundo digestivo e belo, onde os homens são bonitos, fortes e invencíveis, onde as rosas limitam a terra e as frases de efeito procuram esconder o câncer que nasce nos lábios da *miss* ou a criminalidade que se desenha na cabeça do ditador (2006: 190).

La elección es impuesta (2004: 104, vid cap. 8). El plano anárquico debe registrar las fuerzas que desarman la imagen del mundo (“quieran o no” los detentadores de la belleza que digiere lo indigerible), los éxtasis que desarman los cuerpos bien formados como figuras que dan forma de expresión (mística) al rechazo orgánico de lo real, como muestra ejemplarmente *Terra em trance* (1966):

O filme foi frequentemente filmado como a câmera na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens; procurei um rom documentário. Tudo o que pode parecer *imaginário* é de fato *verdadeiro* (...). Quando filmei o comício onde o velho senador começa a dançar com as pessoas, mande vir uma verdadeira escola do samba e votei Vieira no meio (...). Não tinha previsto a cena da dança do senador mas num determinado momento o ator se empolgou pela música e pelo discurso político: ele começou a dançar e filmamos o conjunto como a câmera na mão (1967, 2004: 123)

El plano anárquico recorta su duración de la emergencia o irrupción del “surrealismo concreto” del que constituye su registro afectivo: “por ser este aspecto surreal un fato dentro da realidade da América Latina e o Terceiro Mundo” (p. 124). Pero este “aspecto surreal de las cosas” en nuestro continente, no puede confundirse con el “aspecto surreal” que buscaba capturar Epstein como efectucción de la mistificación fotogénica que enriquece la percepción del mundo (vid cap. 5). Es como una *anti-fotogenia*. No se enriquece al mundo por la duplicación moral de la materia embellecida. Aquí la moral es como el cáncer que carcome la belleza, como el crimen que fractura la materia, como el eros que percibe el mundo desde el punto de vista de su aniquilación no nihilista, ni resentida, sino amorosa y positiva, como dice la “Estética del hambre” (“Estética da fome”, 1965):

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, com também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação (1965, 2004: 66).

Esta moral no es un amor piadoso (humanista) por el miserable. El registro suele obtener la quintaescencia de un populacho infame, pervertido y criminal, en comparación con el ordenado éxtasis de los Pueblos eisenstenianos con sus violencias clarificadas por la Idea y direccionadas por la historia.¹⁵² El “populacho” (del tercer mundo) es más metafísico que político. El éxtasis procede del crimen, del potlach, del ayuno gratuito. Por eso, según Buñuel, Eisenstein malogró su film mexicano: idealizó (o estetizó) el nuevo mundo, como quien lleva *a los indios la Palabra de Dios*.¹⁵³ Para el *eisensteniano* Glauber Rocha, los films mexicanos de Buñuel son los primeros films latinoamericanos, el primer registro afectivo de la violencia que marca la imagen sin organizarla, de las fuerzas que descomponen la realidad percibida en el barro de la abyección que afea los cuerpos y los planos lejos de las alturas revolucionarias de la Idea y de la geometría política de las multitudes: “Buñuel pode ser considerado como *anarquista de esquerda*: é demolidor dos valores vigentes do mundo ocidental cristão (principalmente latino): não propõe uma nova ordem mas não aceita a ordem vigente” (1966, 2006: 189).

- El Cristo anarco-surrealista

Muitos artistas lançaram mão do Cristo para fabular no mundo de hoje. No caso de Buñuel é diferente: desde *Um chien andalou* os elementos constituídos da mitologia católica caracterizam sua obra (Rocha, 1962, 2006: 178).

La figura de ese “amor de transformación” sin complacencia, ni promesas positivas que compone el “plano anárquico” de Buñuel es el “Cristo anarco-surrealista”. Pero no es una figura que concierna principalmente al plano de los contenidos. Ni debe confundirse con un personaje del film (no hay un personaje-Cristo en *Un perro andaluz*), sino con el punto de

¹⁵² Cfr. Rocha (1962): “Buñuel não detesta as massas mas critica o povo que, tomado da histeria, pode seguir destinos fascistas” (2006: 178). Sobre la diferencia entre “pueblo” y “populacho” cfr. Agamben (2001).

¹⁵³ Cfr. Rocha (1967, 2004): “D. Luis Buñuel, iberoamericano, considera *Que viva México!* um filme ‘artístico’ (...). Sua tentativa de *estetizar* o novo mundo se equipara à tentativa de levar a Palavra de Deus (e os interesses do ‘Conquistador’) aos índios” (p. 104).

vista. Es el “amor” como perspectiva de transformación del mundo pervertido por los personajes. Cuando un miserable comete un crimen o acción repugnante, puede ser visto desde varios puntos de vista (punitivista, piadoso, cobarde, simpático, socio-económico, “político”). Buñuel inventa un punto de vista que estructura litúrgicamente la deriva de los personajes que *viven según Cristo*, incluso cuando acometen las más atroces inmoralidades (violación, saqueo, delación) y profanaciones (de los símbolos cristianos de la moralidad). Por ejemplo, *Viridiana* (Buñuel, 1961): “Buñuel preside o segundo banquete da traição, instala a bacanal, desperta nos humildes os mais baixos instintos” (2006: 182):



El “Cristo” de Buñuel (personificado por el mismo cineasta) es en realidad un vagabundo ciego, ladino, violento y delator, que ya ha consumido, robado y profanado la mansión de Viridiana con el populacho infame, sin embargo, en la duración del plano inmóvil percibimos *La última cena* de Leonardo Da Vinci que corta el flujo del tiempo por la fijación de un instante litúrgico. El film transcurre en dos niveles, uno horizontal, que encadena la ficción, y otro vertical, que pliega la instancia litúrgica como marcación o acentuación de un punto de vista, una cesura. El amor de transformación que desencadena, más allá de cualquier justificación narrativa, un furor destructivo que se enerva en un éxtasis sagrado (bacanal) y que se traduce como violencia destructiva y exasperada, pero ajena a la finalidad rateril, picaresca o delincuencial, porque no persigue ninguna finalidad. Como un *potlach* que arruina gratuitamente las riquezas y los excedentes en manos de menesterosos y desahuciados.

La percepción mística del film no procede de una condición material menesterosa que santifique a los personajes de acuerdo con el “pobrimo” de la Iglesia Romana. La articulación del hambre con el misticismo es una santificación por exceso y no por defecto, así como el “hambre latina”, de acuerdo con Glauber Rocha, es un atributo positivo más que

una falta (“é o nervo de sua própria sociedade”, 2004: 64-5). Por eso el hambriento glauberiano *ayuna libremente* antes de hacer violencia y se comporta religiosamente frente al saqueo y la violación, como los pobres de Buñuel se santifican por la orgía deliberada, la delación de los amigos, la tortura de lisiados y la violación de vírgenes. Desde *La Edad de Oro* (1930), según Glauber Rocha, la obra de Buñuel tiende a la expresión orgiástica de la *Última Cena* como soporte litúrgico de una historia hecha de cortes e interrupciones, aunque su tratamiento directo quedé fuera de campo (“a bacanal que não se vê em L’age d’or”, p. 182).

Ni el hambre se reduce a la necesidad de alimentos, razón por la que no se aplaca con su consumo desenfrenado, ni el sueño puede limitarse a elaborar en espejo las penurias de la vigilia, sin producir un excedente, como enseña Buñuel en *Los olvidados* (1950), cuando sus miserables sueñan de noche la carne que no comen de día y cometen el incesto que no se atreven ni a desear. Confundiendo explícitamente las dos carnes, la comida que falta y la madre prohibida, justamente *entre* las dos, las imágenes de Buñuel se hacen voluptuosas y adquieren simultáneamente un extraño acento místico-religioso:



Foto 1: La madre resplandeciente como dotada de un aura de santidad en el sueño del hijo (es la fuente de luz), (se) ofrece con-como un trozo de carne. Foto 2: en contraluz el hijo pelea por la carne con el amante de la madre mientras ella (fuente de luz) es acariciada por el viento que marca sus senos en punta.

La santidad es una percepción afectiva del exceso, y no de la carencia, de la consumación gratuita e incluso repulsiva, pero no de la represión: “diz Buñuel: ‘Viridiana é mais virgen depois que dorme com Jorge’ (el desagradable galán burgués al que se entrega Viridiana después del fallido intento de violación de parte de los miserables) (p. 182). El erotismo se anuda al cuerpo de la mujer como un punto de vista infame sobre su santidad (y no por la sexualidad deportiva de Jorge, el burgués, que desexualiza completamente a Viridiana) o, al

contrario, como vimos, se anuda al cuerpo de los miserables como un punto de vista sagrado de su infamia. Ejemplo de lo primero:



Foto 1: el corte del plano erotiza la bucólica extracción de leche de vaca. Foto 2: la percepción erótica desencadena la represión del personaje, que retira la mano castamente.

Ese plus expresivo que excede los fines de la acción (sacar leche de vaca-masturbar a un hombre/ banquete-última cena), que incluso la desborda en un ritual de destrucción (potlach), permite definir con mayor precisión el elemento “sagrado” que subyace a esta operación estética, por ejemplo, a partir de un admirador confeso de Buñuel: George Bataille.¹⁵⁴ Recordemos que para Bataille el núcleo de la transgresión sagrada viene dado por el erotismo (pathos equidistante de la necesidad sexual y de la finalidad reproductiva), que produce raros compuestos expresivos, por tomar el ejemplo clásico, el rostro de Santa Teresa en éxtasis místico se confunde con la expresión del orgasmo (y no de la castidad):



La operación en Bataille (promovida desde las revistas *Documents* y *Acéphale*) consiste en “despedazar la arquitectura del cuerpo humano”, por ejemplo, el primer plano que arranca del gesto del cuerpo orgánico de la Santa (como se observa en las ediciones del libro).¹⁵⁵ En

¹⁵⁴ Cfr. Bataille (2006): “El mundo sagrado se abre a unas transgresiones ilimitadas. Es el mundo de la fiesta (p. 77).

¹⁵⁵ Como observa Michel Leiris, acerca de los *Documents*: “‘Figura humana’ es un verdadero atentado que el presentador de esa bufonesca galería de criaturas de aspecto ‘locamente improbable’... perpetra contra la idea

segundo lugar, Bataille reconoce que la “gratuidad” vinculada con el gesto erótico-sagrado es generalmente producido por el “lumpen-proletariado” y los miserables mejor dispuestos a la prodigalidad del gasto que los acumuladores de riquezas o los Pueblos-ciudadanos.¹⁵⁶ Si explicamos a Buñuel por Bataille es para confirmar indirectamente, en la línea de Glauber Rocha, la impronta del “genio español” en el corazón de estas operaciones formales de corte vinculadas con las vanguardias europeas. Buñuel ha entrado en la historia del cine y del arte cortando un ojo, previamente separado del cuerpo humano por medio del primer plano (Buñuel y Dalí, *Un chien andalou*, 1929). Es una imagen que inspira profundamente al primer Bataille (cfr. Leiris, 2008).¹⁵⁷ La “historia del ojo” comienza en cierto modo comienza en el corte de Buñuel, de naturaleza doble: Corta el ojo (con la hoja de afeitar) y corta el cuerpo (con el encuadre). Eventualmente, Rocha comprende a la perfección esta génesis latina en el corazón del arte moderno. Su film español protagonizado por Paco Rabal (actor “fetiche” de Buñuel), se llama precisamente *Cabezas cortadas* (Rocha, 1970) nombre buñueliano-batailleano por excelencia (vid cap. 11).

En los términos más específicos de las Genealogías del Cine Nuevo de Glauber Rocha, *Nosso Senhor Buñuel* es la corrección de los límites de *Eisenstein-Dionisos* como forma de expresión *extática* del Pueblo. Esto justifica el encadenamiento de los dos artículos. Si Eisenstein despedaza el espacio extensivo mediante primeros planos que articula intensivamente en la integridad de un gesto colectivo, Buñuel condensa su erotismo en una operación de fragmentación donde el primer plano arranca una parte del cuerpo (cabezas, piernas, ojos, manos) pero no la devuelve *a la historia convertida en un órgano expresivo del pueblo*, como el *puño* de Eisenstein. En *Viridiana* (1961), de manera ejemplar, *las piernas* son sistemáticamente desencuadradas, separadas del cuerpo por el corte, volviéndose al mismo tiempo voluptuosas y santas, objeto de una aprehensión perversa y sagrada:

tranquilizadora de una naturaleza humana (...). Poco después seguirá ‘El dedo gordo’...: reproducciones a página entera de dedos gordos de pies amigos y un comentario que explica que, si el pie está afectado por tabúes y es objeto de un fetichismo en el ámbito erótico, es porque le recuerda al hombre, cuyos pies se sitúan en el barro y cuya cabeza se eleva hacia el cielo, que su vida no es más que un ‘movimiento de vaivén de la mugre al ideal y del ideal a la mugre’”. Cfr. Leiris (2008), In: Bataille y Leiris, 2008 (p. 21).

¹⁵⁶ Cfr. Bataille (2006): “Las clases miserables, a las cuales su condición liberaba de la obligación de observar las prohibiciones escrupulosamente. No estoy pensando en el proletariado actual, sino en el *lumpen-proletariat* de Marx. La miseria extrema desliga a los hombres de las prohibiciones que fundamentan en ellos la humanidad” (p. 141).

¹⁵⁷ Cfr. Leiris (2008): “Constatando que ‘la seducción extrema probablemente está en el límite del horror’, Bataille hace notar que en esa perspectiva ‘el ojo podría ser comparado con lo *filoso* cuyo aspecto también provoca reacciones agudas y contradictorias’, y añade que eso fue sin dudas oscuramente sentido por Luis Buñuel y Salvador Dalí, autores entonces casi desconocidos de *Un perro andaluz*” (ibid.: 36).



“un movimiento de vaivén de la mugre al ideal y del ideal a la mugre” (Bataille citado por Leiris, In: Bataille y Leiris, 2008: 21):

Y así como *La última cena* introduce un corte vertical en el tiempo de la bacanal de los hambrientos que santifica la depravación, aquí el corte es espacial (plano detalle) e introduce el rito del *Vía crucis* en la diégesis dramática, como si las piernas de Cristo resplandecientes fuesen deseadas perversamente por el corte que las separa de Viridiana o de la niña que juega perversamente junto al árbol donde se suicidó el rico, etc.



Pero el Cristo anarco-surrealista de Buñuel produce una visión del mundo sin promesa (“não propõe uma nova ordem mas não aceita a ordem vigente”, 2006: 189). Si corrige a Eisenstein desarmando el organismo popular y la transacción del éxtasis con la historia, es Pasolini quien vuelve positiva la promesa redentora del Cristo Tercermundista ausente por completo en el *potlach* buñueliano, restituyendo una percepción erótico-revolucionaria del mundo. Este desplazamiento explica muy bien la apertura de la Segunda Parte de *O século do cinema*: 1- Eisenstein, 2- Buñuel, 3- Pasolini. El ensamble está acentuado. Los textos no solamente son consecutivos en el montaje del libro. Sino que el texto de 1966 comienza repitiendo las mismas líneas descriptivas que abren el ensayo de 1962.¹⁵⁸ Pasolini empieza por Buñuel,

¹⁵⁸ Cfr. Rocha (1962 y 1966): “O sortilégio bloqueia as portas da igreja. Os padres paralisados, os fiéis misteriosamente detidos. O povo explode nas praças, a cavaleira carrega. Enquanto as massas lutam contra as

establece retrospectivamente su filiación latina a partir de la implicación necesaria de la política con el misticismo: “Isto, a seqüência final de *El ángel exterminador*. Que significa? Sugestão de que Igreja e o Fascismo, principalmente nos países latinos, andam sempre de mãos dadas?” (p. 185). Esta línea genealógica afirma el curso (político-religioso) de la tribu latina, donde institución religiosa y terrorismo estatal van de la mano. *Deus e o diabo* (1964), ¿no trata precisamente de la alianza entre la iglesia y estado que reprime a las masas? ¿No será también el problema de *Terra em transe* (1966), donde el líder fascista lleva la cruz al corazón del estado mediante el golpe militar y criminal? Pero ¿no vale también la inversa? De la inseparabilidad entre política y religión en América Latina, surge un vínculo necesario entre misticismo y revolución, núcleo estético de la identificación tribal de Glauber Rocha con Pasolini:

Em sua mais recente entrevista à imprensa, em março de 1965, Georg Lukács declarou que é necessário revisar a programática política em relação ao mundo subdesenvolvido. A alienação do mundo burguês, que alguns teóricos europeus— inclusive ele próprio— colocaram, não tem validade *absoluta* para o homem subdesenvolvido. Neste homem, afirma por sua vez Pasolini, as forças do *irracional* é que geraram (generaron a) Cristo. Aqui, a Virgem Maria é o irracional, é o supra-real, é a imagem de um povo sofrido, cuja alienação provoca, num parto com fórceps, mais cedo ou mais tarde, o Cristo redentor (1966, 2006: 190).

forças fascistas, os sinos soam. Um bando de carneiros, mansos e servis, marcha a caminho dos templos” (p. 185 y p. 170)

Cap. 10- Pasolini y la mimesis divina (el plano indirecto libre).

La “Estética del hambre” (“Estética da fome”, Rocha, 1965), presentada en Génova durante el mes de marzo de 1965 en el marco del Congreso *Terzo Mondo e comunità mondiale* organizado por el Instituto Colombianum, es el primer hito ensayístico del calendario crítico de un año de gran potencia teórica (Cfr. Pereira, 2007 y Franklin De Matos, 2016). El 29 de mayo de ese año comienza la primera edición de la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* (Festival de Pesaro) que, junto con las nuevas camadas de cineastas independientes, reúne a los teóricos más destacados del momento: Pio Baldelli, Umberto Eco, Christian Metz, Roland Barthes y, lo que más nos interesa, Pier Paolo Pasolini con su famoso ensayo “Cine de Poesía” (cfr. Pérez Estremera, 1971). Ambos textos tienen una amplia repercusión editorial. El de Pasolini es publicado en los *Cahiers* ese mismo año, el de Rocha, en *Positif* con el nombre “Esthétique de la Violence” en 1966. *Positif* y *Cahiers* garantizan una visibilidad privilegiada en el contexto de la cinefilia europea y mundial (Figueirôa: 2004). A pesar de todo, Pasolini nunca menciona el texto de Rocha (mientras incluye al bahiano en el inventario de los cineastas que cumplen con su postulado de un *cine de poesía*, cfr. Pasolini, 2005: 249). Rocha, que escribe un texto elogioso sobre Pasolini en 1966 (“A moral de um novo Cristo”), guarda silencio sobre el artículo de Pasolini hasta 1969: “O artigo de Pasolini sobre cinema de prosa e cinema de poesia é uma peça errada, porque Pasolini vinculou muito a linguagem do cinema ao processo lingüístico verbal literário” (2004: 191).¹⁵⁹ Entre el silencio de uno y la mención tardía del otro puede obrar como fondo la “identidad tribal” en el nivel de las películas y hasta la simpatía personal que mantienen los autores desde 1962. En todo caso, las críticas tardías de Rocha se sincronizan bien con el distanciamiento estético-político con el Cristo pasoliniano, que comienza a anunciarse en 1969 y se amplía con las críticas despiadadas a la *Trilogía de la vida* (vid cap. 11): el ensayo “é um erro, e inclusive se reflète nos próprios filmes de Pasolini” (2004: 192). Si el deslumbramiento por el Cristo en 1965 eclipsó la discrepancia con el texto del mismo año o bien si la recepción crítica del texto fue facilitada por el desencanto tardío en el nivel de la producción, si por las mismas razones Pasolini guardó silencio sobre el texto glauberiano, nada impide que sea lícito, para nosotros, contrastar algunos postulados generales de estos dos grandes ensayos cuya contemporaneidad

¹⁵⁹ Prácticamente lo mismo dirá en un ensayo probablemente datado entre 1974 y 1975 dedicado a Godard, cfr. Rocha (2006): “Godard discordou dizendo que não se pode aplicar métodos literários para a crítica de cinema, que o cinema é uma arte nova que não tem nada a ver com a literatura” (p. 281).

es incuestionable como punto de partida y marco teórico general: la “teoría nueva” del “cine nuevo”.

- Cine de poesía y Estética del hambre

La lectura de “Cine de poesía” en el marco de la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* autoriza a Pasolini a generalizar su tesis sobre una nueva condición estilística del cine: “como ejemplos concretos de todo esto, traeré para el análisis a Antonioni, Bertolucci y Godard—pero podría agregar también desde Brasil a Rocha (...) y naturalmente, a muchísimos otros (presumiblemente a casi todos los autores del Festival de Pesaro)” (Pasolini, 2005: 249). El *nuevo cine de poesía* es para Pasolini una realidad concreta, perfectamente actual, que reúne un universo internacional de autores. En contraste, la “Estética del hambre” no sólo adopta un recorte geopolítico (“é um fenômeno dos povos colonizados”), tampoco considera al “cine nuevo” como una cosa concreta, corroborable a partir de un corpus definido de films, sino como un proyecto (“é um projeto”) (2004: 67). Los puntos de partida no pueden ser más opuestos: realidad internacional / potencialidad del tercer mundo

Si bien la desmarca del “Cine Nuevo” con respecto a la modernidad europea está presente desde los textos tempranos (vid cap. 3), la “Estética del hambre” (1965) enmarca la apertura de la discusión del *cine nuevo* con el *viejo mundo* en el *viejo mundo*: “Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino” (Rocha, 2004: 63). Como ya ocurría en 1963, la distancia está fundada en una diferencia de perspectivas que el Cine Nuevo debe desarmar por la violencia (“ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado... foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”, *ibid.*). Aunque esta disyunción óptica “mundo latino/mundo europeo” se complejiza al año siguiente, cuando Rocha publica su ensayo sobre Pasolini (1966) acentuando una línea genealógica diagonal que fractura internamente la Historia del Cine europeo y enriquece, correlativamente, la tradición historiográfica latinoamericana (vid cap. 9). En todo caso, la estética glauberiana se instala decididamente en el campo de las condiciones de percepción fraguadas por las formas del cine y eventualmente desarmadas por la creación de nuevas formas (¿bajo qué nuevas condiciones es posible que un colonizador vea a un colonizado por afuera de los condicionamientos “de la estética dominante”?).

En cambio, la determinación teórica del “cine de poesía” es en apariencia paradójica, ya que se introduce a través de un doble desplazamiento teórico: *del campo de la teoría del cine al campo de la teoría literaria y de la determinación de la cosa poética en el cine a la explicitación por analogía de un procedimiento mayormente identificado con la novelística*: “transformaré por lo tanto momentáneamente la pregunta: ¿es posible en el cine una ‘lengua de poesía’?, en la pregunta: ¿es posible en el cine la técnica del ‘discurso indirecto libre’?” (Pasolini, 2005: 244). Pero el desplazamiento facilita una analogía explicativa: puede compararse la *cámara objetiva* con un discurso indirecto en literatura (el punto de vista del narrador) y la *cámara subjetiva* con un discurso directo (el punto de vista del personaje). El *discurso indirecto libre* es aquel que compone los dos registros en un mismo plano: “es la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y, por lo tanto, la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua” (Pasolini, 2005: 244). Llevemos la analogía hacia el cine. El plano “subjetivo indirecto libre” compone dos puntos de vista en un sistema inestable que ya no permite distinguir de forma tajante la posición del narrador y la posición del personaje. El mejor ejemplo de Pasolini:

Antonioni ha liberado el propio momento más real: ha podido finalmente representar el mundo visto con sus ojos, porque ha sustituido, en bloque, la visión del mundo de una enferma, por su propia visión delirante de esteticismo: sustitución en bloque justificada por la posible analogía de ambas visiones (Pasolini, 2005: 251).

Las condiciones de aparición de un *discurso indirecto libre* en literatura dependen de la riqueza *polifónica* que presenta una lengua. Toda vez que ella en lugar de establecerse “conforme a un ‘nivel medio’” o “koiné” se diferencie, por ejemplo, en una lengua baja (la del personaje) y una lengua culta (la del autor), en una lengua central y un dialecto periférico, etc.¹⁶⁰ La efectividad de la “mímesis lingüística” depende enteramente de la diferenciación previa (el narrador culto puede adoptar el dialecto de su personaje, así como el personaje puede estar atravesado por la lengua de su narrador). Pero en el cine la “mímesis visiva” añade una condición problemática que no se encuentra en el “discurso indirecto libre” de la literatura (por eso Pasolini resalta el carácter meramente *posible de la analogía de ambas*

¹⁶⁰ Cfr. Pasolini (1965): “Un discurso indirecto libre potencial y emblemático existe en Dante, cuando usa, por razones miméticas, palabras de las que es inimaginable que él fuese usuario, y que pertenecen a la extracción social de sus personajes” (2005: 244).

visiones).¹⁶¹ ¿Cuál se sería el equivalente perceptivo de la “historia gramatical popular y culta” que diferencia internamente las lenguas? ¿Hay algo como una *jerga visual* o un equivalente óptico de los dialectos, sociolectos, idiolectos, etc.? En todo caso, mientras la polifonía está formalizada, por ejemplo, por la ciencia lingüística, no existe un equivalente *óptico* de las “lenguas especiales, las jergas, las diferencias sociales” o mejor aún, si existen “están totalmente fuera de toda posibilidad de catalogación y de uso” Frente al escritor que él mismo es, dice Pasolini, “el autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) del estuche, del bagaje: sino del caos, donde no son más que meras posibilidades” (p. 236). *Meras posibilidades, analogías posibles tomadas del sordo caos de las cosas un instante antes* por el propio cineasta. La diversidad lingüística está dada y puede ser objeto de una mimesis lingüística, pero la diversidad “visiva” debe ser (re)creada sin sistemas de referencia previos. Por eso habla Pasolini del *cine* como una “semiología de la realidad”. El cineasta crea simultáneamente la percepción y el sistema perceptivo de referencia, el acto perceptivo y el código de la mirada. Por eso “su operación no puede ser lingüística sino estilística” (p. 246).¹⁶² De ahí su carácter eminentemente poético. Es la “visión delirante de esteticismo” de Antonioni la que produce (y sustituye por analogía “posible”) el sistema de la percepción neurótica con sus encuadres obsesivos, angulaciones aberrantes, el vaciamiento afectivo de los espacios y la afición geométrica que corta los cuadros (y los cuadros dentro de los cuadros).

Todo esto nos suena mucho a Glauber Rocha. Por ejemplo, el “registro afectivo” del *sertão* visto por los *sertanejos* se diferencia del punto de vista del sadismo de Estado fracturando internamente la homogeneidad del espacio-tiempo representados en el film por una fluctuación o síncope de la cámara que oscila entre los dos puntos de vista y a veces los rebasa (por ejemplo, cuando la cámara abandona al personaje). O el punto de vista de colonizador europeo que debe ser violentado por la perspectiva del hambre adoptada por el cineasta (vid supra). Por eso más allá de las objeciones contra el dispositivo conceptual de Pasolini, es factible determinar la correlación teórica entre los postulados del brasileño y los principios estilísticos del italiano. La *estética del hambre* no depende tanto de filmar hambrientos o contar historias de pobres con harapos vistos desde un punto de vista

¹⁶¹ Cfr. Pasolini (ibid.): “El lin-signo utilizado por el escritor ya ha sido elaborado por toda una historia gramatical popular y culta: mientras que el im-signo adoptado por el autor cinematográfico ha sido extraído idealmente un instante antes, por ningún otro que por él mismo del sordo caos de las cosas” (p. 238).

¹⁶² Pasolini (ibid.): “Por lo tanto, si el cineasta se identifica con el personaje, y a través del mismo narra los hechos o representa el mundo, no puede valerse de ese formidable instrumento diferenciador natural que es la lengua. Su operación no puede ser lingüística sino estilística” (p. 245 y s.).

digestivo; “é uma questão moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia” (2004: 67). Una cuestión moral, es decir, un punto de vista subjetivo sobre las cosas (tomado en el encuentro con las cosas) y que sólo el esquematismo naturalista pretende hacer pasar por las cosas mismas (“el statu quo del natural” que criticaba Eisenstein, vid cap. 5). Cabe distinguir en el texto glauberiano dos niveles en la composición de un filme de acuerdo con la “Estética del hambre”: uno que corresponde al plano de contenidos (el hombre, la casa, el detalle a observar, la filosofía) y otro que corresponde al plano de la expresión (la cuestión moral, la observación, el registro afectivo, etc.). La singularidad de la *estética del hambre*, su diferencia con el “cine digestivo”, no pasa necesariamente por mostrar hambrientos (Hollywood nunca dejó de digerir la pobreza) o poderosos (*Terra em transe*, *Cabeza cortadas* son films palaciegos). Podemos rastrearla allí donde Pasolini pone el corazón del cine de poesía:

El cine de poesía tiene en común por lo tanto la característica de producir filmes de doble naturaleza... Bajo ese filme, transcurre otro filme – que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su protagonista: un filme total y libremente de carácter expresivo-expresionista (Pasolini, 2005: 225).

La fábula deviene casi una excusa, dice Pasolini para radicalizar la diferenciación. En todo caso, los filmes se desarrollan simultáneamente en dos niveles relativamente autónomos, pero inseparables e intercambiables. Por ejemplo, en *Terra em transe* (1966) hay una composición de dos niveles entre el delirio del narrador y la historia de la revolución frustrada (“o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da policia, no clímax de uma revolução frustrada”, 1997: 274). Lo mismo en *Deus e Diabo* (1964): el personaje no percibe el mar, queda atrapado en el encuadre del desierto. La realidad no alcanza la utopía política afirmada (por corte directo) por la cámara. De hecho, el vaciamiento de cuadro es uno de los recursos preferenciales que resalta Pasolini como expresión autónoma del plano subjetivo indirecto libre (“la técnica de hacer entrar y salir los personajes del encuadre”, *ibid.*: 250). Por eso hace bien el italiano en incluir a Glauber Rocha en el conjunto de los cineastas que elaboran un estilo indirecto libre. Xavier (2007, 2014) y Deleuze (2005b) siguen a Pasolini en la interpretación estilística de Rocha (vid cap. 2). Pero vale insistir una vez más en que la reflexión estética del bahiano conlleva por sí misma una teoría del desdoblamiento de dos (o más) sujetos o puntos de vista dentro del film, diferenciados (cuando la cámara abandona al personaje) o indiferenciables idealmente por su posible analogía en un bloque perceptivo-

afectivo: “eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis (1973, 1997: 457).

- Mímesis visiva, mímesis divina

La noción de “mímesis visiva” no apunta en Pasolini a una copia naturalista de la realidad, sino a la composición heteróclita de distintos sistemas de miradas, que desdoblan el mundo dentro del plano: “no sólo ambos ven concretamente ‘series diversas’ de cosas”, dice Pasolini, “sino que una cosa, en sí misma, resulta diversa en las dos ‘miradas’” (Pasolini, *ibid.*: 248). Con este postulado, Pasolini desmonta teóricamente el principio general del montaje intelectual eisensteniano que incomodaba a Glauber Rocha por sostenerse en la unidad identitaria de la conciencia autoral (forma de cine) y la conciencia colectiva del pueblo (forma de pensar).¹⁶³ El registro afectivo no implica identidad, ni conciencia (“esta fome, sendo sentida, não é compreendida”, 2004: 65, *vid cap. 6*). El mayor contacto teórico de Pasolini y Glauber Rocha es la crítica, la diferencia, frente a Eisenstein. El “cine de poesía” se determina por la diferencia entre el “monólogo interior” teorizado por el soviético y la exterioridad recíproca de los sujetos implicados en la operación mimética: “el monólogo interior es un discurso revivido por el autor en un personaje que es al menos idealmente de su tiempo... la lengua puede ser por tanto la misma” (Pasolini, 2005: 245). La “subjektividad indirecta libre”, en cambio, se compone a partir de la heteronomía de ambas lenguas o mejor de ambas miradas que no ven la misma cosa, al mismo tiempo y en el mismo lugar. No hay homogeneidad entre la cámara y el personaje, ni identidad entre sus puntos de vista, porque pertenecen a distintos tiempos y guardan entre sí relaciones anacrónicas. Si el cine de Eisenstein se presenta como el reflejo formal de la conciencia colectiva de su tiempo, la “mímesis visiva” que postula Pasolini es una creación de realidad que anticipa “el estado medio de un nuevo tipo antropológico” (p. 254). Antes que *mimetizarse* con “la mirada” de un tipo antropológico dado (el campesino, el obrero, el pueblo, tomados como datos autónomos), la cámara “libera las posibilidades expresivas comprendidas por la tradicional convención narrativa, hasta volver a encontrar en los medios técnicos del cine la originaria cualidad onírica, bárbara, irregular, agresiva, visionaria” (p. 249). Como el “cine nuevo” de

¹⁶³ Cfr. Eisenstein (2002): “La cuestión del montaje de imágenes se basa en una estructura definida y un sistema de pensamiento, que se deriva, y ha sido derivado, únicamente a través de la conciencia colectiva, apareciendo como un reflejo de la nueva (socialista) etapa de la sociedad humana” (p. 298).

Glauber Rocha el “cine de poesía” aparece como una “tecnología mística”, bárbara, agresiva, anacrónica... equivalente a una “propedéutica de los hombres nuevos” (p. 158).

Deleuze convierte el modelo pasoliniano en el principio reflexivo de la percepción cinematográfica moderna, que compara con un “cogito” que ha perdido la certeza *cartesiana* de su identidad.¹⁶⁴ El francés remite los polos del análisis del discurso (sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado) a una matriz trascendental (“Cogito/sujeto empírico”) para convertir el “desdoblamiento” de los sujetos dentro del film en el principio reflexivo de la percepción cinematográfica (la imagen genética). El modelo de reflexión trascendental desecha en la historia de la filosofía el *residuo de trascendencia* implicado en la identidad plena de la *res cogitans* cartesiana y, en la Teoría del Cine, “el carácter sagrado de la operación” que subyace a la noción pasoliniana de “mímesis”.¹⁶⁵ Lo contrario de Glauber Rocha que, rechazando la matriz lingüística del texto pasoliniano exagera la perspectiva sagrada de la operación:

Fellini é Fellini, Mastroniani seu *meio*. O meio é o ator, o Duende enquanto Deus Fellini descansa no Paraíso. O eu partido. Eu e meio, Eu e uma metade, Esquizofrenya. Projecção do Eu Escondido, celebração orgiástica deste Amor à Euautorcrítica (Yo-autocrítica), humor, exceção, ritual, prazer, gozo, sexo, arte (...). O Meio é a menagem... a metade realizada do ser em Estétyka (...) Eu verdadeiro Sou o Meu Melhor Tema (2006: 268).

La proliferación de figuras sagradas y neo-testamentarias en la reflexión de Rocha (y de Pasolini) no es casual, ni pertenece a un orden espiritual o cultural indiferente del problema cinematográfico el éxtasis, el ritual y la creencia. Pero incluso más allá de la generalidad de la perspectiva sagrada anudada a la potencia ontológica del cine, se afirma en particular una doctrina del desdoblamiento sagrado en el cine: el *Dios escondido* y su *medio expresivo*

¹⁶⁴ Cfr. Deleuze (2005a): “se trata del Cogito: un sujeto empírico no puede nacer al mundo sin reflejarse al mismo tiempo en un sujeto trascendental que lo piensa, y en el cual él se piensa. Y del Cogito del arte: no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar, y que lo capte como actuado, tomando para sí la libertad de que lo desposee. ‘De ahí que existan dos yo diferentes, uno de los cuales, consciente de su libertad, se erige en espectador independiente de una escena que el otro representaría en forma maquinal. Pero este desdoblamiento no llega nunca hasta el final. Es más bien una oscilación de la persona entre dos puntos de vista sobre sí misma, un ir y venir del espíritu’ un estar-con” (p. 225).

¹⁶⁵ Cfr. Deleuze (ibid.): “Pasolini decide llamar Mímesis a esta operación de dos sujetos de enunciación, o de dos lenguas en el discurso indirecto libre. Quizá el término no sea afortunado, ya que no se trata de una imitación sino de una correlación entre dos procesos asimétricos funcionando en la lengua. Son como vasos comunicantes. Sin embargo, Pasolini insistía en la palabra ‘Mímesis’ para subrayar el carácter sagrado de la operación” (p. 112).

(personaje, duende o Cristo), las dos mitades del “ser en estética”, la esquizofrenia de los “films de doble naturaleza” (donde la mejor expresión del “Yo” autoral es la elección del mejor tema, el medium en el plano de contenidos), de dos conciencias (Fellini/Mastroniani) cuya relación no es ni identitaria (Eisenstein) ni reflexiva (Deleuze) sino sagrada y extática como la de Dios y su medio Cristo (dos personas distintas para una misma entidad divina).

No escapa a Deleuze el carácter fundamentalmente religioso del cine (como médium de la creencia del hombre en el mundo que entra en crisis con la modernidad)¹⁶⁶, sin embargo, ignora en el aparato crítico de su estudio, la procedencia *litúrgica* de la reflexión pasoliniana sobre el concepto de “mímesis”. De acuerdo con la *Imagen-movimiento*, la fuente de los estudios pasolinianos debe rastrearse en Mijail Bajtín (cfr. Deleuze, 2005a: 112).¹⁶⁷ No reconoce que Pasolini construye su concepto de “mímesis divina” a partir del famoso estudio de Auerbach: “Mímesis” (1950) (cfr. Bentivegna, 2011).¹⁶⁸ Más allá de la insistencia de Pasolini por el Dante atravesada por la lectura de *Mimesis*, en términos genéticos, los especialistas se remiten al bello capítulo de Auerbach sobre el “drama derivado de la liturgia” (1950: 140), donde el estudioso alemán analiza las primeras modalidades de la puesta en escena de la Sagrada Escritura (el “proyecto mimético iniciado por los primeros escritos cristianos”, Bentivegna, *ibid.*: 15).¹⁶⁹ El capítulo de Auerbach se desplaza entre la Escritura y la puesta en escena, ya que está centrado en la escritura litúrgica que incorpora la puesta en escena de la Escritura ante un auditorio popular. Y Auerbach parte de un lugar un intermedio (entre la escritura y la puesta en escena): la retórica. En comparación con la “retórica clásica”

¹⁶⁶ Cfr. Deleuze (2005b): “Es innegable que el cine tuvo desde sus comienzos una relación particular con la creencia. Existe una catolicidad del cine (hay muchos autores expresamente católicos, incluso en América, y los que no lo son tienen relaciones complejas con el catolicismo). ¿No hay en el catolicismo una gran puesta en escena, y no hay en el cine un culto que toma el relevo de las catedrales? (...). O mejor dicho, desde un principio el cristianismo y la revolución, la fe cristiana y la fe revolucionaria fueron los dos polos que atrajeron al arte de las masas. Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba bien sea en el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo interior y superior que el hombre mismo era... Hoy no podemos decir que estos dos polos del cine hayan perdido fuerza: una cierta catolicidad no cesó de inspirar a gran número de autores, y la pasión revolucionaria pasó al cine del tercer mundo. Lo que cambió es no obstante lo esencial, y hay tanta diferencia entre el catolicismo de Rossellini o de Bresson, y el de Ford, como entre el revolucionarismo de Rocha o de Güney, y el de Eisenstein” (p. 228 y s.).

¹⁶⁷ Cfr. Deleuze (2005a): “Habrá que remitirse a las concepciones de Bakhtine sobre el discurso indirecto libre” (p. 112).

¹⁶⁸ Diego Bentivegna (2011), en el prólogo de *La divina mimesis* (Pasolini, 2011), rastrea la génesis del concepto de mimesis pasoliniano en “la línea de ‘mezcla’ o ‘confusión de estilos’ postulada por Auerbach (...) De Auerbach, en efecto, extrae una concepción de realismo como representación mimética no de los objetos que constituyen eso que llamamos realidad, sino como una operación que afecta los códigos de representación y, sustancialmente, la lengua de la representación” (p. 15).

¹⁶⁹ Sobre Dante, cfr. Bentivegna (*ibid.*): “Pasolini afirma que con Dante ‘no nos hallamos tan sólo frente al descubrimiento de la lengua, sino frente al descubrimiento de *las lenguas*’” (p. 12).

que exige la separación del estilo elevado y la lengua baja o popular con vistas a los efectos de enunciación, la *retórica cristiana* “funde completamente” los registros “sublimis” y “humilis”, las lenguas altas y las lenguas bajas “ya desde un principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo” (Auerbach, *ibid.*: 146).¹⁷⁰ El fundamento teológico de esta operación está basado en “la Palabra Sagrada, que Dios oculta a los sabios y prudentes y manifiesta a los inocentes” (Mat. II, 25, Luc 10, 25)” (p. 148).¹⁷¹ A partir del análisis retórico y de su fundamento teológico, de acuerdo con Auerbach, el estilo litúrgico cristiano no sólo compone en bloque dos niveles de la lengua (la Palabra de dios y la voz de los inocentes) sino también dos tiempos, el presente de los personajes humildes y el drama secular cristiano.¹⁷² La propia armazón litúrgica conlleva el anacronismo como elemento compositivo inherente a la fusión no identitaria de lo alto y lo bajo: “las escenas en las cuales se presenta la vida corriente de la época (...) están engastadas en un marco bíblico-universal cuyo espíritu las penetra” (p. 150). Así por ejemplo en “Mystère d’Adam” del siglo XII, que es el bosquejo más antiguo del drama litúrgico cristiano: “Adán ya conoce por anticipado toda la historia cristiana, o por lo menos el advenimiento de Cristo, el perdón del pecado que él acaba de cometer (...) pues en Dios no existe diferencia alguna de tiempos, ya que todo es para él igualmente presente” (p. 152). Por eso, si el fundamento canónico del anacronismo en la historia es la omnisciencia de Dios, esa Conciencia se manifiesta fragmentariamente (y como inconscientemente) “encuadrando el sublime suceso en su vida corriente de suerte que se les haga espontáneamente actual” (p. 150).

Pongamos como ejemplo *La ricotta* de Pasolini (1962). El cortometraje que antes que *Il Vangelo...*, problematiza la puesta en escena de la *Pasión de Cristo* componiendo un estilo sublimis (en colores) y otro humilis (en blanco y negro):

¹⁷⁰ Cfr. Auerbach (1950): “En la antigüedad el estilo elevado y sublime se llamaba *sermo gravis* o *sublimis*, el bajo, *sermo remissus* o *humilis*, y ambos debían permanecer estrictamente separados. Por el contrario, en el mundo cristiano ambos están fundidos ya desde un principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo, en las cuales tanto la *sublimitas* como la *humilitas* cobran inaudita realidad y se funden por completo” (p. 146).

¹⁷¹ La remisión a Mateo en el estudio del alemán no puede pasar desapercibida para Pasolini cuando filma el Evangelio de Mateo.

¹⁷² Cfr. Auerbach (1950): “Cada trozo de una pieza medieval surgida de la historia forma parte de un conjunto, siempre el mismo: un drama único, cuyo principio es la creación del mundo y el pecado original, su culminación la encarnación y la pasión y su esperado final, aún no consumado, el retorno de Cristo y el juicio final” (p. 152). La unidad de acción, de tiempo y de lugar también está desdoblada “pues no hay más que un lugar: el mundo; no más que un tiempo: el ahora, que es perenne desde el comienzo, y una sola acción: caída y salvación del hombre” (152).



Foto 1: registro sublimis. Foto 2: registro humilis

El figurante que personifica al ladrón que acompaña a Cristo en la percepción *sublimis* de la Pasión, muere de hambre (por su mansedumbre irrisoria y sus fallidos intentos de robar alimentos) en el transcurso *humilis* de su vida ninguneada durante el proceso de producción. Sin embargo, es el único que muere en la cruz *según Cristo*, encarnando la Pasión como un bloque inseparable de su vida y de la vida de todos los miserables. El remate del cineasta (Orson Welles) es elocuente: *tenía que morir para que podamos verlo*.

La representación litúrgica del drama del hambriento inscribe su vida como epifanía de Cristo. En una operación semejante se funda la generalización de Gardies: la perspectiva litúrgica del duelo del *Santo Guerrero contra el dragón del mal* reinterpreta la vida y la suerte de los personajes. Cada trozo de su historia (cada film) expresa un estado, un momento, un fragmento o un punto de vista de esa lucha estructural. El caso más patente es (desde el título) *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969):

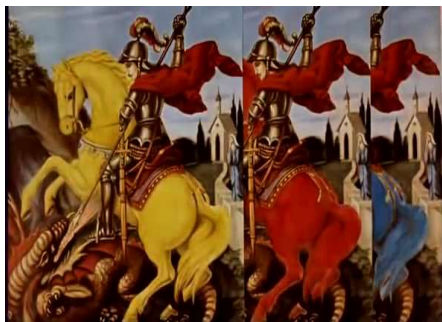


Foto 1: En la introducción del film, sobre la estampa fragmentada del duelo legendario se introducen los personajes de la leyenda sertaneja (cangaceiros, santos, jagunços) y se adelanta como clave de interpretación del film. Foto 2: hacia el final, el duelo de los personajes se resuelve por la repetición litúrgica literal de la estampa actualizada por los personajes. La repetición es tan literal que así como la estampa del inicio se nos presentaba fragmentada (multiplicando la supuesta identidad del mito

originario) el corte vertical que lo reproduce en la historia se fragmenta también de acuerdo con distintos puntos de vista:



Fotos 1, 2, 3 y 4: repetición por jump-cut (corte directo y salto de punto de vista) del Acontecimiento anacrónico. Foto 4: La última repetición de la serie quema por sobreexposición la imagen del sertão, anulando las coordenadas del espacio y el tiempo para superponer la irradiación luminosa del acontecimiento sagrado.

- La moral de un nuevo Cristo

“Pier Paolo Pasolini em 1964, filmou *Il Vangelo secondo Matteo (O Evangelho segundo São Mateus)*. Versão moderna da vida de Cristo, análise histórica do fenômeno judaico e tentativa de nova moral revolucionária, o filme de Pasolini foi atacado por setores da crítica francesa” (Rocha, 1966, 2006: 188).

El comentario parte de una distribución de puntos de vista sobre el plano de contenidos del film según la disposición del tiempo: *versión moderna* (presente), *análisis histórico* (pasado), *tentativa de una nueva moral* (porvenir). Tres perspectivas implicadas anacrónicamente (“Pasolini não se interessa pela continuidade”, 2006: 280). Cada perspectiva temporal hace de su personaje y su mundo, como diría Pasolini, algo “no solo distinto ante las distintas miradas sino divergente de sí mismo” (vid supra). La multivocidad o multiplicidad de puntos de vista caracteriza de suyo la modernidad del film. El análisis histórico presupone su objeto como una realidad independiente, exterior y anterior del propio análisis. Pero es el carácter *tentativo* de la perspectiva moral lo que valora fundamentalmente Glauber Rocha. La promesa de un Cristo Nuevo. El punto de vista sobre un objeto *posible*, inseparable de la propia disposición del sujeto de la creencia o de la fe. Es una perspectiva “moral”, interior. Pero esta vez la diferencia de los puntos de vista del film (el histórico y el sagrado) no están alternados como el estilo *sublimis/ humilis* de *La ricotta*. Componen un bloque indiscernible,

que desarma el contraste didáctico del film de 1962 (vid supra). El análisis histórico toma distancia de los hechos que narra, de la letra misma del evangelio. Por ejemplo, mediante la interpretación actoral *no dramatizada*, distanciada. Por ejemplo, si el personaje cumple al pie de la letra con el Evangelio, es como si su fortuna no le concerniera del todo.¹⁷³



Foto 1: anunciación. Foto 2: María se muestra embarazada de Cristo. Foto 3: reacción de Pedro.



Foto 1: Cristo habla a las multitudes. Fotos 2 y 3: La Pasión de Cristo

La pasión es *desapasionada* en cierto modo, desarmada, arrancada de los lugares comunes del gesto “psicologidealista”. Se expresa mejor en el contracampo de ese grito inarticulado y poco expresivo que reemplaza el diálogo sordo con Dios: se derrumban los muros del palacio como un terremoto alucinado que nos devuelve al punto de vista de la Pasión de Cristo— Pasolini: contemplar este mundo caer por la mirada que derrumba los poderes fácticos. De esta forma, bajo la apariencia inicial de una perspectiva exterior, distanciada, Pasolini toma posición, percibiendo el mundo a través de los ojos virtualmente revolucionarios de su personaje:

Seu Cristo— que prega (predica) a intolerância antes da piedade, que prega a violencia antes da complacência, que se revolta contra o Pai quando, na Cruz, se vê desamparado— é porta-voz da nova moral: *a moral de homem subdesenvolvido consciente*. O Cristo de Pasolini é um estigma contra a alienação: *alienação é a piedade, a complacência, a*

¹⁷³ De acuerdo con Deleuze, una de las características principales del cine moderno es que a sus personajes “lo que les sucede no les pertenece, no les concierne más que a medias” y gracias a ello “saben desprender del acontecimiento la parte irreductible a lo que ocurre” (Deleuze, 2005b: 35).

hipocrisia, o tabu sexual, o servilismo, todos comportamentos que caracterizam *o homem subdesenvolvido, o melhor, o homem colonizado* (p. 188).

Sin embargo, la “tentativa de moral” de Pasolini no se conforma con invertir *de hecho* la moral del hombre colonizado, como una simple revisión histórica que da vuelta la Pasión (violencia en lugar de complacencia, intolerancia en lugar de piedad, etc.). El *desamparo* en la cruz no cambia de signo porque el actor exprese otra actitud, digamos insumisa, en lugar de la resignación del gesto en el momento prototípico de la Pasión. Quizás (el texto no lo deja claro) ese momento negativo corresponde preliminarmente con el Cristo Anarquista de Nosso Senhor Buñuel (perversión de la caridad, sexualización fetichista de la cruz, infamia de los humildes, *potlach* en la última cena, etc.). La “operación sagrada” de Pasolini, en cambio, depende de la misma neutralización dramática del primer plano en la puesta en escena del Texto. El rostro como marco de expresión de afectos posibles, de un *pathos* cuya mueca todavía no ha sido encontrada, de una moral tentativa que ningún gesto puede codificar. Los ataques de la crítica (principalmente francesa) contra Pasolini se explican menos por la violencia formal contra las matrices del espectáculo (campo de juego típico del cine francés moderno), que por la dificultad de los especialistas europeos para percibir la imagen de un pueblo en germen, potencial, expresión de unas “nuevas fuerzas” colectivas disponibles: “Pasolini respondeu e deu chave do problema: ‘a sordidez da crítica francesa recusa admitir a existência de um subproletariado em evolução nos países subdesenvolvidos, compreender os valores destas novas forças” (p. 188). El puro porvenir de un gesto es el territorio expresivo de la tentativa pasoliniana. Aquello que Ivana Bentes llama en su estudio dedicado al Cristo de Rocha y Pasolini: el “cuerpo potente, potencial” (2004: 30). La expresión de la potencia a partir de la “posible analogía” entre la mirada del autor y la perspectiva de un nuevo tipo antropológico.

- La (im)potencia de los cuerpos

En el capítulo “Autenticidade e potencia do pobre: Glauber e Pasolini”, Giuseppe Cocco (2014: 105) distingue tres momentos que caracterizan en Pasolini la expresión de la potencia del pobre a partir de una diferencia gestual que testimonia una “mutación antropológica” en las clases populares: “(1) aquele da autenticidade do pobre; (2) o da transformação do pobre nas lutas; (3) o da ‘perda’ do pobre pela sua homologação na sociedade do consumo de

massa” (p. 114). La periodización de esta “mutación antropológica” coincide con el arco de identificación y rechazo que Glauber Rocha experimenta con su par italiano:

- Durante el momento 1), Pasolini afirma la división inmensa que distingue a los burgueses de las personas del pueblo en el nivel de la expresión de los cuerpos: “era suficiente una mirada que tuviese en consideración la simple presencia física, el *cuero*, para distinguirlos sin la menor posibilidad de error” (Pasolini citado en Cocco, *ibid.*; 115.). Este momento de “autenticidad” que orienta la obra literaria de Pasolini durante la década del cincuenta, se cierra con el período “neorrealista” de sus primeros films de inicios de 1960, cuando Pasolini filma en los suburbios con la cámara en la mano la presencia in situ del cuerpo de los pobres, como expresión inmediata de la diferencia moral y gestual insumisa a pesar de su condición menesterosa. La pobreza se manifiesta positivamente:



Foto 1: *Accattone* (Pasolini, 1961). Foto 2: *Mamma Roma* (Pasolini, 1962)

- En el momento 2), el cuerpo ya “aparece como algo divino, divino en la aparición de la carne de los pobres” (Cocco, *ibid.*: 117). Cocco reproduce algunos fragmentos ejemplares de la novela inacabada (y póstuma) del italiano *Petrolino*:

Todos aquellos jóvenes parecían haber acabado de renacer con una nueva forma. Anticipaban algo que estaba por acontecer y que envolvía también el modo de ser, el cuerpo de los jóvenes hombres. Los topetes y las nuca bien rapadas en los mismos de los hijos obedientes de todas las décadas y siglos precedentes. Pero en la postura de ellos se encontraba una novedad que henchía, irracionalmente, de buena nueva, de ansia por el futuro (...). *La fuerza política y aquella del cuerpo eran una sola fuerza* (Pasolini, 2005, 2005: 204 y s., citado In: Cocco, *ibid.*: 116 y s.).

Las cursivas del intérprete buscan acentuar la *conjunción entre la fuerza de un cuerpo y la fuerza política* que expresa una “nueva simiente” por venir (“anticipaban algo que estaba por

acontecer”, “una novedad que henchía, irracionalmente, de buena nueva, de ansia por el futuro”, “una nueva simiente”, etc.) como una Promesa implicada *en la carne de los pobres* (“uma nova terra e um novo povo estavam a se construir”, Cocco: 117). Este intervalo que absorbe las ilusiones *sesentistas*, define la “identificación tribal” de Glauber Rocha con el Cristo de Pasolini nucleada por la expresión del “hombre nuevo” implicada en el registro afectivo de los cuerpos, de esa fuerza (físico-política) contenida en los gestos que expresan la apertura del porvenir como el terremoto alucinado en el contracampo del grito inarticulado del Cristo pasoliniano. Como el “mar” de *Dios y el diablo* a través del “corte directo” (vid cap. 4), el derrumbe de la civilización se presenta como meramente posible mediante la fragmentación del espacio como proyección del gesto (no de una acción efectiva):



La ciudad permanece intacta en el plano de conjunto (foto 1). El derrumbe está contenido en los fragmentos (fotos 2, 3, 4) así como el gesto está implicado en el primer plano (vid supra).

- El período 3) (“la ‘pérdida’ del pobre por su homologación en la sociedad de consumo de masas”) es el momento asociado con la denuncia de la desaparición del *cuerpo sagrado* por efecto de la industrialización y la imposición publicitaria del consumo que atrapa sus gestos y encadena su erotismo bajo el *pathos* conformista del eros burgués: “os garotos com aqueles cabelos de putas (...), e no rosto eternamente estampado um assustador sorriso de satisfação e presunção (...). O modelo já era único: aquele que o centro, por meio da imprensa e da televisão, molemente impunha” (Pasolini citado in: Cocco, ibid.: 118). Llama la atención el cambio del régimen verbal. Si el momento 1) conlleva mil años de historia cristalizada en la diferencia gestual y el momento 2) expresa la potencia divina del acontecimiento por venir y la apertura del tiempo, el momento 3) conlleva la frustración de lo no acaecido, del tiempo clausurado (“ya era”) y “eternamente estampado” en los gestos vaciados por la homologación técnica y audiovisual que se hace evidente en la década de 1970. El cuerpo del pobre expresa ahora con presunción terrorífica la supresión de su propia diferencia de potencial bajo la codificación erótica del goce liberal producido televisivamente. Si este momento coincide con la ruptura de Rocha con Pasolini (vid cap. 11), la *comunidad de problemas* prosigue por otros medios. Desde la década del 1970, Rocha declara la guerra contra la cadena *O Globo*, el

conglomerado mediático-televisivo favorecido por la dictadura militar en perjuicio de la tónica autoral y tentativa del *cinema novo*, como matriz afectiva de la imagen-país, en una fase de modernización conservadora.¹⁷⁴ Y aunque la empresa de Glauber Rocha se volvía imposible de suyo (“a patota Glauber Rocha tal vez não pudesse ter se formado se, na época do Cinema Novo, a televisão houvesse unificado o país, tal como aconteceu na década de 1970”, Vasconellos, 2001: 24), el programa persiste empecinado o paródico (autoconsciente): *hacer el registro afectivo de la potencia del pobre* como una promesa místico-política, como cuando interviene en la TV TUPI (1977) con aquel juego de máscaras que disputan el porvenir del “super hombre” brasileño implicado en el primer plano:



Rocha (1977): “Boas noites pais de família do Brasil, protejam seus filios porque o Super-Homem vem ali para enfrentar as máscaras do terror imperialista, do terror tecnológico (dos Frankensteins). É preciso usar as máscaras da Macumba brasileira contra a tecnologia. Realmente Severino, tira máscara: o sertanejo é ante todo forte” (cursivas nuestras).¹⁷⁵

¹⁷⁴ Cfr. Vasconellos (2001): “É a ditadura que, a partir de 1965, dá boa vida para a TV Globo surgir como principal instrumento de modernização da sociedade brasileira (...). E qual teria sido a reação de Glauber? Certamente de fúria e indignação diante de total hegemonia da TV sub-roludiana (Roliude= Hollywood) na sociedade brasileira, o que traduz a vitória do imperialismo como estética, ou seja, o modelo norte-americano para o Brasil (p. 79 y s. *Paréntesis nuestros*)

¹⁷⁵ Sobre el programa de TV “Abertura”, cfr. Motta (2001) y La Ferla (1995, 2004).

Cap. 11- Pasolini, el Cristo-Edipo (el encuadre sádico)

La década del setenta contrasta las condiciones de producción de los autores italianos con la diáspora del *ejército de cineastas latinoamericanos del porvenir*.¹⁷⁶ La comunidad latina se fractura por dentro como se había quebrado en 1969 la alianza modernista con Godard. Ese año marcó el tope de su reconocimiento internacional, con la estatuilla de Cannes a la mejor dirección (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*). Un año antes, durante el *Mayo Francés*, la estudiantina ya había hecho de *Terra em transe* una especie de ícono audiovisual junto con algunas películas de Godard.¹⁷⁷ Pero comparte con Pasolini el rechazo de las ilusiones *sesentaiochistas*, y el desprecio por los “gigolós del mayo francés” (los estudiantes burgueses que parasitan la revuelta obrera con su liberalismo sexual alejado de las barricadas) (cfr. Cocco, *ibid.*: 115). Pasolini registra un genocidio cultural bajo la espuma izquierdista. En 1971 Rocha emprende un primer exilio que dura hasta 1976.

- Tres films de exilio

En ese período, Rocha llega a realizar tres largometrajes: uno en España, *Cabezas Cortadas* (1970), otro en el Congo, *Der Leone Have Seven Cabeças* (1970) y el último entre los íconos arquitectónicos de Roma, *Claro* (1975). La “*Estética do sonho*” (1971) confirma en el campo teórico que los films tienen que “tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo” (2004: 250). Sin embargo, algo de esa dimensión mística tan característica de los grandes films de la década anterior queda trunca en los films de este período. No es que Rocha abandone la marcación ritual que teatraliza los desplazamientos de los personajes (donde toda acción es también el gesto de lo que el ritual repite) ni la estructuración litúrgica de la puesta en escena: ¡falta el “registro afectivo” de los cuerpos que hacía fascinante su percepción mística de Brasil! En el exilio, Rocha celebra los éxtasis que ya no celebran los pueblos. Quizá porque está lejos de Brasil su sensibilidad rebota en la superficie de los cuerpos, pero también está la convicción más profunda de que “o povo é o mito da burguesía” contra el que reacciona la “*Estética del sueño*” (p. 250). No hay que celebrar el mito de la burguesía, el éxtasis de la historia que racionaliza el fervor y reprime las potencias

¹⁷⁶ Cfr. Rocha (1976, 2006): Italia “é a maior industria cinematográfica da Europa e concorrente de Hollywood porque dispõe dos melhores cineastas do mundo” (p. 242)

¹⁷⁷ “Os estudantes da Sorbonne apresentavam uma tese demonstrando que *Weekend*” de Godard y “*Terra em transe*” tinham sido os filmes que mais influenciaram os estudantes no movimento de Maio 1968” recuerda GR em 1971 (1997: 407).

místicas (“na medida que a *desrazão* planeja as revoluções a *razão* planeja a repressão”, p. 250):

A) *Cabezas Cortadas* es la secuela española de *Terra em transe*. Celebra el asesinato-parricidio del dictador de *Eldorado* en su exilio físico y psíquico, que transcurre encerrado entre su castillo español y la pesadilla de sus pueblos alucinados en exteriores. Un espacio en ruinas articula los dos mundos: el espacio interior del castillo donde el tirano delira su pasado y anticipa su muerte y el espacio exterior donde se cumplen los mitos parricidas del pueblo, que es una comparsa de gitanos tratados como en un bloque abstracto o un espectador del éxtasis:



Foto 1: Vieira retorna a su encierro por el umbral en ruinas mientras un cuerpo de vientos toca una marcha fúnebre. Foto 2: el Santo del Pueblo (hijo bastardo de Viera) mata a su padre entre las ruinas del castillo. Foto 3: comparsa de gitanos armados forman como un bloque abstracto en el tráiler de un camión. Foto 4: el pueblo es un espectador inmóvil de las pesadillas del tirano/milagros de su Santo.

B) *Der Leone Have Seven Cabeças* celebra la revolución africana donde fracasó el Che Guevara (representado por un esquemático guerrillero cubano) por no comprender el potencial emancipatorio del misticismo tribal africano, que tomaba como un obstáculo irracionalista. La frontalidad explícita, casi postal, de la imagen del pueblo es el mayor índice de exterioridad del encuadre en relación con el espacio naturalista. Más que el “registro afectivo” de la cultura africana, lo que está en juego es el encuadre del colonizador:



Foto 1: bajo el encuadre imperialista, el rey-títere (disfrazado de noble europeo) es obligado a “negociar” con el capitalismo. Foto 2: el pueblo asiste desinteresado al desfile coreográfico de los guerrilleros que miran fijo hacia los bordes del cuadro (no ven al pueblo / ni son encuadrados de frente). Foto 3: el guerrillero cubano es azotado por la turba que lo empuja a los límites del cuadro.

Foto 4: encuadre frontal del pueblo forma una línea recta limitada por los colonialistas que restablecen el encuadre.

El encuadre subordina el objeto al punto de vista colonial y es el escenario de una comedia política: las desventuras del revolucionario cubano que no logra establecer su encuadre. No ve África. El título del film *Der Leon Have Seven Cabeças*, alude a una criatura mítico-política de la tradición bíblica (como el “dragón de la maldad”) por un montaje de lenguas coloniales de África (alemán, inglés, portugués. La lengua del Che no forma parte del título).

C) *Claro* (1975) fue filmada en las ruinas del poder político del catolicismo europeo convertidas en atracción turística. El film que realiza con Juliet Berto (protagonista de *La chinoise* de Godard, 1967) interviene performáticamente la arquitectura política del viejo mundo, con la cámara completamente desencadenada mientras los cuerpos de Bertó y Rocha entran y salen del campo con toda libertad (de movimiento, gestos y palabras). La marcación litúrgica sin embargo no ha desaparecido bajo la evidente espontaneidad de los protagonistas, es el producto del registro directo de los paseos turísticos que la intervención directa permite captar en el fondo del plano. El contraste entre el primer plano y el fondo agudiza la potencia del registro. Los turistas se mueven en lenta procesión, marcada gestualmente por la reverencia museística de las ruinas de una religión-política degradada.



Foto 1: plano de establecimiento revela una percepción *quemada* de las ruinas, equilibrando en diagonal la pendiente del palacio, hacia delante, Juliet Berto (vestida con poncho negro) abre los brazos en posición crística. Foto 2: Bertó da vueltas por el piso, la pierna de Rocha recorta el cuadro, en el fondo los turistas miran indignados. Foto 3: Bertó interviene el espacio en primer plano con la procesión de fondo. Foto 4: el encuadre frontal de Bertó extasiada desvía el encuadre devoto del Vaticano como disputándose el punto de vista del éxtasis (cámara o iglesia).

Haciendo abstracción del registro directo de la procesión que altera, Rocha enfrenta a los gritos las ruinas de los centros históricos del poder tratándolos como si estuvieran todavía animadas, bajo la pantalla turística, por las antiguas fuerzas coloniales como una memoria de la conquista intervenida por el conquistado: “a periferia avança para o centro (...) mi filme

será lançado, ele se chama *Claro* (Luz...) que desnaturaliza a mitologia (...). Cristo chegando a Roma” (1975, 1997: 546).

- *Claro*: dos puntos de vista sobre Pasolini

Si en España Rocha iba tras de las huellas de Buñuel, *Claro* invierte el itinerario de Pasolini: *de la periferia hacia el centro*. Su film italiano de 1975 tiene el anverso y el reverso de esta relación. Dos puntos de vista sobre Pasolini. Poco después del estreno de *Claro*, *Nouvel Observateur* critica despiadadamente el film. Rocha se defiende furiosamente. Existen dos cartas del mismo año que vinculan el “ataque” de la prensa con Pasolini. La primera es remitida a su crítico europeo. Aquí el signo “Pasolini” es positivo:

Como você pôde, eu tendo sido liberado, achar narcisismo confuso e sobretudo insuportável? Siclier, *Le Monde*, também: “...o desprezo do autor pela linguagem burguesa, filho de Marx e Maldoror etc... insuportável”. Para você eu sou um filme PERPETRADO em Roma, para Siclier um imprecador— como Pasolini ou os *danados da terra* (1997: 545 y s.).

La identidad tribal subsiste contra la crítica de los franceses en un frente común tercermundista. Pasolini está del mismo lado que Fanon, autor de *Los condenados de la tierra* de 1961: “¡Frantz Fanon, eis a estética colonialista” (p. 546). Esto sirve como una declaración de principios de estética: “a periferia avança para o centro” (*ibid.*), disputa su encuadre, afecta la autopercepción eurocéntrica y el centro reacciona:

Rocha para a crítica deve ficar confinado na tribo terceiro-mundista. Não aqui. E porque não proibir o filme? Você defende os interesses de quem? Meu filme será lançado, ele se chama *Claro* (Luz...) que desnaturaliza a mitologia... É preciso rever esse filme insuportável subtulado para não cometer o crime da censura em nome do revisionismo acadêmico anticomunista profissional... Em *Claro* há CATÓLICOS E COMUNISTAS EM ROMA (*ibid.*).

Claro es el discurso del tercer mundo sobre las ruinas del poder colonial, resistido por los enunciatarios oficiales de la cultura, críticos católicos y comunistas, que forman parte explícita de las ruinas de *Claro* en tanto prolongan sus efectos coloniales como arquitectos

del *bon sense*. Pero la periferia se adelanta a la comprensión histórica de la crítica (“você não entendeu Cabeças cortadas quando Franco ainda estava vivo”, *ibid.*), anuda sus lenguas (inglés, francés, español, italiano) desbordando el monolingüismo francés (que necesita el subtítulo), seduce a sus actrices (Juliet Berto) para poner en éxtasis el encuadre de las ruinas y traviste a sus mejores cabezas (Carmelo Bene) para poner trance la historia de Roma (“a decadencia é buena”):



La segunda carta es remitida a un colega brasileiro en 1975. Aquí el signo “Pasolini” es negativo:

O último filme de PASO é o processo sobre o intelectual burgês revolucionário que passou explorando o cu do subproletariado, e acabou vítima de sua própria culpa. um bode (carnero), morto. a crítica francesa recebeu mal *Claro* no Festival de Paris. disseram que meu “desprezo pela linguagem burguesa me conduzia além do suportável”... e ainda me chamaram, xingando (burlando), de filho de Marx e Lautréamont (...). PS= Continuo pobre! (1997: 539).

Frente a los otros (europeos) Pasolini es de los *nuestros*, entre los nuestros (brasileños), es uno de los otros. Son dos perspectivas distintas sobre lo mismo. O un desplazamiento del punto de vista para pensarse a sí mismo.¹⁷⁸ La genealogía burlona del crítico francés no es ofensiva al punto de vista del tercer mundo, más bien parece otro triunfo teórico de Rocha: Lautréamont es padre (uruguayo) del surrealismo (vid cap. 9) y por esa condición concreta o material del surrealismo latino, Rocha lee expresamente a Marx, padre del racionalismo revolucionario europeo, como uno de los impulsores de la mística revolucionaria y de la

¹⁷⁸ Cfr. Xavier (2006): “De início, figura de lucidez (o Pasolini-reflexão, em *O Evangelho*); mais tarde, figura capturada nas malhas desta mesa crise (o Pasolini-sintoma dos anos 70). Dada a convergência dos terrenos, o cineasta italiano termina por ser o polo maior de debate nos textos de Glauber, numa relação de amor e ódio dirigida a quem se move no mesmo campo imaginário: o mito cristão; os pobres de um vasto terreno de experiência rural que recolhe as tradições...” (p. 27).

estética del sueño.¹⁷⁹ En este punto nodal que anuda la mística con la política, la comprensión de Pasolini se modifica. La crítica contra el “racionalismo europeo” es inseparable de la interpretación de *Il Vangelo* de Pasolini de 1966 (vid cap. 10). En 1975 si Pasolini no llega convertirse en el representante de la racionalidad moderna europea (ese es Godard en 1969, vid cap. 8), es como el subconsciente sintomático de aquella razón colonial, el principio formal que da a expresión al complejo erótico-tanático del intelectual europeo que muere “víctima de su propia culpa” explotando sexualmente a los “condenados de la tierra”.¹⁸⁰ Lo que está insinuado en la carta, será confirmado por los textos posteriores. Rocha vincula el crimen de Pasolini con la consumación ritual de su último filme: “mesmo se a morte de Pasolini é um atentado fascista, eles aproveitaram a encenação pasoliniana para o matarem segundo os seus próprios ritos” (1981, 2006: 285). Obviamente, Rocha se refiere a *Saló* (Pasolini, 1975), el primer film de la proyectada *Trilogía de la muerte*, que para Rocha encierra la clave de la vida, de la muerte y de la obra del italiano en contraste con el maquillaje turístico y comercial de la *Trilogía de la vida* (*Il Decameron*, 1971, *I racconti di Canterbury*, 1972 e *Il Fiore delle Mille e una notte*, 1974).

- Tres películas de Pasolini

Tres películas organizan esta recepción en espejo y operan, en distintas etapas, como balizas en la periodización de la filmografía del italiano:

A) *Il Vangelo secondo Matteo* (1964): momento de ruptura con el expresionismo italiano, identificación y promesa de una tribu latina de cineastas nucleados con la realidad por un “amor de transformación” desarrollado entre “La estética del hambre” de 1965 y “La moral de un nuevo Cristo” de 1966 (vid cap. 10).

B) *Il fiore delle Mille e una notte* (1974): momento de profesionalización comercial y sublimación esteticista del encuadre erótico-colonial del cuerpo del pobre, expuesta por Glauber Rocha en una breve periodización del mismo año o apenas posterior (2006: 283).

C) *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (1975): momento de consumación del ritual erótico-colonial pasoliniano, desplegado críticamente entre 1975 (año de la muerte de Pasolini) y 1981 (año de la muerte de GR) (1975, 1997: 539 y 1981, 2006: 283).

¹⁷⁹ Cfr. Rocha (1971): “A História é uma projeção das ideias. Marx projetou a luta de classes e vivemos hoje em função do sonho socialista liberador (...). As velhas interpretações econômicas, sociológicas e antropológicas pouco valem *diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe* (...) porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução” (1997: 410 y s.).

¹⁸⁰ Cfr. Rocha (1974 o 1975): “Pasolini coloniza o sexo do pobre, o subproletariado é máquina indefesa diante de sua morbidez” (2006: 282).

A) Desde el punto de vista de nuestra investigación, la recepción de *Il Vangelo...* es el momento más productivo por sus efectos genealógicos positivos que presentamos más arriba (vid cap. 9 y 10).

B) Entre 1974 y 1975, Rocha periodiza la filmografía de Pasolini poniendo el acento en *Il fiore...* (*Las mil y una noches*). El brevísimo artículo (una página) permanece inédito hasta la primera edición de *O Século* en 1983. Se trata de un rápido punteo de sus títulos, ordenados por fecha y acompañados con una o dos palabras que empieza diciendo “Accattone é o último grito do neo-realismo” (enunciado que coincide parcialmente con la periodización de 1966) y se interrumpe con *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), la última película de Pasolini realizada hasta ese momento y el film que cierra la *Trilogía de la vida*. Bajo el impacto de su visionado reciente, la descripción se alarga en contraste con los comentarios sucintos de la obra anterior, cambiando de tono drásticamente desde las primeras líneas: “ritual estetificado pela frustração sexual” (2006: 282). La “estetización” no caracteriza un simple componente estilístico excesivo y criticable. La “estetización” en el cine, por ejemplo, los “reflectores gongorizantes” y los “maquillajes” de la fotografía que criticaba en 1963 (vid cap. 3), nunca se juzga como simple ornamentación carente sentido político. Como mínimo son procedimientos *digestivos* que facilitan la asimilación espectacular del mundo representado, el tercer mundo, enmascarado en lo que tiene de indigerible e inaceptable: “neste filme, o Pasolini revolucionário do cinema vira costureiro da montagem, maquilador de heróis decadentes, fotógrafo de turismo, um sonoplasta oco (hueco) e poeta católico de tendência espanholizante” cuyos ornamentos escenifican una “exposição audiovisual de fantasmas cristãos que desfilam no Terceiro Mundo encantados com a flexibilidade sexual dos primitivos” (*ibid.*). La famosa *Trilogía de la vida* lejos de componer una “mímesis visiva” entre el encuadre del cineasta y la presencia sagrada *del cuerpo del pobre*, opera como un desencuadre del cuerpo por la fijación fetichista en el sexo primitivo exhibido como una provocación del pudor del ojo occidental (*ibid.*):



Cfr. Rocha (1974 o 1975): “Pasolini coloniza o sexo do pobre, o subproletariado é máquina indefesa diante de sua morbidez” (2006: 282). Fotos 1: *Il Decameron*. Foto 2: *I racconti di Canterbury*. Fotos 3 y 4 : *Il Fiore delle Mille e una notte* (1974).

En el caso de *las noches árabes* la perversión es doble. En un mismo procedimiento, Pasolini pervierte el cuerpo del pueblo y la literatura árabe, es decir, el punto de vista del pueblo sobre sí mismo de espaldas a los tabúes occidentales: “a literatura árabe nasce do pobre e estouró (estructuró) uma sociedade capaz de resistir ao cristianismo” (p. 282). Pasolini pervierte el punto de vista del pueblo, se desvía en el comercio sádico de la imagen del pueblo que es la expresión estética de San Pablo, el Cristo imperialista romano (“Pasolini anuncia San Paolo”, p. 282), por la imposición del encuadre colonizador sobre la composición ascendente de los mitos nacidos del pueblo, punto de inflexión del cristianismo en Pasolini frente a la tradición anarquista de Nosso Senhor Buñuel.

Lo interesante aquí es que *Il fiore...* opera en la periodización de 1974 una especie de efecto retrospectivo que desmiente la identificación tribal de 1964-1966: “*Il Vangelo* é a integracao do artista ao Vaticano Comunista” (ibid.). Vaticano + comunismo, Pasolini ocupa el centro de la moral del viejo mundo ya desde 1964, aunque el engaño pueda haber durado más de una década, “com tudo, a selvageria, a barbárie, a anarquia pasoliniana eram dominadas pela disciplina marxista, pelo misticismo católico, tornando-se então uma barbárie maquilada” (p. 283). La barbarie en Pasolini es una estilización, un procedimiento de “doblaje” de la realidad física del pueblo por la idea fija del colonizador (“sou um civilizado apanhado pela barbárie”, p. 283, “o myztificador disfarçado em redentor dos escravos do pai-Deus-rei”, p. 325), fondo arcaico y pulsional de la razón colonizadora que se descarga sádicamente en los cuerpos. Por eso “o sexo é sempre ‘dublado pelo cérebro (é por isso que os seus filmes são sempre dublados)” (p. 284).

C) En los textos y comentarios sobre Pasolini de la segunda mitad de la década del setenta e inicios de los ochenta, entre la muerte de Pasolini (1975) y la de Glauber Rocha (1981), la figura de Cristo se compone con la de Edipo (Cristo-Edipo) y el ritual pasoliniano desnuda el fondo pulsional que se ocultaba en el fondo del aparente “flujo amoroso” de *Il Vangelo...* y en la más evidente estilización erótica y comercial de la *Trilogía*. El foco estilístico pasoliniano sigue siendo el encuadre ritual, el éxtasis vertical, pero si todo ritual actualiza una escena primaria, Pasolini traviste de liturgia cristiana el complejo de Edipo: “a extasorgiastya (éxtasis orgiástico), a Cruz do Pai, falo sagrado de um pai que mata, o enrabamento (inkukazióne) do Krysto por Deus, de Édipo por Layo, de Pier Paolo por alguns ragazzi di

vita. Krystedipo deve ser punido” (p. 323). Bajo la piel de Cristo la repetición de la escena edípica. Pero el Edipo pasoliniano, para Rocha, no es el complejo originario de la formación psicológica de Pasolini, como una escena originaria despolitizada, sino la consumación formal de la historia de la colonización de los cuerpos y de la autopunición como ritual sádico de los colonizadores.¹⁸¹ El legado del padre es histórico-político: “Pier Paolo é um heredeiro do Milagre Marshal na Europa que virou kaphthalyzta” (p. 323). Este fragmento perteneciente al artículo “Paso Sado Maso Salo” que integra la tercera parte de *O século...*, que está dedicada fundamentalmente a Godard, puede datarse entre 1975 (fecha de la muerte de Pasolini) y 1981, fecha en la que Rocha retoma en los mismos términos la comprensión del “Cristo-Edipo” en su “depoimento” grabado en las oficinas de *Cahiers* (vid infra): “Pasolini foi aquilo a que chamo o produto do milagre do Plano Marshal em Itália” (p. 283), “Penso que o sadismo, que se tornou um mito da cultura contemporânea, sobretudo para geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também uma mas-valia (plusvalía) sofisticada das sociedades que não tem verdadeiramente problemas do sofrimento” (p. 285). La composición histórico-política de la escena sádico-edípica (autopunitva) pasoliniana es evidente (“Sade na sua época, Sade na Bastilha, é uma coisa, mas o neo-sadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascizante”, *ibid.*). Los dos textos llevan la marca de la recepción del último film de Pasolini (*Salò*, 1975) que reorienta definitivamente la perspectiva de Rocha sobre la filmografía del italiano y sus relaciones estético-políticas con la propia: “porque em *Salò* ele diz a verdade ao afirmar: ‘aquí está, sou pervertido, a perversão é o meu personagem, o meu herói ama os torcionários (del francés ‘tortionnaires’, i.e. ‘carrascos’, ‘jóvenes’) como eu amo o meu asesino” (p. 284).

Expulsado de la “tribu latina” el nombre de Pasolini se conjuga con la “intelectualidad europea” como una expresión sintomática no tanto de la racionalidad estético-política de sus artistas cuyo ícono sigue siendo Godard. Como decíamos, Pasolini más bien nuclea el envés afectivo-pulsional de esa racionalidad que encuentra en *Salò* su consumación, su verdad: “e após o filme ele morreu numa aventura de exploração (explotación) do sexo proletário” (p. 284). Lucha de clases, perpetuación y éxtasis del eros colonial como práctica colonizadora y su concreción generacional. Pero no se trata de una crítica meramente “exterior” sobre la vida

¹⁸¹ Casi en la línea de Deleuze y Guattari, Rocha tiene una comprensión primariamente política, racial y poblacional, de las formaciones del inconsciente y las producciones del deseo, más allá de las figuras arrinconadas por el psicoanálisis en el triángulo edípico-familiar. Cfr. Deleuze y Guattari (1997): “El problema del inconsciente (...) es un asunto de población mundial en el cuerpo de la tierra, y no de generación familiar orgánica” (p. 37).

sexual de Pasolini y de los europeos contemporáneos. La ecuación *Cristo + Dios = Edipo + Layo = Pier Paolo + Ragazzi di vita* señala con toda precisión la inmanencia de la *perversión* en la filmografía: la operación ritual que formaliza la puesta en escena del goce de un erotismo explotador que dispone verticalmente (de arriba hacia abajo) el registro fetichista de un cuerpo del explotado:



Pasolini *es Salò*. *Salò es* la clave (sádica y masoquista) de Pasolini, de su vida y de su obra: “*Salò* é o filme de Pasolini que prefiro, porque pensó ser o melhor filme do ponto de vista da forma: está bem enquadrado, bem montado, bem representado” (p. 284), porque aquí Pasolini se despoja del maquillaje redentor de los pobres y assume (compone) su punto de vista que se identifica con el del sadismo explotador y el renacimiento fascista por vías eróticas: “Pasolini, em *Salò*, aceita sua verdadeira personalidade. Mesmo se a norte de Pasolini é um atentado fascista, eles aproveitaram a encenação pasoliniana para o matarem segundo seus próprios ritos” (p. 285). La identidad vida-obra que establece Rocha y que sirve para pensar una generación de intelectuales europeos (que salen al tercer mundo en busca de experiencias de explotación erótica a bajo costo) no es una hispóstasis carente de mediaciones, ni una generalización empírica, al contrario, la identidad es formal, es decir, estilística: la puesta en escena pasoliniana condensa la relación “forma de cine-forma de sentir” de la sociedad europea capitalista. Por eso este es su mejor film, el más convincente, realiza una “mímesis visiva” entre su punto de vista (que mistifica el abuso sexual) y el de sus personajes (que actualizan ritualmente ese mito histórico).

- Sadismo de masas

Poderia ter produzido cinco vezes mais se escolhesse o caminho a submissão intelectual ao industrialismo cujo objetivo é brutalizar o público pela descarga de sexo e violência (Rocha, 1976, 2004: 348)

Rocha no enuncia su crítica del ritual pasoliniano desde una suerte de ascetismo moral o puritano.¹⁸² Respecto de la perversión pasoliniana, se limita a decir: “no es la mía”.¹⁸³ Y en una carta de 1973 que ya comentamos (vid cap. 4), identifica con todas las letras *su perversión*:

O sádico de massas que sou (...) o ritual do sangue me fascina e é a partir desta selvageria ancestral que me vem o prazer sexual e estético. Começo a entender a significação do sado-masiquismo, a infinita ternura que há no crime. Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis (1997: 457).

Esta confesión rebotante de crueldad en el sentido nietzscheano no hace más que precisar la declinación estilística, la perversión formal, de la ontología del cine, como religión universal del pueblo cuyo principio es la descarga ritual de las pulsiones sexuales y tanáticas latentes en el subsuelo afectivo de las sociedades: “Ato de matar + ato sexual se fundem em ritmo trepidante para a catarse universal” (Rocha, 1966a: 42). En este marco de comprensión, la expresión “el ritual de sangre me fascina” es la más sincera expresión del amante del cine, pero también de aquel que neutraliza la “catarsis” colectiva de la violencia representada (la “digestión”) por medio de la intensificación formal que hace violencia contra el tratamiento espectacular de la violencia obturando su descarga ritual (como en los duelos diferidos de los *westerns* glauberianos). Pero el ritual erótico de Pasolini es el doble complementario del mismo principio: “el ritual sexual me fascina”. No asombra, entonces, que en 1970 Pasolini

¹⁸² El “puritanismo” de Glauber Rocha es un invento teórico Sylvie Pierre, la psicoanalista, que parece tomar una actitud típicamente encubridora de la intelectualidad francesa frente a los abusos de los grandes artistas y pensadores como Pasolini: *como si la crítica de la explotación sexual de los jóvenes pobres de la periferia del capitalismo fuera equiparable con la homosexualidad o con la homofobia del que acusa*. Entre los argumentos inconsistentes de Pierre está la supuesta repulsa de Rocha a la homosexualidad que, sostiene, no aparece en toda su filmografía (cfr. Pierre, 1987). Falso. El primer corto de Rocha (hoy perdido) *Cruz da praça* (1959) narra el encuentro homoerótico de dos jóvenes en el umbral de la Iglesia en la plaza central del Pelourinho (Salvador da Bahía). Y es tematizada con toda naturalidad en *Dios y el diablo* a partir de la relación entre Rosa y Dadá. Por lo demás, el *homoerotismo* del propio cineasta aparece expresamente insinuado sin pudor en algunas cartas y fragmentos de los diarios de exilio todavía inéditos. Cfr. Leite e Aguiar (2010): “‘fiquei excitado, quase pego no pau de Andrés (p.53) (...) ‘O homossexual cresce em mim nestes últimos dias’ (p. 225); ‘meus lábios no desejo de chupar um caralho’ (p. 226) (...) ‘admito minha bissexualidade embora até hoje ainda não tenha trepado com homem mas apenas porque ainda não encontrei um que me interessasse a ponto de remover minha natural repugnância sexual pelas formas masculinas embora me sinta atraído pela vontade de chupar um caralho ou ser enrabado e de enrabar. Mas dou tempo para encontrar um rapaz que me excite fisicamente além desta vontade abstrata que precisa enfrentar a prática para se realizar’ (p. 300)” (p. 30 y s., nota al pie n° 43).

¹⁸³ Cfr. Rocha (1981, 2006): “a perversão culturalmente constituída pelos intelectuais sadianos não é a minha” (p. 286)

dirija a Glauber Rocha la crítica simétrica que el brasileño comienza a hacerle a su cine: “‘Antonio das Mortes’ testimonia lo que digo: (...) la sed de libertad ‘como afirmación sadomasoquista de la conciencia metalingüística’ (...). Así el cineasta puede gozar equitativamente del placer y del dolor del martirio” (Pasolini, 2005: 368).¹⁸⁴ Pasolini y Glauber Rocha se acusan de lo mismo, en espejo: caer en una intensificación sádica y calculada del ritual cinematográfico (acto de matar / acto sexual). Por eso Pasolini habla de una “conciencia metalingüística” presupuesta en la forma exacerbada del sadismo glauberiano y Glauber Rocha habla de un “sexo doblado por el cerebro” presupuesto en el sadismo pasoliniano. Y así como Rocha reconoce, en espejo, su condición “sádica” como intérprete gozoso del “ritual de sangre” llevado a los límites de la exasperación formal, también en 1973, el italiano asume por su cuenta la justeza de la crítica que va a dirigirle Glauber Rocha:

Me arrepiento de la influencia liberalizadora que mis películas eventualmente puedan haber tenido en las costumbres sexuales de la sociedad italiana. Han contribuido, en la práctica, a una falsa liberalización, en realidad querida por el nuevo poder reformador permitido, que es el poder más fascista que recuerda la historia (Pasolini, 1998: 101).

Hay algo vidente en el sadismo. Glauber Rocha es *el único cineasta de América Latina que puso en escena el genocidio continental al mismo tiempo que ocurría, e incluso antes*, cuando sólo podía ser expresado por una sensibilidad descarnada por el registro afectivo de las fuerzas sádicas y fascistas que se caldeaban en el fondo de la tierra para saltar a la superficie de la escena histórica. Desde *Dios y el diablo*, film estrenado en simultáneo con el golpe de estado de 1964, Rocha registró y elaboró en los transe de sus filmes tanto la fijación genocida del encuadre Estatal como el éxtasis colectivo que libera por mística las fuerzas anacrónicas de la resistencia (vid cap. 4). Pasolini, a su vez, realiza el registro del “genocidio cultural”. La desaparición del cuerpo potente afecta directamente el ciclo creativo del italiano.¹⁸⁵ Sólo en nombre de ese registro “sagrado” se justifica estéticamente, en el plano de

¹⁸⁴ Cfr. Pasolini (2005): “‘Antonio das Mortes’ testimonia lo que digo: (...) la sed de libertad como afirmación sadomasoquista de la conciencia metalingüística (...). Debo repetir el *leiv motiv*: los espectadores son heridos por el cineasta “consciente de su lenguaje”, y a su vez hieren al cineasta (salvo, justamente, los espectadores privilegiados que comparten con él la idea de que el escándalo extremista es necesario). Así el cineasta puede gozar equitativamente del placer y del dolor del martirio: testimonio de su propia “liberación de la represión” como ebriedad suicida, vitalidad derrotista, auto-exclusión didascálica, exhibición de llagas significativas (p. 368 y s.).

¹⁸⁵ Cfr. Bentivegna (2011): “Si en el pasado Pasolini pudo pensar que era factible encontrar esta cultura en ciertos reductos geográficos- las campiñas ‘humildes y cristianas’ del Friuli materno en cuya lengua escribe sus

los contenidos, la salida del capitalismo en términos históricos o geográficos de los filmes que componen la *Trilogía: El Decamerón, Las Mil y una noches* y los *Cuentos de Canterbury*, como si Pasolini rodeara al capitalismo histórica y geográficamente para trazar en el vacío el cuerpo potente del pueblo desaparecido.¹⁸⁶ Para poner a sus héroes por fuera de la “normalización” sexual-gestual burguesa y hacer posible (algo a esta altura imposible) una mimesis divina entre la forma de vida del autor y la de sus personajes: “era claro que estaba haciendo experiencia de una forma de vida con el fin de *expresarla*” (Pasolini, 1998: 99). Desde entonces, con la conciencia de que el cuerpo potencial ha desaparecido, el pathos de la expresión estética pierde su justificación “mimética” en el plano de los cuerpos, las miradas y los gestos:

Si quisiera continuar con películas como *El Decamerón* no podría hacerlas, porque ya no encontraría en Italia –especialmente en los jóvenes- la realidad física (cuyo estandarte es el sexo en su gloria) que es el contenido de esas películas”. No sólo “mi cultura”, sino “el cuerpo popular, también ha desaparecido (p. 101).

Por eso la *Trilogía de la vida* tenía que ser prolongada por su reverso patético, una *Trilogía de la muerte*, que muere con su primera película: *Saló*, donde Pasolini asume con todo rigor (y crueldad) la perspectiva sádica del poder *más fascista de la historia* como imposición de la libertad sexual. De un sexo sin descarga, cuya intensidad ilimitada violenta el goce ritual del espectador tal como hacía Rocha con la exasperación del ritual de sangre. Es el registro afectivo del genocidio cultural y etnográfico ocurrido entre los sesenta y los setenta tomado desde el punto de vista de los victimarios: “o prazer fascista” en el espectáculo sádico de los cuerpos masacrados y sodomizados (1981, 2006: 286).

Hay una sincronía explícita entre Rocha y Pasolini que se manifiesta en las críticas cruzadas como una serie de espejos enfrentados donde no queda claro dónde empieza uno y termina el

primeros poemas; los suburbios subproletarios; los suburbios preburgueses de Roma, escenarios de las novelas *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta* y de sus primeras películas; el sur de Italia, retrasado y obstinadamente premoderno, donde sitúa *El Evangelio según San Mateo* y algunos de los más memorables trozos de la *Trilogía de la vida*; el tercer mundo africano, donde filma gran parte del *Edipo Rey* y el film-proyecto sobre la *Orestíada* de Esquilo-, el Pasolini apocalíptico, el del período final que cierra con su muerte violenta, es plenamente consciente de la obturación de esas salidas posibles. Ya no se trata de buscar zonas que puedan contraponerse a la lógica de un neocapitalismo triunfante” (p. 7).

¹⁸⁶ Cfr. Daney (2004): “Ocurre que en él existe un populismo ‘de principio’ en el que el pueblo es por completo indiferente al goce del amo. No es azaroso que Pasolini haya encontrado (y haya soñado también) a ese pueblo siempre en el pasado (la edad media), la cultura (Boccaccio, Chaucer) o el Oriente (*Las mil y una noches*)” (p. 51 y s.)

otro, en cuanto interiorizan el encuadre fascista que sus películas debían confrontar y terminan eventualmente celebrando, es decir, restituyendo las condiciones rituales para su goce perverso sin digestión ni distanciamiento. Es un éxito y es un fracaso. Registran la verdad de una época que estaban enfrentando y, al cabo, la confirman, formalizando su punto de vista. El triunfo de su cine cincela la perspectiva triunfal de sus enemigos y, por lo tanto, el fracaso de su cine, de la modernidad mítica y revolucionaria que auspiciaban. *Dios y el diablo* es el film simultáneo e inseparable del golpe de estado de 1964. Y los films posteriores de la década del sesenta realizan el registro afectivo de las pulsiones de muerte que concentran el núcleo religioso (la capacidad de religar la nación) del régimen militar. Expresan lo mismo, reenviando el mito a la historia (como su subsuelo afectivo) y hundiendo la historia en la repetición pulsional del mito. De manera análoga, la Trilogía (“optimista”) de Pasolini es el correlato (y la contra-imagen) de la disolución del cuerpo potente y la expresión sagrada de los marginados. La imposición del encuadre sádico que reduce el cuerpo popular a un campo expresivamente muerto que sólo refleja (por el dolor y la muerte) el goce imposible (sin descarga) de los poderosos interrogando el misterioso placer en la carne de los pobres.¹⁸⁷ Uno y otro, a su manera, sancionan la desaparición del cuerpo (como expresión de una potencia sagrada y política) bajo dos modalidades correlativas que trastocan el núcleo del espectáculo cinematográfico: acto sexual + acto de matar = descarga.

Si hacia 1970, Rocha radicaliza su estética y, con ello, la violencia formal de sus films expone pueblos esquematizados, reducidos a la silueta que compone el encuadre frontal de la masacre, el colonialismo, el delirio tanático del dictador, Pasolini vira en la dirección contraria y, justamente con *Saló*, de acuerdo con Rocha, alcanza *el momento más real* de su estilo, su *verdadero personaje*, una vez que el punto de vista ya no se mimetiza (o maquilla) con el “eros ingenuo” de los oprimidos, sino que *sustituye en bloque* la perspectiva de los torturadores por *su propia visión auto-punitiva*: “a perversão é o meu personagem” (Rocha, 2006: 284). La perversión como personaje o “médium” de Pasolini con la perspectiva erótica de sus personajes (“o meu herói ama os torcionários como eu amo o meu assassino”, *ibid.*) es, a partir de este momento, la “mímesis visiva” mejor lograda del autor, su película más convincente y auténtica. *El momento más real de su obra*: “o melhor filme do ponto de vista

¹⁸⁷ Cfr. Daney (2004): “Para Pasolini, hay un *acceso simple del pueblo al placer* que nada ni nadie puede afectar, como postulaba su trilogía ‘optimista’. Por el contrario, son los amos los que *desean desear*. Pero en vano. Para mantener la ficción de su deseo, encontrarle una causa, convocan del modo más violento al cuerpo popular con el objetivo de interrogar (seducción, prostitución, tortura) su secreto, y suponiéndole un goce *in se* al que reglamentar y del cual alimentarse. Puede decirse que en *Saló*, los amos se vuelven a dar el espectáculo de su fracaso de siempre” (p. 50).

da forma: está bem enquadrado, bem montado, bem representado” (p. 284). La adecuación formal con respecto al punto de vista de la explotación fascista del cuerpo sometido (“atingir a sua verdadeira personalidade... o prazer fascista”, p. 286). Una suerte de parusia final que alcanza el momento más real de una época, de una obra y de una vida: “nisso está o fulcro (punto de apoyo) do mistério, não só de Pasolini mais também do Pasolini que se tornou, por causa disso, um mito contemporâneo” (p. 286). No obstante, el mito del Cristo Tercermundista debe conjurar las pulsiones eróticas pasolinianas y concentrarse en la recusación de las pulsiones de muerte latinoamericanas (y propiamente glauberianas):

No meu último filme, *A idade da Terra* (1978-80), falo de Pasolini, digo que desejava fazer um film sobre o Cristo do Terceiro Mundo no momento da morte de Pasolini. Pensei nisso porque queria fazer a verdadeira versão dum Cristo Terceiro-Mundista que não teria nada a ver com o Cristo pasoliniano. Pasolini procurava no Terceiro Mundo um álibi para sua perversão. Para mim, o conceito de subversão é muito diferente do conceito de perversão, porque a perversão culturalmente constituída pelos intelectuais não é a minha. Para mim a subversão é inverter verdadeiramente essa perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade. O problema não é homossexualidade ou heterossexualidade, é o problema da fascinação pela herança fascista (Rocha, 2006: 285 y s.).

El último film de Rocha surge como una respuesta contra el Cristo-Edipo de Pasolini, entendido como complejo pulsional del erotismo sádico y de la perspectiva fascista. E incluso también (porque los límites no quedan claros) como una autocorrección de su propia participación en el “ritual de sangre” elaborado bajo la matriz tortuosa de la liturgia cristiana:

Eu acho que n’*A Idade da Terra* coloco um problema de crença porque, de certa forma, o filme investe o mito cristão, mas não o mito do Cristo católico, europeizado ou civilizado, investe numa espécie de cristandade, mais uma cristandade descristificada. O meu Cristo não morre, não vai crucificado. Acho incluso que no meu filme não há sofrimento como nos outros filmes (1981, 2006: 333).

Ivana Bentes denomina “esquizo-cristianismo” a esta “reversión de la fe cristiana que Glauber llevará a su culminación en un filme como *A Idade da terra*, con la multiplicación de Cristo, liberado del cristianismo sacrificial (el Cristo indio, el Cristo negro, el Cristo militar y

el guerrillero), un Cristo investido de fuerzas desestabilizadoras” (Bentes, 1997: 31). Invertir la perversión del ritual sádico occidental por un “flujo amoroso” no implica partir de una negación puritana o ingenua del elemento perverso, de la impronta sádica del encuadre estatal, del régimen militar, de las fuerzas de muerte, del colonialismo, etc. Sino fragmentarlo y multiplicarlo en la perspectiva de un Cristo que no muere, que no deja proliferar y sustraerse a la crucifixión como perspectiva de un pueblo que no quiere ser fijado por el encuadre fascista: “de tal forma que este pobre se convierte num animal de duas cabeças”, como dice la “Estética del hambre” de 1971 (Rocha, 2004: 250, vid cap. 12). Un Cristo-barroco, diría Vasconcellos (vid cap. 15).¹⁸⁸ Por eso Cristo no muere, el que muere es Antônio das Mortes devorado por el pueblo. Pero esta sustracción del culto sacrificial del cristianismo y de la izquierda occidental ya estaba implicada en la fuga del final de *Dios y el diablo*, y aún antes: “mesmo na guerra, o mais nobre é a fuga ou a rendição” (Rocha, 1960, 2019: 108).

- ¿Un diálogo de muertos?

Con independencia de la fortuna de esta solución en un film todavía incomprendido, la intimidad de los reproches para Pasolini quedó registrada en los *Cahiers du cinéma*, que publica el “Cristo-Edipo” en su número-homenaje a Pasolini de 1980. Serge Daney, testigo privilegiado de aquella “entrevista”, da cuenta de su dramatismo en un texto denominado “La muerte de Glauber Rocha” publicado en 1981:

Ya nadie hablaba de él, salvo para decir que se había vuelto loco o que se había comprometido con el régimen militar brasileiro. Había venido a Francia a mostrar, casi a escondidas, su último film, en el que había invertido mucho tiempo, dinero y trabajo, y que había dejado a los que lo habían visto en Venecia por lo menos perplejos. Se llamaba *La edad de la Tierra*, y no se parecía a nada conocido: era un filme torrencial y alucinado, un *ovni* filmico, ni más ni menos (...). Hablaba mucho, sin duda deliraba: nada de lo que decía era insignificante. En *Cahiers* le preguntamos si aceptaba escribir algo sobre Pasolini (...). Se encerró en una oficina, y sin necesidad de que le hiciéramos preguntas,

¹⁸⁸ Cfr. Vasconcellos (2001): “Glauber Rocha pensou em filmar o italiano Pasolini no papel de Cristo no Terceiro Mundo, denominando a montagem do seu filme ‘montagem nuclear’, indo além do procedimento dialético, ou do principio do contradição, ao expor as idéias e materializar seus personagens na tela. Em termos literários, o equivalente da montagem nuclear seria o ‘múltiplo e contraditório contar barroco’ da novela Rivereão Susuariana” (p. 29 y s.).

habló solo durante horas ante un pequeño grabador. Incómodos, escuchábamos su voz vehemente, el encanto de su francés con acento brasileño, el ajuste de cuentas colérico y afectuoso con PPP, los reproches *post mortem*. Ese era ya un diálogo de muertos (Daney, 2004: 99 y s.).

Serge Daney (2004) declara “loco” a Glauber Rocha (“estaba demasiado loco”, p. 101), e incluso cuando la prestigiosa revista lo había invitado a testimoniar por su cercanía con Pasolini, no comprende la insistencia profundamente vital de Rocha con Pasolini en el corazón de su concepción del cine (“ese era ya un diálogo de muertos”), conservando para sí una distancia política, teórica y clínica desde el centro de enunciación francés: “en el fondo, siempre había estado lejos, tan lejos de nosotros como puede estarlo el Brasil” (p. 100). La distancia podía ser salvada cuando “todavía existía una cosa llamada ‘historia del cine’, que tejía ante nuestros ojos las alianzas más paradójicas (p. 100). Pero semejante certificado de defunción descansa sobre un presupuesto que tiene valor de principio: “sólo los franceses han hecho historia (del cine)” como acuerda con Godard en *Historia(s) del cine V* (1998), o como escribe por su cuenta en 1984: “fue Europa la que se metió en cabeza escribir la Historia del Cine” (Daney, 2004: 203). Este principio faculta al crítico para disociar salomónicamente las alianzas razonables de la paradójicas, los diálogos vivos de los muertos. Daney está pensando la muerte del cine *moderno* y, con ello, de la “historia del cine” como matriz de interpretación de las imágenes del mundo (que sobreviven al cine).¹⁸⁹ En ese marco, los textos sobre *la muerte de Buñuel, Tati, Bazin o Glauber Rocha* forman una serie de despedidas (incluyendo su propia salida de *Cahiers* en el umbral de 1980, cfr. Aguilar, 2015: 48 y s.). Pero la muerte de Rocha es narrada a través de la muerte de Pasolini, indirectamente, conjurando su espectro distante (todavía viviente) por medio del homenaje de otro más cercano (y muerto). Este diálogo de muertos es uno de los modos con que el crítico se hace cargo de los excesos que, en nombre de la Historia del cine, se cometieron cuando el cine se puso al servicio de la Historia de los pueblos: si *era un diálogo de muertos*, también era un diálogo muerto, aunque Rocha esté vivo. No sólo habla con un muerto como si estuviese vivo, a su vez habla con la muerte de la Historia del cine. Entonces ya no se entiende a Glauber Rocha, su punto de vista es denunciado desde una perspectiva clínica (la paranoia): “en todos lados ve el imperialismo norteamericano, en todos lados la mano de Hollywood” (p. 101). Lo que ve por doquier en presente, era “una idea banal en la época” (p. 101). Hoy Rocha se queda “sólo con su

¹⁸⁹ Cfr. Daney (2004): “Todos los cineastas que hoy sobreviven (...) heredan ese prodigioso cadáver: el cine” (p. 204).

delirio”, con su pregunta-obsesiva que “me temo, se ha vuelto obsoleta” (p. 102). Pues ¿a quién se le ocurre volver a ver la mano del imperialismo norteamericano? Desfasado de la historia, Rocha insiste anacrónicamente en las batallas caducas. Naturalmente a Daney le resulta absurdo que Rocha haya propuesto y todavía proponga a Luis Buñuel como un patriarca de la Tribu Latina (la misma que mantenía vivo su diálogo con Pasolini): “Rocha podía discutir...-paradoja- por qué había que considerar a Buñuel como un cineasta ‘tricontinental’” (p. 100). Las mezclas paradójicas que permitía la Historia, ya no están permitidas. Hay mezclas más razonables. En “La muerte de Buñuel”, Daney considera que Buñuel habla “en todos los idiomas” del cine (“en el de la vanguardia, en el del melodrama popular, en el de la *qualité française*”, p. 187), pero no reconoce en ello (en esa aptitud antropofágica para apropiarse todos los estilos) ningún vínculo con el lenguaje del “hombre latino”. Llama “come back mexicano” a *Los olvidados* (Buñuel, 1950) y dice que Buñuel “ha dejado los retratos más francófonos de la burguesía francesa” (p. 186). Glauber Rocha, que acepta la premisa de Daney (“Cahiers, de Bazin a Narboni, transformaram e codificaram a história do cinema”, Rocha, 2004: 246) escribe genealogías, es decir, contra-historias eventualmente incomprensibles para el propio Daney que juzga como un mero “gag” la participación del bahiano en *Vent d’Est* (p. 101) que, como vimos, abre como una cuña la deriva de la modernidad en una deriva francesa (lo muerto) y otra latina (lo vivo), invirtiendo los términos de Daney: “A França, com a *nouvelle vague* presa às lições de Buñuel (...) não pode aceitar que o gênio do seu cine seja espanhol” (1962, 2006: 176, vid cap. 8). Como se ve, Rocha contesta en 1962 la “paradoja” que plantea Daney en 1981. ¿Es solamente un delirio posibilitado por la apertura de Europa hacia el Tercer Mundo que en Rocha se fijó obsesivamente (diez años antes de aquella apertura)? ¿No puede América Latina disputar los modelos históricos y las “alianzas paradójicas” permitidas por la crítica francesa? Y por más que el sueño de Glauber Rocha (como el de todos los modernistas) haya sucumbido con él: ¿carece de sentido reflexionar sobre sus modos de pensar la historia del cine y su ontología? Esta tesis es nuestra respuesta.

GENEALOGÍAS DE CINE NUEVO 2: II- LA GENEALOGIA ARGENTINA

A política latino-americana vista segundo Borges (Rocha: 1970, 1997: 372)

Cap. 12- “El infame santo Jorge Luis Borges” (2004: 367) (liberar la realidad por la irrealidad).

“Todo es posible en el plano espiritual, pero en el mundo de lo finito hay muchas cosas imposibles” (Kierkegaard, 1997: 35)

- Pueblo, tiempo, sujeto

Pocas cosas más bellas y equívocas se han escrito en favor del cine político latinoamericano que las últimas palabras de la “Estética del sueño” (“Estética do sonho”, 1971) que Glauber Rocha leyó en la Universidad de Columbia, New York, en los albores de su primer exilio, cuando el optimismo revolucionario se exiliaba con él:

Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade (2004: 251).

La “estética del sueño” es el último texto de carácter programático en el que Glauber Rocha aspira a fundar una dinastía estética revolucionaria. Aunque en el mismo gesto rechace, por adelantado, cualquier posibilidad teórica de formular una estética.¹⁹⁰ La equivocidad no se agota allí. Y es que sólo la contradicción o la paradoja de la razón deja abierto un margen de posibilidades expresivas donde se han cerrado las puertas de la historia. Y Rocha se ha vuelto un pensador de la fe (revolucionaria) cifrada en un salto místico desde la historia hacia la Idea: “a revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais

¹⁹⁰ La condición equívoca del texto se manifiesta entre la tensión del título (“estética del sueño”) y la afirmación autocancelatoria: “hoje recuso falar em qualquer estética” (cfr. Rocha, 2004: 251). Una estética que rechaza hablar de cualquier estética.

alto astral do misticismo” (p. 250). Si la concepción de una “dinastía argentina”, por un lado, descentra la percepción “brasileña” de Glauber Rocha sobre la historia de América Latina y el Tercer Mundo, por otro lado, plantea la crisis de ese Cine Nuevo contraponiendo en su raíz una doble filiación que condensa la paradoja de la (im)posibilidad revolucionaria: liberar la realidad por la irrealidad (hacer posible lo imposible), liberar la realidad por la lucha (hacer efectivo lo posible). De un lado la obra de Borges (“rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita”), del otro *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, Grupo Cine Liberación, 1968), un film “útil ao ativismo político” (p. 249). En la disyunción de esos caminos (uno virtual, cancelado por la “racionalidad histórica izquierdista” del cine político, y otro actual, utilizado ejemplarmente como modelo de cine político en todo el mundo) se sitúa Glauber Rocha para pensar la “abertura de *novas discussões do que é arte revolucionária*” (p. 249, cursivas nuestras).

Un enunciado polémico extrema su distanciamiento con Pino Solanas (Rocha ignora a Osvaldo Getino como ya hizo con Gorin en la discusión de *Vent d'est*, vid cap. 8, para resaltar las condiciones de autoría bajo la pretensión de una creación grupal “clasista”): “o povo é o mito da burguesia” (p. 250). La reelaboración del término “raza” (que no es pura sino “afro-india” y “nuestra” siendo Rocha un descendiente de portugueses) está orientada contra las “imágenes del pueblo” disponibles masivamente en el cine y la TV de América Latina que reproduce esquemáticamente el mito de la representación política moderna occidental que *Terra em transe* (1966) desarmaba con su carnaval político alucinado: “imagine que mito besta é o povo” escribía a propósito del film en 1966 (1997: 268), para concluir un año después: “*Povo é uma noção romântica, liberal, típica do século XIX*” (1967, 1997: 301), etc. La objeción a *La hora de los hornos* puede resumirse así: tanto el registro documental de las luchas populares como el montaje de su devenir histórico, reproducen las formas clásicas de la representación política, como dice la “estética del sueño” (“a razão da esquerda revela herdeiro da razão revolucionária burguesa europeia”, 1971, 2004: 250), reproduciendo acriticamente sus rituales políticos y en particular el mito de la representación del Pueblo como fundamento de la racionalidad política moderna, de modo que “a razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo” (p. 250).

Borges, en cambio, “superando esta realidad” libera nuestro tiempo por la irrealidad. Y con ello no sólo rompe el mito de la representación burguesa moderna, sino que *des-realiza* la historia y empuja hacia el absurdo su racionalidad (como perspectiva del Pueblo y matriz hermenéutica de la histórica). La imagen de una “raza pobre y aparentemente sin destino”,

ontológicamente pobre (y genéticamente hambriento) porque carece de identidad y finalidad histórica, encuentra en el *sueño* tipificado por la ficción de Borges el modelo de producción cinematográfica de otras formas de temporalidad popular emancipada de la racionalidad histórica: “elabora en la mística su momento de libertad” (p. 251). Pero este “momento de libertad” no es histórico o, en otras palabras, la historia no es la forma unívoca del tiempo. Hay en Borges una matriz narrativa compleja capaz de articular, por lo menos, dos series temporales simultáneas y contrapuestas (mito/historia, sueño/vigilia, etc.) como reserva de acontecimientos por venir y como memoria de lo irrealizado, “de tal forma que este pobre se convierte num animal de duas cabeças” (p. 250), como en un jardín de senderos que se bifurcan como en dos realidades (o percepciones de la realidad) imposibles: “uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo” (la historia), “a outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de su propia pobreza, é naturalmente mística” (un tiempo más allá de la razón, un “momento de libertad” alcanzado en virtud del absurdo) (p. 251).



Foto 1: *La hora de los hornos* (1968). Foto 2: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)

El campo de lo posible, de la inversión política de la realidad (“el sertão será mar” o “los últimos serán los primeros”) deriva hacia una formulación del mito revolucionario que ya no tiene su horizonte en la historia, en el futuro, por precario que este sea, sino que hace de la experiencia de la propia imposibilidad histórica (el absurdo de la realidad) el punto de desvío místico hacia una disociación del tiempo. En consecuencia una “obra de arte revolucionaria” no será tanto la que reproduzca el mito moderno de la liberación histórica del pueblo desde el punto de vista de una conciencia colectiva, identificada con el sujeto o punto de vista del film, como aquella que, bajo inspiración borgeana, elabore una “apertura” del tiempo por la mística política, es decir, por la producción de cortes puros, saltos o arrojados del tiempo hacia “momentos de libertad” en los rincones últimos de la sinrazón histórica para hacer posible lo imposible, pensable lo impensable, necesario lo azaroso:

As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres (...). A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade comprensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de comprensión para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue o se devore diante de sua impossibilidade de comprender (p. 250 y s.).

- **“O solanismo legal e argentino”** (Rocha, 1971, 1997: 414)

La polémica de Glauber Rocha con Pino Solanas tiene una génesis coyuntural no exenta de vedetismos e intrigas festivaleras que llega a provocar una formulación teórica consistente en “Estética del sueño” amplificada por otros dos textos del mismo año. Un breve ensayo denominado “Solanas” (publicado como “Glauber em transas” en *O pasquim* de Río de Janeiro, el 25 de febrero de 1971, un mes antes de la lectura de “Estética del sueño” en New York y añadido a *Revolução do Cinema Novo* como el texto inmediatamente anterior) y una extensa carta de mayo del mismo año dirigida a Alfredo Guevara, director del Instituto de Cine cubano (ICAIC), mediador natural de las disputas internas entre los cineastas *amigos* de la revolución:

Em Viña del Mar (não me lembro o ano), fomos surpreendidos pela acusação de Solanas: para ele, e para um grupo de cineastas revolucionários apressados, *La hora de los hornos* era o verdadeiro cinema revolucionário e nós, os brasileiros, *que lutávamos contra uma ditadura implacável*, éramos “comprometidos com o sistema” (Rocha, 1997: 403).

La primera parte de *La hora de los hornos* estrenada clandestinamente en Argentina en 1968, gana el Gran Premio de la crítica del Festival de Pesaro del mismo año. Un año después Rocha es elegido *mejor director* en Cannes por *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Poco después rompe con Godard, estableciendo una disyunción entre la concepción de un cine revolucionario europeo y otro latinoamericano cuyo dominio es la mística política y no la conciencia popular (vid ap. 8). También Solanas se reúne con Godard en 1969. El encuentro entre ellos es más cómodo y algo solemne. El cierre del diálogo gráfica muy bien el tipo de acuerdo algo condescendiente entre el argentino y el francés: Pregunta Solanas: “¿Qué papel puede jugar el cine en el proceso de liberación?” Responde Godard:

“Un papel fundamental. Como tú decías, informar y enseguida de esa información la reflexión” (Godard y Solanas, 2016: 20). Para Godard el cine político tiene que hacer lo que dice Solanas: (contra)informar y promover la toma de conciencia. La polémica con se desencadena en el marco del Segundo Festival de Viña del Mar de 1969. Los dos llegaban a Chile con la *dignidad* del reconocimiento europeo (uno más cinéfilo: Cannes, otro más politizado: Pesaro) y prolongan con ropa de entrecasa los puntos de acuerdo o discordia con Godard en calidad de interlocutores legítimos de Europa.

En la mesa redonda sobre su película, Pino Solanas lee el manifiesto del Grupo Cine Liberación “Hacia un Tercer Cine” (Getino y Solanas, 1969, 1973) donde se distingue algo esquemáticamente tres variedades políticas del cine: el “primer cine” (el modelo industrial, clásico, imperialista), el “segundo cine” (el cine de autor, moderno, independiente) y el “tercer cine” que representa el programa del Grupo y funciona como fundamentación teórica de *La hora de los hornos*. Un film “realizado con una cámara en la mano y una piedra en la otra”, es decir, como una práctica de resistencia que participa de las luchas de liberación obrera y las prolonga por otros medios, de modo que “quiebra la aristocracia intelectual (...) Capas de vanguardia y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que ésta es la continuidad de su lucha cotidiana” (Solanas y Getino, 1973: 78). Es un “cine-acto” en tanto la representación participa de la acción revolucionaria que prosigue con otros medios (piedra=cámara) y el sujeto representado participa no sólo como personaje del film sino que interviene en el proceso de producción (elaborando la historia que el filme reproduce) y en el proceso de recepción (el film se interrumpe periódicamente con la pantalla en negro y el texto: “espacio abierto para el debate”).

Simplificando mucho las cosas, podemos suponer que Rocha y Solanas comparten hasta cierto punto la necesidad de un cine de resistencia contra Hollywood. Pero “Hacia un tercer cine” contiene además una crítica radical a las posiciones *autoristas* que, aunque tendría que haber rozado al menos lateralmente al primer Godard, estalla en vivo contra Glauber Rocha que ha aceptado “irónicamente” el reconocimiento autoral por excelencia en Cannes por hacer un *western*. ¿Primer cine? ¿Segundo cine? ¿Qué es un autor? Rocha reflexiona desde inicios de los sesenta acerca de la apertura política del estilo autoral (vid cap. 3). Solanas no reconoce matices: “¿hasta qué punto puede hoy afectar este Segundo Cine, con pretensiones de llegar a capas masivas, el Orden y la Normalidad neocoloniales?” (p. 39). Un cine de autor (“segundo cine”) por mucho que dinamite el dispositivo industrial clásico (“primer cine”) en la misma medida se distancia formalmente de las “capas masivas”, únicas responsables en

calidad de sujeto político de afectar el Orden y la Normalidad neocolonial. La aristocracia formal (que las masas no logran descifrar) hace al film por lo menos indirectamente “colaboracionista” con el estado de las cosas.

Rocha insiste en la autoría de Solanas (como había hecho en el caso de Godard y grupo Vertov, vid cap. 8) y en la conciencia formal (o “aristocracia intelectual”) aprendida en los *Cahiers*, aunque solapada con falsa modestia en la argucia de la participación colectiva: “nenhum cineasta existiu sem o *Cahiers* (...). Solanas sabe. Não somos mais bestas inocentes” (2004: 246). La cámara en la mano no es comparable con la piedra. No están a la misma altura. La cámara en la mano flexiona con la idea en la cabeza. ¿O las técnicas de choque que Solanas recoge de su formación publicitaria no suponen una diferencia de saberes frente a la pretendida horizontalidad del cine-acto? La “idea en la cabeza” desvía la cámara de su identificación con el pueblo. El ejemplo del final de *Deus e o diabo na terra do sol* expresa formalmente esta disociación entre la política del autor y la pobreza ontológica del pueblo: cuando la cámara abandona la *huida ciega* del personaje y alcanza el mar por su cuenta. ¿Hacia dónde corre Manoel? La cámara lo ignora. Ella se encamina hacia una revolución hipotética, pero no arrastra con ella a su personaje impostando una identidad formal con la “conciencia colectiva” que ya criticaba en Eisenstein (vid cap. 6). Tampoco le transfiere al pueblo su saber (historicista) capaz de remontar desde arriba la falta de perspectiva histórica para inscribir en el orden racional de la historia, la necesidad de la lucha revolucionaria. *La mejor opción es huir*, dice Rocha, pero Solanas viene a articular históricamente una invitación al sacrificio. De modo que, si el bahiano es colaboracionista por omisión aristocrática, Solanas quedaría implicado en algún punto de la “razón política europea”, toda vez que “os sistemas culturais atuantes, de direita e da esquerda, estão presos a uma razão conservadora” (p. 249) que los vuelve indiscernibles en la medida que “as variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão” (p. 250). Bajo la superficie de la racionalidad histórica está el círculo infernal de la barbarie que retorna como núcleo genocida de la razón política que Rocha disocia por medio del “encuadre sádico” y el montaje de Pino Solanas asocia indisolublemente haciendo de pivote para volver evidente por el montaje la lucha de clases como matriz de la historia:



Foto 1: marcha del pueblo por el 17 de octubre. Foto 2: la imagen del pueblo se funde con la irrupción policial o Foto 2. Foto 4: policía y pueblo concurren en el mismo campo reanudando el ciclo de “protesta y represión”.

Tzivi Tal (2005) convierte en tesis positiva la acusación de Solanas:

Los cinemanovistas creyeron en la separación entre lo económico y lo cultural, pensaron que el estado debería financiar sus filmes permitiéndoles autonomía ideológica. No percibieron el pacto de intereses entre el régimen militar, nacionalista a medias, y el capital extranjero. El arraigo del discurso nacionalista y la vocación creativa orientada al ‘cine de autor’ les hicieron creer en la resistencia posible del intelectual a la hegemonía, mientras que la convicción de ser una elite intelectual y el deseo personal de hacer cine a toda costa los llevaron a aceptar las condiciones que impuso la dictadura. De modo que fueron cooptados mediante la protección que brindó la productora estatal Embrafilme y las cuotas de pantalla (p. 58).

La Embrafilme fue creada por el régimen militar en 1969, hacia el final del ciclo *cinemanovista* francamente conmovido por la persecución y censura agudizadas por el AI-5 de 1968 (vid cap. 8). En 1971 Glauber Rocha emprende un exilio de cinco años, filmando en condiciones de absoluta independencia y con recursos escasos de acuerdo con la modalidad característica del grupo durante la década del sesenta. El grupo argentino es tardío, surge envuelto por los hitos del Cordobazo, signado por un optimismo histórico-político que los brasileños habían perdido entre el golpe de 1964 y el “golpe dentro del golpe” de 1968. La simultaneidad es forzada porque encuadra la génesis del Cine-Liberación con la decadencia del Cinema Novo, el esplendor de la revuelta argentina con el auge de la represión en Brasil. Esta evidente “no contemporaneidad de los contemporáneos” (Didi-Huberman, 2015: 38), es solapada por Tzivi Tal que concibe en bloque la emergencia de los “nuevos cines latinoamericanos de la década del sesenta” como una reacción simultánea (aunque diversa) de sujetos sociales análogos frente a una misma situación histórica: “un testimonio de los modos

de participación de las elites intelectuales y creativas en las luchas sociales por mejorar la vida de los pueblos y en las batallas simbólicas por la construcción de la identidad” (Tal, 2005: 12).¹⁹¹ Hablar de “participación en las luchas” es prácticamente parafrasear las consignas del *cine-acto* (una cámara en la mano, una piedra en la otra), alimentada por la premisa teórica binaria también propia de aquella época (aunque retomada tal cual por el investigador) entre “compromiso (o participación)” y “autonomía (expresión de autor)”. La pretensión de autonomía rompe la continuidad *cámara-piedra= lucha*. El punto de partida ya implica una toma de partido. Una petición de principio de tres niveles: a- el cine participa de las luchas de los pueblos, b- existe una lucha histórica de los pueblos, c- la historia de las luchas de los pueblos existe independientemente de los “testimonios” de las elites culturales. Las tres instancias de la “representación burguesa clásica” que Rocha señalaba como un remanente del concepto de representación burguesa en el cine de Solanas: *la cámara y el pueblo nunca se encuentran porque la parábola histórica (el sertão será mar) es realizada por la cámara en ausencia de pueblo*, porque el tiempo del pueblo y el tiempo del cine recorren senderos que se bifurcan como en los cuentos de Borges, tanto como se bifurcan los tiempos de Brasil y Argentina, de Brasil y Francia (vid cap. 7), de Brasil e Italia (vid cap. 11), etc. Por ejemplo, si el cinema novo “transa” efectivamente con la Embrafilme estatal y, en cambio, el Grupo Cine de Liberación, se asocia con los grupos militantes y proletarios del peronismo, esto no puede explicarse por la vocación *autorista* de los primeros y el férreo compromiso social de los segundos sino por las condiciones materiales de producción en cada país. Sólo la existencia en Argentina de un movimiento sindical cohesivo y orgánico hace posible la producción y distribución “semi-clandestina” del Grupo Cine Liberación enmarcada por la misma lucha política (Mestman, 2001). No es el caso de Brasil donde no existe un movimiento sindical análogo, ni del *cinema novo* en particular marcado desde el principio por la producción “independiente” como única vía posible de acuerdo con los ensayos tempranos de Glauber Rocha (vid cap. 3, cfr. Bernini, 2011).¹⁹² La posición de clase o personal de los cineastas no puede explicar (sin mediaciones) la producción audiovisual de un período pasando por alto las condiciones efectivas de producción, ni las diferencias entre

¹⁹¹ La tesis “intenta desnudar las particularidades con que los procesos sociales nacionales dejan su impronta en los productos culturales, haciendo de la historia del cine y del análisis textual de las películas, un testimonio de los modos de participación de las elites intelectuales y creativas en las luchas sociales por mejorar la vida de los pueblos y en las batallas simbólicas por la construcción de la identidad” (p. 11 y s).

¹⁹² Cfr. Bernini (2011): “La radicalización política de los grupos de cineastas argentinos (Cine de Liberación, Cine de Base) se sostuvo en las organizaciones políticas, partidarias y clandestinas, como si los films hubieran constituido, en efecto, su brazo cinematográfico. Esta fundamentación partidaria... no tuvo lugar en la política del *cinema novo*, aun cuando algunos cineastas brasileños, como Glauber Rocha, no hayan sido menos radicales que los argentinos” (p. 74 y s.).

un caso y otro. Reflexionando sobre estas condiciones materiales efectivas, Sergio Bernini arriba a la hipótesis opuesta que Tzivi Tal. El *autorismo* no sometió al *cinema novo* a la tutela estatal, sino al contrario, *autorismo* y *autonomía* en Glauber Rocha equivalen a una forma de resistencia contra la apropiación estatal o para-estatal de la razón política:

El cine de Glauber Rocha resulta inasimilable a una acción positiva sobre la realidad histórica y, en consecuencia, a cualquier organización o programa políticos, a diferencia del cine militante argentino contemporáneo que se concebía como praxis y en cuyo horizonte estaba la constitución de una nueva hegemonía (...). Por eso, cuando el peronismo vuelve al poder en 1973 se reconfiguran todos los proyectos de los cineastas políticos, que ya no pueden ser iguales, en la medida misma en que el estatuto del estado los definió constitutivamente (82)

Son los argentinos los que terminan sometidos a la tutela estatal y, previamente, los que subordinaron su régimen creativo a la composición de una nueva hegemonía institucional que Rocha criticaba severamente en la “Estética del sueño”: “a tomada política do poder não implica o éxito revolucionário” (1971, 2004: 250). La revolución es una estética, una mística, una imposibilidad de comprensión. Bernini lo dice muy bien: Glauber Rocha no le sirve a nadie. Para ser justos, la Embrafilme produce dos cortos y un largometraje de Glauber Rocha, tras su primer retorno a Brasil en 1976: *Di Cavalcanti* (1977), *Jorjamado no cinema* (1978) y el último largo *A Idade da Terra* (1980), estrenado un año antes de la muerte del autor en su segundo exilio portugués. El corto de 1977 fue prohibido por el régimen militar bajo denuncia de la familia del famoso pintor cuyo velatorio Rocha había intervenido con la cámara en mano desafortunada en torno al cadáver de su amigo. *Jorjamado...* es un medimetraje típicamente televisivo, en formato de entrevista que oscila entre la reivindicación personal que Rocha nunca abandona de la literatura social brasileña de la década del treinta (vid cap. 3) y el éxito comercial de las adaptaciones cinematográficas de sus libros, apuntalado por *Doña Flor y sus dos maridos* de 1976 (con dirección de Bruno Barreto, la memorable participación de Sônia Braga y producción de la Embrafilme). Éste último sí es un éxito del régimen y da la sensación de que Glauber Rocha sólo se alimenta de las migajas del éxito de la Embrafilme, sin renunciar por ello a su trato diferencial con Jorge Amado (padrino de su primera hija, llamada Paloma como la hija del escritor), aunque eventualmente bien dispuesto a reivindicar una producción de Embrafilme de corte netamente comercial y aculturada (apta para una digestión internacional de Brasil). ¿Se trata de un

cooptamiento del régimen militar o una instancia de negociación para poder realizar *A Idade da Terra*, cuya producción comienza en 1976 y concluye (con serios problemas) en 1980? Nos atrevemos a desafiar a cualquier crítico del mundo para que nos explique cómo y en qué sentido ese “ovni filmico” (Daney) es o pudo haber sido “cooptado” por la industria estatal del régimen militar (que, por otro lado, financiaba a la red *O Globo* en desmedro de la *Embrafilme* como su verdadero brazo audiovisual). Daney, desde su distancia clínica comprende mejor que: “era bastante difícil imaginar que pudiera convertirse en rehén (de la dictadura) o cineasta oficial” por una razón sencilla: “estaba demasiado loco para eso” (ibid: 101, paréntesis nuestro). Pero no es la locura personal de Glauber Rocha la que aquí está en juego, como él mismo declara en 1980: “estão confundindo minha locura com minha lucidez” (2004: 495). Como concluye Gonzalo Aguilar (2013, 2014), hay que buscar en la crisis de la racionalidad histórica, más que en la crisis de la razón de Glauber Rocha o en la coyuntura social de los cineastas latinoamericanos, las razones teóricas (ni psicológicas, ni sociológicas) de la fractura con el grupo argentino:

El señalamiento (de parte de Rocha) de este colapso de la racionalidad de la historia fue muy resistida por los sectores de izquierda y por el cine militante que se impulsaba desde diferentes países como fue evidente en las críticas que el argentino Grupo de Cine Liberación le hizo a *Antônio das Mortes* (Aguilar, 2014: 88).

Es la razón histórica la que están crisis; es el tiempo el que se ha salido de quicio. Pero Rocha estaba muy solo cuando lo dijo. Ni siquiera en Cuba encontraría un refugio duradero, a pesar de las buenas impresiones iniciales (cfr. Rocha, 1997). En 1971 mientras prepara su “Estética del sueño” que presenta en New York, comienza el alineamiento vertical de Cuba con la URSS conocido como “quinquenio gris” que en el campo cultural impone el dogma del “realismo social” como único modelo de arte revolucionario validado por el Partido (vid cap. 14).¹⁹³ En este marco se comprende mejor la carta de 1971 dirigida a Alfredo Guevara, director de ICAIC, tanto como la problematización del concepto de “arte revolucionaria” a partir de la tríada: Borges, Solanas, *cinema novo*.¹⁹⁴ La carta fue redactada pocos meses antes

¹⁹³ La concepción de la “Estética del sueño” no podía ser menos oportuna. Ente 1971 y 1976 la historia de la revolución cubana cae bajo la denominación de “quinquenio gris” que caracteriza el alineamiento de Fidel con URSS y exige el alineamiento del ICAIC con los principios del realismo socialista. Sobre el “quinquenio gris” cfr. Candiano, 2018

¹⁹⁴ Cfr. Rocha (1971, 2004): “No primeiro caso eu cito, como homem de cinema, o filme de Fernando Ezequiel Solanas, argentino, *La hora de los hornos*. É um típico panfleto de informação, agitação e polémica utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos. No segundo caso tenho alguns filmes do *cinema*

de arribar a la isla donde intenta realizar (con archivos de ICAIC) su documental inconcluso *História do Brasil* (1974, vid infra). Con mayor o menos conciencia de lo que estaba ocurriendo en Cuba, Rocha boicotea su propia inserción en el Instituto alineándose con una estética del sueño antirrealista y postulando que la mística es el único principio de liberación revolucionaria en términos estético-políticos, “porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução” (1997: 411). No importa cuanto haya radicalizado su fundamentación o su exposición altisonante; la discusión ya estaba dada desde inicios de los sesentas con los CCP (Centros de la Cultura Popular dependientes del Partido Comunista de Brasil) y las continuas objeciones a Lukács que ignora el factor místico como potencia ontológica del cine y del tercer mundo (“Lukács não entende nada de cinema”, 2006: 275).¹⁹⁵ No es casual que las dos “estéticas” más famosas definan su campo de inscripción más acá o más allá del umbral de la conciencia política occidental: el *hambre* y el *sueño*.¹⁹⁶

- Borges, el sueño como alucinación contrafáctica

Seria literatura dizer que andando na reta brumosa da Quinta Avenida o indivíduo sente o cheiro (perfume) da bomba atômica? O diabo é que estou viciado em leituras de Jorge Luis Borges e, sob tal clima, Nova Iorque é mesmo um cemitério de labirintos que se bifurcam (...). O sol, coado pelo túnel vertical de edifícios, é apenas luz fria e cinzenta em cima daqueles zumbis sorridentes (Rocha, 1968, 2006: 144).

Entre 1968 y 1971, la lectura de Borges en la metrópoli imperial contiene el germen de una alucinación de razas en un contracampo alucinado como inflexión del deseo en la historia: *los zombis sonrientes del sueño post-atómico y la raza afro-india que elabora su momento de libertad fuera del tiempo*. “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Borges, 1989a) produce un efecto “diabólico” sobre la percepción del espacio y del tiempo que “amplía la

novo brasileiro entre os quais meus próprios filmes. E por último a obra de Jorge Luis Borges (...) una obra de arte revolucionaria apropiada por la izquierda y rechazada por la derecha” (p. 249).

¹⁹⁵ Cfr. Rocha (1976, 2004): “Nossa geração era comunista utópica, vanguardística, populista, libertária e não poderia ser controlada pelo PC” (p. 323).

¹⁹⁶ Sobre el “hambre” como límite político, cfr. Aristóteles (2000): “esto puede producirse en la convivencia y en la comunicación de palabras y pensamientos, porque así podría definirse la sociedad humana, y no, como la del ganado, por pacer en el mismo lugar” (1170b). Sobre el “sueño” como límite del pensamiento, cfr. Descartes (1998): “Sin embargo, no he de olvidar que soy hombre y, por consiguiente, que tengo la costumbre de dormir y de representarme en sueños las cosas reales y otras tan inverosímiles y descabelladas como las que se les ocurren a esos insensatos” (p. 56).

sensibilidad” del cineasta en la dirección del apocalipsis del capitalismo tanto como de los mitos originarios de su raza históricamente irrealizada. La composición correlativa del cataclismo *(im)posible y deseado de la Metropolis y la liberación (im)posible y deseada de América Latina* está nucleada por la lectura de Borges en clave mística-política como un modelo estructural del tiempo que se bifurca en una realidad de hecho y otra posible, deseada: el Pueblo Mayor deviene un pueblo de zombis sonrientes y el pobre latinoamericano “se convierte num animal de duas cabeças”, una fáctica (“fatalista e submissa”) y otra posible, acaso delirante (“naturalmente mística”) (2004: 250). Actualización borgeana del “surrealismo concreto” (*discurso popular surgido de la relación entre hambre y misticismo*, vid cap. 9). El acontecimiento político por excelencia, es decir, la “revolución” (inseparable de la caída del imperio) es resultado de la radicalización de esta mística del desdoblamiento del tiempo: “a revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo” (p. 250). La revolución es una idea que se realiza fuera del tiempo, como en los cuentos de Borges que liberan la realidad por la irrealidad, *desrealizando* la primera y *realizando* la segunda hasta igualarlas en dos planos o niveles del tiempo simultáneos. Así ha interpretarse el cine, como una ficción borgeana que materializa en la tela el sueño-deseo latinoamericano (“raza afro-india”) y la pesadilla-miedo imperialista (“zombis sonrientes”) como operación contrafáctica que desrealiza lo real y realiza lo irreal. La descripción más precisa de las zagas simultáneas sigue siendo la de Borges:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela... Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pen, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de nuevas bifurcaciones (Borges, 1989a: 478).

La politización del procedimiento borgeano es evidente. El cataclismo imperial ocurre y no ocurre, lo mismo que la revolución. La simultaneidad de dos tiempos imposibles ya aparecía en una carta de 1967 como principio de inteligibilidad del montaje de *Terra em transe*: “o filme é SIMULTÁNEO e não PARALELO” explica a Bernardet (Rocha, 1997: 302). El comentario es técnico, aunque la comparación se mueve en un nivel elemental. El *montaje paralelo* caracteriza la composición orgánica del espacio-tiempo del cine clásico,

donde frecuentemente dos series de acciones transcurren simultáneamente en distintos lugares que vemos de manera alternada (el intruso se acerca a la casa de Fang / Fang está sólo en su casa) hasta que, mediante el acortamiento paulatino de cada serie, ambas se componen en el frente a frente (Fang y el intruso finalmente se encuentran), la acción estalla y sólo una posibilidad de actualiza (Fang mata al intruso, etc.). Si un montaje simultáneo caracteriza *Terra em Transe* se debe a que lejos de organizar un espacio-tiempo homogéneo donde distintas acciones ocurren paralelo y concurren para la resolución del film, en cambio, la misma unidad de acción es retomada sucesivamente desde distintos puntos de vista y en cada uno se revela un aspecto o una resolución distinta pero simultánea, del mismo hecho, lugar y tiempo que difieren de sí mismos en el montaje del film: “cada seqüência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada seqüência procura analisar um aspecto deste tema complexo” (ibid.: 274). La revolución ocurre y no ocurre. El *sertão* se convierte en mar y permanece *sertão*. El pobre es un animal de dos cabezas, una libre otra sumisa, La bomba atómica cae y no cae. Brasil es un jardín de senderos que se bifurcan:

Terra em transe, o Brasil é um país indianista/ufano, romântico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional/popular/reformista, concretista/subdesenvolvido, revolucionário/conformista, tropical/estruturalista, etc... etc... Quem somos? Que cinema é o nosso? (2004: 131)

La tesis positiva de una posibilidad revolucionaria de la lectura de Borges es muy provocativa en su época, como dice Horacio González: “¡Menuda polémica! En esa misma época, difícil encontrarle el ámbito propicio en Argentina” (González, 2004: 226). No sólo por el rechazo de la izquierda, y en particular de la izquierda peronista que lo toma como un ejemplo del arte vendido a los intereses imperiales (aunque sea por omisión).¹⁹⁷ Tampoco la apropiación de derecha logra explotar cinematográficamente las posibilidades expresivas de la *estética del sueño* como anticipaba en “Tricontinental” (Cahiers, 1967):

¹⁹⁷ Un fragmento de la reedición de 1970 de *La formación de la conciencia nacional*, de Hernández Arregui, permite contrastar las condiciones de lectura que indicaba González: “Mientras el aparato de la cultura imperialista, de consumo con la entrega del patrimonio nacional, distribuye día a día, a través de diarios, revistas, programas televisivos, etc. etc., las mercaderías del colonialismo, mientras los Jorge Luis Borges y los Torre Nilsson cuentan con esa publicidad vendida, gigante y endeble, las tendencias anticolonialistas realizan, en la Argentina de hoy, una labor de esclarecimiento ideológico de alto nivel político y artístico. Tal la película producida por Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos*” (cfr. Hernández Arregui, 1970: 533. El fragmento es comentado por Gonzalo Aguilar, en su análisis comparado de *Invasión y La hora de los hornos*, cfr. 2009).

A burguesia pré-antonioniana dos filmes argentinos tinha sua incomunicabilidade limitada pela subnutrição. Mas não pronunciava este nome: se a literatura de Borges/Cortázar precede muitas experiências do *nouveau roman*, nem por isto o tempo conseguiu se articular (o no) nos filmes (...). Solitário, o cinema argentino descobriu o Estilo antes da História. Um personagem de Leopoldo Torre Nilsson, disciplinado num universo difuso em Bergman, nada conseguiu além da disciplina. É uma disciplina não histórica porque é acrítica. Não se expõe à luz: não se faz violentar, antes conspira nas sombras sobre um mundo que não existe culturalmente (...) é sombra e luz (cinza e negro) num país que não se integra na América (Rocha, 2004: 105).

En este artículo de gran precisión histórica y teórica, Rocha repasa comparativamente los distintos cines de América Latina, sus condiciones de producción contemporáneas y las razones estructurales que llevaron a la quiebra a las tres industrias incipientes que tuvo América Latina (Argentina, México, Brasil). Cabe aclarar que falta un año para el estreno de *La hora de los hornos* (1968) y otro más para su exhibición en Villa del Mar donde Rocha va a reconocer el retorno de la historia y de la realidad continental reprimida por el cine de Buenos Aires (vid infra). La lectura de Borges “interiorizada” por las elites porteñas no ampliaba la sensibilidad de los cineastas que descubren el estilo antes que la historia, en tanto los filmes que realizan sustraen el registro afectivo del hambre porque “no se exponen a la luz: ni se dejan (o hacen) violentar” por la realidad, filmando en interiores o en claro-oscuros expresionistas de pesadillas *noir*, con difusores *a lo Bergman* que no logran “articular el tiempo” de los films con la historia del continente: el tiempo-sueño y el tiempo-historia, lo imaginario y lo real, la luz que se impone (historia) y la decisión del cineasta (estilo). La inspiración borgeana invita al Cine Nuevo a *liberar la realidad por la irrealidad*, en lugar de difuminarla hasta hacerla desaparecer bajo el control estético del mundo representado. ¡Si por lo menos se escucharan los disparos fuera campo como ocurre en los palacios del poder en *Terra en transe* mientras el pueblo es expulsado de la imagen! Para liberar la realidad por la irrealidad, el hambre por el *potlach* o el ayuno (vid cap. 9), es preciso tocar el nervio afectivo del hambre, como exige la “Estética del sueño”: “há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo” (2004: 250). Leopoldo Torre Nilsson, metonimia del esteticismo del nuevo cine argentino por lo menos desde 1963, *descubre el estilo antes que la historia* (cfr. Rocha, 2003: 67, Oubiña, 2016c).¹⁹⁸ Antes de su *Martín Fierro* (Torre Nilsson,

¹⁹⁸ La *revisión crítica* de 1963 compara el intimismo estetizante de Mario Peixoto con Torre Nilsson, cfr. Rocha (1963): “do tipo que Torre Nilsson o é na Argentina... síntoma evidente de inconsciência histórica, de omissão

1968), que conmueve extrañamente a Glauber Rocha como remarca David Oubiña (2016c, vid infra), sólo por la fuerza de la historia sería posible que la realidad continental penetre el mundo de los sueños disciplinados de Torre Nilsson y el esteticismo borgeano del “kyneasta de derecha”. Por eso el comentario concluye con una sentencia lapidaria: “mais do que qualquer outro cinema tricontinental, o cinema argentino, necessita de um Vietnã” (2004: 106). Argentina necesita un acontecimiento político que se imponga por la fuerza sobre la “técnica y el manual de estética” que disciplina la realidad de un cine que parece desintegrado de América Latina, incluso habiendo nacido en el mismo espacio-tiempo que el Che Guevara.¹⁹⁹ Y ese Vietnam eventualmente terminaría por ocurrir con el nombre de Cordobazo que es el núcleo histórico que articula el cine argentino con la formación del Grupo Cine Liberación que toma en sus manos la expresión del acontecimiento y lo inscribe en la línea general de la historia. Por eso, a pesar de las críticas, Rocha no deja de reconocer la importancia de *La hora de los hornos* en la historia del cine argentino y latinoamericano: “Fernando Ezequiel Solanas, argentino, autor de *La hora de los hornos* (um filme bom e discutível) me parece ser o único cineasta latino que está mesmo na linha do fogo: sua marcha de filmes políticos se irradia na América Latina” (1971, 2004: 245 y s.). Si Torre Nilsson descubrió el Estilo antes que la Historia, “el solanismo legal argentino”, en nombre de la lucha histórica, pretende suprimir el Estilo (“cine acto”, cámara=piedra) y *La hora de los hornos* no pasa de ser: “um típico panfleto de informação, agitação e polêmica utilizado atualmente em várias partes do mundo por ativistas políticos” (p. 249). La lucha emprendida es tan universal, la imagen del pueblo exhibida se ajusta tan bien a la representación revolucionaria burguesa en general, que el film sirve de ejemplo para los otros pueblos del mundo, renunciando con ello la potencia expresiva del cine como factor de un registro afectivo singular, nacional o continental no intercambiable por otras experiencias mundiales (“um filme que não me entusiasma porque descoloniza América Latina segundo Chris Marker e Joris Ivens”, Rocha, 2004: 246). El film no expresa ni los sueños del hombre latino ni los resortes potenciales de una auténtica rebelión estética que instaure un punto de vista efectivamente nacional (o tricontinental) sobre la historia. Como Torre Nilsson es a Bergman (que iguala Buenos Aires y Estocolmo en la burbuja del sueño), Solanas es al *cinéma vérité* europeo como punto de vista dogmático de la revolución histórica (vid cap. 3). La simetría es

ao serviço das classes dominantes” (2003: 67). A propósito de Torre Nilsson, escribe a Alfredo Guevara en 1967: “O cinema argentino é, dentre todos os latinos, o mais estetizante” (cfr. Rocha, 1997: 272).

¹⁹⁹ “Um cinema decadente, antes do próprio desenvolvimento, na mesma terra e época de Che, é um cinema que não pode ser salvo pela técnica ou pelo manual de estética. Mais do que qualquer outro cinema tricontinental, o cinema argentino, necessita de um Vietnã” (2004: 106).

perfecta. Estilo sin violencia / Violencia sin estilo. “Tiempo borgeano” (sin historia) / Historia política (sin mística o alucinación cinematográfica): “Agradeço a bola de Solanas. O cinema recomeça da luz e não do método. Alucino nos cortes de Eisenstein” (p. 247).

Comparando los dos artículos de 1971, frente a la opción realista e historicista de Pino Solanas, Rocha *alucina* con Eisenstein en el primero (“Solanas”) y alucina con Borges en el manifiesto (“Estética del sueño”). *El cine solamente nace (político y revolucionario) de la alucinación constructiva cifrada en una política de la luz* (vid caps. 5 y 6). Tal política es el encuentro siempre conflictivo entre la decisión autoral y la imposición de la realidad (“la luz quema la película”). Sustracción recíproca del cine argentino: Torre Nilsson no se expone a la luz, el despojamiento documental de Solanas no produce lo que en el cine es propiamente político: la alucinación revolucionaria, que incrementa la historia por la creación del mito.²⁰⁰ Retoma acriticamente el mito revolucionario europeo y lo impone a la fuerza sobre los cuerpos del Cordobazo, diciplinando el éxtasis, el trance vertical y momentáneo, la dislocación de las continuidades históricas que el montaje elimina por el régimen historicista de las causas y los efectos encadenados. Inversamente la crítica de los cineastas borgeanos de Buenos Aires es estrictamente inversa: discute la interiorización psicológica del delirio y del éxtasis como una fuga de la realidad y una difusión de la historia. ¿De qué manera el éxtasis logra tocar el nervio de la historia sin vaciarse enteramente en ella? ¿Cómo puede la alucinación revolucionaria estar atravesada siquiera negativamente por la historia de la represión estatal? La inseparabilidad de estos dos niveles recíprocos del tiempo (alucinación /realidad, sueño/vigilia, mito/historia, pobreza/exceso) es el nódulo del cine glauberiano que encuentra mediante la lectura de Borges su sistematización más precisa. *La alucinación es el éxtasis de la historia*, surge del rechazo estético de las condiciones de vida, toma su impulso de la violenta negación del tiempo presente para la inserción del deseo (revolucionario) en la historia (de la represión). No es una fuga hacia la oscuridad de los interiores físicos o psicológicos, sino la exposición de la Idea ante luz que quema la realidad y violenta la representación. La violencia es expresión estética de la no-adequación de lo visto y lo pensado, de lo real y lo querido, como aquella famosa fórmula que abre el capítulo 1 de *El contrato social*: “el hombre nace libre, pero en todas partes se encuentra encadenados” (Rousseau, 1988: 4). La idea de “libertad” no es mera utopía donde se refugia la buena conciencia lejos de una realidad que la desmiente, es la autonomía del pensamiento que

²⁰⁰ Cfr. Rocha (2004): “a Híztoríya produz mitologias (estórias) quando o Imaginário se revela sublime diante da realidade histórica” (p. 284) y “a História depende de seus Mitos, Estética” (p. 288).

confronta verticalmente la Idea con la realidad insufrible de las cadenas, equiparable con la autonomía del cine para producir la alucinación revolucionaria como salto místico de la Idea de Revolución contra y sobre la historia.

- Del cine político moderno al cine barroco

El segundo estudio de Deleuze ha impactado de manera fundamental en los estudios críticos de Rocha tanto en Brasil (Bentes, 1997, 1996), como en Francia (Didi-Huberman, 2014 y Goddard, 2009) e incluso en Argentina (Oubiña, 1996, Cangi, 2004, Aguilar, 2013, 2014, 2015). Aunque la indagación deleuziana sobre Rocha es sumaria, sus breves notas ofrecen un criterio preciso de distinción entre un *cine político clásico* y un *cine político moderno* con Rocha ubicado en el filo de esta diferencia que “estallaba en el tercer mundo”. La cuestión, que se introduce en el capítulo 8 de la *Imagen-tiempo*, reposa sobre un intervalo temporal no-cronológico, donde la forma histórica colapsa: “el pueblo falta/está por venir”, “el pueblo ya no existe/todavía no existe” (cfr. Deleuze, 2005b). Según Deleuze, a diferencia de lo que ocurre con el cineasta político clásico, en Rocha no hay una “línea general” de acciones que encadenen horizontalmente la historia, sino “una yuxtaposición o una compenetración de lo antiguo y lo nuevo que ‘compone un absurdo’, que toma ‘la forma de una aberración’” (ibid.: 289). Este “absurdo” pone en crisis la conciencia histórica del montaje que organiza teleológicamente el film. Deleuze sigue a Gardies en este punto. El mito o la liturgia no operan *in illo tempore* como origen puro ni como promesa del futuro, sino como un dispositivo anacrónico que remite la violencia arcaica a la violencia actual y viceversa, en un circuito temporal que *historiza* el origen (“los mitos del pueblo, profetismo y bandidismo, son el envés arcaico de la violencia capitalista”) y cristaliza el mito como expresión del tiempo presente (“no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones de una sociedad perfectamente actual”, Deleuze, 2005b: 289). Con Rocha germinaría una *modernidad política* fundada sobre “nuevos principios” (ibid.: 287 y s.).²⁰¹ “O povo é o que falta”, comenta Ivana Bentes (1997: 32), confirmando la lectura canónica de Deleuze: “esta comprobación de la falta de un pueblo no es el renunciamento al cine político sino, por el contrario, la nueva base sobre la cual éste se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo y en las minorías” (2005b: 288). Pero el núcleo de la discusión que reintroduce Deleuze a mediados de los ochenta por la irrupción del

²⁰¹ Cfr. Deleuze (2005b): “En síntesis, si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... ‘el pueblo falta’” (p. 287).

cine del tercer mundo y en particular de Glauber Rocha, ya era el punto de discusión teórica entre los cineastas y críticos brasileños a partir de *Terra em Transe* (1966), como muestra este fragmento de una carta de Bernardet dirigida a Glauber Rocha en 1967:

Eu pergunto se, propositalmente o não (o que é mais provável), não se deve ver aí uma manifestação, uma intuição da dificuldade que Paulo Martins tem, que você tem, que eu tenho, em atingir (dar com) o povo. Assim como as autoridades federais tem o seu povo oficial, nós também temos nosso povo, o qual nosso povo é uma imagem que nos fizemos do povo, mas não é nosso povo. Nós vivemos dentro de nossas metáforas (Bernardet in: Rocha, 1997: 287).

La dificultad política del protagonista de *Terra em Transe* no consiste en “representar” el pueblo tal cual es por sí mismo, sino en “dar” con él. El pueblo no es un dato disponible para la representación. Más bien es un producto (“una imagen que nos hacemos”). La diferencia de (o entre) las imágenes del pueblo, en consecuencia, no depende de la manera de representar diversamente una misma cosa (efectiva o ideal), el pueblo, sino en las metáforas que constituyen la realidad en la que vivimos. Habitamos las imágenes que nos hacemos del mundo. Pero Bernardet subestima un poco a Glauber Rocha, pensando que el problema del film (falta el pueblo) es un producto fortuito del acto de creación que el crítico debe explicarle al autor. No obstante, como recuerda Ivana Bentes: “Glauber repetia fora das telas as angústias de Paulo Martins: ‘Mas o que é o povo?’” (p. 38). Un año antes de la carta de Bernardet, apenas estrenado el film, comentaba: “imagine que mito besta é o povo” (1966, 1997: 268), inmediatamente responde a Bernardet: “*Povo* é uma noção romântica, liberal, típica do século XIX” (1967, 1997: 301) y concluye en la “Estética del sueño” que “*o povo é o mito da burguesia*” (1971, 2004: 250), etc.

Lamentablemente Deleuze desconoce los textos, aunque es lector intensivo de *Cahiers* y *Positif* cuando se publican algunos manifiestos, artículos y entrevistas del bahiano (cfr. Figueirôa, 2004). El silencio nunca deja de ser elocuente. Si el cine político moderno *estalla en el tercer mundo* por motivos coyunturales, como dice el francés, se realiza *por sí mismo* en Europa con Resnais, Comolli y los Straub (que no necesitan la excusa de una realidad intolerable para producir la crisis).²⁰² La necesidad (o costumbre) de subestimar a Glauber

²⁰² Para una crítica de la recepción “eurocéntrica” de Rocha en Deleuze, cfr. Aguilar, 2015.

Rocha como creador inconsciente de problemas que no puede comprender es una constante que se verifica también en Deleuze veinte años después: “el pueblo falta, el pueblo no existe o no existe todavía” es el nuevo principio que determina para el francés la existencia de un “Cine Político Moderno”. El *cine político moderno* “explota” en el Tercer Mundo por razones de fuerza mayor, mucho antes de que esto se haga evidente en Europa “porque estaba oculto bajo los mecanismos de poder y los sistemas de mayoría” (p. 287).²⁰³ Es como un descubrimiento sin mérito, ni pensamiento. La crisis que *explota* en el tercer mundo provocada por la realidad insoportable, es pensada positivamente en Europa a partir de la comprensión de los nuevos principios en cineastas como “Resnais, los Straub, (que) son innegablemente los más grandes cineastas políticos de Occidente en el cine moderno” (p. 281). De ahí que para Deleuze exista en Rocha un “resto de guevarismo” que da cuenta de su apego ideológico al racionalismo histórico, el resto de una expectativa revolucionaria en el sentido clásico que la fuerza de la realidad que se impone en sus películas, desmiente.²⁰⁴ La insolvencia del pensamiento crítico es compensada por el forzamiento de la realidad, como si el problema, desde “Estética del hambre” no naciera del punto de colisión entre forzamiento y estilo, violencia e idea, decisión sobre la luz y exposición a su violencia. Lo que prueba no sólo que Deleuze no leyó con seriedad los textos de Rocha cuando fueron presentados en los medios gráficos que sus estudios de cine citan inevitablemente (“Estética del hambre”, *Positif*, 1966, y “Tricontinental”, *Cahiers*, 1967, por no contar las entrevistas), ni reflexionó sobre el desconcierto que provoca en Europa *Der Leone Have Sept Cabeças* (1970) que es la alucinación política construida sobre los límites del racionalismo guevarista que no logra “dar con el pueblo”, ni “tocar el punto vital de la pobreza que es el misticismo” de tribus innumerables e históricamente enemigas que conspiran contra la pretensión de unificar un campo de resistencia popular unificado y organizado a partir de la lucha de clases.

Gonzalo Aguilar (2015) señala la limitación eurocéntrica de la lectura de Deleuze que toma al Tercer Mundo *como un bloque homogéneo e indiferenciado*, definido metonímicamente por las películas de Rocha y Perrault (como si Canadá fuera “tercer mundo”), pero ignorando soberanamente la producción teórica de los distintos autores que dan fundamento a aquello que el francés percibe (a la distancia) como un mero estallido de la realidad sin creación de

²⁰³ “Es innegable que esta verdad también tenía vigencia en Occidente, pero eran muy escasos los autores que la descubrían, porque estaba oculta bajo los mecanismos de poder y los sistemas de mayoría. En cambio, estallaba en el Tercer Mundo, donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis” (p. 287)

²⁰⁴ Cfr. Deleuze (2005b): “Por un instante, los mejores cineastas del Tercer Mundo creyeron en ella: el guevarismo de Rocha” (p. 290).

pensamiento.²⁰⁵ La crítica de Aguilar es tan justa que la única excepción la confirma. Hay por lo menos un autor latinoamericano que aparece separado del bloque tercermundista en la consideración de Deleuze y es objeto de un breve tratamiento en el marco de su comentario sobre cine moderno: “citaremos el film de Hugo Santiago, en el que colaboraron Borges y Casares, *Les autres*” (2005b: 182). La interpretación sucinta del film realizado en Francia parece una prolongación de su típica insistencia en las paradojas del tiempo borgeanas que reducen al absurdo la relación entre lo verdadero y lo falso: “por todas partes las metamorfosis de lo falso suplantán a la forma de lo verdadero” (ibid.).

Esta excepción es relevante porque muestra un Borges-Santiago completamente incorporado a la modernidad occidental en la misma medida que suspende su inscripción latinoamericana y, con ello, el alcance político eventual de las operaciones que “liberan la realidad por la irrealidad” en Latinoamérica de acuerdo con Glauber Rocha. Lamentablemente reflexión de Deleuze no establece ninguna relación teórica entre los dos autores sudamericanos que más afectan su pensamiento (Borges y Rocha). Sin embargo, como muestra muy bien Gonzalo Aguilar (2009) en un estudio comparado entre *La hora de los hornos* e *Invasión*, film porteño de Hugo Santiago guionado por Borges y Bioy (1969), la modernidad política del cine también “explota” en Hugo Santiago e indirectamente en Borges. Entre estos dos films argentinos puede pensarse el umbral entre un *cine político clásico* y otro *moderno* fundamentado en una puesta en escena donde Santiago da forma a un pensamiento político también borgeano, que no se reduce al estallido de la violencia política (que es el horizonte común de ambas películas) sino a la sustracción de la realidad (falta el pueblo) que incorpora la irrealidad como alucinación disidente.²⁰⁶ De este modo, Aguilar cierra el círculo de problemas abierto por Rocha (la oposición Borges/Solanas) y por Deleuze (la distancia Borges-Santiago/Glauber Rocha). Una escena famosa de *Invasión* transcurre en la cancha de Boca. Las tribunas están vacías. Falta el pueblo y el vacío salta a la vista, como el silencio, mientras el héroe de espaldas resuelve una situación política en ausencia del pueblo que eventualmente protegería. En *A Idade da Terra* (Rocha, 1981) hay una toma panorámica de las tribunas vacías del Maracanã hecha con cámara en mano. El fervor del pueblo que falta

²⁰⁵ Cfr. Aguilar (2015): “En su valoración del cine del Tercer Mundo, sobre todo de las figuras de Glauber Rocha y Pierre Perrault, Deleuze no recurre a las diferentes teorías producidas por sus cineastas (...) dejadas de lado en favor de una consideración de obras de dos autores (Rocha y Perrault) y una continuación de lo que Deleuze propuso con Félix Guattari en *Kafka, por una literatura menor*” (p. 32).

²⁰⁶ Cfr. Aguilar (2009): “Aunque estética y políticamente opuestas, uno se encuentra tentado a afirmar, sin embargo, que no las une apenas su simultaneidad sino que, extremando las cosas, las dos películas hablan de lo mismo: la presencia funesta de una invasión a una nación o a una ciudad y los bandos enemigos que se enfrentan para sitiirla o para defenderla” (p. 85).

satura la banda sonora y hace temblar la cámara mientras Rocha grita (fuera de campo): “a democracia e o des-reinado do povo”. Son dos modos distintos de poblar la ausencia del campo popular. Dos Ideas o formas de cine político moderno que pueden pensarse con categorías estético-políticas borgeanas: la *infamia*, como atributo que designa la escisión constitutiva del héroe local con el Pueblo en corazón de una épica trunca (cfr. Oubiña, 2002 y Aguilar y Jelicié, 2010) y “el nominalismo” borgeano que, como dice Antelo, “es un modo de tomar distancia en relación a lo real” (2008b: 145).



Foto 1: en *Invasión* la falta del pueblo descompone el espacio mediante cortes que ponen fuera de campo o de espaldas al héroe la manifestación de su ausencia. Foto 2: la sombra de un testimonio hace foco en *el héroe muerto en el centro del campo y desencuadra la ausencia del pueblo en la circunferencia del estadio*. Foto 3: En *Idade da Terra* hay una escenificación de la multitud ausente tratada en panorámica con el héroe es exaltado por su ausencia que mira de frente como si pudiera recrearla o anticiparla por una alucinación sonora (el canto el pueblo) que llena el espacio y una alucinación visual que hace temblar la cámara (el baile del pueblo) como inscripción del deseo en la historia. Son dos modos de articular infamia del héroe y su escisión con respecto al campo popular.

Deleuze no es el único pensador francés que asigna a Glauber Rocha un lugar privilegiado en el devenir moderno del cine hasta en su puesta en crisis. Sylvie Pierre (1987), del riñón de los *Cahiers*, dispone el corpus glauberiano “en el núcleo de la gran contradicción del cine de autor brasileño y hasta del cine de autor mundial” (p. 138). Didi-Huberman (2014) parte de la interpretación deleuziana y vincula la expresión “el pueblo falta” con la vocación benjaminiana y pasoliniana de dar voz a los silenciados de la historia.²⁰⁷ De acuerdo con Benjamín Díaz (2015), Didi-Huberman suele silenciar el encuadre barroco que define la

²⁰⁷ Cfr. Didi-Huberman (2014): “Lejos de cualquier “unanimismo”- cuyas versiones dominantes se encuentran, no por casualidad, de un lado en Rusia y del otro en América del Norte-, la exposición de los pueblos se realiza en el deseo, es decir, en la expresión patética, intensificada, agonística, de algo que falta. Cosa que Deleuze ve bien plasmada en los cines del Tercer Mundo, por ejemplo, Glauber Rocha” (p. 220). A propósito de Benjamin, dice: “su voluntad de ‘hacer figurar los pueblos’, es decir, de dar una representación digna a los ‘sin-nombre’ de la historia... como más tarde iban a mostrar con toda claridad cineastas como Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha” (Ibid.: 80).

perspectiva benjaminiana sobre la historia. Punto que no deja de ser relevante, porque frente a aquella postulación de una modernidad en crisis a la europea, algunos ensayistas latinoamericanos como Severo Sarduy (1972), Ismail Xavier (1993, 2014) y Raúl Antelo (2006) caracterizan a Glauber Rocha como un cineasta *barroco*, quizás por razones análogas a las de Deleuze: obliterar la referencia realista de las imágenes; anudar, fragmentar y dispersar las líneas de tiempo; llevar la conciencia autoral a un límite que, sin embargo, no es idéntico al límite planteado por los modernistas europeos (por ejemplo, el racionalismo deconstructivo de Godard y el misticismo constructivo de Glauber Rocha, vid cap. 8). Una idea de modernidad en crisis permite conjugar las dos perspectivas. Por lo demás es difícil encontrar en *La imagen tiempo* de Deleuze (2005b) una demarcación nítida entre *barroco* y *modernidad*, fundamentalmente cuando el estudio toma como referencia la profundidad de campo de Welles por sobre las variantes neorrealistas del plano-secuencia o el paradigma de los tiempos bifurcantes de Borges, íntimamente asociados con la interpretación del barroco leibniziano, para pensar el montaje (cfr. Deleuze, 2005b y 2005c). Una oscilación análoga, como hemos visto, se produce en Xavier: Rocha “procurou unir o que estava aquém do *realismo* (a alegoria medieval ou barroca) e além dele (o modernismo, as vanguardas)” (Xavier, 2004: 25). Y, sin embargo, como ha planteado Raúl Antelo (2006), hay componentes irreductibles en la “imagen-tiempo” glauberiana que representa un modelo alternativo de la modernidad occidental, una *modernidad barroca propiamente latinoamericana* (vid cap. 15).

Cap. 13- La Tierra de los Infames Santos (el encuadre litúrgico)

- Nominalismo y luminismo

En 2013 publicamos “Glauber Rocha lector de Borges”, un artículo de exploración que terminó siendo el punto de partida de esta investigación (Fernández Muriano, 2013). El objetivo declarado en el resumen era analizar las formas del tiempo y las imágenes del pueblo en los films de Rocha a la luz de las ficciones borgeanas como sintetizamos arriba (vid cap. 12). En uno de sus apartados comentamos un texto de 1978 denominado “O cego que via longe... 78” (“El ciego que veía lejos”, 2004) que es un homenaje por el fallecimiento de Torre Nilsson, donde Rocha, retomando la asociación con Borges, señala el hecho “curioso” de que “os dois maiores Gênios Argentinos fossen CEGOS IN PROGRESS: o infame santo Jorge Luis Borges (...) e o ‘Kyneasta de derecha’ Leopoldo Torre Nilsson” (p. 367). Este fragmento nos invitaba a tomar, intuitivamente, dos líneas de análisis:

- La “infamia” entendida como atributo diferencial de un tipo de personaje tipificado por Borges y característico de Glauber Rocha que conlleva una dislocación de la forma épica:

Para ello, de los tres componentes que, al menos desde las propuestas de Hegel, acompañaban el género épico (la totalidad orgánica de la comunidad, la fundación de la nación y la acción heroica), Borges abandona los dos primeros. La épica en Borges se escribe para una comunidad imposible” (Aguilar y Jelicié, 2010: 17)

- El “elogio de la ceguera” de parte de Glauber Rocha entendido en clave nominalista, como un principio de negación de la representación del mundo de la obra cerrada sobre sí misma como una “mónada sin ventanas” como la caracterizaba Adorno.²⁰⁸ Esta valoración de la autonomía del arte, atacada francamente desde 1963 hasta 1968 (vid cap. 3), está directamente vinculada con la lectura de Borges y la adopción de la “Estética del sueño” en 1971.²⁰⁹ Todavía en “Tricontinental” (1968) la clausura de la obra sobre su propia consistencia formal caracterizaba negativamente al “esteticismo” del cine de Torre Nilsson que “no se expone a la luz, ni se deja violentar” por la realidad de América Latina (vid cap.

²⁰⁸ Adorno (2014): “Sin embargo, la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación; en esto se revelan quebradas (...). Que las obras de arte ‘representen’ como mónadas sin ventanas lo que ellas no son” (p. 14)

²⁰⁹ Cfr. Rocha (1971, 2004): “o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância” (2004: 248).

12).²¹⁰ La reformulación del concepto de *obra de arte revolucionaria* a partir de 1971 nos permitía plantear un punto problemático a partir de la interpretación del fragmento sobre la ceguera de 1978: *¿es el nominalismo de Borges comparable con el luminismo de Rocha?*

Mario Cámara (2013) comprendía el problema de esa analogía: “si esa fuerza en Borges es puramente discursiva o nominal, en Glauber tiene mucho de telúrica” (p. 211), agregando en nota al pie “aquí me distancio del excelente artículo de Nicolás Fernández Muriano, ‘Glauber Rocha lector de Borges’” (*ibid.*, nota al pie n. 16). Si hoy podemos decir que *la imagen de la tierra es una política de la luz* debemos reconocer que alcanzamos esta certeza paso a paso. En un capítulo de 2015 subtítulo “políticas de la luz en Glauber Rocha” (Fernández Muriano, 2015), cuando todavía desconocíamos el artículo de Cámara, sosteníamos que el “luminismo” de Rocha puede ser comparado con el “nominalismo” de Borges en un sentido elemental: *la luz es la materia del cine como la palabra es la materia de la escritura*. Es el principio material de producción de las imágenes, por ejemplo de la tierra, tan presente en Glauber Rocha, pero ahora también podemos reconocer en él *un rasgo de estilo* que permite a Borges elaborar su plano de contenidos prescindiendo de referencias externas al campo de expresión literaria (desde *La Historia universal de la infamia* como reescritura de textos y películas a las reversiones del Martín Fierro, la Enciclopedia Británica, la Biblia, Shakespeare, etc.) y a Glauber Rocha horadar las matrices del *western*, reversionar el éxtasis eisensteiniano, contraponer las imágenes del pueblo (la representación clásica de izquierda y derecha) sobre la base de que el “pueblo falta” como referencia exterior del discurso y dato objetivo de la representación. Los textos hablan de textos y los films hablan de films.

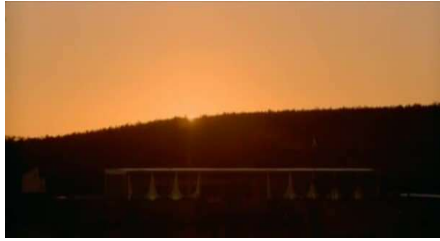
Desde la Parte 1 de esta tesis mostramos que en los textos (vid cap. 3) no menos que en los films (vid cap. 4), *luz* y *tierra* forman un bloque indiviso como la expresión y lo expresado: “la tierra *del sol*” que, como vimos, anuda genéticamente la imagen del *sertão* con la expresión autoral en un corte vertical que toma como principio una política de la luz: *disparar contra el sol*. La Parte 2 de nuestra tesis puede leerse como una historia de la formación luminista de la tierra, del territorio del capitalismo o de las tierras cultivables de la revolución, escrita en clave de guerra: *el sol americano contra a luz europea*. Hollywood funda un “nuevo espacio terrestre” (vid cap. 5), una “*Nueva Tierra Prometida*” disputada por Eisenstein para “el cultivo colectivo de los campos” (vid cap. 6). La “moral telúrica” de Ford

²¹⁰ Cfr. Adorno (2014): “Ahora bien, su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera” (p. 9).

también ponía en juego una política de la luz que anuda genéticamente el espacio social y el héroe como organismo épico (“el *cowboy* (...) surge allá en el fin de la pradera bajo el calor del sol” (vid cap. 7). Si el espacio terrestre es *nuevo*, si se busca fundar o conquistar una *tierra prometida*, la inscripción telúrica del cine es inseparable de la política de la luz. La tierra (del cine) no existe antes que la imagen: “El cine recomienza de la luz”. La disputa con Godard se centraba en eso: “disparar contra el sol /ser herido por la luz” (vid cap. 8). Frente a la deconstrucción del mito cinematográfico Rocha plantea la necesidad de una épica que no es la de Ford. Donde el nacimiento de la nación por medio de la acción del héroe se hunde en la tierra como retorno de la barbarie.

Glauber Rocha no es *más “telúrico” que “nominalista”*, la imagen de la tierra es precisamente su política de la luz, se yergue contra la realidad de referencia, la quema, en lugar de imitarla simiescamente. Ya desde *Barravento* (1962) y *Deus o diabo na terra do sol* (1964), llama la atención la sobreexposición a la luz en la película glauberiana, los cielos pálidos con sus nubes como pequeños rayones grises que, si uno los comparara con los famosos cielos envolventes de Ford (uno de los autores profundamente estudiados por Rocha), dan la impresión de que el cielo se ha retirado, dejando tan sólo la cáscara vacía de su emplazamiento (vid cap. 4). Pero es en la escena-apertura de su último filme, *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), donde el problema de la luz alcanza su expresión más concisa. Amanece; la tierra está negra; se escucha el canto de un pueblo que despierta. No imaginamos su forma. Futurista y arcaico a la vez, a golpes de sonido, se resiste a los atajos de la sinestesia. Debemos esperar a que amanezca. Pero los rayos del sol se tienden paulatinamente contra la lente hasta quemar la imagen en un blanco imposible de ver. La salida del sol coincide con el fin de la imagen. Pedro de Morães, uno de los directores de fotografía, recuerda que Rocha había planificado la toma prescindiendo del uso de filtros. La opción era imposible; lo interesante es la razón que daba: “el sol de Bahía se confunde con el de California detrás de los filtros Kodak”: ¿qué pueblo iba a aparecer bajo esta luz? ¿“Sol sobre nativos”? No. La salida del sol coincide con el fin de la imagen. Porque el pueblo falta, no puede ser representado. Es el plano de establecimiento de una “épica fallida”, en términos de Horacio González (2004), pues lo que se establece como territorio nacional en su momento genético queda trunco desde la primera imagen.²¹¹

²¹¹ Cfr. González (2004): “Una épica fallida que aceptaba un tono profético, aunque un leve énfasis grotesco estaba siempre al acecho. La voz de Glauber, en *off*, contaba la historia de un Brasil imposible... una fuerte lámpara se prende y se apaga fuera de escena, creando un fantástico sentimiento de grave artificialismo e inutilidad sobre toda la imagen” (p. 223)



Esta épica fallida se desplaza, desde la ruina de la imagen (un “Brasil imposible”) hacia las condiciones de percepción del espectador, para “producir algún enceguecimiento antes de dar a conocer el resto de las imágenes” (González, 2004: 222). La estética de la violencia como política de la luz produce el enceguecimiento como principio del film que pliega la imagen sobre sí misma en rechazo de la realidad antes de desplegar una proliferación de alegorías de un “Brasil imposible” vuelto posible, de manera contrafáctica, por la proliferación ritual de su génesis (carnavales, nacimientos míticos, proliferación de Cristos) que surgen y se arruinan dentro de cada secuencia: “una acumulación desenfrenada de alegorías, incluyendo una suerte de alegoría-cero, un plano inicial interminable con el sol naciente ocupando todo el plano” (ibid.).

También el *nominalismo* de Borges arrastra un conflicto telúrico y una disputa contra la apropiación épica de la gauchesca como expresión de una identidad nacional cumplida en la figura compuesta del gaucho y la pampa, desplazando la génesis hacia la invención puramente verbal de las elites de la ciudad que reventaron la lengua de los gauchos, la métrica de sus palladas y las temáticas que articulan sus memorables payadas.²¹² Correlativamente desplaza el territorio genético de la literatura argentina desde la “pampa” hacia las “orillas” (“la calle sin vereda de enfrente”) donde se anudan (e invierten) civilización y barbarie (cfr. Sarlo, 1995). Insiste en reversionar escenas capitales del *Martín Fierro* truncando la cristalización identitaria. Declara que *la pampa es un mar inglés* en el sentido de que las metáforas constitutivas de la nacionalidad están sedimentadas por las formas de percepción de los navegantes anglosajones.²¹³ En “Tricontinental” (1967), Rocha

²¹² Cfr. Borges (1989a): “Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y Montevideo” (p. 179). “Ha sido propuesta por Lugones en *El Payador*, ahí se lee que los argentinos posemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos” (p. 267).

²¹³ Cfr. Borges (1989a): “afectación que en nuestra literatura de ganaderos tiene correlación con la británica de especificar los aparejos, los derroteros y las maniobras, en su literatura del mar, pampa de los ingleses” (p. 182). Y cfr. Borges (1989b): “Baltasar Espinosa, mirando desde la galería los campos anegados, pensó que la metáfora que equipara la pampa con el mar no era, por lo menos esa mañana, del todo falsa” (p. 447).

percibe con ojos borgeanos la fundación mítica del territorio argentino: “Pampas ou asfalto, Argentina trouxe pedra por pedra da Europa” (2004: 105). Pero en Argentina, como afirma Horacio González, no existían las condiciones culturales adecuadas para una recepción favorable del Borges glauberiano.²¹⁴ A esto debe agregarse toda la lista de traducciones confusas (y otras mal intencionadas) que operan sobre la recepción “hispanoamericana” de Rocha (cfr. Mestman, 2016a, vid cap. 14). Fernando Peña (2004) sirve de ejemplo cuando cita: “Exceptuando la pampa, la Argentina se hizo traer todo, piedra por piedra, de Europa” (p. 136). El investigador argentino no cita la fuente de la que extrae el fragmento. Pero el contraste con el original es nítido. Rocha no hace ninguna excepción: “Pampas o asfalto, Argentina trajo piedra por piedra de Europa”. La diferencia es fundamental, porque mientras la traducción de Peña salva un resto de realidad natural autónoma e independiente de la construcción por importación de los espacios urbanos, Rocha remite a una concepción antirrealista del cine, profundamente nominalista, que considera que la “tierra” está “ocupada” política, económica y estéticamente (“na rua ou no deserto, nas florestas ou nas cidades”, p. 104) y, por lo tanto, no puede ser percibida como un dato natural (opuesto a los productos culturales importados), sino como una construcción cultural y estética en disputa, como el “múltiplo contar barroco e por natureza contraditório do sertão” de la novela de 1978 (Rocha 2012: 234).

- ¿Quiénes somos?, ¿qué cine es el nuestro?

El principio glauberiano de 1963 (“não porque tem temas nacionais, como diriam teóricos do nacionalismo (...). A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão”, 2003: 125), había sido formulado y defendido por Borges treinta años antes (“es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países”, *ibid.*: 270). De manera ejemplar, afirmaba entonces que *Don Segundo Sombra* era una novela que por mucho que recurra a contenidos típicos de la literatura gauchesca, desde el punto de vista de sus formas de expresión está inspirada en modelos literarios franceses, ingleses o norteamericanos, mientras que una expresión árabe por excelencia como *Alcorán* puede prescindir

²¹⁴ Cfr. González (2003): “critica La hora de los hornos de Solanas porque se le ocurre que atiende sólo a un costado de ‘agitación y polémica’, y elogia a Borges como autor de un arte revolucionario que ‘libera a través de la irrealidad’. ¡Menuda polémica! En esa misma época, difícil encontrarle el ámbito propicio en Argentina” (p. 226).

absolutamente de los camellos porque no tiene dudas sobre su identidad.²¹⁵ Pero el cine importa frente al nominalismo literario un excedente que Glauber Rocha piensa como una “tecnología mística” que comporta una potencia épica que también Borges reconocía al *cinematógrafo* y al género *western* en particular (cfr. Aguilar y Jelicié, 2010).²¹⁶ En todo caso, Borges también concibe al cinematógrafo como un espacio constructivo de emociones colectivas, es decir, como un territorio afectivo completamente novedoso en la Historia del Arte.²¹⁷ Aquel desplazamiento estético que Rocha actualiza al descentrar su interés por el cine hacia el campo constructivo de la subjetividad de masas se verifica fehacientemente en Borges.²¹⁸ Y en ese intervalo pantalla-público Borges descubre el núcleo el núcleo infame de las pasiones colectivas de los argentinos (“la constatación de que la nobleza de la multitud es *imposible*”, *ibid.*: 16). Lo que supone consecuentemente un desafío para la apropiación local de la épica tanto en el campo literario como (eventualmente con mayor intensidad) en el del cine: “¿cómo apropiarse de la épica si lo que define al héroe es, justamente, ser agente y a la vez representante de la comunidad” (*ibid.*: 17). Aguilar y Jelicié postulan que la *Historia universal de la infamia*, la primera prosa ficcional borgeana, así como las continuas reinterpretaciones o relecturas de la gauchesca, constituyen una especie de conjuración literaria de los efectos épicos en general y del cine (por ejemplo, incluye una reversión de la leyenda de Billy de Kid), haciendo de la infamia una suerte de principio de neutralización estética del sentimiento épico comunitario vinculado con la acción heroica: *que el héroe no toque el nervio popular*, “personajes que son capaces de acciones épicas pero que no están

²¹⁵ Borges (1989) “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía porqué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía porqué distinguirlos” (p. 270). “Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de las campañas y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipi” (271)

²¹⁶ Cfr. Aguilar y Jelicié (2010): “Borges reformul(a) en su literatura lo que en el cine— sobre todo en el género *western*— se le aparecía como un desafío: la supervivencia de lo épico” (p. 16). “Por qué los norteamericanos han logrado resucitar la épica en el cine (...). En los años treinta Borges descubría, por medio del cine, el vigor de la cultura norteamericana y su capacidad de forjar mitos a partir de una serie de tipos (el *cowboy*, el *gangster*, el negro)” (p. 40).

²¹⁷ Cfr. Aguilar y Jelicié (2010): “A Borges le interesaba el cine para experimentar con las pasiones de las multitudes (...) Borges procura desentrañar las actitudes del público (...), las experiencias comunitarias de la sala” (p. 12).

²¹⁸ Cfr. Aguilar y Jelicié (2010): “cuando escribe sobre cine el eje se desplaza sensiblemente: ya no recae en las lecturas silenciosas e introspectivas de la lectura, sino en las experiencias comunitarias de la sala” (p. 12)

integrados en ninguna comunidad” (ibid.: 18).²¹⁹ Pero si la infamia es la conjuración literaria del *populismo* épico, ¿qué pasa cuando los personajes infames pasan de la literatura al cine sin proscribir junto con la distancia entre el héroe y el pueblo representado en el film, los poderes de contagio que harían del cine un acontecimiento comunitario, a la manera de *Invasión* que tiene destino de film de culto pero nunca de epopeya populista? ¿De qué manera la infamia del héroe del film puede permanecer de espaldas a un pueblo de espectadores también considerado por Borges como un portador de atributos infames? ¿No se acaba, por la negativa, restituyendo lo que se pretendía conjurar (el nexo comunitario entre la acción heroica y el sentimiento colectivo)? Desde entonces, la infamia es como un procedimiento positivo de un cine capaz de disputar modelos de colectivización contrapuestos con Hollywood, pero teóricamente efectivos para consolidar una cinematografía nacional (“para un cine que nace con el pueblo y un pueblo que nace con el cine”). La infamia que en última instancia Rocha ha reconocido en los miserables de Buñuel ¿no eran portadores de un factor desestabilizante de las formas esquemáticas de representación del campo popular y un registro afectivo de las fuerzas “innobles” pero desestabilizadores del orden social, como un vector virtualmente revolucionario?

Rocha realiza por su cuenta el desplazamiento de lo épico que Borges teoriza en sus textos sobre la gauchesca y realiza desde sus primeras ficciones reunidas en *Historia universal de la infamia*. *Deus e o diabo na terra do sol* es el *western* infame por excelencia. Todos sus personajes traicionan, huyen o disparan contra el pueblo. Hasta la propia cámara abandona al pueblo (y al héroe) a su suerte para cumplir el destino nacional o filmar la Idea de una nacionalidad materialmente imposible, pero que aun así cabe afirmar. Al precio de filmar el país de los sueños, que también debe ser conquistado, como escribe unos meses antes del manifiesto: “Pobre o povo cujo inconsciente é forjado por Hollywood” (1970, 2004: 245). Incluso más que la conquista del poder (“a tomada política do poder não implica o êxito revolucionário”, dice la “estética del sueño” p. 250). Frente al realismo político, el sueño,

²¹⁹ Cfr. Aguilar y Jelicí (2010): “La épica en Borges se escribe para una comunidad imposible: o una secta que se reúne sigilosamente y que nunca difunde públicamente los principios que la rigen o unos personajes huraños cuya heroicidad no se combina con la entrega a la comunidad a la que pertenecen sino con la crueldad y el extravío. Esa última opción es la que se asume en *Historia universal de la infamia* (...). En cuanto al Martín Fierro y la gauchesca, en *Dicusión publica* un extenso ensayo en el que rechaza las hipótesis de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas sobre su definición del género como épico (...) y la idea de que su asunto es específicamente nacional. Ni siquiera acepta el carácter representativo de la comunidad que se le atribuye al personaje: Martín Fierro no es un héroe nacional, sino un gaucho pendenciero (...). Por lo tanto, la épica para Borges se inscribe en una imposibilidad, y la *Historia universal de la infamia* narra la vida de personajes que son capaces de acciones épicas pero que no están integrados en ninguna comunidad” (p. 17 y s.).

incluso sumido en la lógica institucional (“o único direito que não se pode proibir”, p. 250) es el único derecho que no nos pueden prohibir), es el fundamento de la resistencia (contra la razón política, si la revolución es una estética, es decir, un modo de subjetivación (“como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia”, p. 250). Antônio das Mortes, el personaje glauberiano por excelencia, repite por su cuenta el gesto infame del Sargento Cruz que había sido reinterpretado por Borges casi como una clave de comprensión de la realidad nacional: *cambiar de bando* (de-sertão, vid cap. 4). La rescritura del duelo legendario que consagra el momento infame por excelencia de nuestra literatura, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, despliega e intensifica la ornamentación gestual que envuelve la acción en una suerte de ceremonial. *El momento vale un gesto*, un corte vertical del tiempo que arrastra o repite un componente arcaico, un destino pre-social:

Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él (Borges, 1989a: 563).

La inflexión de un tiempo *ya vivido* excede las causalidades históricas (“de los días y de las noches que la componen, sólo me interesa una noche”). Un momento místico (“comprendió más allá de las palabras y aún del entendimiento”), un desdoblamiento (“mientras su cuerpo combatía en la oscuridad”), que actualiza ritualmente una escena cuyo sentido es la repetición (“la aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones”). Beatriz Sarlo señala el carácter “excesivo” del gesto de Cruz. La diferencia gestual que dota a la escena de su condición excepcional y genética (reemprendida a lo largo de la historia literatura argentina); la traición teatralizada, el ceremonial como despojamiento de las marcas e insignias institucionales, el abandono del bando civilizado hacia el umbral de

la barbarie.²²⁰ “Cruz no consciente”; lo mismo se podría decir de la estética glauberiana. La inadecuación de lo visto y lo pensado, de la cámara en la mano y la idea en la cabeza, de la violencia contra visto, es la autonomía expresiva del “no consentimiento” que pasa de los personajes a la cámara, como una “mímesis visiva” en sentido pasoliniano. El gesto de Cruz se parece al gesto de Paulo Martins que, en *Terra em Transe*, ha abandonado alternativamente a los líderes políticos de la izquierda y la derecha, en una suerte de ejercicio gestual puro del *darse vuelta y cambiar de bando*, mientras su brazo alzado (y armado) queda suspendido en tanto gesto de resistencia (repetido en el principio y en el final de la película) contra la realidad quemada por la luz. En *Deus eo diabo...* se alcanzaba la pureza del gesto “infame” por fragmentación y repetición. Muerto el coronel, Manôel y Rosa abandonan los confines territoriales-legales para habitar en Monte Santo con el bando de Sebastián. *Sertón y desertor* son lo mismo (vid cap. 4). Eventualmente Manoel y Rosa matarán a Sebastián por la espalda con una lentitud gestual exasperante, sobreactuada litúrgicamente: entre el sacrificio del recién nacido y el asesinato del Santo (que parece crucificado de espaldas). Pasan al bando de Corisco que procede a bautizar a Manoel (“Satanás”) con gran pompa antes de recibirlo en su bando ya totalmente diezmado (quedan dos hombres y Dadá, la legendaria mujer de Corisco). A quien también traicionan cuando llega Antônio das Mortes a dar muerte a Corisco. *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Rocha, 1969) dura tanto como Antonio das Mortes en *darse vuelta*, abandonando el servicio al estado en favor del pueblo.

- Los infames santos (gauchos y cangaceiros)

A través de los ojos (ciegos) de Borges, Rocha comienza a revisar su opinión sobre la obra de “el tuerto” Torre Nilsson que se coagula en un encuentro semi-alucinatorio con su *Martín Fierro* (Torre Nilsson, 1968) en Buenos Aires ese mismo año.²²¹ Finalmente Torre Nilsson

²²⁰ Sarlo (2004): “Cruz se saca el quepís y pasa del otro lado, con un ademán nítido pero casi excesivo para la urgencia del encuentro que Fierro está librando con la partida policial. Sin embargo, Cruz tiene que sacarse el quepís, que es una marca formal de pertenencia a las fuerzas policiales, tiene que cumplir ese requisito en la medida en que el respeto de las formas es esencial para que ese entrevero de tercera categoría, banal como cientos de entreveros en la pampa, pueda ser repetido, varias veces en la literatura argentina, como condensación ideológica y narrativa. El quepís de Cruz es un elemento de estilo, una marca. En un mundo de violencia confusa esas marcas son esenciales” (p. 215). El texto de Sarlo se inscribe más allá de la *crítica cultural*, en el territorio estético del “registro afectivo” de los gestos que escruta (“por eso vale la pena”, dice, “entenderlos como manifestación de una sensibilidad colectiva”, cfr. Sarlo, 2004: 136).

²²¹ Cfr. Rocha (2004): “*Un guapo del 900*, fantástico! Piel de verano [Pele de verão], genial! *Martín Fierro*, revolucionário! *La mano en la trampa*, lindo! *La chica del lunes*, noir! *Homenaje a la hora de la siesta*, sinistro!” (p. 369). Cfr. Oubiña (2016): “En sus textos de comienzos de los 60, Rocha presenta a Torre Nilsson como un modelo extranjerizante que el naciente Cinema novo debería evitar (...). Rocha seguirá pensando que el director argentino es ‘de derecha’, pero admite que es un gran artista. Le gusta, en particular, su versión de

habría logrado articular el hambre (América Latina) y el tiempo (Borges), el estilo y la historia en una composición épica: “o grande filme popular-político-social da América Latina” (Rocha, 2004: 183). Oubiña (2016) caracteriza de “alucinatorio” este encuentro:

Rocha pasa una tarde maravillosa en el cine, llorando frente a las imágenes del film de Torre Nilsson. Cabe preguntarse qué es lo que tanto lo emociona. Su admiración por Martín Fierro resulta curiosa porque no está apoyada en las virtudes del film. Más bien: ve lo que quiere ver. Ve la película que él hubiera hecho. Un Martín Fierro que deviene Antonio das Mortes (p. 351-352).

Esta escena hermosa de autoidentificación inducida por la máquina alucinatoria borgeana, tiene una confirmación contundente en el artículo de 1978, cuando define el film sintéticamente como una “Heuztorya gaúcha, borgyana” (2004: 369) por analogía con la “heustoria sertaneja” que hace él mismo y la calificación borgeana como nexo coordinante. Objetivamente, Torre Nilsson no hacía más que enriquecer la humanidad de una figura de nuestro panteón cultural sin opacar el esplendor de su fama de héroe moralmente intachable, representante de un pueblo esquematizado por el abuso del costumbrismo folklórico (como la doma de caballos y otras idealizaciones de la felicidad originaria).²²² El convencionalismo político se traduce directamente en las formas de composición:



Foto 1: inscripción héroe-territorio típica del *western*. Foto 2: inscripción costumbrista héroe-sociedad. Foto 3: primer plano del héroe que retorna sobrio y sereno del trabajo a la casa (su “china”

Martín Fierro (1968) porque ve allí una obra épica de tema argentino: Torre Nilsson ha abandonado sus dramas psicológicos y burgueses, y ha producido ‘el gran film popular-político-social de América Latina’ (Rocha, 2004: 183).

²²² Cfr. Aguilar y Oubiña (1993): “*Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1969) y *Güemes- la tierra en armas-* (1971) son ejemplos de la utilización del cine para reconstruir escenas históricas donde se intenta combinar el didactismo y la reflexión. Claro que, en plena dictadura militar de Lanusse, la reflexión estaba impedida por los organismos de censura del Estado y sólo quedaría el vacío del didactismo (...). Martín Fierro, Güemes y San Martín forman parte del panteón nacional y todos los sectores podían coincidir en el elogio, cuando no en el panegírico. Aunque la idea de Torre Nilsson fuera mostrar la humanidad de los personajes, su intención difícilmente podía afectar la creencia del espectador acerca de su heroicidad” (p. 93).

lo recibe en contracampo) antes de padecer la violencia del Estado que desencadena su fiereza justificada.

Pero el “kyneasta de izquierda” (Pino Solanas) no parece mejor dispuesto a una reinscripción de la imagen del gaucho en las disputas políticas del presente. Un año después de la *Estética del sueño*, en la dirección contraria planteada por Rocha, Pino Solanas concibe su filme *Los hijos de Fierro* (1972) en contra de la concepción borgeana, es decir “infame”, del héroe gaucho:

A más de un siglo de su creación, la obra de José Hernández continúa marcando la línea divisoria entre dos concepciones enfrentadas: una colonizada y otra nacional. Para Jorge Luis Borges, un ‘europeo en el exilio’, como él mismo se define ‘pensar que nosotros, los argentinos, estamos representados por un gaucho matrero y desertor, es totalmente imposible’... Para Leopoldo Marechal, en cambio ‘... el Martín Fierro es materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el ser argentinos y latinoamericanos’... el Martín Fierro... es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico (Solanas, s/d).

Rechazando a Borges, Solanas reproduce (aunque con el signo político invertido) las operaciones de Lugones y Rojas, es decir, los presupuestos épicos de la apropiación sustancialista de la imagen del gaucho: no sólo Martín Fierro es el representante de la nacionalidad en su momento genético (“manifestación de su propia ser”, sino que el texto reencuentra su génesis popular en “el canto de un pueblo” que es el hilo del tiempo que articula ese pasado mítico con el presente desde la paráfrasis de apertura del film situado en el presente (tras la muerte de Perón): “Aquí me pongo a cantar / por mi pueblo que está herido, / por el líder que ha perdido, / la épica de una historia / que le opongá la memoria, / a la traición y al olvido”. *Los hijos de Fierro*, los herederos legítimos de la nacionalidad, son los obreros cuyo destino sonaba con estridencia didáctica en *La hora de los hornos* (1968). Por eso el film se establece en el presente, como punto de vista del origen:



Foto 1: plano de establecimiento de la ciudad fabril. Foto 2: protesta obrera apenas teñida por un dejo de celebración (murga) que remite (tímidamente) al éxtasis de tipo eisensteniano (no es un carnaval gratuito que arruina la procesión política como en *Terra em transe*, sino que está incorporado a la teleología de la liberación, como parte de la expresión de la protesta).

Ni Solanas ni Torre Nilsson dan cuenta de la “épica infame” de acuerdo con la lectura de Borges interpretada por Glauber Rocha. Sólo un hito cinematográfico argentino está a la altura de sus exigencias críticas: *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio. El film que marca el comienzo de un excepcional encuentro de un autor con las masas de espectadores es una suerte de tercero excluido o síntesis disyuntiva de los otros dos: formado como cineasta por Torre Nilsson, Favio dedica su apropiación del gaucho a Pino Solanas en la medida que reconoce la inspiración de *La hora de los hornos* de cara a la necesidad de hacer un cine políticamente comprometido. No obstante, su compromiso *de autor* no se vacía en la normativa del realismo, sino que tracciona las formas del mito popular como una “tecnología mística”. En 1969, Rocha anticipa que la vía abierta por Torre Nilsson hacia un cine “nacional y popular” (que supera el “europeísmo” autoral de su obra anterior) va a encontrar su continuidad en Leonardo Favio, quien hasta *El dependiente* (1969) produce films en blanco y negro, de corte netamente autoral, en los que puede adivinarse como el excedente de una sensibilidad apta para calar en las fuentes estéticas de la población y hacer posible una industria de los sueños propiamente nacional.²²³ ¿No será el Favio de *Juan Moreira* (1973), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y *Soñar soñar* (1976) el que mejor realiza los postulados de una “estética del sueño” que superpone a la ilusión historicista de un Pino Solanas, los éxtasis colectivos o la elaboración mística de unos momentos de libertad? Si bien Rocha no parece haber conocido esta segunda trilogía del Favio, coincide estrictamente con el período de

²²³ Cfr. Rocha (1969): “*Martín Fierro* é um filme popular que consegue uma verdadeira comunicação com o público. E os críticos argentinos erraram ao se pronunciarem contra um filme que pode determinar o ressurgimento industrial de seu cinema, porque agora Torre Nilsson produziu um filme para Leonardo Favio, constituiu uma distribuidora forte e vai poder enfrentar os norte-americanos no mercado argentino; esqueceu-se do europeísmo, no que fez bem. A cultura européia é uma cultura morta, decadente” (2004: 184).

cambio en la orientación estética del cine de América Latina que postula en el manifiesto de 1971 para hacer posible un Cine Nuevo. Una épica, pero infame y alucinada, históricamente incumplida: “no muy lejos de la postura de Borges, estaban cineastas como Glauber o Favio que... habían percibido la potencia de los bandidos como rebeldía primigenia” (Aguilar, 2015: 237, cfr. Fernández Muriano, 2012).²²⁴ Pero Aguilar no concibe esta “rebeldía” como un rasgo originario de la nacionalidad, rasgo heroico (aunque bárbaro) dimanado sobre el pueblo que lo hereda (ya civilizado), sino como el pulso de lo inacabado en el origen que lo hace retornar en el presente como un fondo de barbarie irreductible. En el origen de la comunidad *el infame representa la resistencia posible, un fondo pulsional, un excedente que no se deja civilizar y atraviesa la civilización como un núcleo de barbarie indigerible.*

Esta dirección que toma Aguilar no es improvisada. El capítulo dedicado al *Juan Moreira* del estudio fundamental sobre Leonardo Favio que Aguilar realiza en colaboración con David Oubiña (1993), comienza con un epígrafe de “La casa de Asterión” de Borges (1989a) que encuadra inmediatamente la escena de los infames y su vinculación con una potencia de fabulación colectiva: “Sabemos que los actos suelen calumniar a los hombres. Algunos pueden robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino” (Oubiña y Aguilar, 1993: 91). A partir de este film, los autores releen retrospectivamente la obra de Favio tomando la “infamia” como uno de sus núcleos formativos ya desde *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965). Pero también encuentran aquí como el punto de bifurcación de Favio frente a las apropiaciones más tradicionales que prosiguen, a su manera, Torre Nilsson y Pino Solanas.²²⁵ No habría mucho más que agregar a este estudio notable sino por la mediación de la doctrina glauberiana que es el asunto de nuestra investigación. De donde podemos añadir que si bien la infama constituye el fondo pulsional de los personajes de Favio en general, a partir de *Juan Moreira* esta cuestión no solamente se desplaza desde el registro afectivo de las pulsiones de personajes pobres o marginados (Polín, Aniceto, *el dependiente* Fernández) hacia el corazón del panteón nacional para disputar la interpretación del “origen”, hay algo “glauberiano”, completamente novedoso: el film incorpora un factor vertical-ceremonial y un principio

²²⁴ En 2013 ya sugerimos esta asociación (cfr. Fernández Muriano, 2013). Gonzalo Aguilar (2015) llega por su cuenta a la misma conclusión: “no muy lejos de la postura de Borges, estaban cineastas como Glauber o Favio que... habían percibido la potencia de los bandidos como rebeldía primigenia” (p. 237).

²²⁵ Cfr. Oubiña y Aguilar (1995): “Tanto Moreira como Di Giovanni eran personajes ambiguos, lejos del bronce y anatemizados por la historia oficial. Por el contrario, Martín Fierro, Güemes y San Martín forman parte del panteón nacional y todos los sectores pueden coincidir en el elogio, cuando no en el panegírico (...). Favio no elige ‘vidas ejemplares’; no lo son ni la de Polín, ni la de Aniceto, ni la de Fernández, ni la de Juan Moreira. La vida ejemplar implica un juicio y una enseñanza. Martín Fierro, por ejemplo, ha sido inevitablemente leído desde este ángulo aún en sus lecturas más heterodoxas como *Los hijos de Fierro*” (p. 93 y s).

temporal de desdoblamiento que convierte al pobre *en un animal de dos cabezas*. Una sumisa, que se deja arrear por Moreira a los comicios, otra mística, que fabula la leyenda del héroe y “elabora su momento de libertad”. Desde esta perspectiva, el film no trata tanto de la vida de Moreira (de hecho, comienza con su funeral) como de la elaboración simultánea de un mito popular vinculado con la rebelión que prolonga la muerte del gaucho. La muerte consume la vida, pero la rebelión actualiza la leyenda. Vida y mito son simultáneos en Moreira, pero no se confunden en el film. El mito, de hecho, comienza con la disociación del punto de vista histórico en una fabulación simultánea y correlativa a la deriva criminal del gaucho. Aunque su historia comienza con la injusticia legal que lleva a Moreira al desierto-deserción, justa venganza mediante, la fábula interviene y desdobla la realidad histórica una vez que el gaucho mata gratuitamente al “matón mitrista” (“porqué se regala, hombre”) y el acto criminal cristaliza una primera estampa inmóvil de su figura casi ya desentendida de la línea de acción temporal, puro gesto o expresión vertical de un tiempo litúrgico:



Por corte directo, Moreira se pierde en la oscura profundidad de la pampa percibido de espaldas como un criminal (escuchamos la lectura de su prontuario), pero la distancia es retomada horizontalmente (travelling lateral) por el canto de la mujer que muestra una serie de viñetas que fijan el flujo filmico (la cámara se detiene), recortando los acontecimientos heroicos (desde las desgracias padecidas hasta los actos de justicia) de aquel hombre infame que a continuación veremos emerger en el reflejo invertido del agua que prolonga la leyenda (escuchamos la voz off del payador: “hoy por la pampa se oculta”) antes de aparecer como un cuerpo material en el espacio físico del film. La imagen reflejada precede, invierte y desdobla al referente objetivo de la historia. La voz off también es importante porque, a partir de entonces, despliega en contrapunto con la imagen visible el proceso de elaboración mítica. Así mientras la imagen nos muestra a Moreira en un raid de crímenes contra figuras institucionales (militares principalmente), la voz nos cuenta las hazañas y gestas de un Moreira celebrado cual Robin Hood que da consuelo a los pobres en los fogones gauchescos: “Su vida de sin sabores (...) la pasa la vida entera pa consolar a los pobres”. La infamia se

invierte como santidad en el desdoblamiento de la historia y la fábula. De otro modo, ¿en qué consiste el consuelo que Moreira otorga a los pobres mientras la historia lo muestra arreando al populacho a las elecciones, cambiando de bando Mitre/Alsina interminablemente por razones puramente egoístas (el indulto)? La respuesta puede ser *glauberiana*. El pueblo “elabora en la mística su momento de libertad”. Cortes verticales (donde el gesto cristalizado envuelve la acción y transforma litúrgicamente su sentido), bifurcaciones del tiempo entre una vida infame y un registro que lo santifica (espacio físico/reflejo, imagen/sonido, voz institucional/canto del pueblo). Los sucesivos (y característicos) reencuadres a través de las ventanas y puertas por donde vemos llegar y partir al héroe desde un ojo que está adentro del espacio narrativo, es decir, que percibe y reencuadra al héroe desde un punto de vista que proyecta sobre su figura las ilusiones que nadie en el film ha visto ni verá. El espacio se fragmenta, como las viñetas que señala la anciana narradora, cada plano encuadra un hito de la vida y desencuadra el resto de la vida.



Otro recurso típico es el plano cenital, que suspende el tiempo y aísla al espacio donde se insertan los acontecimientos. Instancia de pura verticalidad donde el único marco es el pueblo:



Hay algo de estampa, de encuadre litúrgico que estiliza los movimientos del héroe y la percepción realista del espacio. Suspendingo el encadenamiento de las acciones por la cristalización de las hazañas y las poses (puro excedente expresivo):



El encuadre litúrgico que subyace a la percepción místico-colectiva del héroe infame expresa el pasaje de la presentación objetiva (el plano de establecimiento donde el héroe se desplazará) a la representación subjetiva (el reencuadre inmóvil) donde la “rebeldía primigenia” no se reduce la celebración literal del crimen, sino a la potencia de fabulación contrafáctica, a la alucinación colectiva o “surrealismo concreto” de la mística colectiva. Por eso se trata de un film borgeano que se desarrolla en dos tiempos simultáneos: *Moreira en el círculo de muerte que arrastra su cronología infame y el despliegue simultáneo del mito colectivo, en dos series imposibles*. Moreira es infame y Santo a la vez. La muerte lo sorprende convertido en poster, figura gestual de la resistencia posible que adorna las habitaciones populares. Así su leyenda construida en vida permite encadenar su muerte (criminal) con la revuelta (del pueblo), en nombre de la vida (de la sobrevivida legendaria) del héroe, como confirman las imágenes iniciales del entierro: “Viva Moreira, carajo”.



Foto 1: El último gesto de resistencia del héroe se expande anamórficamene hasta arrancarse de sus coordenadas físicas y devenir póster. Foto 2: el enfrentamiento desenfocado y desencuadrado también es reducido por el fervor de la revuelta condensada en los gestos que prolongan la resistencia elaborada en el mito más que el régimen causal de las acciones

GENEALOGÍAS DE CINE NUEVO 3:

III- OPERACIONES CUBANAS

Decir “Revolución”, en América Latina, a comienzos de los años ’70 equivale, inequívocamente, a decir revolución cubana (...). Pero Cuba es, también, la fuente continental de la vuelta del Barroco. Esta conjunción (Barroco y Revolución) sin embargo, comenzó a demostrarse imposible (Díaz, 2011: 70 y s.)

Cap. 14- Fundación mítica del Nuevo Cine Latinoamericano (el registro afectivo)

El capítulo dedicado al cine latinoamericano “moderno” de la *Historia General* de Cátedra (tomo 10), redactado por Paulo Antonio Paranaguá, da lugar en su título a una expresión que genera ambigüedades: “Nuevo Cine Latinoamericano” (Paranaguá, 1996: 347).²²⁶ ¿Cuál es el alcance de esta expresión? Difícilmente se pueda hablar de un “Nuevo Cine Latinoamericano” como se habla de un “cinema novo brasileiro” o de un “nuevo cine cubano”, etc. Paranaguá no lleva muy lejos la generalización.²²⁷ Es cierto que la eclosión más o menos simultánea de “nuevos cines” y “terceros cines” en América Latina procede de un momento formativo equiparable en términos técnicos, sociales e históricos. De este dato parte *Pantallas y revolución, una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema novo*, de Tzivi Tal (2005), quien define su objeto como una “expresión del alza de la movilización popular en los países latinoamericanos durante la década del ’60 motivada por la imposibilidad estructural de solucionar los problemas de desarrollo e injusticia social” (p. 11). La *imposibilidad estructural* que moviliza a los pueblos latinoamericanos encuentra su expresión positiva “en las Teorías de la Dependencia” (que comprenden la imposibilidad de los países subdesarrollados a partir de su posición en el sistema capitalista mundial) y “en los discursos de la Revolución Tercermundista” (que intensifican el significado del movimiento popular hasta invertir su motivación negativa en la dirección de una emancipación posible).²²⁸ A caballo de éstas dos vertientes, surge aquel fenómeno continental “que la

²²⁶ Paulo Paranaguá (1985, 1996, 2003) realiza estudios historiográficos sobre Cine latinoamericano concentrados en el arco que media entre el fracaso de las “grandes productoras” (México, Argentina, Brasil), la emergencia del cine de autor independiente desde mediados de 1950 y la proliferación de los grupos de cineastas más politizados durante la década del 60.

²²⁷ El capítulo está subdividido y subtítulo por un criterio estrictamente nacional como hacían en su momento Georges Sadoul (1967, 1996) y Louis Marcorelles (1978).

²²⁸ Cfr. Tal (2005): “El alza de la movilización popular en los países latinoamericanos durante la década del sesenta, motivadas por la imposibilidad de solucionar problemas estructurales de subdesarrollo e injusticia

literatura especializada suele denominar como ‘Nuevo Cine Latinoamericano’” (p. 11). Término que Tal pone entre comillas, tomando distancia de esa costumbre de la crítica que consiste en poner en una misma bolsa regional fenómenos locales irreductibles (“construyendo una imagen de ‘movimiento continental’”, *ibid.*). De este modo, el investigador justifica la pertinencia de un análisis comparativo (comparar es señalar diferencias) entre dos grupos relativamente contemporáneos que están bien diferenciados por su nacionalidad, por sus contextos y modos de producción tanto cinematográfica como teórica, por la manera en que conciben su inscripción en el campo político, por los programas cinematográficos que detentan y los films que realizan, etc. La anulación de las diferencias nacionales (y provinciales) fue criticada por Emilio Bernini (2011) que prefiere la denominación plural “los nuevos cines y los cines políticos de América Latina”, David Oubiña (2016), Gonzalo Aguilar (2013) y Mariano Mestman (2016b:13). En nuestro caso el problema *terminológico* se radicaliza. Desde que tomamos la expresión “cine nuevo” como una categoría teórica especial de Glauber Rocha, hemos visto que su participación como cineasta del movimiento *cinema novo* no determina (ni agota) el significado conceptual que el término adquiere en sus textos (vid cap. 1). Mucho más problemática nos parecería la homologación de esa categoría especial con un movimiento continental cuya existencia es históricamente problemática y que, lo que resulta más determinante para nosotros, no forma parte del universo categorial de los textos glauberianos que admiten diferentes cortes geopolíticos (latino, tercermundista, tricontinental, latinoamericano) pero no apelan en ningún caso a la expresión “Cine Nuevo Latinoamericano” (sin que falte por ello una fuerte conciencia regional intensificada por la revolución cubana).²²⁹ Por otro lado, Glauber Rocha no es el único (ni el primero) en utilizar la expresión “cine nuevo” para denominar sus *proyectos* cinematográficos a nivel regional. ¿Existe univocidad de sentido en los distintos usos? La pertinencia de un análisis comparado salta a la vista. Como no es posible en la extensión de un capítulo de tesis relevar todos los usos y sentidos que el término adquirió entre los cineastas mexicanos, chilenos, colombianos, brasileños, bolivianos, etc. (asunto que merecería una tesis aparte), asumiendo nuestra inscripción nacional, nos parece apropiado tomar como punto de comparación a un cineasta argentino (aunque la decisión encuentre una justificación histórica y teórica suplementaria): Fernando Birri es el primer cineasta en

social, encontró su expresión en las Teorías de la Dependencia y en los discursos de la Revolución Tercermundista” (p. 11).

²²⁹ Cfr. Ivana Bentes (2002): “pensamento transnacional, pan-americano (sic), luso-afro-brasileiro, ibero hispânico, euro-latino ou tricontinental, inserindo o devir latino-americano na história do capitalismo” (p. 201). Para una investigación que afirme la existencia del movimiento regional Nuevo Cine Latinoamericano cfr. Silvina Flores (2011).

adoptar la expresión “cine nuevo” en la región (desde mediados de la década del cincuenta), otorgándole distintos alcances de forma progresiva (Santa Fe, Argentina y América Latina). A partir de la década de 1970, fundamentalmente en Cuba, suele ser asociado con Glauber Rocha (junto con algunos cineastas cubanos) en calidad de “patriarca” y “precursor” del Nuevo Cine Latinoamericano. Término que Birri, a diferencia de Rocha, adopta positivamente.

- Por un cine nuevo

En 1956 Fernando Birri retorna de su experiencia universitaria en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y, tras un segundo paso fallido por Buenos Aires, funda la Escuela Documental de Santa Fe, que es la primera escuela de cine de América Latina, órgano del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que se formaliza poco después. Su modelo de referencia es el *neorrealismo* italiano “que artística y expresivamente representaba todo lo contrario de lo que hasta ese momento había sido el cine hollywoodiano” (Birri, 1987: 52). Transita por todos los sectores de la producción “artesanal”, desdoblando su actividad de profesor universitario, generosa retribución de quien había podido formarse en la matriz del *neorrealismo* italiano (fue asistente de dirección de Vittorio de Sica en *Il tetto*, de 1954).

Durante 1957 Glauber Rocha participa de la primera productora de cine independiente de Bahía (Iglu Filmes), funda la segunda (Yemanjá Filmes), y proyecta desde el *Jornal da Bahia* la creación de una industria cinematográfica “bahiana” y “brasileña”. No realiza estudios formales de cine, en cambio, emprende lecturas sistemáticas de Eisenstein, donde reconoce un modelo de producción industrial, artístico y revolucionario a la vez (vid caps. 5 y 6). Participa también de la producción grupal de varios films independientes. Mientras Birri funda la Escuela de Santa Fe, Rocha recorre las metrópolis de los principales estados de Brasil en busca de recursos y asociaciones productivas. Su juicio es sumario:

Não há campo profissional, não há escolas de formação teórica, não há produções suficientes para manter uma prática ininterrompida e evolutiva. O aspirante é um suicida que se obriga a deixar os compromissos e sofrer as humilhações até, por jogo de azar, dirigir um filme (Rocha, 1963, 2003: 34).

La impresión retrospectiva de Birri sobre sus frustrados intentos en Buenos Aires permite establecer un paralelismo en el nivel de los contextos de producción. Antes de Roma: “empiezo a rebajarme de categoría hasta que propongo a los Estudios Argentina Sono Film de ir a barrer los estudios para poder ver cómo se hace una película. Me dicen que tampoco eso es posible” (Birri, 1987: 51). Después de Roma: “yo me doy cuenta enseguida que va a ser muy difícil pactar, que va a ser muy difícil hacer lo que yo entiendo que hay que hacer para crear un nuevo cine argentino” (p. 53).

Crear un nuevo cine argentino, crear un nuevo cine brasileño (vid cap. 3). Es evidente que los dos se inscriben en la praxis del cine con expectativas (y necesidades) más amplias que la voluntad de expresión. No se trata solamente de hacer films, el interés de fondo radica en impulsar cinematografías desde todos los frentes abiertos a la vez: producir en ausencia de productoras, distribuir donde no hay distribución, enseñar donde no hay escuelas, proyectar un espectador en los intersticios del mercado o arrancar al espectador de su ensueño hollywoodense. Terminado *Tire dié* (1960) escribe Birri:

El Instituto de Cinematografía de la Universidad de Litoral espera: 1) Colaborar en la medida de sus fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando al mismo tiempo una política nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita. 2) Afianzar las bases para una futura industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional (Birri, 2008: 56)

Lejos del estilo institucional, orgánico, que adopta el santafesino, Rocha también concibe su producción actual como un momento del proyecto cinematográfico general:

Os meus são filmes feitos para participar da construção do cinema brasileiro em sentido maior. É justo falar dos elementos fundamentais, dos aspectos primários da cultura popular brasileira, integrando estes motivos no discurso mais amplo de um cinema brasileiro que não existia, e que é necessário construir e integrando-o também na problemática que diz respeito ao desenvolvimento econômico efetivo da nossa cinematografia (2004: 155).

Esta voluntad de construcción de un cine nacional comprometido con la realidad económica y cultural del país admite un cierto grado de generalización continental. Desde Cuba (con la

creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos en 1959 que impulsa y favorece al nuevo cine cubano), Bolivia (Grupo Ukamau, 1966), Buenos Aires (Grupo Cine Liberación, 1968), los festivales de Viña del Mar (1967 y 1969) en otros eventos gestionados en Uruguay, Venezuela, Colombia o México, se proponen o discuten distintos programas de “cines nuevos” confrontados genéticamente con Hollywood. Nota aparte merece el ICAIC que ambos cineastas saludan con entusiasmo desde su creación en 1959. El *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica* es el primer Instituto Nacional de América Latina y adjunta al ascendiente “revolucionario” de Cuba, la conjunción de “arte” e “industria” que caracteriza a los cines “desarrollados” y a los proyectos “desarrollistas” inspirados en la URSS, Norteamérica o Europa. La *Cinmateca cubana*, creada en 1960 como órgano del Instituto, produce un archivo donde se conservan los films de cineastas dispersados por el exilio; en ocasiones colabora con la producción o el montaje de algunas películas (Cfr. González, 2013) y es como un centro de romerías de intelectuales y cineastas de la región y del mundo. Pero también es un espacio simbólico. Un campo de peregrinación conceptual. Y una usina terminológica no carente de ambigüedad. Por ejemplo, Rocha se manifiesta por un cine “Tricontinental” (1967) antes que Pino Solanas y anticipa un “Vietnam cinematográfico” en la región, como quería Godard en su etapa maoísta parafraseando al Che (“crear dos, tres, muchos Vietnam”). Esta inspiración guevarista en común no impide que, al mismo tiempo, Rocha discuta con el europeo y el argentino las fuentes genealógicas del nuevo cine: “Godard volta a Lumière (...). E Rocha volta a Eisenstein” (2006: 274, vid cap. 8), “nenhum cinema existiu sem o *Cahiers* (...). Solanas sabe. Não somos mais bestas inocentes” (2004: 246, vid cap. 12).

Detengámonos en la última afirmación. Los cineclubes y las revistas especializadas, locales o europeas, en contrapunto con las salas comerciales, ofrecen el presupuesto formativo de base para los futuros realizadores de la región. No son pocos los que estudian en el *Centro Sperimentale de Roma*. Los más famosos: García Espinosa y Gutiérrez Alea (*nuevo cine cubano*), Gustavo Dahl y Paulo César Saraceni (*cinema novo* brasileño), Manuel Puig y Gabriel García Márquez (compañero de Birri) que escribe en esa época: “los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma” (Márquez, citado en Paranaguá, 1996: 289). Paulo Antonio Paranaguá muestra que las escuelas de cine de Francia e Italia formaron no menos de ciento veinte profesionales latinoamericanos después de la Segunda Guerra Mundial y que el intercambio con el *neorrealismo* llegó a ser íntimo. Cesare Zavattini viaja a México, Brasil y Argentina, para debatir con los cineastas locales acerca de sus proyectos. Dialoga con Birri en Argentina y en Italia. Los presenta el

mismísimo De Sica en el rodaje de *Il Tetto*.²³⁰ El santafesino nunca abandona la referencia neorrealista para pensar el “cine nuevo”. Rocha reniega de ella desde el principio: “eu era eisensteniano” (Rocha, 2004: 50, vid caps. 3, o y 10).

El atributo “nuevo” está a la orden del día en el período que comienza con la segunda posguerra, bautizado como “cine moderno” por André Bazin a partir del *neo-realismo* italiano. Bazin crea *Cahiers du cinéma* en 1951. Un año después Guido Aristarco funda la revista romana *Cinema Nuovo* que llega a tener una edición latinoamericana realizada en Buenos Aires (1964-1965). Esta publicación es responsable de la interpretación *lukácsiana* del neorrealismo; Bazin impone la interpretación *fenomenológica*. La presuposición recíproca de ambas revistas como lectura formativa casi obligada propone no sólo una yuxtaposición polémica que va a alimentar los debates y las diferencias artísticas entre los cineastas, a su vez favorece la fermentación cinematográfica de un producto típico latinoamericano: “una convergencia entre marxistas y creyentes inimaginable” (Paranaguá, *ibid.*: 289). La formación romana de Birri es inseparable de la primera opción, un realismo social comprometido con las clases populares. Su izquierdismo no es afectado por la teología tercermundista ni por el catolicismo de Bazin. Rocha, que genera su propia síntesis de cristianismo y revolución (más cercana de Buñuel y Pasolini que de las Teologías de la Liberación), objeta las dos vertientes críticas: “o cinema sofreu dois desastres: a crítica fenomenológica francesa (Bazin), e a crítica marxista inspirada em Lukács” (2006: 275).²³¹

Si en líneas generales América Latina absorbe (o rechaza) las concepciones del “cine nuevo” a través de las revistas y universidades europeas, los encuentros efectivos de Birri y Rocha se enmarcan en el espacio simbólico de los Festivales. En 1964 se inaugura la *Mostra del Nuovo Cinema* en el Festival de Pesaro, donde se presentan las películas de Birri y de Glauber Rocha. Coinciden por primera vez en el Festival de Karlovy Vary de 1962 y por última vez en el Festival de Venecia de 1980. En la primera ocasión resultan premiadas *Los inundados* (Birri, 1962, Premio especial del jurado) y *Barravento* (Rocha, 1962, Premio a la mejor ópera prima). El premio a la mejor película corresponde a Pasolini por *Accatone* (1961), film de marcada tendencia *neorrealista* como la película de Birri. Rocha, como vimos, sólo reconocerá “comunes identidades tribales” con Pasolini a partir de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) que corta definitivamente con la inspiración neorrealista de los primeros films del

²³⁰ Cesare Zavattini es el guionista de Vittorio De Sica desde *Ladri di biciclette* (1948).

²³¹ Cfr. Rocha (1971) “comentaristas que repetem as conversas de Guido Aristarco na tentativa de aproximar a literatura do cinema via Georg Lukács” (2006: 236).

italiano y preludia un “Nuevo Cristo Tercermundista” en resonancia con *Deus e o diabo* (vid caps. 9, 10 y 11), que Rocha contrasta con la percepción neorrealista del *sertão* que imprime Pereira dos Santos en *Vidas secas* (vid cap. 4).

- La cámara y las ideas

Consideremos brevemente los procesos de producción de los primeros films. En la Universidad del Litoral, Birri planifica el rodaje como se planifica un semestre universitario, redacta un programa con objetivos generales y particulares, distribuye tareas según las necesidades del aprendizaje que son derivadas de las necesidades de la sociedad: “¿qué cine necesita Argentina?, ¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?” (Birri, 1962: 17). Rocha triangula con otros proto-realizadores de la generación *cinemanovista* entre la producción, la dirección y la elaboración de guiones, el montaje o la distribución, en un juego de relevos sin roles fijos muy parecido en términos logísticos a las organizaciones guerrilleras.²³² Dos modelos de producción alternativos (uno institucional, otro independiente) que contrastan explícitamente con la división del trabajo propio del sistema de estudios adoptado por el “espejismo industrial” de Buenos Aires y São Paulo que colapsa durante la década de 1950 (cfr. Paranaguá, 1996). Época de expansión de “la sombra de Hollywood” sobre América Latina, donde monopoliza las distintas instancias de producción, distribución y proyección a partir de la consolidación comercial de los géneros desde finales de la Segunda Guerra, con el *western* y el *noir* como principales vectores de tipificación de los espacios rurales y urbanos proyectados en campo ampliado o *cinemascope* (vid cap. 3 y 7).

Esta diferencia en el nivel de la producción queda plasmada en las películas. Tanto la ribera santafesina de Birri (*Tire dié*, 1960, *Los inundados*, 1962) como el *sertão* glauberiano (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969) o la Amazonia (*Terra em transe*, 1966) no representan solamente espacios social y geográficamente marginalizados, registrados *in situ* con equipos livianos y económicos de formato pequeño de acuerdo con las limitaciones técnico-económicas existentes; son (o quisieron ser) imágenes de resistencia contra la codificación del espacio cinematográfico,

²³² Cfr. Bentes (1997): “Nesse ponto a logística do Cinema Novo tem muito de guerrilha: poucas pessoas em pontos cruciais, revezando-se nas funções (produção, direção, distribuição, articulação teórica, agitação política) e formando uma rede que potencializa esforços isolados” (p. 24).

inseparable del monopolio industrial norteamericano: “o espectador condicionado impõe uma ditadura artística *a priori* ao filme nacional: não aceita a imagem de Brasil vista por cineastas brasileiros” (Rocha, 2004: 128). El santafesino denuncia el monopolio con la misma intensidad que Glauber Rocha, pero no comparte la misma concepción del “espectador”:

Nuestras películas no son vistas por el público, o llegan a ser vistas con extrema dificultad. Y esto, denunciamos, no por causa de esas películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los exhibidores y distribuidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio del cine norteamericano (Birri, 1962)

Su crítica es más clásica, se focaliza en la estructura económica de la distribución. Rocha, en cambio, rastrea “la sedimentación de la cultura cinematográfica” en el nivel de la subjetivación del espectador. Esta diferencia de enfoques se manifiesta directamente en el tratamiento de los espacios, aunque el punto de partida sea estructuralmente análogo.

Birri percibe “las orillas de la ciudad de Santa Fe” como un margen de *excepción* o *suspensión* de la ciudadanía y la territorialidad estatal: “la estadística se hace incierta. Hay muchos –¿cuántos? – demasiados ranchos en los que viven –¿cómo? – centenares de familias santafesinas” (Birri, 2008: 55). En *Tire dié* (1960) la llegada del tren no acerca la civilización como ocurre en el *western*. Las vías pasan de costado, recortando la exterioridad del margen. No hay campos y contracampos que unifiquen perceptivamente el territorio:



Fotos 1, 2 y 3: los planos de establecimiento territorial acentúan geoméricamente el corte o ponen a los niños directamente de espaldas, antes de introducirse en el asentamiento y describir sus condiciones de vida desamparada.

Glauber Rocha también concibe sus espacios por su relación de exterioridad con el aparato estatal y el punto de vista formal de la ciudadanía. El contracampo del *sertão* es el mar y el del estado es “Antonio das Mortes masacrando beatos” (vid cap. 4). Pero su percepción del *sertão* superpone una dimensión estética adicional, evidenciada por la violencia formal contra el *western* que asegura junto con la exterioridad de la imagen con respecto al régimen industrial fotogénico, la inmanencia degradada de Hollywood como componente genético de la imagen de Brasil y del “ojo” del espectador brasileño que se percibe a sí mismo a través de un prisma extranjero: “insisto num *cinema de guerrilha* como a única forma de combater a ditadura estética e económica do cinema imperialista” (Rocha, 2004: 109). Dependencia económica y dictadura estética a priori: “o público, que sabe VER outro tipo de cinema, se vê acochado na sala de projeção, obrigado a VER um novo tipo de cinema” (p. 133). El campo de batalla del cine es el ojo del espectador. La opción de Birri es por el registro documental de la realidad social en un frente a frente con el “sub-cine” del mundo subdesarrollado que

da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo... ¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). Y al testimoniar cómo es esta realidad -esta sub-realidad, esta infelicidad- la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer -de buena o mala fe- que son) (Birri, 2008: 29).

El campo de batalla de Birri es la realidad. Pero el suyo no es un realismo ingenuo, sino crítico o “dialéctico”. El movimiento crítico se produce en el intervalo del registro y la exhibición, entre *tomar* y *dar* la imagen del pueblo. La realidad registrada se proyecta en la pantalla como “testimonio” de una realidad “escamoteada” y el cine documental realiza así una doble denuncia, o una doble negación: contra la realidad *tal cual es* y contra su *escamoteo* cinematográfico. Por otro lado, el testimonio social, directo, introduce un momento positivo, vinculado con la expresión de la subjetividad popular representada más que con la subjetivación “estética” de la cámara y el espectador: “afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños” (p. 12). La imagen del pueblo “real” comporta un excedente. Los niños de *Tire die* ponen en juego su vida por unas monedas que después apuestan o gastan en el cine (no sólo en la comida y la prepotencia de unos padres), el pueblo de

desplazados en *Los inundados* hace de su traslado forzoso en el tren, una oportunidad para veranear.

En *Tire dié* los niños juegan (y se juegan la vida) mientras piden monedas. No se limitan a pedir limosnas. Se arrojan sobre las vías poniendo en riesgo su vida y acosan a los pasajeros en una suerte de *potlach* que recuerda a *Los olvidados* de Buñuel (1950) (vid cap. 9). El acoso no tiene contracampo. Ninguna dádiva justifica semejante riesgo, ni el fervor que irrumpe verticalmente como núcleo ritual constitutivo de aquella comunidad extra-territorial movilizada por el exceso de un “momento de libertad”, desenfrenado, que se repite periódicamente y da nombre al film: el “tire die”, fórmula imperativa como el “tirá, tirá” que gritan otros, hasta que “se van hastiando; luego, parecen volver a la tierra, en el juego con las monedas” no menos soberano, considerando que su situación material (Birri, 2008: 61). No están en la tierra cuando están en el “Tire Die”. Como *animales de dos cabezas*, en los términos de Glauber Rocha, son *fatalistas y sumisos* cuando están en la tierra (durante la primera parte del film cuando testimonian su condición menesterosa) y *naturalmente místicos* cuando elaboran su momento de libertad por un salto vertical (el clímax del film es un “registro afectivo” del éxtasis colectivo):



No se trata de un Pueblo en el sentido eisensteniano. El montaje de los primeros planos no produce un rostro orgánico ni un éxtasis unívoco (algunos niños ríen, otros lloran, unos dan miedo, otros dan pena, unos son rubios, otros morenos, etc.). Cfr. “Estética del hambre” (1965): frente a la “procura de

uma sistematização para arte popular”, dice Rocha, “nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico” (2004: 64).

La situación empírica, social no agota sus gestos. Hay algo soberano, no provocado y no confrontado en el *potlach* registrado mediante operaciones de montaje propias de un autor en diálogo con la realidad. Desarmando el espacio y el tiempo naturalistas. Los rostros están desincronizados con respecto al movimiento del tren, la mirada de los pasajeros y la banda sonora (las voces están doblada en estudios por actores profesionales). Los planos ralentizados parecen flotar en un espacio incierto durante un tiempo suspendido. Los pasajeros del tren no tienen un punto de vista propio (los niños son percibidos desde más arriba, quizás desde el techo del tren), entregan la limosna para dejar de mirar mientras repiten convenciones digestivas. No ocupan el mismo aquí y ahora. Corresponde a *La hora de los hornos* el privilegio de neutralizar la potencia expresiva autónoma de esta escena insertando el rostro de uno de los niños (el más patético) en relación de contracampo con los rascacielos de Retiro (por medio de una sobreimpresión que acentúa la síntesis de las dos imágenes):

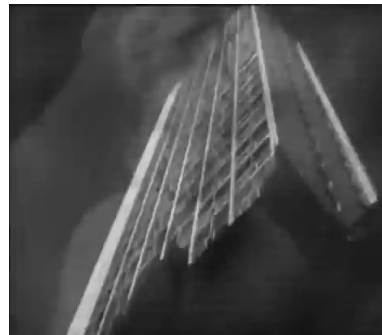


Foto 1: campo, niño pidiendo limosna. Foto 2: contracampo, torre Catalinas sobreimpresa sobre el rostro del niño que se esfuma.

Glauber Rocha comparte con Birri la idea de una condición excedentaria de la miseria frente a la necesidad (¡los hambrientos ayunan!), pero guarda serias dudas con respecto a la autenticidad de los testimonios y a la efectividad de las políticas de visibilización del pueblo por medio de la imagen cinematográfica. Su opción no es *mostrar al pueblo* (cine nuevo) o bien *escamotearlo* (sub-cine). *El referente “pueblo” está siempre escamoteado*. No se trata de mostrar lo oculto de la realidad sino de desarmar lo implantado en el ojo. Por eso su imagen existe en conflicto con otras imágenes posibles; la articulación política del cine es

horizontal (imagen-imagen) más que vertical (imagen-realidad), pues “así como las autoridades federales tienen su pueblo oficial, nosotros tenemos nuestro pueblo, por lo cual nuestro pueblo es una imagen que nos hacemos del pueblo, pero no es el pueblo (Rocha, 1997: 287). El Cine Nuevo, de acuerdo con Glauber Rocha, debe absorber formalmente la conflictividad inherente a la determinación política de *la imagen del pueblo que no es el reflejo del pueblo*. El encuadre genocida, el encuadre piadoso, el panfleto esquemático, la nostalgia de primitivismo, etc. Violentar los a priori ópticos (la dictadura estética a priori) del espectador sedimentado. Porque desde *La salida de la fábrica* de Lumière el cine no ha dejado de dar imágenes del pueblo, de la nación, del hambre, del terror, de la alienación zombi y de la represión racionalizada. El cine no escamotea al pueblo, es el arte del pueblo, elabora su digestión estética: “os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores” como afirma la *estética del hambre* (Rocha, 2004: 66). La imagen (que sedimenta el ojo) enseña a mirar el mundo. Pero Birri es realista. El documental comprende dialécticamente la univocidad de la realidad registrada (el Pueblo) y la realidad proyectada (su imagen): “la da como la realidad es y no puede darla de otra manera” (ibid.). Rocha, en cambio, es barroco, su política es la equívocidad, la proliferación: hay muchas imágenes en conflicto y ninguna realidad de referencia.

- Fundación mítica del Nuevo Cine Latinoamericano

“Nuestro enemigo no es el arte abstracto, sino el imperialismo”, supo decirnos el jefe de esa revolución, comandante Fidel Castro, en aquellos primeros años. Y agregó: “Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada” (Birri, 1986: 3).

“Foi um exílio no sentido cósmico... do útero, da família, da nação, da tribo, do gens... a desmitificação do socialismo patriarcalista, pré-história da utopia (Cuba), a desmitificação do ocidente” (Rocha, 1976, 1997: 604)

Decir “Cine Nuevo” en América Latina quiere decir por lo menos dos cosas. Un conjunto inorgánico de programas y proyectos interrumpidos prematuramente por la represión política entre 1960 y 1970 (aproximadamente entre el primer manifiesto de Birri “Por un cine

regional, realista y crítico” de 1958 y el último de Rocha “Eztétyka do sonho” de 1971).²³³ Y un conjunto de films realizados entre 1955 y hasta 1980 (aproximadamente entre *Tire dié*, de Birri, y *A Idade da Terra* de Rocha) definido por una serie de rasgos formales y temáticos en algún grado “políticos” (ninguno exclusivo o excluyente) que discute, distingue u homologa, la crítica especializada. Cuando cineastas tan distintos como Fernando Birri o Glauber Rocha escriben sobre “cine nuevo” en aquellos primeros años, la expresión toma frecuentemente un sentido proyectivo que impide confundir los films realizados hasta el momento de la enunciación (incluso grupalmente) con el objeto teórico, y meramente posible, denotado por la expresión “cine nuevo”. En cambio, el sentido que adopta la crítica es retrospectivo, define un cuerpo de films histórica y regionalmente cerrado (con excepciones notables como Luis Buñuel en su “etapa mexicana” o productores “militantes” como Renzo Rossellini). Si confundimos los dos sentidos en la actualidad es porque los programas fracasaron y se incorporan, con pleno derecho, al stock de material histórico-crítico donde pierden su sentido proyectivo y son interpretados en bloque con los films de producción contemporánea como expresión regional de época. No obstante, de la suma de esas dos series no resulta la determinación de un movimiento continental unificado. Para que este fenómeno tome alguna consistencia hay dos condiciones históricas previas y exógenas:

1) Operación crítica francesa. Lo que se reconoce generalmente como “Nuevo Cine Latinoamericano” en gran medida es un efecto de la percepción en bloque de las revistas europeas contemporáneas (*Cahiers* y *Positif* a la cabeza) (Figueirôa, 2004, Amiot-guillouet, 2004). Bajo esta perspectiva la conjunción del cine latinoamericano responde a una doble necesidad de las revistas en los años previos al mayo francés: dinamitar la categoría de “autor” intensificada por la generación de Truffaut, Godard y compañía y encuadrar su práctica profesional dentro de la visión sartreana del “intelectual comprometido” fogoneada con los sucesos de Argelia, Vietnam, Cuba y algunos cuantos etcéteras. Con todo, si las revistas europeas perciben en bloque el cine de la región o del tercer mundo, no sostienen la tesis de un movimiento continental integrado.²³⁴

²³³ Aunque surgen grupos tardíos como el Cine de Base (1973), brazo audiovisual del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) argentino, que no produce manifiestos o programas de cine en sentido estricto. En Chile, durante y después del golpe contra Allende se mantienen activos cineastas como Patricio Guzmán (y equipo), pero el período de producción intensiva de programas de “cines nuevos” (y terceros cines) en América Latina se concentra en la década de 1960. Estos momentos “tardíos” están atravesados por la desaparición del director argentino Raymundo Gleyzer y el camarógrafo chileno Jorge Müller que trabajó con Littín, Raúl Ruiz y, por último, con Patricio Guzmán en la *La batalla de Chile* (1975-1979). Para un análisis comparativo de las teorías sesentistas de los cineastas latinoamericanos (cfr. Avellar, 1995).

²³⁴ La expresión “cine nuevo” tiene un alcance exclusivamente nacional que en todo caso se conforma con una idea universal o caracteriza un fenómeno de época, asunto de debates financiados entre realizadores e intelectuales, desde la creación de la *Mostra del Nuovo Cinema* (Pesaro, 1964), pasando por los estudios de

2) Operación institucional cubana. La expresión “Nuevo cine latinoamericano” surge durante el 1º Festival de Cine de Viña del Mar de 1967 como una propuesta de la delegación de cineastas cubanos. Es algo menos que un proyecto. A lo sumo, es una declaración de intenciones que ni siquiera cuenta con verdaderos programas ni manifiestos de grupo. Al contrario. Para la segunda edición del Festival de Viña del Mar en 1969, las polémicas y divisiones entre los grupos sobresale sobre cualquier acuerdo estético-político, (independientemente de las implicaciones regionales que conlleva la reflexión de los cineastas, tanto como de los escritores o el campo intelectual en general).²³⁵ Las discusiones tocan núcleos estético-políticos de principio (independientemente de los presupuestos económicos y sociales compartidos). Chilenos, cubanos y argentinos discuten los políticos de la imagen del Che Guevara (cfr. Mestman, 2016b).²³⁶ Los argentinos acusan a los brasileños de *comprometidos con el sistema* (por hacer *cine de autor*, vid cap. 12), etc. Pero los efectos de la operación cubana reciben su principal impulso teórico de la edición ampliada de la *Historia del Cine Mundial* de Sadoul de 1972 (cfr. 1996). Se trata de una reedición póstuma que agrega, en su versión en español, una serie de “anexos” que complementan el estudio del historiador francés que había culminado en 1967 con la exposición de los “nuevos cines” nacionales a partir de la *Nouvelle Vague*. El Anexo II lleva la firma colectiva “ICAIC” y, en flagrante contradicción con la esforzada diferenciación de los capítulos de Sadoul (Brasil, Canadá, Suiza, etc.), se titula: “El nuevo cine latinoamericano” (cfr. índice Sadoul, 1996: VIII). Desde el primer párrafo se evidencia la intención de unificar la praxis cinematográfica regional a partir de la situación política que Cuba pretende aglutinar: “los estudiantes atrincherados en las barricadas de Córdoba en 1969 tuvieron una cámara de cine junto a ellos; ahí está, quizá en su forma más simbólica o más práctica, el nuevo cine latinoamericano” (ibid.: 567). Hay una trasposición cubana de la categoría sartreana de *compromiso* que explica la génesis del Nuevo Cine Latinoamericano por la coyuntura histórica (en la barricada) sin considerar las diversas mediaciones que implican, en cada región, una praxis

Marcelles y de Sadoul hasta los tardíos *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinéma* (Montreal, 1974).

²³⁵ Mariano Mestman (2014) dice que los puntos de contacto pueden extenderse al campo “literario, periodístico, sociológico, etnográfico o político, hasta donde pudieran distinguirse” (cfr. 2014: 179). Pensamos que nadie podría inducir de ello la existencia de un movimiento regional de semejante amplitud disciplinaria.

²³⁶ Cfr. Mestman (2016b): “Pensemos en ciertos íconos revolucionarios compartidos: ¿qué significaba, qué sentidos asumía la figura tal vez más rupturista en lo político y al mismo tiempo más unificadora del proceso insurreccional latinoamericano en 1968, la de Ernesto Che Guevara? Una figura, como se sabe, presente a través de sus imágenes más conocidas o de sus frases, discursos o reflexiones en muchas películas del período que nos ocupa; aludida, recuperada en eventos clave como Viña del Mar 1969. Pero que fue apropiada con sentidos no siempre comunes, cuyo uso (y a veces abuso) generó polémicas como la mencionada entre chilenos, cubanos y argentinos en ese encuentro” (p. 26)

determinada e irreductible (vid cap. 12). Y es que si la cámara, en última instancia, es equiparable con la piedra, ¿por qué el cine no habría de nacer en las trincheras?

Desde inicios de 1960, Rocha reivindica el nombre “cinema novo” como diferencial del cine brasileño (“una palabra mágica en Brasil, aunque vieja en otras partes del mundo”, Rocha, 2004: 62). Si reconoce la existencia de un “cine nuevo argentino”, su paradigma es (el “kyneasta de derehca”) Torre Nilsson (cfr. Rocha, 1963, 2003, Oubiña, 2016c). Pero apenas encontramos una alusión a un “verdadero plan” de hacer “nuevo cine latino” (a secas) que atribuye a una editorial del director de ICAIC, Alfredo Guevara: “O seu editorial na Revista é o verdadeiro plano para um novo cinema latino” (1997: 132).²³⁷ ¿Qué es el “nuevo cine latino”? Un verdadero plan concebido por el funcionario estatal más importante del instituto cubano. La expresión completa “Nuevo cine latinoamericano” jamás es utilizada por Rocha, que nunca que considera consumado aquel “verdadero plan” cubano. Su interés genuino por la unidad del cine regional sigue siendo impregnada por un fuerte nacionalismo estratégicamente orientado hacia el Tercer Mundo. En otras palabras, el cine latinoamericano debe pensarse como un momento de la expansión del proyecto *cinemanovista* que, en carta a Alfredo Guevara de 1971, ya se enuncia en tiempo pasado, proyecto perimido en la década del sesenta bajo el signo “Triconinental” del Che: “Nós, os cineastas do ‘cinema novo’, queríamos a unidade do cinema latino-americano. Logo depois, o ‘cinema do terceiro mundo’, inspirado na Tricontinental de Che” (1997: 404). Bajo inspiración del Che Guevara, precisamente, postula un “foquismo” cinematográfico (basado en la “teoría de los focos” insurgentes). Cada “foco” es un brote de cine distinto, irreducible, que surge aquí y allá.

Un modelo inorgánico de cines de guerrilla (“dos, tres, muchos Vietnam”) irreductibles por el modelo orgánico de un Movimiento regional de resistencia articulado por el frente cubano y nucleado por el Instituto, como va a pensar Fernando Birri, más cerca de Fidel Castro, hacia mediados de 1970 (“dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”). Su breve experiencia cubana durante 1965, en los primeros años de su exilio autoimpuesto con la caída de Frondizi (1962), confirma la concentración en el cine nacional del proyecto de ICAIC que bloquea la inserción laboral del argentino: “toda la energía del ICAIC se dirigía entonces a la

²³⁷ Aunque el “plan cubano” ya era conocido por Rocha por lo menos desde 1961 como un movimiento más asociado con la consolidación revolucionaria que con la idea de “cine nuevo”. Cfr. Rocha en carta a Guevara: “Espero, com expectativa, que vocês continuem agora na obra de construção social e também deste cinema livre da América Latina” (1997: 153). Como cabe interpretar la contracción pronominal “deste” (de este), Rocha no se refiere a un movimiento regional, sino a un cine de América Latina determinado: el cubano, que debe seguir construyéndose junto con la obra social revolucionaria.

consolidación de la estructura interna” de manera que “el largo peregrinaje en busca de posibilidades de trabajo en la Patria latinoamericana” concluye donde todo empezó: en Roma (Birri, 1987: 73). No obstante, desde mediados de la década del setenta, logra insertarse orgánicamente en el campo cinematográfico cubano, utiliza la expresión Cine Nuevo Latinoamericano desde mediados de 1970, participa asiduamente del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano desde su creación en 1979 y forma parte del núcleo creador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en 1985, al año siguiente, funda la Escuela Internacional de Cine y Televisión o EICTV de San Antonio de los Baños con su antiguo compañero de estudios Gabriel García Márquez, el apoyo de Fidel, y la vocación de integrar cuadros cinematográficos del Nuevo Cine Latinoamericano provenientes del tercer mundo. Se diría que la proliferación de instituciones y actos de consagración formal y simbólica colaboran a consolidar, sino a crear, el Nuevo Cine Latinoamericano como objeto de celebración, así como la intervención ensayística de ICAIC produce un objeto teórico que modela la interpretación de la realidad. El Festival opera desde entonces como un centro mítico en el orden del discurso. En 1979, Birri lo presenta como la culminación histórica que organiza retrospectivamente la serie dispersiva y peleadora de los eventos anteriores (“son todas cosas que hemos hecho a ponchazos”, 1987: 59). El Festival confirma la tesis de un Movimiento regional integrado, cuya existencia es real (y no meramente nominal o teórica):

Cuando digo nuestro cine, nuestras vidas, no estoy usando la retórica de una primera persona en plural: todo lo contrario, estoy usando el plural del pueblo y de los cineastas del pueblo. Esa resistencia poética se llama Nuevo Cine Latinoamericano. Esa resistencia política tiene todos los nombres, apellidos y sobrenombres de ya cuatro generaciones de cineastas latinoamericanos que viven, conviven y han muerto por ese cine. Y reviven en la imaginación colectiva, como Glauber Rocha, Saúl Yelín, Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón, Jorge Müller, Vlado Herzog, y tantos otros... A todos ellos, aquí y ahora, decimos: presentes (Birri, 1986: 3)

Esta declaración se enmarca en el 7º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1985) que distingue a Birri con la medalla Félix Varela. La historia de este movimiento es soportada por la memoria de los que murieron por la integración regional del cine y el pueblo como factor de resistencia poético-política. Una memoria que hace presente el pasado y en el mismo acto lo organiza, produciendo una síntesis retrospectiva por lo menos discutible. Glauber Rocha que murió de una infección pulmonar encabeza una lista que

mezcla desapariciones forzadas (Gleyzer, Müller) y asesinatos políticos (Cedrón, Herzog). Pero la razón de la serie no está en el pasado. Si el Nuevo Cine Latinoamericano puede “seguir resistiendo” durante cuatro generaciones (contando con su existencia prematura desde la primera generación de cineastas latinoamericanos independientes, incluso los que no pudieron trabajar en Cuba, como él mismo), esto se debe a que continúa abierto hacia el futuro (mientras Rocha habla en pasado desde 1971, vid supra), como un proyecto que empieza a teñir su vocación realizativa con matices utópicos, cosa que Birri expone pasando de la prosa al verso:

Flor siempre viva en su apertura, que hace de nuestro nuevo cine latinoamericano el movimiento que más décadas ha resistido en la historia del cine y el primer movimiento continental de dicha historia. / El nuevo cine latinoamericano es hoy una realidad / pero/ pero/ pero/ hace veinticinco años era una utopía. / ¿Cuál la nueva utopía? (p. 3).

Pero es una utopía orgánica, un sueño institucional que organiza la memoria y la postula como historia. Era real cuando era una utopía y es utópico ahora, cuando es real. Esta inversión especular entre realidad, proyecto y utopía, sentimiento latinoamericano de grupos independientes, movimiento regional integrado e institución que distribuye fondos y consagraciones, esta fundación mítica del pasado “sesentista” por un mito estatal “setentista” ocupa el período de transición en que Glauber Rocha rompe lanzas con todos los programas de cine político contemporáneo. En 1971, insistimos, presenta su “Eztétyka del sueño” en la Universidad de Columbia, New York, donde afirma que el “artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância” y resistirse a la “oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas” (2004: 248). Si la “Estética del sueño” fue leída en la Universidad de Columbia en enero de 1971, al año siguiente Glauber Rocha tuvo que sostenerla en Cuba donde transcurre gran parte del año 1972. Su presencia no pasa desapercibida. Sus películas permanecen en cartelera durante meses, sus vínculos con la bohemia cubana están muy bien documentados por su hijo Erik en el film documental *Rocha que voa* (Erik Rocha, 2002). Algunos hablan de problemas con drogas y escándalos callejeros que incomodaron al régimen (cfr. Bentes, 1997: 47-50). Pero 1971 fue un año de transformaciones radicales dentro del campo cultural revolucionario que van a contramano de las transformaciones teóricas que propone Glauber Rocha el mismo año. Las ideas del manifiesto de 1971 (autonomía creativa, liberación de la realidad por la irrealidad, Borges revolucionario) marcan o evidencian el punto de no retorno de las relaciones entre Glauber

Rocha con el ICAIC que, simultáneamente, abrazaba la política cultural del “realismo social” como expresión orgánica del compromiso que el régimen cubano contrae con la URRSS durante el llamado “quinquenio gris” (1971-1976).²³⁸ Si apenas un año antes, Alfredo Guevara liberaba los archivos del Instituto para permitir la realización por parte de Glauber Rocha, en condición de exiliado político inminente, de su *História do Brasil* (1974), en 1972 termina por imponerle a Marcelo Mederos como co-realizador (y comisario) obligatorio de una película que Rocha considera inconclusa y abandona, como escribe en 1975: “perdi três anos de minha vida com História para satisfazer necessidades políticas... Alfredo Guevara me expôs [...] mesmos problemas para ser livre” (1997: 516, los puntos suspensivos y el corchete son del autor, como si se guardara algo de manera elocuente).²³⁹ La salida de Cuba en 1972 es un paso necesario, porque no quiere decir lo que piensa del proceso histórico cubano y no puede asumirse revolucionario guardando silencio sin contradecir a Fidel, como anticipa en su carta de 1971 a Alfredo Guevara: “um trecho do discurso de Fidel sobre os problemas culturais me fez escrever este relatório: se nós, revolucionários, temos medo de dizer nossas idéias, por que somos então revolucionários? (Rocha, 1997: 410). Y acto seguido, concluye: “vivemos hoje em função do sonho socialista liberador” (ibid.).

Para que Rocha pueda llegar a ocupar el centro del panteón del Nuevo Cine Latinoamericano era precisa una depuración de su imagen y nada más favorable para ello fue su muerte prematura en 1981 junto con el relajamiento del régimen en materia cultural después de 1976. De hecho, desde 1977 Cuba se ha liberado de su atadura doctrinaria con el realismo social. Y si aún desconfía de sus mejores escritores barrocos, como Lezama Lima y Sarduy (cfr. Díaz, 2015), abraza las virtudes del realismo mágico que acerca posiciones entre los dos bandos teóricos. Gabriel García Márquez dirige el ICAIC en remplazo de Alfredo Guevara. La clave

²³⁸ Cfr. Candiano (2018): “El aval de Fidel Castro a la invasión soviética a Checoslovaquia durante la “primavera de Praga” y, en el área cultural, los severos cuestionamientos de Leopoldo Ávila desde las páginas de Verde Olivo a los textos premiados por la UNEAC en sus concursos nacionales de Poesía y de Teatro –Fuera de Juego, de Heberto Padilla, y Los siete contra Tebas, de Antón Arrufat–, fueron anticipos en planos disímiles de lo que, a partir de 1971 y por lo menos durante un lustro, se convirtió en preponderante dentro de Cuba con el inicio del denominado ‘Quinquenio Gris’. Ambrosio Fornet, en ‘Quinquenio Gris: revisitando el término’, y su hijo Jorge Fornet, en *El 71. Anatomía de una crisis*, son quienes han abordado con mayor profundidad esta situación. Si bien, centrados en los efectos del endurecimiento ideológico de la isla a partir del Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 y del célebre Caso Padilla, ambos se retrotraen a los sesenta para comprender la regimentación que se cristalizó allí” (p. 116).

²³⁹ Cfr. Sobre la imposibilidad de trabajar con una “parte más débil” desde el punto de vista creativo y el abandono de los derechos sobre el film, cfr. Rocha (1974): “Eu dexei o filme *História do Brasil* no meio porque a relação entre eu e Marcos é desigual entre forças parecidas. É a contradição aparentemente não antagônica mas que se antagoniza à medida que a prática exige uma relação produtiva equiqualitativa das partes. Não se pretendendo Eu, a parte mais forte, por questões de desequilíbrio afetivo concedo à parte fraca os direitos absolutos da produção que ele não tem qualidades para obter. O capitalismo nasce dessas fraquezas exóticas” (1997: 492).

de lectura “realista mágica” facilita la asimilación de Rocha como miembro de la expresión tipificada a nivel continental, al precio de traicionar el grano nominalista que en Rocha cierra la imagen sobre sí misma sin las pretensiones miméticas que todavía connota el *realismo* mágico (vid cap. 15). En 1978, Birri presenta su monstruoso *Org* (1978) en el marco del Festival, donde reconoce un arco definido entre su proyecto realista inicial y un momento autoral, mágico o barroco, marcado por el exilio en Europa y que hubiera sido inaceptable durante el “Quinquenio Gris”: “mi experiencia parte de ‘Por un cine nacional, realista y popular’ y llega a ‘Por un cine cósmico, delirante y lumpen’” (Birri, 1987: 74). La categoría “lumpen” introduce una posición inorgánica que es anómala en su pensamiento generalmente orgánico (universitario, institucional). El elemento “cósmico-delirante”, a su vez, remite a una temporalidad adecuada con la *estética del sueño* ya que procede por bifurcación de planos simultáneos (delirante/realista, tiempo histórico/tiempo cósmico, literalmente: “comunismo”/“cosmunismo”), reivindicando una política del equívoco en el núcleo de este film/no film: “todas las palabras que uno puede derivar de ‘org’, para mí, funcionan como títulos de este no-film. La gente que se equivocaba, llamando *misterios del organismo* a *misterios del orgasmo*, con mi título, en cambio, no tendría necesidad de corregirse” (1986, 75). En 1982 adhiere teóricamente a la “Estética del sueño” de Glauber Rocha que cita *in extenso* en el artículo “Exilio, sueño, política” (Constantitni, org.: 2004), generado por montaje a partir del borrador de un seminario dictado en San Antonio de los Baños el mismo año. Desde 1985 el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano entrega el premio “Glauber Rocha” que reconoce la “excelencia” en unos términos que traducen la incomodidad de la suscripción políticamente correcta del estilo del brasileño: *largometraje de ficción que exprese la realidad social de América Latina con rigor y autenticidad artística*. Entre el rigor realista y la autenticidad del arte se emboza el conflicto que empujó a Glauber Rocha hacia un exilio al cuadrado. El primer ganador fue Fernando Birri. En su mensaje de agradecimiento, como vimos, confecciona la lista de los mártires del Movimiento regional que encabeza Glauber Rocha: “presente” (pero en Portugal). La institucionalización de Rocha sigue hasta nuestro siglo. Alfredo Guevara, que abandona la dirección de ICAIC después del Quinquenio Gris y se desempeña como embajador de Cuba ante la UNESCO desde 1982, corrige fragmentos del riquísimo epistolario que mantuvo con Rocha entre finales de 1950 y mediados de 1970, que publica en forma completa hacia 2002 con el título discutible *Un sueño compartido* (cfr. Rocha y Guevara, 2002). ¿En efecto soñaban lo mismo, todo el tiempo? El prólogo de Guevara fue replicado en Argentina, forma parte del voluminoso catálogo sobre Glauber Rocha publicado por el MALBA en 2004. La operación de

consagración institucional es indisimulable: “Glauber Rocha que estás en los cielos, bendecida sea tu obra... Amigo de mis años juveniles, hermano de mi vida y de mis sueños, hacedor de los sueños que forjamos, era tu sueño el mío y resultaba el mismo” (Guevara, 2004: 93. Sobre las modificaciones de Alfredo Guevara cfr. Mestman, 2016a). En clave ritual el nombre “Glauber Rocha” ocupa la posición del “Padre Nuestro”. Padre retrospectivo del movimiento Cine Nuevo Latinoamericano, el que más prestigio otorga al movimiento (gracias a Europa), en todo caso es un hombre muerto (en Portugal) y santificado en ausencia (“presente”). Miguel Littín, en un texto que interroga (retóricamente) el pasado del Nuevo Cine Latinoamericano (publicado por Ediciones del Nuevo Cine Latinoamericano), cita directamente a Glauber Rocha como la voz más destacada de la etapa heroica del mentado movimiento: “nuestro cine es nuevo porque el hombre latinoamericano es nuevo” (Rocha, citado por Littín, 2007: 17). La comparación con el texto del bahiano habla sola: “nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo” (Rocha, 1962, 2004: 52). De Brasil a América Latina, la proyección de lo “nuevo” (hombre nuevo y cine nuevo) en el texto de Littín inventa el pasado que en teoría interroga. El subtítulo del ensayo es sintomático: “a la búsqueda de la identidad perdida”. Identidad perdida, padre muerto. ¿Padre Nuestro? En los orígenes de la identidad continental encontramos, en cambio, *la diferencia nacional mal traducida*. Dos años después, Fernando Birri concluye un proyecto audiovisual de valor sintético. Se denomina: *Za 05: lo viejo y lo nuevo* (Birri, 2006). El título implica un homenaje simultáneo a Eisenstein (*lo viejo y lo nuevo*) y *Zavattini (Za)*, agua y aceite para Glauber Rocha, punto irreductible de cualquier homologación genealógica a nivel nacional (Rocha / Pereira dos Santos) o continental (Rocha / Birri). La película es un esfuerzo discursivo evidente de organizar por montaje la historia del Nuevo Cine Latinoamericano a través de sus hitos filmicos (*Vidas secas, Deus e o diabo, La hora de los hornos, etc.*) montados desde el punto de vista del presente en la Escuela de Los Baños (lo que asocia el “05” del título con el año de realización del film, 2005). El corte preliminar del film terminaba con el final abierto de *Deus e o diabo* (plano cenital del mar), una apertura más virtual que histórica, pero que “hubiera sido acabar con un fragmento cinematográfico del pasado”, explica Birri, clausurando la obra de Rocha (“fragmento del pasado”) que reemplaza con imágenes realizadas en la Escuela “porque un estudiante de cine que se diploma es una senda abierta al mañana” (2006), asegurando la continuidad histórica del Movimiento con una confianza *en la senda del mañana* que el mar de Glauber Rocha bifurcaba.

Cap. 15- Genealogías barrocas (el auto sacramental y la utopía del resto).

A mitologia popular morre na boca dos cadáveres das revoluções massacradas (Rocha, 1978, 2012: 275)

Rocha no utiliza la fórmula “Nuevo Cine Latinoamericano” ni antes ni después de 1970. En cambio, pueden encontrarse con frecuencia expresiones como “barroco” y otras derivadas (“barroco-tropical”, 2004: 345, “barroco-futurista”, 2004: 331, “barroco-dialéctico”, 2004: 429, o la forma sintética: “o estilo barroco/tropical/dialéctico do Cinema Novo”, 1997: 568) en los ensayos sobre cine posteriores a 1970 (a veces “barroko” y hasta “barrocoko”, cfr. 1997: 638).²⁴⁰ Esta autopercepción *barroca* setentista acompaña el declive de los proyectos emancipatorios de la década anterior que venía a cancelar (o encapsular) la “Estética del sueño” (1971). Aquí o allá aparecen declaraciones burlonas, ironías autoinfligidas que cuestionan la pertinencia de la discusión estética moderna que había emprendido con alma y vida durante más de una década: “Idéias novas/formas novas disse Bertoldo Brechete” (1976, 1997: 568). ¿Por qué deformar así el nombre de Bertold Brecht, abanderado modernista de los vínculos del arte y la política sino porque la propia fórmula del arte revolucionario ha devenido parodia, auto-parodia, incluso cuando Rocha se observa en el espejo teórico más opuesto, como en aquella referencia de 1978 al “filósofo húngaro Georgiu Lucaskatansky” (por Geory Lucáks), abanderado del “realismo social” (formas viejas)? En todo caso, Rocha manifiesta después de 1970 la claudicación de una cierta idea de modernidad, espejo invertido del triunfo de las fuerzas conservadoras en el cine y en la política que acarrea la pérdida de la fe en las posibilidades emancipatorias, como reconoce un año después de la “Estética del sueño”, en un artículo sugestivamente denominado “Os mortos da primavera” (cfr. Rocha, *O pasquim*, 29 de Febrero de 1972): “tudo é antigo. Ficou chato ser moderno. Meu olho ta pedindo, meu ouvido, minha voz— chega de versos, sons, filmes e conversa fiada. É a precoce miséria de uma filosofia” (p. 17). ¿Qué modernidad es esta que anuncia su

²⁴⁰ Paul Schroeder Rodríguez (2011, 2013) propone una periodización del Nuevo Cine Latinoamericano según dos fases: un período militante (60-70) y otro barroco (70-80). Más allá de la validez comparativa de algunos rasgos “barrocos” comunes encontrados en los films, la tesis presenta algunos inconvenientes. 1- Rocha siempre adoptó rasgos de estilo barrocos sin ninguna vinculación orgánica con su implementación tardía de parte de los cineastas ligados inicialmente con una estética realista como Fernando Birri (*Org*, 1978). 2- Rocha disputa la concepción del cine militante (contra los CPC a inicios de 1960, contra Pino Solanas entre 1969 y 1971, contra la dirección de ICAIC cuando fuerza su exilio) en nombre de una ontología del cine irreductible a la “instrumentalización” política. 3- La idea de cine barroco del investigador norteamericano no considera la especificidad de la formación histórico-cultural de América Latina, conformándose con hipostasiar un movimiento regional fraguado en Cuba (Nuevo Cine Latinoamericano) para fraccionar un corpus de films donde se verifican tautológicamente los procedimientos tipificados a priori como “barrocos”.

muerte temprana, su declinación fatalmente implicada en los términos de la reflexión, de sus promesas (“fiadas”) para continuar melancólicamente después de su propio fin?

Pero si la inscripción *barroca* de Glauber Rocha se hace explícita en los textos posteriores a 1970, fueron los filmes más famosos de la década de 1960 los primeros en ser comprendidos a partir de los estudios clásicos de Ismail Xavier (1983, 1993) bajo la categoría benjaminiana de “drama barroco” (“propio de la historia trunca de una nación a construir”) y analizados a la luz de la noción de “alegoría” (“que trae a primer plano la discontinuidad”).²⁴¹ *Alegorías de un país que permanece infundado, incompleto, fracturado, celebración de una revolución interrumpida, imágenes de un pueblo hecho de retazos*, de un cuerpo colectivo inorgánico, etc.: “la nación como una alucinación, no como una realidad” (Xavier, 2012: 16).²⁴² ¡Parece evidente! Y, sin embargo, la percepción “barroca” también es tardía en Xavier, cuyos textos traban una oscilación sintomática. En el estudio de 1983, recordemos, Glauber Rocha conjugaba el nacimiento por excelencia del cine moderno en Brasil (interiorizando en el cuerpo de la obra el conflicto formal entre el clasicismo y el modernismo) (cfr. Xavier, 2007) (vid cap. 2). En 1993, en cambio, *Terra em transe* (1966) desvía el derrotero histórico de esa modernidad cinematográfica en calidad de artífice por excelencia de la “alegoría barroca” de Brasil. De un texto a otro *la modernidad declina en el barroco*. Y esta lectura tiene efectos retrospectivos, como evidencia el prólogo a la reedición de 2007 del primer estudio (1983), donde el crítico paulista reconoce (con alguna prudencia) la validez de las categorías introducidas diez años después (“drama barroco”, “alegoría”, etc.) en los films estudiados diez años antes.²⁴³ *La modernidad glauberiana ya era barroca*, pese a que su principal

²⁴¹ Cfr. Xavier (2012): “*Terra em transe* é o ponto inicial da série e traz o drama barroco, na mais direta conexão como a teoria de Walter Benjamin exposta em *Origem do drama barroco alemão*” (p. 16), “*Terra em transe* revela de modo agressivo a nação como miragem, não como realidade (...) a ideia de a nação não está formada, carece de consistência” (p. 16). Más abajo sigue diciendo sobre *Terra* “e há o ponto-limite em que a justaposição dos dados e a fragmentação do discurso não mais permitem aquela ancoragem, parecendo ir contra a vocação tradicional da alegoria, de caminhar do fragmento e da incompletude para a totalização” (p. 32)

²⁴² Cfr. Bidon-Chanal (2021): “Frente a la concepción simbólica del arte, Benjamin rescatará la alegoría barroca como escritura, artificio, que expresa la experiencia de lo fragmentario, de lo oprimido y lo irreconciliado (...) en ella se pone de manifiesto acaso por primera vez el desencantamiento del mundo moderno” (p. 41). “Registro de esto es la diferencia entre la forma del tiempo pleno, continuo y cumplido propio de la tragedia clásica y la forma de la temporalidad del drama barroco, caracterizada por la discontinuidad, la inconclusión y la repetición, una forma no cumplida, donde los muertos no pasan a una patria trascendente sino que se convierten en fantasmas” (p. 43-44)

²⁴³ Cfr. Xavier (2007): “Marcado por um impulso de contradição, Glauber teceu em suas imagens um drama barroco que, no sentido proposto por Walter Benjamin, só se explicitou com maior clareza na estrutura e no estilo de *Terra em transe* (1966). Este filme trazia uma reflexão exasperada diante do que o cineasta entendia como um reiterado adiamento bem próprio à história truncada de uma nação a construir, uma nação problema, talvez uma miragem, de qualquer modo um hipotético ponto futuro que em *Deus e o diabo* (1964), havia pensado numa tonalidade distinta. Na cena que configurou no sertão, a questão central no era a crise de um projeto, mas a forma peculiar de Glauber do compor uma teleologia— a da formação nacional— (...) o seu

intérprete sólo dispusiera tardíamente de esa categoría. Con diez años de diferencia, Xavier repite la misma oscilación que Glauber Rocha: una conciencia barroca tardía pero que envuelve retrospectivamente la comprensión del momento anterior. Hoy, quizás, nadie discute esa lectura iniciada por Xavier a partir de *Terra em transe* pero expandida posteriormente hacia los demás films. Por ejemplo, Raúl Antelo interpreta *Dios y el diablo* como “a memória da profecia no sertão do Nordeste” (cfr. Cardoso, 2007a: 45). *Inversión melancólica del optimismo profético en la etapa fundacional* que podría predicarse también del presente (o pasado inmediato) representado en *Terra em transe* no como una realidad objetiva, autónoma, sino como una memoria de la ilusión revolucionaria incumplida. Este motivo llevaba a Rocha a escribir el mismo año del estreno que “a única coisa boa deste filme é sair na hora e vingar a pessoas e responder à brutalidade” (1966, 1997: 268). Si el film realiza *por su cuenta* una venganza contra el presente es porque reniega del presente, no porque lo duplica o representa. Una justicia “contrafáctica” que pone en abismo el tiempo presente (“como se fosse um documentário de TV *sobre uma ópera*”, *ibid.*: 302), es una política de la memoria que reencadena los fragmentos de las expectativas incumplidas con la intensidad de una alucinación revolucionaria que invierte los términos de la realidad histórica consumada, como escribe en 1967: “o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da policia, no clímax de uma revolução frustrada” (p. 274). Fractura de la línea general de la acción (política), reencadenamiento de las formas subjetivas de la creencia (política de la memoria): “por isso a fita não é um encadenamento de ações, mas um encadenamento de atitudes” (p. 286). Como se observa, los elementos de una modernidad barroca ya estaban presentes en los films y en la reflexión inmediata sobre los films de la década del sesenta, por más que la fortuna nominativa del término “barroco” llegue después.

- Sarduy 1972: primera nominación del barroco glauberiano

Si Xavier realiza desde la década del ochenta la canonización barroca de Glauber Rocha siguiendo la estela de los conceptos benjaminianos, no es el primero en inscribir a Glauber Rocha entre los exponentes de un neo-barroco contemporáneo. La primera inscripción la encontramos muchos años antes en un texto canónico del cubano Severo Sarduy, “El barroco

punto essencial é o reconhecimento de que tal formação não se completou, é da ordem da profecia” (p. 10 y s.). La *prudencia* de Xavier se debe a que sigue considerando el predominio de una matriz teleológica (aunque suspendida) inherente a la estructura del relato fundacional en el film de 1964: “Deus e o diabo é teleológico” (Xavier, 2012: 18). Nosotros hemos mostrado (vid cap. 4) que el “montaje anacrónico” del film contradice cualquier intento de una lectura lineal-teleológica del film.

y el neobarroco” (Sarduy, 1972, 2011) publicado originalmente en la famosa compilación *América Latina en su literatura* (Fernández Moreno. org.: 1972).²⁴⁴ Mediante este acto de nominación, el bahiano queda incorporado a la pléyade de los artistas (neo)barrocos latinoamericanos en uno de los textos fundacionales.²⁴⁵ Por breve que sea el comentario, el artículo de Sarduy (redactado en el exilio) no deja de corresponderse con una “operación cubana” que funciona como el espejo teórico que da vuelta la *fundación mítica del Nuevo Cine Latinoamericano* el mismo año de la intervención de ICAIC en la edición póstuma de la *Historia General del Cine* de Sadoul (1972, vid cap. 14).

A- Condensación barroca y montaje cinematográfico

En la primera parte del ensayo, el cubano describe una serie de “artificios” específicos del estilo barroco: sustitución, proliferación y condensación. El último será ejemplificado, principalmente, por el cine de Glauber Rocha, Eisenstein y Torre Nilsson.²⁴⁶ No debe extrañar que los ejemplos sean preferentemente cinematográficos (“el campo ideal para la condensación es la superposición cinematográfica”, Sarduy, 2011: 17). Puede decirse que el montaje cinematográfico es *por definición* una *condensación* de diversos “significantes” (planos) que produce un “significado” nuevo (escena, secuencia, film). En este punto, el texto introduce una precisión necesaria: “hay que especificar que no hablamos aquí de un cierto artificio de la escritura cinematográfica, tal y como se encuentra más o menos en todos los autores, sino de un cierto tipo deliberadamente estilístico de uso de este procedimiento” (p. 17). La aclaración no sólo es interesante en términos teóricos (existe un estilo de montaje que permite comprender mejor el artificio barroco de la “condensación”). Toma partido frente a dos posiciones simétricas acerca de la relación “ideal” entre la forma de expresión barroca y el medio de expresión cinematográfico *en general*. Retomémoslas brevemente. André Bazin, en “Ontología de la imagen fotográfica” de 1945, dice que “el film libera al arte barroco de su

²⁴⁴ Cfr. Valentín Díaz (2015): “el libro en el que aparece “El barroco y el neobarroco” (América Latina en su literatura, volumen colectivo coordinado e introducido por Baldomero Fernández Moreno) es un documento significativo de los debates de la época que hacen de lo latinoamericano un objeto de problematización específica. El libro forma parte de un proyecto (la serie “América Latina en su cultura”) emprendido por la UNESCO que se propone construir grandes síntesis sobre las culturas del mundo (...). A su vez, el libro aparece en pleno auge de las discusiones sobre la politización del arte” (p. 500).

²⁴⁵ Cfr. Valentín Díaz (2011): ““El barroco y el neobarroco” adquiere así un carácter de manifiesto definitivo. Teniendo en cuenta, por un lado, el marco de esa intervención (*América Latina en su literatura*) y, por otro, el recorrido posterior de Sarduy, es fácil comprender porque este texto tuvo un funcionamiento semejante: es el ensayo más anclado en la literatura latinoamericana de los años ‘60” (p. 52).

²⁴⁶ La sola mención de Torre Nilsson echa por tierra cualquier pretensión de anclar el cine barroco en el Nuevo Cine Latinoamericano fraguado en Cuba (vid cap. 14).

cataplexia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (Bazin 2008: 29). El cine viene a consumir lo que en el arte barroco se encuentra en estado de germen, como muerto en vida: la duración de la mirada, el movimiento de los cuerpos, el hormigueo de los granos de la materia-luz dentro y fuera de ellos. El enunciado de Bazin encuentra su corolario perfecto en la *Historia social del arte y la literatura* de Arnold Hauser (1951). En el apartado sobre el Barroco pictórico del siglo XVII, el historiador alemán concluye que, debido al sentido dinámico de sus composiciones: “la intención artística del Barroco es, en otras palabras, cinematográfica” (Hauser 1969: 102). Se trata de dos enunciados correlativos. El cine cumple en presente (siglo XX) el destino histórico del barroco, un destino que sin embargo ya está “intencionado” en el tiempo del origen (siglo XVII). De algún modo *todo cine es barroco y todo barroco es cinematográfico*. La fórmula es seductora. Pero Sarduy no se conforma con esta asociación general entre una forma de expresión que atraviesa muchas artes (el barroco) y un medio de expresión atravesado por muchos estilos (el cine) para concentrarse mejor en el montaje cinematográfico, es decir, en el nivel del lenguaje, y esbozar así las diferencias estilísticas que permiten definir la especificidad del montaje barroco. Si, por un lado, el montaje aparece como el medio de expresión virtualmente idóneo para la forma de “condensación barroca”, existe un “montaje barroco” en sentido estricto, un estilo barroco que opera por “condensación” de lo discontinuo (*faux raccord*) más que por “encadenamiento” de lo continuo (*raccord*).

Sarduy define dos tipos de condensación: la “condensación sincrónica” y la “condensación diacrónica”. Existe condensación sincrónica cuando “las figuras que se superponen tienen— como en Eisenstein— valor, no de simple encadenamiento, sino de metáfora... el autor crea una tensión entre dos significantes de cuya condensación surge un nuevo significado” (Sarduy 2011: 18). El puño alzado (que condensa la expresión colectiva de la multitud desarmada por el corte) es un buen ejemplo (vid cap. 6). Rocha procede de acuerdo con este tipo de artificio en diferentes medios de expresión. Su escritura opera frecuentemente por condensación de palabras (psicologidealista, heustoria, korpobraz) o lenguas, tanto en términos gráficos, por el entrecruzamiento del alfabeto latino y el cirílico (eztetyka, Eyzenteyn) y fonéticos, por la nacionalización sonora de un término extranjero mal pronunciado (“Roliudi” por “Hollywood”, “John Vaine” por John Wayne), etc. La escena del golpe de estado en *Terra em transe* compone elementos del poder actual (armas, capital y cámaras de TV) con símbolos y gestos protocolares de un acto de coronación de los tiempos de la conquista

(corona, trono, espada) pivoteando entre las dos temporalidades sobre la base escenográfica del ritual de poder.²⁴⁷



Pero, acota Sarduy, “en Rocha no se trata simplemente de una variación de secuencias estructuralmente análogas” como el montaje de rasgos despersonalizados para la condensación del pueblo en el puño eisensteniano (condensación sincrónica), “sino de la creación de una tensión entre escenas muy diferentes y distantes que un índice nos obliga a ‘conectar’” (condensación diacrónica) (p. 18). Esto se percibe con toda precisión en el montaje de la banda sonora y la imagen. Mientras percibimos la coronación del tirano en el palacio (o las diferentes puestas en escena del poder), los sonidos emitidos por los personajes que vemos en plano resultan progresivamente inaudibles, porque una serie de disparos de ametralladora saturan la banda sonora, obligándonos a recomponer “fuera de campo” la imagen mental de una masacre que, a pesar de su diferencia irreductible con la escenografía ceremonial nos “obliga a conectar” a partir de la “tensión” (aquí la desincronización audiovisual) que existe una implicación estructural entre el ritual del poder y la masacre colectiva, necesariamente invisible, porque tiene como condición política *ser borrada por la puesta en escena del poder*. El índice que conecta todas las imágenes del poder palaciego es una imagen ausente, secuestrada, aniquilada: “falta el pueblo” (Deleuze, 2005b: 287).²⁴⁸

B- Proliferación y centro vacío.

²⁴⁷ Como puede apreciarse la condensación barroca va más allá del montaje entendido meramente como “corte” o “intervalo” entre dos planos. En este caso cabe hablar de “montaje interno” (con profundidad de campo), en cambio la repetición de una misma escena (condensada de distintas maneras por la memoria-alucinación del personaje) es un caso de “montaje externo”.

²⁴⁸ Sobre este vacío tensionando agónicamente por la necesidad de restituirlo pasa también una posible articulación con Benjamin, esta vez postulada por Didi-Huberman: “su voluntad de ‘hacer figurar los pueblos’, es decir, de dar una representación digna a los ‘sin-nombre’ de la historia... como más tarde iban a mostrar con toda claridad cineastas como Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha” (Didi-Huberman, 2014: 80).

En 1972 Sarduy incluye a la “proliferación” en la lista de los “artificios” característicos del arte barroco y neobarroco. Entre los autores estudiados en este apartado destacan Guimarães Rosa y Lezama Lima. Esto no excluye la posibilidad de pensar las operaciones glauberianas de acuerdo con estos modelos literarios. La triada barroca *Lezama Lima-Guimarães Rosa-Glauber Rocha* fue establecida (sin desarrollar) por Haroldo de Campos en 1986 tomando como punto de comparación la “magnificencia del lenguaje”.²⁴⁹ Es decir, el carácter excedentario, desenfrenado, en suma, proliferante de la escritura barroca, que Glauber Rocha reconoce nítidamente en Guimarães “Rosa de coloridas infinitas petalas cheirosas”, predicando infinitos colores y aromas de los pétalos que brotan de “Rosa”, es decir, del nombre del escritor, de la letra misma, más que de la planta con su belleza natural y simbólica (Rocha, 2012: 12). Esta concepción de una *proliferación nominal* inconfundible con una *proliferación realista* no es extraña a la discusión teórica sobre las formas de expresión barrocas. La proliferación, como explica Irlemar Chiampi (2000), es un procedimiento retórico “de aumento de la materia verbal o dilatación ornamental del discurso” (p. 184) que constituye una variante de la *amplificatio*, una técnica apreciada ya en los siglos XII y XIII contra el ideal de transparencia comunicacional de la retórica aristotélica. Pero mientras que en la “amplificación” se mantiene un punto de referencia fijo a lo largo del discurso (es decir, se habla siempre de lo mismo), “en la proliferación se tiende a multiplicarlo y a borrarlo” (*ibid.*: 184). De acuerdo con esto, dos operaciones caracterizan a la proliferación como una variante propiamente barroca de la *amplificatio*:

- La proliferación por “borradura” del centro de referencia que propone Lezama Lima en la década de 1950.

- La proliferación por “multiplicación” del centro de referencia que postula Alejo Carpentier en la década de 1960.

La última es más simple, más aristotélica en última instancia. En Carpentier la “retórica proliferante” es la única forma *adecuada* a la realidad americana, es decir, a una representación realista del paisaje abigarrado y de la historia enrevesada de América latina.

Su principal argumento podría resumirse así: *dado que la realidad de latinoamericana*

²⁴⁹ Cfr. De Campos (1986): “Se dermos um salto agora a contemporaneidade- de Guimarães Rosa (com Glauber Rocha no cinema, um exemplo da influência inseminadora da ‘magnificência’ da linguagem eculidiana), cujo barroquismo comparei ao de Paradiso de Lezama Lima” (p. 120, nota 58). Se refiere al artículo “Ruptura de los géneros en la Literatura latinoamericana” publicado en 1972 en la misma edición que incluye el texto de Sarduy que estamos comentando. Hay estudios comparados entre Rocha y Lezama Lima en torno de la composición alegórica, el barroco y el neobarroco (cfr. Fonseca, 2004). El vínculo Guimarães Rosa/Glauber Rocha no puede ser más evidente. Existen también estudios comparados entre los dos autores (Gomes Pereira, 2008) y también sobre la recepción y apropiación glauberiana del *Grande Sertão: veredas* (cfr. Fonseca, 2012).

prolifera por sí misma, su literatura debería proliferar también. De modo que en Carpentier subsiste el ideal mimético que sostiene la relación estructural entre las palabras y las cosas: “nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo— todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto” (Carpentier, 1964, 1987: 25, citado en Chiampi, *ibid.*: 101). La diferencia con Lezama Lima no puede ser mayor. La proliferación lezamiana, como resume Chiampi, “no comunica nada que no esté cifrado en el mismo dispositivo del ‘incondicionado poético’” (p. 187). El lenguaje se cierra sobre sí mismo, no hace una mimesis del mundo.²⁵⁰ El poeta (“apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales”) instaura una des-realización del objeto, por medio de la proliferación de imágenes que lo envuelven y cancelan, contradicen, enrevesan, sancionando la ruptura de las palabras y las cosas (p. 187). Así frente a la plenitud ontológica del “real maravilloso” de Carpentier, en el caso de Lezama Lima hay que hablar de un *vacío ontológico* como principio del poetizar barroco.

Cuando Sarduy define la “proliferación” se mueve en la dirección de Lezama Lima, la “ausencia de referente” es el nódulo compositivo de la creación proliferante “que termina circunscribiendo al significado ausente” (p. 11).²⁵¹ En cuanto a Glauber Rocha, como hemos visto, sus películas nos devuelven sobre la concepción de una “política nominalista” del cine: *hay muchas imágenes del pueblo, pero ningún pueblo de referencia* (vid cap. 12). Dicho con otras palabras, la fórmula deleuziana “el pueblo falta” es válida para Glauber Rocha en la misma medida en que es reversible: ¡el pueblo prolifera! Pero la reversibilidad no implica igualación. La falta está primero. La imagen prolifera a partir de la ausencia de referente, como envolviendo el vacío de realidad que es la imagen.²⁵² ¿O acaso hay otra cosa en sus films que una proliferación incesante de pueblos que nacen/ mueren, aparecen/desaparecen en el umbral de lo que es y lo que no es? ¿Qué es Brasil?, preguntaba en 1967:

Tierra en trance. Brasil es un país indianista/ufano, romántico/abolicionista, simbólico/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico,

²⁵⁰ Cfr. Bidon-Chanal (2021): “La representación barroca obtura la relación referencial con una realidad exterior: el barroco no refleja el mundo, ‘no lo repite ni asimila, sino que lo desplaza por un sistema cerrado de signos y formas’ (González Echeverría)” (p. 155)

²⁵¹ Cfr. Chiampi (2000): “el significante inicial no existe”. Cfr. Díaz (2011): “algo potencialmente perdido para siempre”, “no hace sino señalar, en última instancia, ese vacío esencial” (p. 56).

²⁵² Cfr. Didi-Huberman: “Lejos de cualquier “unanimismo”- cuyas versiones dominantes se encuentran, no por casualidad, de un lado en Rusia y del otro en América del Norte-, la exposición de los pueblos se realiza en el deseo, es decir, en la expresión patética, intensificada, agonística, de algo que falta. Cosa que Deleuze ve bien plasmada en los cines del Tercer Mundo, por ejemplo, Glauber Rocha” (Didi-Huberman, 2014: 220).

nacional/popular/reformista, concretista/subdesarrollado, revolucionario/conformista, tropical/estructuralista, etc... etc... (2004: 131)

“Brasil” es un significante vacío, como dice Ismail Xavier: “una nación a construir, una nación-problema, tal vez un espejismo” (Xavier, 2007: 10). Tal vez una proliferación de espejismos, proyectos nacionales enfrentados y perspectivas problemáticas sobre la brasilidad que sólo posee una imagen inorgánica, equívoca, proliferante. Hay muchas imágenes de Brasil, pero ninguna identidad propiamente brasileña. Hay muchas imágenes del pueblo, pero falta el pueblo: “De tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas” (Rocha, 1971, 2004: 250). Cangaceiro de dos cabezas, Cabezas Cortadas, león de siete cabezas. El mismo principio vale para la imagen de la tierra desde *Deus e o diabo* (1964) hasta su última composición consistente en la novela *Riverão Sussuarana* de 1978: “múltiplo contar barroco e por natureza contraditório do sertão” (Rocha 2012: 234). La naturaleza barroca del *sertão* no está fundada en la realidad *sertaneja* (más bien desértica, ontológicamente pobre) sino en las múltiples y contradictorias maneras de contarlo (proliferación nominal), es decir, de habitarlo e imaginarlo, incorporadas a su obra desde Antônio Conselheiro y su *pueblo* (“el sertão será mar...”) hasta Guimarães Rosa, que hace decir a su personaje: “sertón es donde el pensamiento de la gente se hace más fuerte que el poder del lugar” (38); toda una declaración de principios barroco-nominalista que Rocha parece volver explícitamente propia (una de las voces de su novela se hace llamar “Guimarães Rocha”: nombre condensado, aunque sin referencias, de la proliferación de voces e historias dentro de una voz y de una narración fracturadas).

C- Afinidades electivas: Rocha-Lezama Lima

Por otro lado, más allá de la tríada estilística postulada por Haroldo de Campos (vid supra, cfr. 1986: 120, nota 58), no hemos podido tener noticias de un conocimiento positivo entre Glauber Rocha y Lezama Lima, mientras encontramos menciones frecuentes de las novelas de Alejo Carpentier.²⁵³ Pero independientemente de cualquier referencia explícita, la “proliferación” en los términos de Rocha está mucho más cerca del “incondicionado poético” del primero que del “real maravilloso” del segundo. Hay un fragmento de 1976 que hizo resonar a Lezama en la afirmación de un “nosotros barroco” de parte de Glauber Rocha,

²⁵³ Incluso cuando el último es un novelista venerado por Rocha, que parece ignorar la existencia de Lezama (cfr. 2004: 70, 124).

cuando alude a “nossas possibilidades livremente desenfrenadas nas colunas barrocas do Paraíso metafísico” (2004: 324). ¿Está ese desenfreno libre y proliferante de las imágenes posibles del barroco encolumnadas sobre la famosa novela *Paradiso* (Lezama Lima, 1966, 1968)? En todo caso es una libertad desenfrenada, como el *potlach* o el éxtasis colectivo. Y en este punto sobran afinidades electivas sobran. Por ejemplo, Lezama Lima gusta de Eisenstein y de Buñuel, aunque no desarrolla estudios sistemáticos sobre cine. Con el soviético piensa el “corte” que alucinaba a Glauber Rocha, es decir, el mecanismo de fragmentación del cuerpo que introduce verticalmente la autonomía de la expresión frente a los encadenamientos de la acción: “las manos como cortadas como en un film de Eisenstein van dejando las pistolas y los puñales en la canasta donde aún se abrillanta la sensual resistencia de las frutas” (Lezama Lima, *La cantidad hechizada*, 1970) (vid cap. 6). Diez años antes, celebraba el banquete “hipertélico” de los miserables de Buñuel en *Viridiana* (1961), film que considera como uno de sus preferidos en la entrevista realizada para la revista *Cine cubano* (que Alfredo Guevara enviaba periódicamente a GR) en su número triple (23-25) de 1963:

Entre los realizadores, Buñuel. *Viridiana*, por ejemplo. El tema de la mendicidad, un viejo tema español. Creo que esta película contiene un gran acierto de tipo goyesco: El banquete. Hay ahí un estado de alucinación en que la pobreza llega, por la fuerza de la imagen, a vivir los más opuestos estilos. Esa secuencia me parece magistral” (Lezama Lima, 1963).²⁵⁴

Raúl Antelo deriva la representación del *potlach* glauberiano directamente de Bataille.²⁵⁵ Pero Lezama Lima y Glauber Rocha, cada uno por su cuenta, conciben una génesis española o latina (de Goya a Buñuel) de esta concepción del banquete donde el miserable produce la alucinación liberadora: “Buñuel trabaja con Goya... la nueva Cena en *Viridiana*” (Rocha, 2006: 176, vid cap. 9). Pero más que afinidades electivas, importa señalar la posibilidad de un anclaje teórico común que afecta fundamentalmente el concepto de historia, o las relaciones (anacrónicas) entre la imagen y la historia. Ya que, si la imagen está desligada de cualquier

²⁵⁴ La relación de Rocha con la revista *Cine Cubano* es muy extensa desde que el bahiano exige continuamente el envío de ejemplares a la dirección de ICAIC. Cfr. cartas a Alfredo Guevara: en 1960 pide recibir más cantidad de números para distribuir en Brasil (1997: 132). En 1961 solicita publicar un ensayo (p. 139). En 1963 pide los últimos números de la revista (p. 181), pocos meses después Guevara confirma el envío (p. 182).

²⁵⁵ Cfr. Antelo (2008a): “Inscripto, pues, en la tradición de ambivalencia de lo sagrado, inaugurada por Bataille en los años 30, Glauber se depara con el valor sacer (Agamben) que es el del pueblo en falta (Deleuze), el de la multitud inorgánica” (p. 213).

servicio mimético de la realidad, de alguna manera *la produce, la crea o la incrementa*. Para Lezama “la imagen es la causa secreta de la historia” y llega a hablar de “eras imaginarias” que sesgan u organizan la historia del mundo (cfr. Chiampi, “La historia tejida por la imagen”, 1993). Para Glauber Rocha la “historia depende de sus mitos, Estética” (1997: 410, vid cap. 6). Elaborando un tiempo dislocado de los intervalos históricos en provecho de las puras instauraciones verticales que imponen los éxtasis y liturgias populares. Esta idea notable llega a su consumación en *A Idade da terra* (Rocha, 1980) que es el montaje ritual de todas las fiestas colectivas que ponen en trance la Historia de Brasil en una “proliferación desenfrenada de alegorías” que parte no de un hecho, sino de una “alegoría-cero”— la imagen quemada, imposible, de un Brasil que no existe— (cfr. González, 2004: 222, vid cap. 13) para volver a ella en el final, indicando la falta de concreción histórica de los acontecimientos estéticos que constituyen la imagen de Brasil:



Génesis: de Adán y Eva a la primera orgía



Síncopa de carnaval y trabajo



Bautismo, multiplicación de “los panes” (gaseosas y hotdogs), donación a Yemanjá



Llegada mítica del rey Sebastián, ritual palaciego (calavera-mundo), discurso de la montaña.



Yemanjá emerge del océano, el valet católico de los cuerpos asexuados cae en trance colectivo



Ceremonia de fertilidad invade la procesión de María quemada por la luz.

- Más allá de la *estética del sueño*

Não sou um realista. Quero sempre o paraíso (Rocha, 1976, 1997: 562)

En el intervalo del exilio 1971-1976, se percibe nítidamente un cambio de *registro* en los textos de Glauber Rocha.²⁵⁶ De acuerdo con la periodización de Ismail Xavier, la “lucha por un proyecto” (de Cine Nuevo) es desplazada por la “lucha por una memoria” (del cinema novo) (vid cap. 2). El registro de la memoria trae aparejado un tono melancólico (“todo é antigo. Ficou chato ser moderno”) que excede el recuento puntilloso (más bien obsesivo) de los grandes hitos del *cinema novo* y la proclamación grandilocuente (más bien narcisista) de su derecho a ocupar un lugar relevante en la historia cultural de Brasil. Al punto que el incesante monólogo de la parte final de *Revolução do cinema novo* tiende a desbordar el campo histórico efectivo para comprender también todo *aquello* que no pasó, lo que no pudo ser. Estamos *más allá de la estética del sueño* (1971), último refugio conceptual para la elaboración de un tiempo místico-revolucionario, un salto de la Idea de revolución para evadir la historia con sus evidencias penosas en un bucle de irrealidad liberadora y realismo político (“o sonho é o único direito que não se pode proibir”, 2004: 251). La melancolía se

²⁵⁶ Cfr. Cardoso (2008): “O balanço das experiências do exílio foi comumente visto como problemático pelos autores que traçaram seu perfil biográfico. João Carlos Teixeira Gomes insistiu nos aspectos melancólicos e na saudade que dominaram Glauber nos últimos anos de exílio, Sylvie Pierre apontou o acirramento das tensões entre o cineasta e a crítica europeia, desde 1970, Cláudio Valentinetti também ressaltou o desconforto que os anos vividos fora do Brasil teriam produzido na experiência do cineasta; Raquel Gerber, num texto de 1975, indagou se a produção estrangeira de Glauber não teria rompido o seu desenvolvimento anterior, contribuindo para ampliar os impasses do Cinema Novo” (p. 8).

vincula con esta imposibilidad de creer *hacia adelante* que anima la etapa proyectiva. Desde ahora, junto con el recuento histórico de las hazañas grupales o individuales, se esboza una genealogía de lo incumplido, que es fragmentaria y múltiple a la vez, pero está anudada por la afirmación insistente de una procedencia *barroca* que aparece intercalada con algunos recuerdos (o memoria de los sueños) de juventud, como si hubiera estado siempre allí:

A poesia literária me dava mais prazer que o próprio cinema. Via o poder da tecnologia mais lamentava a pobreza ontológica. A crítica que eu publicava era um projeto de *cinema novo*. Lamentando a velhice projetava a Utopia Universal última manifestação da Civilização Bahiana micro/macrocósmica precedida por Castro Alves, Gregório Mattos, Vieira, Rui Barbosa nas letras. Os criadores barrocos nas artes plásticas e os modernos tropicalistas barrocos” (1976, 2004, 328).

La juventud como etapa de la vida sólo se comprende por los sueños que la impulsaron. Una memoria apegada al mundo de los hechos no hace justicia a la edad de los sueños. Y el hecho de que los sueños se hayan frustrado prematuramente no significa que debemos repensar el pasado ajustados a criterios *realistas* (cfr. Ridenti, 2005). Glauber Rocha hace las dos cosas, entrecruza las series: pulsa la llaga del fracaso en la revisión de lo irrealizado y, en el mismo movimiento, extrae como la forma pura de la posibilidad que movilizaba la creencia como una “causa secreta”: *la crítica que publicaba*, dice, *era “en realidad” un proyecto de cine nuevo*. Inversión melancólica del principio de 1963: “más que el film en sí lo importante es saber si el país tendrá en el cine su expresión por excelencia” (vid cap. 3). El objeto es el mismo: el “cine nuevo” como creación posible. Si antes consideraba las *posibilidades* de la tecnología cinematográfica lamentando su pobreza ontológica que había que enriquecer (tecnología + mística = cine nuevo), es comprensible la añoranza de los anhelos literarios de la juventud cuando la ontología del cine traiciona su potencia (producir mitos/imprimir pueblos) relevada por la TV o sedimentada por Hollywood. Naturalmente en esta segunda /y última) etapa lo que era proyecto se enuncia (y denuncia) como “utopía”. Aunque se añore la ingenuidad que le daba sustento (“proyectaba la Utopía Universal, última manifestación de la Civilización Bahiana micro/macrocósmica”). Esta nueva formulación “hacia atrás” de lo

posible (imposible de proyectar) queda anclada en una genealogía barroca que junta lo antiguo con lo moderno.²⁵⁷

Pero la expresión “cine nuevo” no sólo se anuda con la expresión “barroco” por la línea de procedencia o linaje, también se proyecta “hacia adelante” como una reactualización en presente del barroco recuperado “hacia atrás”. Como escribe en 1976: “*o filme brasileiro por excelência*” es aquel que “em altíssimo grau de abstração, materializa dialeticamente em Barroco Tropical” (2004: 345). En 1969, Rocha ya había anudado el “tropicalismo” con la “antropofagia” (vid cap. 8) y con el “surrealismo concreto” de la tribu latina (vid cap. 9), variaciones latinas de la modernidad europea, pero las “genealogías barrocas” incorporan (y modifican) todos los “proyectos” modernos afirmados anteriormente como instancia abierta a la creación posible: barroco-antropofágico, barroco-tropicalista, barroco y surrealismo concreto (vid infra). Eventualmente podrán ser otros los modelos alternativos de modernidad (“*o cinema novo com a visão barroco-futurista*”, p. 331). En cualquier caso, si el “cine nuevo” todavía tiene un porvenir “abierto” es *en calidad de retorno de lo barroco*. Si estas súbitas asociaciones no cumplen más que fragmentariamente con el desarrollo explícito de una genealogía, ni existe un “proyecto barroco” propiamente dicho (más que como una “utopía proyectada”), el conjunto de los fragmentos “barrocos” insertados entre las memorias de Glauber Rocha cumplen con las dos funciones teóricas fundamentales de todas las operaciones genealógicas anteriores: *reencadenar una tradición alternativa para proyectar una modernidad disidente*. Pero este tipo de re-encadenamiento anacrónico ¿no es una operación de lectura común entre los pensadores vinculados con el barroco y el neobarroco latinoamericanos?²⁵⁸

- El puro recomenzar del barroco y la modernidad secuestrada

²⁵⁷ Incluso cuando la lista comience por el romántico Castro Alves, la presencia de Gregorio de Mattos en los esbozos genealógicos glauberianos preceden la denuncia de su secuestro de parte de Haroldo de Campos en 1989 (vid infra).

²⁵⁸ Para Severo Sarduy (1972) “el concepto de Neobarroco”, como resume Valentín Díaz (cfr. 2015): “define, simplemente, la posible existencia de un Barroco del siglo XX que, de diferentes modos, reedita la experiencia del primero, el del siglo XVII” (p. 500). El término “neobarroco” fue acuñado por Haroldo de Campos en “A obra de Arte Aberta” de 1955 (1975). Allí la expresión “neo-barroco” pasa a denominar un “barroco moderno” que se correspondería con “las necesidades culturo-morfológicas de la expresión artística contemporánea” (p. 33). Lo que conlleva el postulado de otra contemporaneidad o modernidad *alternativa*, opuesta a aquella que abrevando en la tradición del clasicismo (la obra “perfecta”, “tipo diamante”) se consume, mediante la ruptura con la tradición en la lógica modernista-vanguardista. De esto trataba la discusión de Glauber Rocha con Godard (vid cap. 8) y la postulación del “surrealismo concreto” a partir de Buñuel (vid cap. 9).

En 1957 Lezama Lima dicta las famosas conferencias que componen *La expresión americana* (Lezama Lima, 1993), donde sostiene que “el americano señor barroco” es “el primer americano”, el “auténtico primer instalado en lo nuestro” (p. 81). La condición barroca ocuparía el lugar de una génesis de la identidad americana. Pero esta identidad nunca es plena en el origen, se trata más bien de una génesis desplazada, en la medida que Lezama situaba “nuestro barroco en un puro recomenzar” (p. 85), tal como Glauber Rocha situaba al “cine nuevo” en un puro recomenzar (“De cero, como Lumière, el *cinema novo* recomienza en cada film” (1968, 2004: 133, vid cap. 1). *El puro recomenzar* del barroco en Lezama conlleva una proliferación genealógica que se desplaza por muchos “orígenes” o recomienzos.²⁵⁹ En el caso de Glauber Rocha, una vez configurada la articulación “barroco-cine nuevo”, ésta diseminación genética (empezar de nuevo cada vez) impone la fragmentación de las genealogías que están siempre en proceso de reiniciarse. Por ejemplo, desde una génesis negra y arquitectónica esbozada en 1976: “foram os negros que criaram o barroco. Mineraram e construíram” (Rocha, 2004: 358). (El legendario Aleijadinho también representa un momento genético en Lezama Lima).²⁶⁰ O desde una génesis ibérica y literaria: “uma tradição barroca que veio dos espanhóis como Cervantes e Quevedo e dos portugueses” (Rocha, 2004: 114).²⁶¹ O bien, desde una génesis jesuítica y litúrgica que merece un tratamiento especial. Porque en ella Glauber Rocha no se conforma con señalar en la historia una “génesis” parcial del barroco, sino que destaca un principio formal como núcleo de una reactualización genética permanente de las artes escénicas de Brasil:

O teatro brasileiro— atores interpretando contradições cósmicas— começa no século XVI com os autos katequetykos do padre jesuíta José de Anchieta em que índios travestidos em

²⁵⁹ Cfr. Aguer (2021): “La primera de estas síntesis se encuentra expresada en la arquitectónica del indio Kondori (...). La segunda, la halla en la obra del Aleijadinho (del portugués ‘el lisiadito’). Su arte, dirá Lezama, representa la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con lo jegro que ‘riza, multiplica y acrece lo hispánico’ (Lezama, 1993: 105) (...) Lezama recupera distintos momentos que conforman este barroco de contraconquista (...) el indio Kondori y el afroamericano Aleijadinho ofrecen ‘las chispas de la rebelión’” (In: Rossi, 2021: 61).

²⁶⁰ Cfr. Rossi (2021): “El neobarroco arquitectónico em Brasil encuentra su origen en los edificios barrocos de Ouro Preto y en la actividad del legendario escultor leproso Aleijadinho, también evocado por Lezama Lima” (p. 16).

²⁶¹ El “barroco” ibérico constituye en 1969 la génesis del “surrealismo concreto” (“el primer surrealista fue Cervantes”, vid cap. 9) tan bien diferenciado del “surrealismo francés” como en el momento genético se oponen la “tradição barroca que veio dos espanhóis” de la novela clásica francesa “que vem a ser Stendhal, Flaubert etc.” (2004: 114). Cfr. Rocha (2004): “Nós temos três tipos de tradição literária. Uma tradição europeia, que vem a ser Stendhal, Flaubert etc... Graciliano é uma pessoa que escreveu em português como os realistas franceses. Depois temos uma tradição barroca que veio dos espanhóis como Cervantes e Quevedo e dos portugueses; e enfim a literatura popular que nasceu do povo” (p. 114). Este texto excepcional permite anudar a partir de Cervantes este germen temprano de una genealogía barroca del arte Latinoamericano con lo que por entonces denominaba “surrealismo concreto”.

Cristos, Apóztolos, Vyrigem, Anjos, Demonyos, Herejes, Luteranos, etc. recitavam, cantavam, dançavam em Latim, Tupy e Português.

Nosso Teatro nasce como instrumento colonizador e gera formas populares— bumba-meus-bois, reisados, ternos, torneiros, cavalhadas, cocos, envoladas, frevos, maxixes etc. — que não se libertam do código nuclear Jezuytyco mesmo irracionalmente movidas à crítica da Casa-Grande. (274)

El teatro brasileño anuda su nacimiento con una estética de la violencia, entendida como una revuelta irracional contra las formas nucleares del arte de los conquistadores mediante un proceso de artificialización y enmascaramiento. Un “código nuclear jesuítico” (el “auto-sacramental” o “auto katequetyko”) reelaborado por una “formación popular” que va dando forma a la expresión nacional como el puro recomenzar de una disputa irreconciliada en el *origen*. Figuras travestidas con los ropajes de la iglesia restituyen el núcleo sacramental como forma en conflicto: *Cristos, Apóztolos, Vyrigem, Anjos, Demonyos, Herejes, Luteranos* travestidos por los mitos (y los cuerpos) afro-indios. El Santo Guerrero es Oxóssi travestido como San Jorge. Pero con ello no “se libertan” de ese marco ritual, sino que al disputarlo formalmente lo confirman como un origen que se desplaza con cada actualización. Como anuncia todavía la “Estética del sueño” en 1971, el “cine nuevo” está abierto en tiempo futuro a la reactualización de ese conflicto originario: “os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos” (2004: 251).

De acuerdo con esta afirmación que cierra el *último manifiesto*, es legítimo considerar que la reactualización del “código nuclear Jesuítico” es una matriz litúrgica que soporta la puesta en escena del Cine Nuevo (como ya estudiamos en relación con la “mímesis divina” teorizada por Pasolini, vid cap. 10). El “auto sacramental” *travestido* como germen de una “imagen-tiempo” alternativa del flujo (o “duración”) del plano secuencia característico del cine moderno europeo (cfr. Bazin, 2008 y Deleuze, 2005b). Reinscripción vertical del *mito* en la duración horizontal del plano, como ocurre en “el estilo barroco de Cacá” (Diegues):

A montagem barroca dialética de *Ganga Zumba* reassume em cada plano o ritual da materialização, opondo radicalmente um plano a outro no fluxo do tempo brasileiro... Disseram os mestiços neurastênicos do litoral, que *Ganga Zumba* era um filme lento. Era outro tempo, fora da convenção (1976, 2004: 345 y s).

La operación barroca no se confunde con la “oposición radical de un plano con otro plano” (montaje externo o “dialéctico”). La revuelta es interna. Recomienza en cada plano (montaje interno), produciendo un desdoblamiento del tiempo dentro del plano cuya duración horizontal se subordina a la irrupción vertical del rito. Glauber Rocha tiene un solo tema (ritual) en el fondo de todos sus temas (históricos), que recomienza en cada uno de ellos: “se trata de la lucha del Santo Guerrero con el Dragón de la Maldad”, como explica Oubiña (1996), siguiendo a Gardies: “esos roles responden a una interacción de fuerzas, que están en dinámica reformulación y que son ocupados por distintos roles sociales” (p. 22). Estamos ante “otro tiempo” asociado con un “flujo temporal brasileño” que materializa en cada plano el ritual de instauración que los “mestizos neurasténicos del litoral” (con su mirada occidentalizada) no logran captar más que como una dilatación injustificada (“filme lento”). Delatando su incapacidad de diferenciar una temporalidad barroca específica que fractura por dentro la duración del tiempo *vivido* (o *muerto*) de la modernidad (plano secuencia) y los ritmos frenéticos del montaje clásico: el desdoblamiento interno del plano-secuencia por una puesta en escena litúrgica y una marcación actoral desnaturalizada, ralentizada, en la que cada movimiento expresivo tiende a desmarcarse solemnemente de su contexto actual, como si el gesto se desarmara por dentro para dejar emerger las fuerzas anacrónicas y antagónicas en torno a una escena ritual, cuyo paroxismo está en *Dios y el Diablo*, cuando el sacrificio del recién nacido en manos del Santo se encadena en un mismo plano con en el parricidio del Santo en manos del pueblo:



En “El barroco secuestrado” (2008a), Raúl Antelo cuenta que en 1971 el gran crítico uruguayo Ángel Rama asistió junto con Antônio Cândido a una proyección romana de *Dios y el Diablo* y que “el crítico no puede ver, o sólo ve como defecto de una ‘técnica lenta y barroca’, la peculiaridad iconoclasta de Glauber Rocha: su reivindicación de una cultura de la violencia” (p. 207).²⁶² La “modernidad” de Rama padece una obstrucción óptica frente al barroco del moderno Glauber Rocha. *Dios y el diablo* fue percibida por Rama como una *mala copia* de Eisenstein, con sus éxtasis fallidos, diferidos por movimientos injustificados (virtuosismos, ornamentos) de la cámara que parecen desentenderse de la historia y del destino de los personajes (por momentos también desentendidos del despliegue narrativo de las imágenes en largos monólogos insufribles).²⁶³ El uruguayo no acierta con la diferencia histórica entre el maestro soviético y nuestro *Eisenstein sin revolución*. Falta un acontecimiento histórico que subordine incluso la exuberancia alegórica a los rigores de la realidad celebrada (como el “montaje de atracciones” eisensteniano, siempre dispuesto para reforzar extáticamente la expresión de una toma de conciencia o salto cualitativo en la historia, vid cap. 6). Si el plano glauberiano es percibido como “juego ornamental” o “formalista”, debemos remitir el ornamento hueco, la proliferación gratuita, al vacío de la historia como expresión de lo incumplido, de donde proceden todos los conflictos irreconciliados en el nivel formal (vid supra).²⁶⁴ De acuerdo con Antelo, la condición barroca de Rocha permite postular una modernidad cinematográfica alternativa, *una modernidad propiamente barroca y latinoamericana* que habría sido *secuestrada* por Ángel Rama de forma análoga al “sequestro” del barroco en la génesis de la literatura brasileña (Gregório de Mattos), operado por Antonio Cândido en la *Formación de la literatura brasileña* de acuerdo con Haroldo de Campos (1989, 2000).²⁶⁵ Cabe destacar que el “rescate” de la genealogía glauberiana es anterior. El linaje de Gregório de Mattos es reclamado por primera vez en

²⁶² Antelo (2008a): “en 1971, en una de las sesiones de la Quinta Muestra del Cine Latinoamericano de Génova, el crítico uruguayo pudo apreciar una película decisiva de la estética 68, Deus e o diabo na terra do sol, de Glauber Rocha” (p. 200).

²⁶³ Cfr. Rama (1972, citado en Antelo, 2008a): “La primera parte sobre la vida religiosa, que evoca varias secuencias famosas de Eisenstein en su film sobre México y en sus ‘tomas’ de las formas supersticiosas de la vida rusa, son extraordinarias. Luego el ‘tempo’ del film se ralentiza, los diálogos suplen las imágenes y Glauber Rocha se entrega gozoso a los virtuosismos” (p. 202).

²⁶⁴ Cfr. Antelo (2008a): “Menos interesado por la forma que por la anatomía de un conflicto cuyos agentes son siempre permutables, su testimonio es frecuentemente desviado, descarrilado, desconstruido, de modo tal que la dispersión incidental funciona siempre como un análisis de las fuerzas políticas enfrentadas en el evento” (p. 206).

²⁶⁵ Cfr. Antelo (2008a): “Podríamos pensar que se da con Rama lo que más tarde Haroldo de Campos señalará en Antonio Cândido, el secuestro del barroco en la formación de la literatura” (Antelo, 2008: 208). En 1989 Haroldo de Campos postula el “secuestro” del barroco en la *Formación de la literatura brasileña* de Antonio Cândido, restituyendo la posición originaria del poeta barroco Gregorio Mattos (el “boca do inferno”) en disputa con el origen romántico de la literatura nacional postulado por Cândido (fecha original, 1957, 2000).

1963 (cfr. Rocha, 2003: 54) e integrado expresamente a una genealogía barroca entre 1976 (vid supra, cfr.: 2004: 328) y 1980 (vid infra, cfr. 2004: 518).

- Itinerario onírico y nominalismo atlántico

La “autoconciencia” barroca de los setenta permite reencadenar en clave melancólica (proyecto=utopía) las operaciones genealógicas precedentes en la zaga fragmentaria del perpetuo recomenzar del “cine nuevo”, como muestra ejemplarmente este fragmento de 1980 (apenas posterior a *Idade da Terra*):

Tudo na tela é irreal— es sueño decia (sic) Buñuel: *Pindorama* materialização cênica da *Utopia*, aquém dos portugueses, itinerário onírico de colonizadores nas Américas Sulinas, aquela literatura barroca na lacuna da despedida das Oropas na chegada epistolar às Américas
aquela literatura barroca/tropicalista
aquele surrealismo concreto
aquela excrescência de uma civilização fracassada nas paisagens lindas de sol
aquela ideologia revolucionária do modernismo (Rocha, 2004: 447)

La irrealidad o el sueño, de acuerdo con Buñuel (un Buñuel borgeano), es el campo de inscripción de un nominalismo absoluto que materializa la “Utopya” en un territorio en conflicto: la imagen, la palabra. Conflicto nominal de utopías, se podría decir: “pindorama” es un vocablo en lengua tupí-guaraní que significa “tierra buena para plantar”. Una tierra prometida. Del otro lado, el “itinerario onírico” de los colonizadores de América proyecta un territorio labrado también por el nominalismo: entre su punto de partida como “literatura barroca” y su punto de “llegada epistolar a las Américas”. Conflicto nominal en torno a las imágenes mutuas: “As Oropas” son *las Europas* dichas (y valoradas) desde Brasil.²⁶⁶ Y “Eldorado é antes o mito latino-americano do ouro. Quando os espanhóis chegaram na América, falavam de Eldorado” (Rocha, 2004: 122). El Cine Nuevo es la reactualización nominalista del momento genético (*literatura barroco-tropicalista sobre los*

²⁶⁶ Sobre la apropiación sonora y gráfica de “Europa” como “Oropas”, cfr. Rocha (1961): “Sabemos nós, os pobres nacionais, que lá nas ‘Oropas’ não tem muito o que dizer o filmar, mesmo considerando nomes vigorosos: Resnais, Bolognini, Jean-Luc Godard e outros” (Rocha, 1961: 8) y Rocha (1980): “Oropa, Afryka, Azya, USA e Ameryka Latyna” (2004: 410).

restos de una civilización fracasada) en el momento presente (*surrealismo concreto sobre la ideología revolucionaria modernista no menos trunca*).

Mitos y promesas irreconciliadas que se anudan formalmente sobre el terreno de un mismo incumplimiento. Si el auto-sacramental toca el núcleo formal de la reactualización genética del conflicto en el campo litúrgico, el medio material donde estos itinerarios nominales/oníricos de utopías contrapuestas se despliega es el medio atlántico. Reinscripción permanente e indirecta del descubrimiento-colonización de América en el plano de contenidos del film. El conflicto (genético) bajo el conflicto (actual) que exige la “lentitud” barroca porque procede de un doble establecimiento temporal (pasado-presente) y perspectivista (América-Europa, Estado-revuelta). Desde *Barravento* (1962) y *Dios y el diablo* (1964): el mar es un espacio mítico-alucinatorio. El primer film compone la alucinación colonial (los pescadores negros continúan explotados e ignorantes) con la percepción mística del mar (culto a Yejmaná) de los pescadores africanos. En *Dios y el diablo* (1964), como ya vimos, se contraponen la percepción de la cultura del litoral (el Estado-genocidio) con la percepción mística del *sertanejo* (vid cap. 4). Si el drama del *sertão* conduce a una alucinación oceánica de inversión política de los conflictos, el plano inicial de *Terra em transe* (1966) traza el itinerario selva-mar que retoma el drama genético (la tierra del sol, Eldorado) encarnado en el proceso político que conduce al golpe del sesentaicuatros.²⁶⁷ En un texto de factura reciente, Araújo (2022) avanza en esta dirección, reconociendo en los films un fondo dramático e iconográfico que *da cuerpo a um mundo transatlântico*:

Num letreiro do início de *Terra em Transe*, Glauber qualificou de “atlântico”, Eldorado, o país ficcional, alegoria ao mesmo tempo do Brasil e da América Latina (...) sem extrapolar o que os textos e sobretudo os filmes de Glauber nos permitem avançar, podemos dizer que sua dramaturgia e a iconografia destes últimos dão corpo a um mundo transatlântico, construído da sua imaginação que não carece de lastro histórico, mas que convive em seus esquemas mentais com as noções tradicionais de colonizador e colonizado, Terceiro Mundo, centro e periferia (Araújo, 2022: 12).

²⁶⁷ Cfr. Entrevista a Positif de 1967: “Climent: *No film Deus e o diabo é dito que ‘o mar será sertão’, e o início de Terra em transe é também o mar, o oceano: você pensou nisso?* Rocha: Sim, é muito claro (...) acho que *Terra em transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o diabo* as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música da esperança como em *Deus e o diabo*, mas o ruído das metralhas que se sobrepõe à música do filme” (Rocha, 2004: 119).

La costa atlántica como escenario de la conquista y repetición histórica de la situación colonial, es el umbral *de inversión de la realidad por el sueño* (ámbito de la utopía) pero también *de la cultura del conquistador por la del conquistado*. Si existe, por tanto, un “mito de la civilización atlántica” este no es, como piensa Raquel Gerber, la reinscripción de la utopía lusitana (redescubrimiento de la isla/madre perdida).²⁶⁸ Hay un solo texto de Glauber Rocha (inédito, pero incorporado por Gerber en el cuerpo de su publicación) que menciona una civilización atlántica, denominado: “Mística do mar atlântico” (s/d, cfr. Gerber, 1982), que alude literalmente al “mito de un barroco atlántico” como marco de reactualización permanente del conflicto histórico-genético (descubrimiento y conquista de América), más que como un ideal de reconciliación con la madre perdida (cfr. Vasconellos, 2001). La “magia del barroco atlântico” es el *puro recomenzar* del conflicto: “descoberta das origens numa terra de sol, raízes deste sangue passional que nos leva aos extremos, como cimento final de uma significativa luz que desperta o sono e daí o sonho de tamanha energia que não pode iluminar impunemente a Miséria e a Injustiça” (Rocha s/d, in: Gerber, 1982: 211.)



Foto 1: *Tierra en trance*. Alegoría de la colonización (la Cruz) y la neocolonización (bandera negra del dictador) que los nativos adoptan como propias en una puesta en escena ritual y televisada.²⁶⁹ Foto 2: *Idade da terra*: llegada/retorno del rey Sebastião.

El *puro recomenzar* de esta escena tiende a volverse ubicua en Glauber Rocha, desplazándose verticalmente sobre los distintos momentos de la historia hasta la actualidad.²⁷⁰ Si el Cine

²⁶⁸ Cfr. Araújo (2022): “Houve quem interpretasse em sua obra de cineasta um ‘mito da civilização atlântica’, como Raquel Gerber, cujo livro não traz contudo nenhuma determinação neste sentido, tema nunca tematizado em suas páginas, e referido ali apenas em uma breve nota do próprio Glauber (‘Mística do Mar Atlântico’), escrita num verão em Salvador, mas não datada nem desenvolvida” (p. 12). Cfr. Vasconellos (2001): “A tendência das mulheres que estudam Glauber Rocha é considerá-lo sob o prisma psicanalizante, tendo como pano de fundo ora a mãe (caso da paulista Raquel Gerber), cujo útero é identificado ao mar da Bahia, ora a pai” (Sylvie Pierre) (p. 106). Vasconellos olvida los estudios de Ivana Bentes (1994, 1996a, 1996b, 1997, 2004) tan lejanos del psicoanálisis como fundacionales en el campo de la investigación dedicado a objetivar la escritura de Glauber Rocha donde inscribimos nuestra tesis (vid caps. 1 y 2).

²⁶⁹ Cfr. Araújo (2002): “Naquela cena, o conquistador se postava diante de uma enorme cruz, ladeado por um índio, mas também, anacronicamente, por dois personagens saídos da intriga situada em 1963-1964: um padre progressista e o político de direita Porfírio Diaz, que se inscrevia na mesma linhagem de violência e predação do colonizador, irrompendo como seu avatar contemporâneo” (p. 8).

Nuevo *es* el descubrimiento cinematográfico de Brasil, la luz atlántica imprime el mito o la alucinación nominalista (“desperta o sonho e daí o sonho de tamanha energia”) invistiendo la mirada frente a lo intolerable del presente y de la historia (“não pode iluminar impunemente a Miséria e a Injustiça”). Por eso la génesis del “autor” es el conflicto (vid cap. 3). Decide *la luz* (la alucinación), pero su elección es impuesta como una herida frente a lo visto: “Luz, cámara sobre el tercer mundo abierto, tierra ocupada”.

- La metáfora como materialización de los restos de la utopía

El siguiente fragmento de 1980, pertenece a un prólogo no editado de *Revolução do cinema novo* (incluido en la edición crítica de 2004). Por lo tanto, funciona o hubiera podido funcionar como introducción general o retrospectiva del texto. Y es por ello una prueba del lugar central que va adoptando la categoría “barroco” en la reflexión glauberiana despuntando genealogías sin alcanzar un desarrollo consistente:

Numa caldeira donde fervem Catolicismo, Misticismo Afro-Brazylyco e Marxismo— o futuro é uma feijoada que pode gerar indigestões, vômitos ou diarreias, mas solidificará um Variável Modelo Psicossociocultural.

Do barroco satírico-místico-lírico de Gregório de Mattos, da épica geocósmica do Padre Antônio Vieira, da inconfidência árcade, do romanticismo abolicionista e republicano, do positivismo neocapitalista. Ciclo iniciante do *cinema novo*— o 1922 da Semana da Arte Moderna, do levante Tenentista no Forte de Copacabana e da Fundação do Partido Comunista— a Utopya se metaforiza na barroca linguagem simbólica do nosso tropicalismo se expressando à medida que estrutura o inconsciente coletivo poetykas máximas de o Aleijadinho & Villa-Lobos, plástica e som do Korpo Brazyl, KORPOBRAZ (518).

La segunda parte del fragmento condensa todos los elementos compositivos de las genealogías y es un buen ejemplo de su dispersión tardía: una proliferación de precursores barrocos (Gregorio de Mattos, el padre jesuita Vieira, el Aleijadinho, el misticismo afro-

²⁷⁰ Cfr. Araújo (2022): “Ao longo de seu itinerário de cineasta, interrompido pela morte precoce que o colheu muito cedo, aos 42 anos, Glauber passou vários anos no espaço atlântico. Nele, não só circulou intensamente, como também chegou a residir e a fazer filmes em quatro dos cinco continentes que o compõem: na América do Sul de seu país natal, na África, na Europa e na América Central” (p. 1). “Profundamente ancorado na experiência histórica brasileira (...) tal programa se expandiu, porém paulatinamente, na direção do mundo atlântico” (p. 2).

brasílico), antepuestos a la “confidencia arcade” y el “romanticismo nacionalista” (que Cândido privilegiaba en la formación de la literatura brasileña)²⁷¹ y al positivismo de Estado que fundamentó la masacre de Canudos como conflicto de la civilización y la barbarie reducida por la masacre a la objetividad natural.²⁷² Frente a la génesis institucional de la nación, la estatal (positivista) y la literaria (romántica), Rocha (que se anticipa a Haroldo de Campos) disemina la génesis (barroca) de una modernidad disidente. Pero este “primer ciclo del Cinema Novo” no se identifica sin más con el modernismo antropofágico del ’22. Coincide más bien con la presentación condensada modernismo compuesto con el (frustrado) *levantamiento Tenientista* y la fundación (no menos trunca) del Partido Comunista brasileño. Si veinte años atrás el Cine Nuevo tenía que ser el “tercer ciclo” del modernismo brasileño, consolidando su expresión política donde el primer ciclo era solamente estético (antropofagia) y el segundo, social (la novela nordestina, vid cap. 3), en este fragmento Rocha re-politiza el “ciclo inicial” por la condensación genealógica de los tres acontecimientos que permanecieron de espaldas en su fecha.²⁷³ Rocha no perdonaba a la *antropofagia* su indiferencia política, considera el fracaso del *levantamiento tenientista* y de la *revolución* como dos hitos políticos incumplidos, pero constitutivos, por ese mismo incumplimiento, de la expresión política de Brasil. La “revolução existe no Cinema Novo e não na Semana de Arte Moderna” (Vasconsellos, 2001: 34). Pero ¿qué revolución? La del Cine Nuevo, que es una revolución irrealizada, como escribe en 1971: “espero que a esquerda brasileira medite sob sua falta de compreensão sobre a revolução cultural interrompida que foi ‘cinema novo’” (1997: 11).

²⁷¹ Cfr. Cândido (2000). Cfr. Ceravolo Sereza (2017): “No se trataba de una historia de la literatura (la motivación inicial del proyecto) sino de un análisis de los ‘momentos decisivos de la constitución de ese sistema literario, es decir, el Arcadismo y el Romanticismo. Para la producción anterior al Arcadismo, Cândido utiliza la noción de ‘manifestaciones literarias’. El argumento del autor indica que le falta a la producción anterior una continuidad entre las generaciones de escritores. Al definir su trabajo, según explicó en el libro, procuró ‘averiguar cuándo y cómo se definió una continuidad ininterrumpida de obras y autores, conscientes casi siempre de integrar un proceso de formación literaria’. Y añadió: ‘Salvo mejor criterio, lo que es siempre probable en tales casos, esto sucede a partir de mediados del siglo XVIII, y adquiere plena nitidez durante la primera mitad del siglo XIX (...); es con los llamados árcades de Minas Gerais, las últimas academias y ciertos intelectuales ilustrados que surgen hombres de letras que forman conjuntos orgánicos y manifiestan en grados variables una voluntad de hacer *literatura* brasileña” (p. 1).

²⁷² Cfr. Moura (2000). Nina Rodrigues, el fundador de la medicina legal brasileña, rebautizado por Lombroso como el “apóstol de la antropología criminal en el nuevo mundo”, recibió bajo custodia militar la cabeza de Antônio Conselheiro para su debido estudio. Para mediados del siglo XX, las cabezas de los cangaceiros todavía se exhiben en el museo de ciencias naturales.

²⁷³ Cfr. Vasconsellos (2001): “A semana de 22 ficou ligada na reforma do verso e não viu a Coluna Prestes passar” (p. 20). Sigue una cita directa de Glauber Rocha: “Eu chamo o movimento de 22 de estética liberal do café (...) pois, além da Arte moderna, há o tenentismo e o surgimento do PC, sem haver entre esses fatos nenhuma integração. Quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo, estavam tratando da reforma do verso” (Rocha, apud Vasconsellos, *ibid*: 34).

La politización del modernismo brasileño es evidente con la reformulación del tropo alimenticio de la “antropofagia”, que se define en otro nivel “estético-político”: la metáfora de la *devoración cultural* es atravesada por la diferencia entre la “indigestión” (estética del hambre) y la “digestión” (estética digestiva), es decir, por la tensión irreductible de lo diverso como resto indigerible en contraste con la metáfora civilizatoria por excelencia: el “crisol de razas”, punto de partida de este último esbozo de una genealogía glauberiana. La imagen constitutiva de la identidad nacional truncada por la indigestión. Vómito del crisol de razas. El mismo procedimiento se observa con las otras imágenes genéticas, metáforas formativas de la identidad nacional o “tierras prometidas” de Brasil. El desarrollismo y su frustración: “vómito de contradições maravilhosas e aberrantes do barroco getulista, coluna de gigante adormecido, o cinema transa no reino da metáfora— eis a verdadeira mágica do impossível” (2004: 348). Del “crisol de razas” al “gigante dormido” *la utopía se metaforiza* como posibilidad (alucinación) de lo imposible. El cine comercia en el reino de la metáfora, materializa lo imposible. Esa es su magia. Su irrefrenable poder: “nossas possibilidades livremente desenfrenadas nas colunas barrocas do Paraíso metafísico” (Rocha, 2004: 324). Formación de un “nosotros” contrafáctico, de una expresión posible, por medio de la desenfrenada proliferación que crece en torno del vacío. Libertad estética forzada por la realidad, incluso en contra del propio gusto del autor: “não me agrada o cinema barroco, eu o faço, mas gosto de filmes diferentes de meu” (p. 180). La elección es impuesta. Esta contradicción entre lo querido y lo forzado, entre la “metafísica de lo posible” y la “magia de lo imposible”, integraba los presupuestos de la “estética del hambre” (“quieran o no los heraldos de un mundo digestivo y bello”) y determinaba el encuentro vertical del autor (disparar contra el sol) con la realidad latinoamericana (la herida de la luz): “a decisão política dum cineasta nasce no momento em que a luz fere sua película. E isto é assim porque ele elege a luz: câmara sobe o terceiro mundo aberto, terra ocupada... a eleição é imposta” (Rocha, 2004: 104). Es como si Rocha tocara de nuevo el núcleo primario de su reflexión munido de nuevas palabras liberadas por la conciencia barroca de una modernidad truncada en el campo de la historia pero desenfrenadamente libre en el territorio de la materialización estética: “Por isto os artistas são tão necessários à sociedade quanto os engenheiros. Os artistas são engenheiros de uma ponte abstrata. E os engenheiros são artistas de uma comunicação sobre abismo (1971, 1997: 410).

Si existiera el esbozo de una “tercera estética de Glauber Rocha”, como piensan algunos ensayistas, *para nosotros*, sólo podría tratarse de una “estética barroca”.²⁷⁴ Su diferencia con las anteriores no pasa por el establecimiento de un nuevo “proyecto estético-emancipador” (un devenir nómada internacional muy deleuziano, cfr. Cocco, 2014) distinto de la *violencia del hambre* y de la *liberación inconsciente del sueño* sino, todo lo contrario, es una *modernidad sin proyecto*: “Cine nuevo” es, finalmente, “una revolución interrumpida”: “nosso testamento é pobre” (1976, 2004: 348).²⁷⁵ “Cine nuevo” es la metáfora de Brasil, es decir, la materialización audiovisual de una *Utopya* como resto indigerible de una historia de derrotas: “o cinema novo ficou com a utopia brasileira” (1976, 2004: 349). Es la imagen posible en contraposición a una realidad imposible: “este Cinema é Uma Revolução em busca de uma Revolução” (1977, 2004: 364).

²⁷⁴ En este punto nos separamos de los estudios de Giuseppe Cocco (2014, comentados por Bruno Cava, 2015). Llama la atención que ni Cocco ni Cava mencionen el término “barroco”, más interesados como están en la actualización de un proyecto estético-político (luchas indígenas, raciales, “das mulheres”, etc.) recicladas bajo la concepción deleuziana de los “devenires minoritarios”: “devenir tercermundo de Brasil, devenir Brasil del mundo” que colmarían el sentido del neologismo glauberiano KORPOBRAZ que da nombre al título del libro de Cocco (cfr. Cocco, 2014). Sin embargo, el neologismo KORPOBRAZ sólo es utilizado por Rocha en el fragmento del prólogo comentado más arriba, donde se instaura claramente una *genealogía barroca*.

²⁷⁵ Cfr. Cava (2015): “Giuseppe enxerga, neste último Glauber, a terceira estética. O momento em que as forças emergentes se reconfiguram e escapam das formas nacionalistas e autoritárias. Não mais a libertação pela violência do subdesenvolvido, em Fanon; nem a libertação do inconsciente impregnado nas formas culturais do colonizador, num movimento de dessublimação do tipo freudiano-marcusiano. A libertação do corpo subdesenvolvido começa a dar-se na potência de arranjos sincréticos de alta intensidade. Recompõe-se na potência das culturas de resistência, lutas indígenas, raciais, das mulheres, de um sindicalismo de novo tipo” (Cava, 2015: 191, *paréntesis nuestro*). Para nosotros *no existe* un corte excluyente con las estéticas anteriores (“não mais... nem...”) sino una *continuidad de la violencia en el sueño* (puesto que el sueño surge como repulsa violenta de la realidad) y *del sueño en la metáfora barroca* sin proyección emancipatoria posible (puesto que se afirma una materialización metafórica del campo de lo irrealizado en términos borgeanos). Tampoco se evidencia un incremento de figuras que escapen a las formas nacionalistas con respecto a otros períodos, donde ya existían postulados sobre la “Tribu Latina” o el cine “Tricontinental”, ampliaciones geopolíticas del Cine Nuevo tal como ahora funcionan la América Latina (barroca) o el “espacio atlántico” sin dejar de remitir a Brasil como centro de referencias (cfr. Araújo, 2022).

Cap. 16- CONCLUSIÓN: “EZTÉTYKA Y H(EU)STORIA”

“El más bello espectáculo que ha aparecido jamás bajo el cielo, la asamblea de doscientos hombres virtuosos, dignos de gobernar Roma y la tierra entera” (Rousseau, 2006: 6)

El campo de la Teoría del Cine tiene, en América Latina, un primer gran exponente en Glauber Rocha con su Teoría del Cine Nuevo, elaborada entre 1963 y 1980, en dos grandes etapas, una optimista, proyectiva (antes de 1971, cap. 9 y 10) y otra melancólica, barroca (después de 1971, cap. 15), que pivotan en Borges (cap. 12). Creemos que este es el aporte principal de nuestra tesis. Como Bazin, Rocha parte de la pregunta ontológica: ¿qué es el cine? Pero la ontología glauberiana no piensa el ser del cine a partir de lo que el cine es (o ha sido), sino de lo que puede ser. “Cine nuevo” es eso: el ser posible del cine (caps. 1 y 3). O lo que el cine puede: Crear mitos / imprimir pueblos (caps. 5, 6, 7). Esta concepción ontológica conlleva el descentramiento crítico del estudio de la obra de arte hacia el campo de la sensibilidad del espectador, enmarcándose en los ejes modernistas de una estética unificada en sus dos acepciones disciplinares: la Teoría del arte y la Doctrina de la sensibilidad (cap. 1). De esto surge, por contraste, una segunda diferencia con la ontología baziniana: el ser del cine no se determina como huella de la realidad (Bazin); es el registro afectivo del mundo (cap. 1 y 4). La Teoría del Cine Nuevo no piensa la relación (verista) imagen-realidad, sino la relación (estética) forma de cine-forma de sentir. De acuerdo con esto, si el “Cine Nuevo” es el ser posible del cine, por principio sólo podrá ser creado a partir del registro de las potencias o posibilidades afectivas de los pueblos (“un cine nace por el pueblo, un pueblo nace por el cine”). No es otro, a su vez, el resorte principal de la indagación histórica glauberiana.

Las genealogías del Cine Nuevo indagan, a contrapelo de la Historia del Cine, el campo de las posibilidades abiertas por las “islas autorales” (cap. 3) que actualizaron parcialmente dicha potencia, esa tierra prometida por Griffith-Moisés a todos los pueblos del siglo, habidos y por haber. En la historia de las imágenes del cine, estaría cifrada la historia de nuestros modos de sentir, aquellos que nacieron (o renacieron y fueron intensificaron) en el siglo XX: desde la percepción moral del mundo impuesta por Griffith (cap. 5), pasando por el éxtasis eisensteniano o la histerización de masas goebbelsiana (cap. 6), la épica imperialista de Ford (cap. 7) o el “terrorismo” godardiano en sus dos fases (cap. 8), la del furor cinéfilo

inicial (“disparar contra el sol”) y el desapasionado deconstructivismo, que es la renuncia de Godard (y de la modernidad europea) a ejercer la ontología del cine en lo que tiene de potencial, en contraste con el “potlach” de Buñuel (cap. 9) o a la mimesis divina pasoliniana (cap. 10), que inducen una modernidad disidente, una “tribu latina” donde la barbarie formal lleva el régimen afectivo a un nuevo umbral. *Las películas labran nuestra sensibilidad*, apuntalan nuestros gestos, orientaciones y conductas. La sedimentación de la historia del cine en nuestra sensibilidad es la fuente primaria de la Teoría del Cine Nuevo. La materia prima de *su reflexión genealógica no está en los libros de historia (ni en el pasado), porque los mitos de nuestra infancia y adolescencia conviven día a día con nosotros (anacronismo)*. Somos una *h(eu)storia* del cine, nuestros mejores gestos son restos de las armaduras del siglo veinte (cap. 1, 3, 4, 5).

Pero también, en la historia de las imágenes, estaría cifrada la historia de las posibilidades afectivas por sí mismas. Por eso, el método de indagación parte del “hecho filmico” para proyectar o ampliar el campo de lo posible. *Más que el film en sí, lo que importa es desprender la potencia del cine* (cap. 3). Este método no carece de basamento teórico. Lo que cautiva a Eisenstein de Griffith no es el film griffithiano por sí mismo, como las posibilidades del cine que puede entrever en el primer plano. Cautivar al pueblo, darle a sentir colectivamente un sentimiento moral. Un pueblo puritano todavía activo (reactivo). Pero la crítica del “sentimiento” (idealista, burgués) que imprime Griffith, importa menos que el primer plano como factor expresivo potencialmente abierto a nuevas formas de sentir. Eisenstein, como muchos de sus contemporáneos, se propone radicalizar la potencia del primer plano para imprimir afectos revolucionarios (cap. 5). Correlativamente lo que descubre Rocha en los films de Eisenstein no es la revolución histórica de hecho, sino el “sentimiento de la revolución” como una potencia autónoma del cine (independiente de su aprovechamiento narrativo que anuda el sentimiento a la onomástica) (cap. 6). Y ¿en el *western* de Ford? Que el cine puede crear el mito fundacional de una nación, llevando el pathos de la épica hacia un nuevo umbral. Y que el “miedo”, “afecto primario” del pueblo formado bajo la luz y la sombra de Hollywood, se eleva en el ritual del duelo hacia el éxtasis del linchamiento (cap. 7). Análogamente el “hambre latina”, para Rocha, “nervio originario” de nuestro continente, se expresa también en el éxtasis de la violencia que lo intensifica. El registro afectivo del cine no se conforma con el sentimiento psicológico en bruto, debe expresar una potencia que no está depositada en el yo, que surge del éxtasis de masa, del sentimiento comunitario que el cine produce (o reproduce), etc. (caps. 4, 6, 9). Entre el

registro afectivo y la impresión del mito, el cine “nuevo” amplía el campo de lo posible, intensificando el territorio afectivo del espectador, parafraseando a Goebbels “partiendo del corazón del pueblo para volver a él”. La afección moral del primer plano griffithiano, la potencia de una comunidad indignada, unida por el espanto moral puritano que no toca su mayor expresión en la indignación personal. El puritanismo como “nervio” colectivo (cap. 5). O el linchamiento fordiano, que descarga del miedo en el ritual del western, que también unifica los miedos personales. Linchar es la expresión comunitaria del miedo (cap. 7). Así como el afecto revolucionario eisensteniano es el principio afectivo que unifica al pueblo por el éxtasis colectivo de los sentimientos de injusticia, de impotencia, de obediencia, como una fuerza alojada en la misma debilidad (cap. 6). Como interpretaba Goebbels, hay que partir de los afectos disolventes del pueblo (sus odios, sus miedos) para devolverlos intensificados como *sinfonía de un sentimiento*: “conquistar el corazón del pueblo es mejor que conquistar el territorio enemigo”. La política del cine es la conquista o liberación del territorio afectivo del sujeto de masas por medio de su intensificación colectiva. Cuando en Glauber Rocha los hambrientos guardan ayuno, se rebelan contra la miseria del hambre que lo victimiza, intensificando el sentimiento de resistencia como una pasión mística que tiene en la violencia su mejor expresión y desborda la mansedumbre idiota asociada al hambre (cap. 4, 9, 10, 13). Si el famoso enunciado guevarista “el hambre es violencia” tiende a justificar la revuelta de los hambrientos como respuesta a una violencia históricamente anterior, la “Estética del hambre” invierte la formulación: el hambre es violencia por sí misma, forma parte del núcleo expresivo y colectivo del hambre, que es anterior a cualquier causalidad histórica: es el “nervio originario de América Latina” dice Rocha. Es el principio afectivo de América Latina. La revuelta es primera, como en Canudos. Como enseñaba Buñuel, el *potlach* de los hambrientos es su verdadera fuerza de expresión, la profanación desplegada en un plano anárquico que empuja el ritual sagrado, la última cena, hacia la orgía que lleva el furor destructivo a su máxima intensidad (cap. 9). El cine opera una colectivización afectiva, inseparable de una intensificación (el linchamiento es más intenso que el miedo individual, el éxtasis revolucionario es más intenso que la obediencia y la desobediencia, etc.). En el medio está el trabajo de las formas. Como hace Pasolini, que extrae del Evangelio las afecciones revolucionarias silenciadas por el cristianismo (religión sin éxtasis), duplicando con la técnica de los modernos la mimesis litúrgica que al mismo tiempo se vive y se celebra. La Pasión de Cristo es un grito de rabia que produce un terremoto ilusorio en contracampo, desplazando a las figuras lloriqueantes que deposita la iconografía clásica frente a la Cruz, junto con los sádicos esbirros imperiales (cap. 10). El grito es primero. El furor de la revuelta se

desencadena por su propia línea de crecimiento expresivo. Y el derrumbe del mundo es la única imagen adecuada con el furor del hambriento. Un contracampo virtual, implicado en el grito, en el puño, etc. Ese “momento de libertad” vincula a Eisenstein, Buñuel, Pasolini y Rocha. Forma parte de su definición temprana de *autor*: el autor filma la caída del mundo (cap. 3). Su política se opone a la Industria, como máquina de sedimentación global de los afectos coloniales en nombre del “statu quo del natural”.

Por eso, las genealogías del Cine Nuevo escinden la historia del cine en dos series (cap. 3). A) La historia de la continua sedimentación afectiva del cine industrial de todas las formas del sentimiento que nos hacen “amar nuestras cadenas”, o siquiera soportarlas. Los fundamentos estéticos del neocolonialismo. B) Y las genealogías del Cine Nuevo que componen bloques afectivos en nombre de una experimentación en serie, como la “tribu latina” (Parte 3, I): el Cristo de Buñuel prepara afectivamente la experiencia del Cristo de Pasolini, intensificando las potencias destructivas del *potlach* como una posibilidad política expresada (y contenida) en el Evangelio. Ahora bien, como la percepción moderna occidental no admite la disponibilidad de esa fuerza registrada en los cuerpos que “interpretan” (desapasionadamente) el *Evangelio*, la “identidad tribal y bárbara” con *Dios y el Diablo* de Rocha impone, por la violencia de sus imágenes, la evidencia de la plena vigencia en el tercer mundo de las potencias registradas por Pasolini en el Evangelio. Los personajes de Rocha viven según el Evangelio del Cristo-Pasolini y Nuestro Señor Buñuel. El cine nuevo, como religión del tercer mundo, registra la potencia excedentaria del hambre, el deseo de revuelta como la Pasión constitutiva de los hambrientos que siguieron a Cristo en el pasado como los personajes de Rocha siguen a sus Santos y cangaceiros en el presente (“únicas fuerzas políticas disponibles en tiempo presente”) sólo en la medida que arrastren con ellos el sentimiento comunitario de la *revuelta mística contra la realidad*. La Pasión como grito contra el mundo (Pasolini), seguida de traición, delación e infamia (Buñuel). No hay desperdicio afectivo. Cualquier pulsión extática puede “tocar el nervio de la pobreza que es su misticismo, a tal punto que el hombre no resista más vivir en esta realidad absurda”. No resistir más la realidad sólo es posible si el sentimiento provocado supera con las cadenas afectivas que nos atan a una realidad insípida, “prefiriendo la más borrascosa libertad a la más tranquila sujeción”, como decía Rousseau (1992), quien comprendía que la imagen política intensifica el sentimiento de la libertad en contraste con la pálida realidad de los que aman sus cadenas: “cuando veo a esos animales que han nacido libres y que aborreciendo la

cautividad, se destrozan la cabeza contra las barras de las prisiones (...) comprendo y siento que no es a esclavos a quienes corresponde razonar respecto de la libertad” (p. 77 y s.).

La deconstrucción de Godard, como el realismo didáctico socialista, no tocan ninguna fibra afectiva de la realidad tercermundista. Ahora bien, ¿es posible o deseable un cine sin afectos, que incluso apunte a disolverlos, al precio de renunciar a su ontología? Como una vez murió la novela en manos de Joyce, dice Rocha, la modernidad vuelve a morir en el cine con Godard. Godard es un síntoma del momento de muerte que forma parte del movimiento inmanente del modernismo (cap. 8). Pero una sobrevida exótica permite en Brasil hacer la pantomima ritual del modernismo y entregarse a ella sin ingenuidad. Y es que el sueño moderno de la emancipación sólo puede registrarse en el atavismo de los cuerpos que recuerdan, por ejemplo, la masacre de Canudos y vuelven a elegir la resistencia, porque la vida después de la revuelta es más pálida que la muerte. Por eso Paulo Martins cae tan lentamente; la fuerza del gesto que lo sostiene es más potente que las balas que lo derriban. El cine nuevo es la intensificación del único afecto político digno: el sentimiento de la revuelta. Incluso contra toda expectativa realista. Incluso si hay que extraerlo a partir del goce sádico de la represión. Lo que Eisenstein llama “la línea de no retorno” en relación con *El acorazado Potemkin* (la caída del recién nacido por las escalinatas de Odessa durante la represión...). Hemos visto que en las películas de Rocha sólo pasan estas dos cosas (debajo de las cosas o incluso fuera de ellas): el pueblo naciendo / el pueblo muriendo (caps. 4, 7, 12). Como si todas las acciones políticas se imprimieran a partir del modelaje de esas máximas intensidades.

La indagación de ese registro doble y recíproco es fundamental: “los monótonos ciclos de protesta y rebelión”. Es parte de la experimentación formal que el pensamiento realiza con la cámara para desarmar el campo y el contracampo. Esculpiendo el primer plano, haciendo retroceder el paisaje y la acción hacia el núcleo de un gesto sin contracampo. La dislocación de esos contracampos que atan el éxtasis del pueblo al ritual asesino del poder (caps. 4, 7). La revuelta está a otra altura. El momento crucial de *Antonio das Mortes* (1969): ¿qué expresión puede detener al asesino, suspender extáticamente el goce sádico que incluso imprime el film intensificado? ¿Por qué principio, ritual o gesto hierático puede Antônio das Mortes dejar de ser el asesino del pueblo? Desde las *escaleras de Odessa* Eisenstein mostró que el gesto surge de la violencia, pero no la detiene. La bala en el ojo, imagen de la brutalidad estatal sólo deja margen expresivo para morir dignamente. Eso que Pasolini a partir de *Saló* ya no permite. El

goce del asesino pasa por indagar en la expresión nulificada de las víctimas los efectos de su tortura. Ya no hay *revuelta* encriptada en los gestos (cap. 11). La intensidad pasa toda del lado del sadismo del poder. Del registro de las pasiones erótico-vitales del pueblo al registro de la pulsión de muerte de sus asesinos. Rocha absorbió plenamente el golpe de Pasolini. Se estaba preparando desde 1970 para confrontarse con la dispersión del éxtasis. *Der Leone* nos muestra un guerrillero cubano sin gestos, monologando solo con una razón cadavérica (cap. 11). No toca el nervio místico de África, como tocó el latinoamericano. La esquematización de los negros realizada por Rocha fue muy criticada. Justamente, se hace cargo del fracaso del Che. La búsqueda en África de una expresión de revuelta es un territorio afectivo vacante, como Pasolini no encuentra en África rostros adecuados para representar las Parcas de su versión de la *Orestíada*. El film fracasa porque es imposible trasladar la tragedia occidental al territorio afectivo de los africanos, como fracasa el film que pretende trasladar al África las pasiones que el Che Guevara expresaba en América Latina. Lo que reprochaba Rocha a *La hora de los hornos* era justamente “que descolonizaba América Latina según Kris Marker”, lo que permitía su utilización política en cualquier parte del mundo (cap. 12). La expresión de la revuelta como reservorio de fuerzas propiamente argentinas no estaban ahí. Ni las sinfonías del sentimiento de Favio. Ni la infamia que hace decir a Borges que nuestros héroes nunca son funcionarios oficiales. Eso explica la popularidad de Favio. Y el inmenso acierto de su Moreira, el infame santificado por el pueblo (cap. 13). Que desencadena la revuelta. Porque la santificación expresa el sentimiento anti-estatal del pueblo a través de la invención del mito *contra el prontuario*. Favio entiende la política del cine, la potencia de las imágenes, incluso cuando se inspira en los “monótonos ciclos de protesta y represión” de Solanas. No queda atrapado en ellos. Hace sentir colectivamente la intensidad del afecto de rebelión. Retornando del cine-acto (negación ontológica del cine) al cine-afecto (afirmación ontológica). Como resume la “Estética del hambre”: era preciso *matar a un policía para que un francés aprenda a ver a un argelino, no ya como a un sirviente, sino como una potencia de revuelta. Un éxtasis, sin contracampo, que desarma una mirada y libera una imagen, una sensación. La expresión de una potencia.*

Mientras Rocha acreditó en esta posibilidad del cine, *encarnó todas las utopías modernistas (las del arte, las de américa latina, las de la emancipación social-política de los pueblos y subjetiva-erótica de los cuerpos)*. Escribió los proyectos del “cine nuevo”. Armó y desarmó la historia. Escribió hermosos manifiestos. Agrupó una generación que se sintió partícipe de una ilusión revolucionaria y termina afirmándose, en solitario, como el doble imaginario de

una revolución inconclusa, reprimida. El deslizamiento desde el “proyecto emancipador” hacia la conciencia explícita de una “utopía irrenconciliada” modela la clausura del ciclo modernista del cine latinoamericano, que es quizás uno de los últimos modernismos prometeicos (caps. 14 y 15). El ciclo ensayístico de Glauber Rocha repite de manera dramática el arco histórico del modernismo hasta el agotamiento de sus expectativas en un pliegue melancólico sobre la memoria de los infortunios históricos y las promesas incumplidas. Quizás nadie hizo tanto por mantenerlas vivas más allá de toda expectativa razonable. En todo caso, era perfectamente consciente de ese “más allá” (incluso *más allá de la estética del sueño*). Sólo la sinrazón sostiene el sueño (delirio) revolucionario. Era la manera de seguir siendo afirmativo. De seguir inventando formas de expresión para modular la potencia virtual de los estallidos, parafraseando a Rousseau: “el espectáculo más maravilloso jamás aparecido bajo el cielo”. Espectáculo imposible bajo el sol que pone en éxtasis al pensamiento político. Un *misticísimo revolucionario* en los términos de Rocha. Para quien la a-luz-inación es una política de la luz contra el sol imperial que trunca el despliegue afectivo del espectador y encadena el deseo con las exigencias del realismo político o existencial (cap. 6 y 12). Por eso el Cine Nuevo no es de este mundo. Un nominalismo absoluto: hasta quemar la imagen y que no quede nada. Nada más que el gesto de rechazo (caps. 4, 6, 12 y 15). Una resistencia ornamental, contrafáctica que llega, con la conciencia del ocaso del modernismo, a la elaboración genealógica de un punto de enunciación barroco, que siempre estuvo allí, entre el registro de los gestos de una resistencia hipotética y la formación de las imágenes de una *revolución estética* (im)posible (cap. 15).

Cap. 17- Fuentes, Bibliografía y Películas citadas

A- Fuentes:

A.1. Fuentes primarias:

1963, 2003. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. San Pablo: Cosac Naify.

1980, 2004. *Revolução do Cinema Novo*. San Pablo: Cosac Naify.

1983, 2006. *O século do cinema*. San Pablo: Cosac Naify.

A.2. Otras fuentes escritas consultadas:

Libros:

1965. *Deus e o diabo na terra do sol*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

1981. *La Nascita Degli Dei*. Torino: ERI/ RAI.

2011. *La revolución es una eztyka. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja negra.

1983. *Poemas eskolhydos*. Río de Janeiro: Alhambra.

1978, 2012. *Riverão Sussuarana*. Florianópolis: USFC.

1985. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Río de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme.

2019. *O nascimento dos Deuses*. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado.

2019. *Crítica esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado.

Artículos:

1957 (1 ago.). “O western: introdução a estudo do gênero e do herói”. In: revista *Mapa*, n. 1, Salvador.

1957 (1 ago.). “Romance de José Lins do Rego”. In: revista *Mapa*, n. 2, Salvador.

1957 (27 oct.). “Presença de John Ford no filme ‘Western’. Notas a propósito de Rastros de Ódio”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1958 (20 nov.). “Hollywood muda a história”. In: *Jornal da Bahia*, Salvador.

1958 (11 dic.). “O ‘Couraçado Potemkin’: quadro cinematográfico máximo”. In: *Jornal da Bahia*, Salvador.

1958 (27 dic.). “Industria de cinema na Bahia”. In: *Jornal da Bahia*, Salvador.

1959 (5 abr.). “Sete pontos: cinema brasileiro”. In: Suplemento Domincial do Jornal do Brasil, Rio de Janaiero.

1959 (12 dic.). “Cinema: operação Nordeste”. In: Suplemento Dominical do Brasil, Río de Janeiro.

1960 (12 mar.). “‘Bossa Nova’ no cinema brasileiro”. In: *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro.

1960 (5-6 jun.). “Conhecimento de S. M. Eisenstein”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1960 (10-11 jul.). “Detalhes sobre John Ford”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1960 (14 sept.). “Exemplo de cinema Cubano”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1960 (25-26 sept.). “Filme choque”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1961 (8 de jul.). “Cinema novo e cinema livre”. In: *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro.

1961 (22 ago.). “Brasil, Cinema Novo”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1961 (31 dic.). “Luz Atlântica, 1962”. In: *Diário de Notícias*, Salvador.

1962 (nov.). “Cinema Novo em discussão”. In: revista *Movimento*, n. 7, Río de Janeiro.

1965. “Memória de Deus eo Diabo nas Terras de Monte Santo e Cocorobó”. In: ROCHA, Glauber (1965). *Deus e o diabo na terra do sol*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

1966a. “O diretor (ou o autor)”. In: Moreira da Costa, Flavio (org.) (1966). *Cinema moderno, cinema novo*. José Álvaro: Río de Janeiro.

1966b. “O doce esporte do sexo. Como se ama diante de milhões de pessoas?”. In: *Livro de cabeceira do Homen*, v. 1. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.

1966b. “Rencontre avec le Cinéma Novo” (Depoimento a Louis Marcorelles). In: *Cahiers du cinéma*, n. 176, Paris.

1967 (feb.). “Culture de la faim, cinéma de la violence”. In: *Cinéma 67*, n. 113, Paris.

- 1968 (13. abr.). “Cinema no mundo III. Pasolini, o Ateu”. In: *O cruzeiro*, n. 14, Rio de Janeiro.
- 1970 (30 sept.). “Tese: cada povo escolhe e vomita sua imagem apresentada no Beco da Fome, ponto de encontro do cinema nacional”. In: *O Pasquim*, n. 67, Río de Janeiro.
- 1971 (feb.). “Barroco incrementado”. In: *O Pasquim*, n. 85, Río de Janeiro.
- 1971 (7 abr.). “Glauber Rocha: novos caminhos” (Depoimento a Louis Marcorelles). In: Folha de S. Paulo, San Pablo.
- 1972 (29 feb.). “Os mortos da primavera”. In: *O Pasquim*, n. 139, Río de Janeiro.
- 1975 (1 y 7 agosto). “Glauber por Glauber”. In: *Crítica*, n° 7. Rio de Janeiro.
- 1976 (25 jun.). “Glauber Rocha em Roliude”. In: *O Pasquim*, n. 365, Río de Janeiro.
1977. “Di (das) Mortes”. In: AAVV (2004). *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
1982. “Mística do mar Atlântico”. In: GERBER, Raquel (1982). *O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*. Vozes, Petrópolis.

Cartas:

- (1997). *Cartas ao mundo*. San Pablo: Companhia das letras.
- ___ y GUEVARA, Alfredo (2002). *Un sueño compartido*. Madrid / La Habana: Iberautor.

A.3. Filmografía:

1959. *Pátio*. Ficción, cortometraje, blanco y negro. Brasil.
1962. *Barravento*. Ficción, largometraje, blanco y negro. Brasil.
1964. *Deus e o diabo na terra do sol*. Ficción, largometraje, blanco y negro. Brasil.
1966. *Amazonas Amazonas*. Documental, cortometraje, color. Brasil.
1966. *Maranhão 66*. Documental, cortometraje, blanco y negro. Brasil.
1967. *Terra em transe*. Ficción, largometraje, blanco y negro. Brasil.
1969. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Ficción, largometraje, color. Brasil.
1970. *Der Leone Have Sept Cabeças*. Ficción, largometraje, color. Congo.
1970. *Cabezas cortadas*. Ficción, largometraje, color. España.
1972. *Câncer*. Ficción, largometraje, blanco y negro. Brasil-Cuba.
1974. *História do Brasil*. (En co-autoría con Marcos Medeiros). Documental, blanco y negro. Cuba-Italia.
1975. *Claro*. Ficción, largometraje, color. Italia.
1977. *Di Cavalcanti*. No ficción, cortometraje, color. Brasil.
1978. *Jorjado no Cinema*. No ficción, medimetraje, color. Brasil.
1980. *A Idade da terra*. Ficción, largometraje, color. Brasil.

B-BIBLIOGRAFÍA

A. ESTUDIOS SOBRE GLAUBER ROCHA:

A.1. Libros:

- AVELLAR, José Carlos (1995). *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ___ (2002). *Glauber Rocha*, Cátedra, Madrid.
- BUENO, Alexei (2003). *Glauber Rocha. Mais fortes são os poderes do povo!* Río de Janeiro: Manati.
- CONSTANTINI, Eduardo (org.) (2004). *Glauber Rocha. Del hambre al sueño*. Buenos Aires: MALBA.
- DEL PICHI, Pedro y MURANO, Virginia (orgs.) (1982). *Glauber, o leão de Veneza*. San Pablo: Editora Escrita.
- FERRARI, Marco (1999). *Ti Ricordi Glauber*. Palermo: Sellerio.

- FONSECA, Cristina (org.) (1987). *O Pensamento Vivo de Glauber Rocha*. San Pablo: Martin Claret ed.
- GARDIES, René (1974). *Glauber Rocha*. Paris: Seghers.
- GATTI, José (1987). *Barravento: a estreia de Glauber*. Florianópolis: UFSC.
- GERBER, Raquel (1982). *O mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*. Vozes, Petrópolis.
- _____ (org.) (1977). *Glauber Rocha*. San Pablo: Paz e terra.
- LIMA, Federico Amorim (2015). *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do Cinema Brasileiro Moderno*. Curitiba: Prismas.
- MONZANI, Josette (2005). *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*. San Pablo: Annablume/ Fapesp.
- MOREEWS, Alain (2014). *L'esprit et l'espoir de Glauber Rocha (1939-1981)*. Paris: L'Harmattan.
- MOTA, Regina (2001). *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: UFMG.
- PIERRE, Sylvie (1987). *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- REZENDE, Sidney (org.) (1986). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion.
- ROCHA, Paloma (2008). *Glauber Rocha: Uma Revolução Baiana*. Salvador: Tempo Glauber.
- SANTOS GOMES, Hélon (2016). *Política e engajamento: religiosidade em Barravento de Glauber Rocha*. San Pablo: Verona.
- SARNO, Geraldo (1994). *Glauber Rocha e o cinema latino americano*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos / UFRJ.
- TORRES, Augusto (sel.) (1970). *Glauber Rocha y "Cabezas cortadas"*. Barcelona: Anagrama.
- VALENTINETTI, Claudio (2002). *Glauber, um olhar europeu*. San Pablo: Instituto Lina Bo e P. M. Mardi.
- VASCONCELLOS, Gilberto (2001). *Glauber Pátria Rocha Livre*, Senac, São Paulo.
- VENTURA, Tereza (2000). *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte.
- XAVIER, Ismail (2007). *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, Cosac Naify, São Paulo.
- A.2. Tesis:**
- BAMONTE, Duvaldo (2002). *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-75)*. Tesis de Doctorado. ECA-USP. San Pablo.
- BASTOR NEMER, Sylvia (2005). *A função intertextual do cordel no cinema de Glauber Rocha*. Tesis de doctorado. UFRJ. Rio de Janeiro.
- CARDOSO, Maurício (2007a). *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética, revolução (1969-1974)*, Tesis de doctorado, USP. San Pablo.
- GOBIRA DE SOUZA, Pablo Alexandre (2007). *Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro e a idade da terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia*. Tesis de Maestría. UFMG. Belo Horizonte.
- GUTIERREZ, Maria Alzuguir (2008). *O dragão e o leão: Elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. Tesis de maestría. USP. San Pablo.
- LEITE E AGUIAR, Ana Lígia (2010). *Glauber em crítica e autocrítica*. Tesis de doctorado. UFB. Salvador.
- LIMA, Federico Amorim (2012). *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do Cinema Moderno Brasileiro e a configuração do debate sobre o ser Cinema Nacional*. Tesis de Doctorado. UFU. Uberlândia.

- LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes (2003). *Un Artiste Intellectuel: Glauber Rocha et L'utopie du Cinema Novo*. Tesis de doctorado. Universidade de Toulouse II. Toulouse. Disponible en <http://www.anrtheses.com.fr> [consulta 15-07-2019]
- NEVES, Sheila (2005). *Dois, diversos: alegorias do Brasil em Guimarães Rosa e Glauber Rocha*. Tesis de Doctorado. San Pablo: USP.
- NOVA, Cristiane (2003). *L'histoire en transe. Le Temps et l'Histoire dans l'Œuvre de Glauber Rocha*. Tesis de doctorado. UP III-Sorbone. París.
- PLAZA PINTO, Pedro (2008). *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Tesis de Doctorado. ECA-USP. San Pablo.
- REBECHI JUNIOR, Arlindo (2011). *Glauber Rocha: ensaísta do Brasil*. Tesis de Doctorado. USP. San Pablo.
- RIBEIRO GOMEZ, Salatiel (2010). *História e cinema: sertão e redenção em 'Deus e o diabo na terra do sol'*. Tesis de maestría. UB. Brasília
- SILVA, Adeilton (2007). *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Tesis de Maestría. UNB. Brasília.
- SILVA JUNIOR, Humberto Alves (2015). *A estética sociológica de Glauber Rocha*. Tesis de doctorado. UFBA. Salvador.
- STARA, Daniela (2009). *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- A.3. Capítulos de libro**
- AGUILAR, Gonzalo (2013). “El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y *Antonio das Mortes*”. In: *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- ____ (2014). “Glauber Rocha, Leonardo Favio y la crisis de la racionalidad”. In: *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: UFF.
- ALMEIDA, Jane de (2005). “O amigo de Glauber (e Godard)”. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. San Pablo: Witz.
- ANTELO, Raúl (2008a). “Rama y la modernidad secuestrada”. In: *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- AVELLAR, José Carlos (1995). “A arte antes da vida. Glauber Rocha: a estética da fome e a estética do sonho”. In: *A Ponte Clandestina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. San Pablo/ Río de Janeiro: Edusp/Editora 34.
- ____ (1995). “Napoleão a cavalo”. In: *A Ponte Clandestina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. San Pablo/ Río de Janeiro: Edusp/Editora 34.
- ____ (2005). “Vento, barravento [Glauber e Godard na porta da usina Lumière]”. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. San Pablo: Witz.
- ARAÚJO LIMA, Érico (2016). “Da montagem nuclear ao Kynorama: experiências do transbordamento com Glauber Rocha”. In: AAVV. *Ver, ouvir e ler os cineastas. Teoria dos cineastas vol. 1*. Covilha: LabCom. Disponible en <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/files/tcineastas/> [consulta 5-12-2019].
- BENTES, Ivana (1997). “O devorador de mitos”. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Companhia das letras, São Paulo.
- CARDOSO, Maurício (2008). “Glauber Rocha e a tentação do exílio (1972-1976)”. In: SANTOS, Idelette y ROLLAND, Denis (dirs.). *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*. París: L'Harmattan.
- ____ (2007b). “*História do Brasil*, um filme de Marcos Medeiros e Glauber Rocha”. In: CAPELATO, María Elena et al. (orgs.). *História e cinema. Dimensões Históricas do audiovisual*. San Pablo: Alameda.

- _____ y ARAÚJO SILVA, Mateus (2008). “Glauber Rocha leitor de Shakespeare”. In: DE OLIVEIRA, Anabella et al. (orgs.). *Diálogos lusófonos: Literatura e cinema*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- COCCO, Giuseppe (2014). “Autenticidade e potência do pobre: Glauber e Pasolini”. In: *KorpoBraz. Por uma política dos corpos*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- _____ (2014). “Korpobraz: a potência dos pobres”. In: *KorpoBraz. Por uma política dos corpos*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- FERNÁNDEZ MURIANO, Nicolás (2019). “Por un cine nuevo: Fernando Birri / Glauber Rocha”. In: CROCE, Marcela (dir.). *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña, tomo VI*. Villa María: Eduvim.
- GODDARD, Jean-Christophe (2009). “Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha. Violence révolutionnaire et violence nomade”, en *Violences. Anthropologie, politique, philosophie*. Paris: Europhilosophie/ BPS.
- MACBEAN, James (2005). “Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada”. In: ALMEIDA, Jane de (org.) (2005). *Grupo Dziga Vertov*. San Pablo: Witz.
- PEREIRA, Mauricio Matos (2012). “O sertanejo polimórfico”. In: *Cinco vezes sertão*. Salvador: Quarteto.
- RAMALHO, Fábio (2012). “Do sertão as microterritorialidades: transfigurações estéticas e fragmentações políticas”. In: *Cinco vezes sertão*. Salvador: Quarteto.
- ROMERO, Gustavo (2016). “La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha”. In: GUTIERREZ, Edgardo comp. (2016). *Los caminos de la imagen. Aproximaciones a la ontología del cine*. Buenos Aires: Prometeo.
- SIEGA, Paula (2012). “O sertão segundo Alberto Moravia e Gianni Amico: centro e periferia no discurso cinematográfico italiano”. In: *Cinco vezes sertão*. Salvador: Quarteto.
- XAVIER, Ismail (2001). “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *Cinema brasileiro moderno*. San Pablo: Paz e terra.
- _____ (2014a). “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. San Pablo: Editora Brasiliense.
- _____ (2003). “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. San Pablo: Cosac Naify.
- _____ (2004). “Prefácio”. In: *Revolução do Cinema Novo*. San Pablo: Cosac Naify.
- _____ (2006). “Prefácio”. In: *O século do cinema*. San Pablo: Cosac Naify.
- _____ (2014b). “Terra em transe: alegoria e agonia”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. San Pablo: Editora Brasiliense.

A.4. Artículos

- AGUILERA VIRUÉZ, Yanet (2016). “O Congresso Colombianum”. In: *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 24. Toulouse: Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine.
- ALMEIDA BRASIL, Marcus de (2016). “Maranhão 669: aproximações entre Glauber Rocha e Walter Benjamin em Maranhão 66 revisitado”. In: *ArtCultura*, v. 18, n. 33. Uberlândia.
- AMORIM LIMA, Federico (2015). “A invenção do cinema moderno brasileiro: apontamentos e trajetórias de pesquisa”. In: *IS Working Papers*, 3.^a Série, n° 4, ISUP. Porto. Disponível em: http://isociologia.pt/publicacoes_workingpapers.aspx [consulta 12-05-2019].
- ARAÚJO SILVA, Mateus (2007). “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro”. In: *Devires*, v. 4, n. 1, Belo Horizonte.
- _____ (2022). “Transatlantismo de Glauber Rocha”. Disponível em <https://www.transatlantic-cultures.org/es/catalog/transatlantismo-de-glauber-rocha> [última consulta 16/06/2022]
- BENTES, Ivana (1996a). “La crèche syncrétique: le mythe et le sacré chez Glauber et Pasolini”. In: *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 4. Toulouse: Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine.

- ____ (2004). “Kryzto não morra na kruz”. In: *Revista Global*, n. 3. Rio de Janeiro: Universidade Nômade/ DP&A.
- ____ (1994). “O mito e o sagrado em Glauber y Pasolini”. In: *Revista Cultura/Vozes*, nº3, Petrópolis, maio/junho de 1994.
- ____ (1996b). “Transe, crença e Povo”. In: *Cadernos de subjetividade*. San Pablo: PUC-SP.
- ____ (sin ref.) “Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”. In: *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf> [consulta 19/06/2019]
- BIRRI, Fernando (2004). “Exilio, sueño, política”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
- CANGI, Adrián (2004). “Glauber Rocha o la verdad alucinada”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
- CÁMARA, Mario (2013). “Avatares de Borges en Brasil: su presencia en la producción escrita de Glauber Rocha y Silviano Santiago”. In: *Inti: Revista de literatura hispánica*. Nº 77-78. Cranston.
- ____ (2012). “Coisa gritante: o sertão de Glauber, entre o corpo e a política”. In: anexo 2 a: Glauber Rocha, *Riverão Sussuarana*, UFSC, Florianópolis.
- CARDOSO, Marília Rothier (2010). “Glauber, ‘fabulista fabuloso’”. In: revista *Alea*, vol. 12, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ.
- CARNEIRO, Maria Luiza (2003). “Entre o som e a fúria: Glauber, a tela, a crítica e a terra em transe”. In: *Cinemas, Revista de cine mais outras questões*, n. 38. Rio de Janeiro.
- CAVA, Bruno (2015). “A terceira estética de Glauber Rocha”. In: revista *Lugar comum*, n. 18. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade.
- CHAI, Miguel y ESTEVINHO, Telmo Dinelli (2017). “Lideranças Políticas em Glauber Rocha: narrativa, cinematografia e discurso político”. In: *Actas 9º Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*, ALACIP. Montevideo, 26 al 28 de julio de 2017.
- DANEY, Serge (2004). “La muerte de Glauber Rocha”. In: *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- FERNÁNDEZ MURIANO, Nicolas (2013). “Glauber Rocha lector de Borges”. In: revista *Imagofagia*, nº 7. Buenos Aires: Asaeca.
- ____ (2015). “Hollywood tropical. Políticas de la luz em Glauber Rocha”. In: *Esto no es un injerto*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- FONSECA, Jair da (2004). “Alegoria, barroco e neobarroco em Lezama Lima e Glauber Rocha”. In: *Revista de Literatura*, nº 3. Florianópolis: UFSC.
- ____ (2012). “Glauber Rosa e Guimarães Rocha”. In: GLAUBER, Rocha (2012). *Riverão Sussuarana*, UFSC, Florianópolis.
- GARDNIER, Ruy (org.) (2005). “Dossier Glauber, *No êxtase da ressurreição*”. In: *Contracampo, Revista de cinema*, n. 74, Agosto de 2005. São Paulo. Disponible en <http://www.contracampo.com.br/74/artigos.htm> [consulta 15-06-2018]
- GOMES PEREIRA, Pedro Paulo (2008). “Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos”. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 23, n. 1, Brasília.
- GONZÁLEZ, Horacio (2004). “El pensamiento de Glauber Rocha: las contigüidades de la memoria”. In: AAVV (2004). *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
- GUTIERREZ, María (2014). “Brecht – crítica – crise – transe – Glauber”. In: *Imagofagia*, n. 10, Buenos Aires. Disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia> [consulta 17-04-2018]
- ____ (2011). “‘Uma viagem borgeana pela obra de Shakespeare’: *Cabeças cortadas*, filme de ditador e esperpento de Glauber”. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n. 73. Lima-Boston.
- LA FERLA, Jorge (2004). “Glauber Rocha y la pasión audiovisual”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.

- ____ (1995). “Misceláneas de una pasión: cine, video y TV”. In: *El amante*, n. 51, Buenos Aires.
- LEANDRO, Anita (2003). “Trilogia da terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana”. In: *Educação e realidade*, n. 28. UFRGS: Porto Alegre.
- LISBOA, Fátima Sebastiana (2006). “Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do cinema novo. (1955-1971)”. In: *Revista Intellectus*, Año 05, Vol. I. Río de Janeiro. Disponible en <http://www2.uerj.br/~intellectus> [consulta 12-07-2019]
- ____ (2006). “A arte revolucionária recusa a mistificação da revolução: a contribuição para a discussão sobre a relação cinema e história”. Actas del *VII Encontro Internacional ANPHALC*, Campinas.
- LOPES, João (2004). “El pasaje de las mitologías”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
- MARTINS VILLAÇA, Mariana (2002). “‘América Nuestra’— Glauber Rocha e o cinema cubano”. In: *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 44. San Pablo.
- PEÑA, Fernando (2004). “Pasos perdidos: Glauber Rocha en Argentina”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
- OUBIÑA, David (2018). “El cine de la anti-razón. El debate entre Glauber Rocha y Jean-Luc Godard”. In: *La furia umana. Online multilingual quarterly of theory and history of cinema fire, daydreams, and drifts*. S/D. Disponible en www.lafuriaumana.it/index.php/archives/66-lfu-33/729-el-cine-de-la-anti-razon-el-debate-entre-glauber-rocha-y-jean-luc-godard?tmpl=component [consulta 26/06/2019]
- ____ (1996). “Prometeo furioso”. In: *El amante*, n. 51, Buenos Aires.
- PEREIRA, Fabiana (2004). “O western americano na poética de Glauber Rocha e 'Deus e o diabo na terra do sol’”. In: *Contracampo: revista do Mestrando em Comunicação, Imagem e informação*, n. 10/11, Niterói.
- PIERRE, Sylvie (1995). “Un poeta, un visionario” (entrevista). In: *El amante*, n. 51, Buenos Aires.
- PLAZA PINTO, Pedro (2011). “Revoluções do novo: explosão fragmentária e ajuste de contas”. In: *Significação*, n. 35, San Pablo.
- ____ (2016). “Paulo Emilio Salles Gomes e o Cinema Novo: panorama histórico de um diálogo crítico”. In: Actas *IV Congreso de ASAECA*. Buenos Aires. Disponible en <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/> [consulta 25/06/2019]
- REBECHI JUNIOR, Arlindo (2011). “A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no suplemento dominical do jornal do Brasil: impasses e estratégias adotadas na chegada ao Rio de Janeiro”. In: revista *CONTRACAMPO*, n. 23, Niterói.
- ____ (2015). “Glauber Rocha, colaborador de O Pasquim”. In: revista *Comunicação e sociedade*, v. 37, n. 2, maio/ago. 2015, São Bernardo do Campo.
- ____ (2013). “Glauber Rocha e a dimensão do confronto de idéias na cena midiática: estudo das estratégias do jovem crítico de cinema no Jornal da Bahia no final dos anos 1950”. In: *Revista Comunicação Midiática*, v.8, n.1. jan./abr. 2013
- ____ (2011). “Glauber rocha ensaísta”. In: *Remate de Males*, vol. 31. UNICAMP, San Pablo.
- ____ (2008). “O texto crítico como forma: os escritos de Glauber Rocha em O Pasquim nos anos 1970”. In: *Actas del XI Congreso Internacional da ABRALIC “Tessituras, Interações, Convergências”*. 13 a 17 de julho de 2008. USP. San Pablo.
- ROCHA, Pedro Paulo (2004). “Interludios para pasajes: las heridas de la tierra y el devenir kynema”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.
- ROCHA DA SILVA, Alexandre y ARAÚJO, André (2012). “Glauber e os signos”. In: *Intercom. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 35, n. 1, San Pablo. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/283297646_Glauber_e_os_signos [consulta 5-12-2019]

ROTHIER CARDOSO, Marília (2007). “No arquivo de Glauber Rocha: roteiros, cruzamentos, desvios”. In: *Verbo de Minas: letras*, v.6, n.11/12. Minas Gerais

SENNÁ, Orlando (1995). “Cambiar la vida” (entrevista). In: *El amante*, n. 51, Buenos Aires.

SOUZA DE ARAÚJO, Mauro (2012). “A poética épica a partir de Glauber Rocha Introdução acerca da inversão proposta pelo autor”. In: *Actas V Jornada de cinema em português. Universidade Beira do Interior*, Covilhã. Disponible en <http://www.academia.edu> [consulta 21/06/2019]

STARA, Daniela (2016). “Por una reconstrucción crítica de Glauber Rocha”. In: *Cinemas d'Amérique Latine*, n. 24. Toulouse: Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine.

VALENTINETTI, Claudio (2004). “Por um cine tricontinental: Der Leone Have Sept Cabeças”. In: *Glauber Rocha, del hambre al sueño*. Buenos Aires: Malba.

VAZ PEREZ, Pedro (2012). “Glauber e o barroco: cinema da resistência e contraconquista”. In: revista *Rumores*, año 6, n. 2. USP, San Pablo.

XAVIER, Ismail (2011). “Glauber Rocha: crítico y cineasta”. In: *La Fuga*, nº 12. Santiago. Disponible en <http://2016.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457> [consulta: 2018-06-08].

A.5. Biografías consultadas:

MOTTA, Nelson (2012). *A primavera do dragão. A juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Objetiva.

GOMES, João Carlos Teixeira (1997). *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

A.6. Documental y audiovisual:

ROCHA, Erik (2002). *Rocha que voa*. Documental, largometraje.

ROCHA, Paloma (2006). *Milagres*. Brasil.

SCORSESE, Martin (2006). *Martin Scorsese fala sobre Glauber Rocha*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qHoqvvdQqkg> [consulta 08-12-2019], In: ROCHA, Paloma (2006). *Milagres*. Brasil.

TENDLER, Sílvio (2003). *Glauber o Filme, Labirinto do Brasil*. Largometraje. Brasil.

Pierre (azul)

PIZZINI, Joel y ROCHA, Paloma (2007). *Anabazys. Anatomia do sonho*. Largometraje. Brasil.

BAUCHAU, Patrick (1981). *Sintra es un bello lugar para morir*. Portugal.

GAITÁN, Paula (2008). *Diário de Sintra*. Documental. Brasil-Portugal.

B. ESTUDIOS SOBRE “CINEMA NOVO” Y “NUEVOS CINES”:

AAVV (1995). *Historia General del Cine. Vol. 11. Los cines nuevos (años 60)*. Madrid, Cátedra.

AAVV (1988). *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas.

AAVV (2009). “*Nombres del pueblo. Cine y política*” (Dossier). In: *La Fuga*, n. 8, Santiago. Disponible en <http://www.lafuga.cl/dossier/nombres-del-pueblo/8/> [acceso 12-03-2018].

AGUILAR, Gonzalo (2009). “La salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos”. In: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Aros Editor.

_____ (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- AGUILAR, Santiago (2007). "Free Cinema: los jóvenes airados van al cine". In: Minerva. Época IV, n. 11, Madrid.
- AMADO, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (1994). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson.
- AMIOT-GUILLOUET, Julie (2004). "Accords et dissonances: les cinémas latino-américains et les Cahiers du Cinéma (1951-2003)". In: *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°83. Toulouse. Disponible en https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_83_1_1479 [consulta 25/06/2019].
- ARISTARCO, Guido (1966). *Novela y antinovela. El cine italiano después del neorrealismo*. Buenos Aires: Jorge Álvarez S.A.
- AVELLAR, José Carlos (1995). *A Ponte Clandestina. Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorías de cinema na América Latina*. San Pablo/Río de Janeiro: Edusp/Editora 34.
- BAECQUE, Antoine de (comp.) (2006). *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización. Pequeña antología de Cahiers du cinéma 4*. Barcelona: Paidós.
- BENTES, Ivana (1996). *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- BENTIVEGNA, Diego (2011). "La Divina Mimesis, un corpus sobreviviente". In:
- BERNARDET, Jean-Claude (1977). *O Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Companhia das Letras, São Paulo.
- _____ (1985). *Cineastas e imagens do povo*. San Pablo: Brasiliense.
- BERNINI, Emilio (2011). "Un cine latinoamericano. Los nuevos cines y los cines políticos frente al estado (Argentina, Brasil, México)". In: *Kilómetro 111*, n. 9. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BIRRI, Fernando (1962). *Cine y subdesarrollo*. La Habana: Biblioteca Digital Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Disponible en <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/buscar.aspx> [consulta 12-05-2019].
- _____ (2006). "Birri, entre lo viejo y lo nuevo". In: La nueva. Bahía Blanca: 15 de septiembre. Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2006-7-3-9-0-0-birri-entre-lo-viejo-y-lo-nuevo> [consulta 15-09-2022].
- _____ (2008). *La Escuela documental de Santa Fe*. Rosario: Prohistoria.
- _____ (1986). "Para seguir resistiendo", *Revista Brecho*. Año 1, núm. 38, Montevideo.
- _____ (1987). *Pionero y peregrino*. Buenos Aires, Contrapunto.
- BONGERS, Wolfgang (2014). *El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Cuarto propio.
- BURTON, Julianne (1990). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- _____ (1991). *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente*. México: Diana.
- CÁDIZ, Macarena (2012). "De Rocha a Ruiz. Alegorías y hermetismo en los ajustes retóricos del Nuevo Cine Latinoamericano". En revista *La Fuga*, n. 13. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/de-rocha-a-ruiz/500> [consulta: 2018-07-11]
- COSTA, Flávio Moreira (org.) (1996). *Cinema moderno, cinema novo*. Río de Janeiro: José Álvaro.
- CARVALHO, Maria do Socorro (1999). *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. EDUFBA, Salvador.
- CASTRO SILVA, Jaison (2014). "Autonomia e cinema nacional: a V Rassega e o Cinema Novo". In: *Actas VII Simpósio Nacional de História Cultural História cultural: escritas, circulação, leituras e recepções*. San Pablo: USP.

- COZARINSKY, Edgardo (1969). “Viña del Mar: un cine en armas”, en *Periscopio*, n. 8, Buenos Aires.
- CRUZ MELO, Izabel de Fátima (2009). “*Cinema é mais do que filme*”: uma história do Cinema Baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia nos anos 70. Tesis de maestría. UFBA. Salvador.
- DA SILVA SERAFIM, Lucio (2011). *Uma câmera na mão e um ideal na cabeça: análise do discurso político do Cinema Novo*. Tesis de maestría. UFC. Fortaleza.
- DEL RIO, Joel (2005). “Precursores, nacimiento y plenitud del Nuevo Cine Latinoamericano”. In: *Miradas. Revista del audiovisual*. Disponible en: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=286&Itemid=48 [consulta 12-03-2010]
- DIEGUES, Carlos (1988). *Cinema brasileiro. Ideais e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- ELDUQUE I BUSQUETS, Albert (2013). *Del hambre al vómito. Imágenes del consumo en el cine moderno*. Tesis de doctorado. Universitat Pompeu Fabra: Barcelona.
- _____ (2016) “Pasolini and Third World hunger: an approach to Cinema Novo through 'La ricotta'”. In: *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, 4 (3). Reading: University of Reading. Disponible en: https://doi.org/10.1386/jicms.4.3.335_7 [consulta 30/07/2019]
- ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- _____ y Díaz López, Marina (Eds.) (2003). *The cinema of Latin America*. London: Wallflower Press.
- ELIEZER GALVÃO, Maria Rita (1975). *Crônica do cinema paulistano*. San Pablo: Ática.
- España, Claudio (dir.) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FIGUEIRÔA, Alexandre (2004), *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. San Pablo: Papirus.
- FLORES, Silvana (2011). *Regionalismo e integración cinematográfica: el Nuevo Cine Latinoamericano en su dimensión continental (1960-1970)*. Tesis de doctorado. FFyL, UBA. Buenos Aires.
- FRANCIA, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC Ediciones ChileAmérica.
- GONZÁLEZ, Reynaldo (comp.) (2013). *Coordenadas del cine cubano 1*. La Habana, Cinemateca de Cuba.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio (2016). “Cuba: Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual”. In: MESTAM, Mariano (org.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires, Akal.
- GARCIA DE SOUZA, Miliandre (2003). “Cinema Novo: a cultura popular revisitada”. In: *História: Questões & Debates*, n. 38. UFPR: Curitiba.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1982). *Una imagen recorre el mundo*. México: Filmoteca UNAM.
- GETINO, Octavio (1990). *Cine y dependencia*. Buenos Aires: Puntosur.
- _____ y SOLANAS, Fernando (1973). “Hacia un tercer cine”. In: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ y VELLEGGIA, Susana (2002). *El cine de “las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.
- GIL OLIVO, Ramón (1992). “El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje”. In: *Comunicación y Sociedad*, n. 16 -17. Universidad de Guadalajara, México.

- GRÜNEWALD, José Lino (2001). *Um filme é um filme. O cinema da vanguarda dos anos 60*. San Pablo: Companhia das letras.
- GODARD, Jean-Luc, SOLANAS, Fernando (2016). “Godard por Solanas. Solanas por Godard”. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 4, n. 9. Barcelona: Universitat Popeu Fabra.
- GUEDES, Wallace (2011). *Brasil canibal: antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade*. Tesis de maestría. Niterói: UFFL.
- GUEVARA, Alfredo y GARCÉS, Raúl (comps.) (2007). *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano.
- ICAIC (1996). “Anexo II: El nuevo cine latinoamericano”. In: SADOUL, Geroges (1996). *Historia del cine mundial, Siglo XXI*, Madrid.
- HALPERIN, Paula (2010). *Modernization and visual economy: film, photojournalism, and the public sphere in Brazil and Argentina, 1955-1980*. Tesis de Doctorado. University of Maryland: Maryland.
- ____ (2016). “Industria cultural e identidad nacional. Dos films emblemáticos”. In: MESTAM, Mariano (org.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires, Akal.
- HILLIER, Jim (ed.) (1986). *Cahiers du cinéma. 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Harvard University Press, Cambridge.
- JOHNSON, Randal y STAM, Robert (1995). *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press.
- KOHEN, Héctor y RUSSO, Sebastián (comps.) (2017). *Los condenados. Pasolini en América Latina*, Nulú Bonsai, Buenos Aires.
- LIMA, Waldemar (S/D). “Testimonio”, disponible en <http://cadernodecinema.com.br/blog/waldemar-lima/> [acceso 2/08/2019]
- LITTIN, Miguel (2007). “El Nuevo Cine Latinoamericano. A la búsqueda de la identidad perdida”. In: GUEVARA, Alfredo y GARCÉS, Raúl (comps.). *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana.
- LUSNICH, Ana Laura et al. (eds.) (2014). *Cine y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Imago mundo.
- MALAFAIA, Wolney (2012). *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Tesis de doctorado. CPDOC, Río de Janeiro.
- MARCORELLES, Louis (1978). *Elementos para un nuevo cine*. Salamanca: Sígueme.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel (2003). “Vínculos y proximidades. El neorrealismo y el cine latinoamericano”. In: *Cinemas*, N. 4, abril-junio.
- MARTINS VILLAÇA, Mariana (2010). “O olhar francês sobre o Nuevo Cine Latinoamericano”. In: *Revista Eletrônica da ANPHALC*, n. 9. San Pablo. Disponible en <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1400/1983> [consulta 25/06/2019].
- MESTMAN, Mariano (2016a). “Archivos y documentos del cine político de América Latina. Consideraciones sobre el devenir de las fuentes”. In: *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Lom: Santiago.
- ____ (2001). “La exhibición del cine militante. Teoría y Práctica en el grupo cine Liberación”, en *Actas VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Madrid.
- ____ (2016b). “Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política”. In: MESTMAN, Mariano (org.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires, Akal.
- ____ y VARELA, Mirta (orgs.) (2013). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires: Eudeba.

- MILLÁN, Francisco Javier (2000). “Las huellas de Buñuel. La influencia de su obra cinematográfica en el cine latinoamericano”. In: *Revista Teruel*, vol. 88-89, n. 2. Teruel, España.
- OUBIÑA, David (comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.
- ____ (2016a). “El fin de lo nuevo (cineastas, autores, Argentina, 1969)”. In: *Cuadernos LIRICO*, n. 15. Disponible en <http://www.journals.openedition.org/lirico/2980> [consulta 26/06/2019]
- ____ (2016b). “El profano llamado del mundo”. In: MESTAM, Mariano (org.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- ____ (2016c). “Una política de autores para Latinoamérica. (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta)”. In: *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n. 8. Valencia.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1996). “América Latina busca su imagen”. In: *Historia General del Cine*, volumen 10. Madrid: Cátedra.
- ____ (comp.) (2000). *Brasil, entre modernismo y modernidad*. In: revista *Archivos de la Filmoteca*, n. 36. Valencia.
- ____ (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Cátedra, Madrid.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005). “El ‘cine de poesía’”. In: *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas.
- ____ (2005). “Edipo y yo” (entrevista con Louis Valentin). In: *AdVersuS, revista de semiótica*, n. 4, dic. 2005, Roma-Buenos Aires.
- PEREIRA, Miguel (2007). “O Columbianum e o cinema brasileiro”. In: revista *ALCEU, Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v.8, n.15. Río de Janeiro.
- PÉREZ ESTREMER, Manuel (comp.) (1971). *Problemas del nuevo cine*. Alianza, Madrid.
- PERUCHA, Julio (comp.) (1988). *Los años que conmovieron al cine: Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- PINTO, Iván (2016). “Chile: Crítica y crisis en el Nuevo Cine”. In: MESTAM, Mariano (org.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- POGOLOTI, Graziela (org.) (2006). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras cubanas.
- QUINTANA, Ángel (1997). *El cine italiano 1942-1961, del Neorrealismo a la Modernidad*. Barcelona: Paidós.
- STAM, Robert (2001). “Cine y teoría en el tercer mundo”. In: *Teorías del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- ROMÁN, José (2010). “Dos Tiempos para la Utopía: Festivales de Cine Latinoamericano”. In: *Aisthesis*, n. 48. Santiago: PUC.
- SADOUL, Geroges (1996). “Nuevas técnicas y nuevos cines”. In: *Historia del cine mundial*. Madrid: Siglo XXI.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio (1973, 2000). “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2000). *Brasil, entre modernismo y modernidad*. In: revista *Archivos de la Filmoteca*, n. 36. Valencia.
- ____ (1981). *Crítica de cinema no Suplemento Literário, v. 1 y v. 2*. San Pablo: Paz e Terra.
- Souza Vieira, Marcelo (2007). *O Cangaço no cinema brasileiro*. Tesis de doctorado. UFC. Campinas.
- SANJINÉS, Jorge (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul (2011). “La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano”. In: *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, n. 73. Lima/ Boston.

____ (2013). “Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco”. In: *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, n. 12. Universidad de Guanajuato, México. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360335554007> [consulta 25/06/2019].

SOLANAS, Fernando (s/d). “Los hijos de Fierro”. Disponible en http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm [consulta 12/07/2018]

TAL, Tzivi (2003). “Cine y revolución en la Suiza de América. La cinemateca del tercer mundo en Montevideo”. In: *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. Año 4, nº 9. Universidad de Sevilla. Sevilla. Disponible en http://alojamientos.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm [consulta 19/12/2007]

____ (2005). *Pantallas y Revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Lumiere, Buenos Aires.

VIANY, Alex (org.) (1999). *O processo do Cinema Novo*. Río de Janeiro: Aeroplano.

XAVIER, Ismail (2014). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, Editora Brasiliense, São Paulo.

____ (2004). *O cinema brasileiro moderno*, Paz e terra, São Paulo.

C. TEORÍA DEL CINE:

ABEL, Richard (comp.) (1988). *French Film Theory and Criticism, vol. I (1907-1929)*. New Jersey: Princeton University Press.

____ (1988). *French Film Theory and Criticism, vol. II (1929-1939)*. New Jersey: Princeton University Press.

ARTAUD, Antonin (1982). *El cine*. Madrid: Alianza.

AUMOUNT, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

____ MAIRE, Michel y VERNET, Marc (1996). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós, Buenos Aires.

BAECQUE, Antoine de (comp.) (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos. Pequeña antología de Cahiers du cinéma*. Barcelona: Paidós.

____ (comp.) (2005). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia. Pequeña antología de Cahiers du cinéma 3*. Barcelona: Paidós.

BALÁZ, Béla (2013). *El hombre invisible o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

____ (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BELLOUR, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.

BOGDANOVICH, Peter (1995). *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo.

BONITZER, Pascal (2007a). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

____ (2007b). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

BRUNETTA, Gian Piero (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.

BURCH, Noël (1991). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid, Ediciones Cátedra.

____ (2004). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

CASTELLO, Giulio Cesare (1962). *El cine neorrealista italiano*. Buenos Aires: Eudeba.

CHATEAU, Dominique (2009). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue.

CHION, Michel (2008). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.

- COMOLLI, Jean-Louise (2010). *Cine contra espectáculo*. Seguido de *Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- ____ (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- DELEUZE, Gilles (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- ____ (2011). *Cine II. Del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- ____ (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición, El ojo de la historia 1*. Madrid: Machado libros.
- ____ (2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia 6*. Madrid: Shangrila.
- ____ (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- EISENSTEIN, Sergei (1982). *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Ed.
- ____ (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1995). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- ____ (1974). "Montage of Attractions". In: *The drama review*, vol. 18, n° 1. Cambridge: marzo de 1974.
- ____ (2014). *Notas para uma História Geral do Cinema*. Río de Janeiro: Azougue.
- ____ (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- EPSTEIN, Jean (1924). "De quelques conditions de la photogénie". In: *Cinéa- Cine pour tous*, n. 19, París.
- FUJITA, Jun (2017). "Geo-cinema y revolución". In: revista *laFuga*, n. 19, Chile. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/geo-cinema-y-revolucion/838>. [consulta: 2018-07-11]
- KRACAUER, Sigfried (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2009). *O ornamento da massa: ensaios*. San Pablo: Cosac Naify.
- ____ (2001). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- GODARD, Jean-Luc (2007). *Historia(s) del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LOSILLA, Carlos (2000). "Luis Buñuel. La contradicción permanente". In: *Dirigido por*, n. 5, Barcelona.
- MARCORELLES, Louis (1978). *Elementos para un nuevo cine*. Salamanca: Sígueme.
- MERLAU-PONTY, Maurice (1977). "El cine y la nueva psicología" en *Sentido y Sinsentido*. Barcelona: Península.
- METZ, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1977). *Psicoanálisis y cine. El significativo imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MITRY, Jean (2006). *Estética y psicología del Cine 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- ____ (1998). *Estética y psicología del Cine 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- OUBIÑA, David y AGUILAR, Gonzalo (1993). *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Encuentro.
- PARENTE, André (1995). "O Discurso Indireto Livre no Cinema". In: *Cadernos de Subjetividade*. San Pablo: PUC/SP.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005). *Empirismo herético*. Córdoba: Brujas.
- ____ (2011). *La Divina Mimesis*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- ____ (2005). *Petróleo*. Milán: Mndadori
- ____ (1998). "Tetis". In: Vittorio Boarini (editor). *Erotismo y destrucción*. Madrid: Fundamentos.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

- ____ (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ y SHOHAT, Ella (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- TARKOVSKI, Andrei (2006). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- TRUFFAUT, François (2009). *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza.
- VERTOV, Dziga (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- VOLNOVICH, Yamila y TORLUCCI, Sandra (2001). “El ojo de Pasolini”. In: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine, n. 2: 'la vía política'*, Buenos Aires.
- XAVIER, Ismail (org.) (1983). *A experiência do cinema (antologia)*. Río de Janeiro: Graal.
- ____ (1977). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. San Pablo: Paz e Terra (trad. *El discurso cinematográfico*, Buenos Aires, Manantial, 2008.)
- VIRILO, Paul (2005). *Guerra e cinema. Logística da percepção*. San Pablo: Boitempo.

D. HISTORIA DEL CINE:

- AAVV (1996). *Historia General del Cine. Vol. 10. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid: Cátedra.
- AAVV (1996). *Historia General del Cine. Vol. 11. Los cines nuevos (años 60)*. Madrid: Cátedra.
- COUSINS, Mark (2015). *Historia del Cine*. Barcelona: Blume.
- AMAR RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (1994). *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*. Madrid: Dykinson.
- BERNARDET, Jean-Claude (1995). *Historiografia Clássica do cinema brasileiro*. San Pablo: Annablume.
- ____ (2007). *O Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Companhia das Letras, São Paulo.
- CAPARRÓS LERA, José María (2009). *Historia del cine mundial*. Madrid: Rialp.
- DESBOIS, Laurent (2016). *A odisseia do cinema brasileiro*. San Pablo: Companhia das letras.
- FERREIRA LEITE, Sidney (2005). *Cinema brasileiro. Das origens à retomada*. San Pablo: Fundação Perseu Abramo.
- GUBERN, Román (1992). *Historia del cine*, vol. 3. Barcelona: Baber.
- MIRANDA, Luiz Felipe y RAMOS, Fernão (2000). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. San Pablo: Senac.
- RAMOS, Fernão (Org.) (1987). *História do Cinema Brasileiro*. San Pablo: Círculo Do Livro.
- SADOUL, Geroges (1996). *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, Madrid.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio y GONZAGA, Adhemar (1966). *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- VIANY, Alex (1959). *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

E. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

E.1. Marco histórico-cultural:

- AGUILAR, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ y JELICÉ, Emiliano (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- AMADO, Janaína (1995). “Sertão, região, nação”. In: *Revista Ponto de vista. Estudos históricos*, vol. 8, n. 5, Río de Janeiro.
- AZEVÊDO, Fernando Antônio (1982). *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- BORGES, Jorge Luis (1989a). *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1989b). *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (1992). *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rocco, Rio de Janeiro.
- CALASANS BRANDÃO DA SILVA, José (1997). *Cartografia de Canudos*. Salvador, EGBA.
- ____ (2002). *O Ciclo folclórico do Bom Jesus Conselheiro*. Maceió: Edufa.
- CANNABRAVA FILHO, Paulo (1970). *Militarismo e imperialismo en Brasil*. Buenos Aires: Tempo Contemporáneo.
- CÂNDIDO, Antônio (1957, 2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CANDIANO, Leonardo (2018). “El congreso cultural de la Habana de 1968. La subversión de la noción de intelectual”. In: *De Raíz Diversa*, vol. 5, núm. 10. UNAM, México. Disponible en <http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2018.10.67368> [consulta 20/03/2019]
- CARDOZO, Fernando Henrique Y FALETTO, Enzo (1977). *Dependencia y Desarrollo en América Latina*, siglo veintiuno editores, Buenos Aires.
- CERAVOLO SEREZA, Harlodo (2017). “La literatura como sistema. El alcance social de la obra de Antonio Candido se extendió más allá de la universidad”. In: *Pesquisa*, n° 257. San Pablo: FAPESP. Disponible en: <https://revistapesquisa.fapesp.br/es/la-literatura-como-sistema/> [consulta 2/10/2022]
- COCCO, Giuseppe (2014). *KorpoBraz. Por uma política dos corpos*. Río de Janeiro: Mauad X.
- COELHO, Cláudio (1989). “A Tropicália: cultura e política nos anos 60”. In: *Tempo Social. Revista Social*, vol. 1. USP, São Paulo.
- DA CUNHA, Euclides (1980). *Los sertones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DOS SANTOS, Theotonio (1986). *Imperialismo y dependencia*. México: Era.
- ____ (2002). *La teoría de la dependencia. Balances y perspectivas*. Madrid: Plaza Janés.
- FANON, Franz (2001). *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ____ (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- FAVARETTO, Celso (1996). *Tropicália. Alegoria Alegria*. San Pablo: Atelie Editorial.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (org.) (1972). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI / UNESCO.
- FIGUEIREDO, Wilson (1965). “Brasil: La Revolución, la izquierda y la clase media”. In: *Revista Sur*, n. 293. Buenos Aires, marzo-abril.
- GARCIA DE SOUZA, Miliandre (2002). *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Tesis de maestría. UFP, Curitiba.
- GRAMSCI, Antonio (1997). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- GUEVARA, Ernesto (1967). “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental”. In: *Escritos y discursos, Tomo 9*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio (2008). “A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra”. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 81. San Pablo.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José (1970). *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires: Hachea.
- HOBSBAWM, Eric (1983). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel.
- IANNI, Octavio (1972). *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- JAGUARIBE, Helio (1961). *Burguesía y proletariado en el nacionalismo brasileño*. Buenos Aires: Coyoacan.
- MAYOL MIRANDA, Alberto (2012). “Dependencia y desarrollo en América latina de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto”. In: *Revista anales Séptima Serie*, N° 3, julio 2012, p. 281. www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/download/21743/23053
- MIRANDA, Dilmar (1997). “Carnavalização e multidentidade cultural. Antropofagia e tropicalismo”. In: *Tempo social. Revista Social*, n. 9. San Pablo: USP.
- MOURA, Clóvis (2000). *Sociologia política da guerra camponesa de Canudos. Da destruição do Belo Monte ao aparecimento do MST*. Río de Janeiro: Editora Expressão Popular.
- NAPOLITANO, Marco (2014). *1964: história do regime militar brasileiro*. Contexto: San Pablo.
- OLIVEN, Ruben George (2001). “Cultura e modernidade no Brasil”. In: *São Paulo Perspec*, vol. 15, n. 2. San Pablo, abril. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200002&lng=en&nrm=iso [consulta 12-07-2018]
- POGOLOTI, Graziela (org.) (2006). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras cubanas.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- REGO, José Lins (1976). *O cangaceiro*. Río de Janeiro: José Olympio.
- REZENDE, Maria José de (2001). *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade— 1964-1984*. Londrina: UEL.
- RIBEIRO, Darcy (2000). *Os índios e a civilização. A integração das populações indígenas no Brasil moderno*. San Pablo: Schwarcz Ltda.
- RIDENTI, Marcelo (2005) “Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança”. In: *Brasilidade revolucionária. Um século de cultura e política*. San Pablo: UNESP.
- ____ (2007). “Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: ‘entre a pena e o fuzil’”. In: *ArtCultura*, v. 9, n. 14. Uberlândia
- ____ (2010). *O fantasma da revolução brasileira*. San Pablo: UNESP.
- SALAZAR NAVARRO, Salvador (2015). “‘Los años de la ira’. Un acercamiento crítico al contexto socio-cultural de la década del sesenta en Cuba y América Latina”. In: *De Raíz Diversa*, vol. 2, n. 4. México: UNAM. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/58530> [consulta 25/06/2019]
- SANTOS, Idelette y ROLLAND, Denis (dir.) (2008). *L’exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*. París: L’Harmattan.
- SCHWARZ, Roberto (2000). *Ao vencedor as batatas*. San Pablo: Editora 34.
- ____ (1999). *Seqüências brasileiras: ensaios*. San Pablo: Companhia das Letras.
- STAM, Robert (1997). *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Durham: Duke University Press.
- VELOSO, Caetano (1997). *Verdade tropical*. San Pablo: Schwarcz Ltda.
- E.2. Marco teórico:**
- AAVV (2014). *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ADORNO, Theodor (2014). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- ____ y HORKHEIMER, Max (2013). *La industria cultural*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- ____ (2001). “¿Qué es un pueblo?”. In: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.

- AGUER, Bárbara (2021). “Arte de contraconquista”. In: ROSSI, María José y GONZÁLEZ, Alejandra comps. (2021). *Glosario de términos (neo)barrocos*. Buenos Aires: Eudeba.
- ANTELO, Raúl (2008b). “Nominalismo infrapolítico”. In: *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- ARISTÓTELES (2000). *Ética Nicomáqueia*. Madrid: Gredos.
- AUERBACH, Erich (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, Roland (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BATAILLE, Georges (2007). *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2006). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- _____ y LEIRIS, Michel (2008). *Intercambios y correspondencias. 1924-1982*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- BAUMGARTEN, Alexander (2012). “Reflexiones filosóficas acerca de la poesía”, In: Montoya Véliz, Jorge comp. (2012). *Alexander Baumgarten. De la belleza del pensar a la belleza del arte*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BEARDSLEY, Monroe y HOSPERS, John (1990). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- BELTING, Hans (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BENJAMIN, Walter (1966). *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.
- _____ (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- _____ (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- _____ (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca.
- _____ (2002). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago: Arcis.
- _____ (1999). *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Leviatán.
- BERSGON, Henri (1982). *La energía espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BIDON-CHANAL, Lucas (2021). “Alegoría”. In: ROSSI, María José y GONZÁLEZ, Alejandra comps. (2021). *Glosario de términos (neo)barrocos*. Buenos Aires: Eudeba.
- BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CANETTI, Elías (1997). *Masa y poder*. Madrid: Alianza/Muchnik.
- CANGI, Adrián (comp.) (2015). *Imágenes del pueblo*. Buenos Aires: Quadrata.
- CARPENTIER, Alejo (1987). *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- CHIAMPI, Irleamar (2000). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1993). “La historia tejida por la imagen”. In: LEZAMA LIMA, José (1993). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CROCE, Marcela (2018). *Latinoamérica, ese esquivo objeto de la teoría*. Teseo-UNSAM, San Martín. Disponible en <https://www.teseopress.com/esquivo/> [consulta 25/06/2019].
- _____ (2016). “La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador”. In: *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 18, n. 1. Colombia: UNAL. Disponible en <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54681> [consulta 25/06/2019]
- DE CAMPOS, Haroldo (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI, Madrid.
- _____ (1989). *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*. Salvador, Fund. Casa de Jorge Amado.
- _____ (1975). “A obra de Arte Aberta”. In: DE CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio y DE CAMPOS, Haroldo (1975). *Teoria da poesia concreta*. San Pablo: Livraria duas cidades.

- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ____ (2005c). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- ____ (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1998). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- ____ (2006). *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- ____ y GUATTARI, Félix (2002). *Kafka, por una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional.
- ____ (2005). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- ____ (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DESCARTES, René (1998). *Discurso del método*. Meditaciones Metafísicas. Reglas y Principios. México: Porrúa.
- DÍAZ, Valentín (2011). “Apostillas”. In: SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- ____ (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX*. Tesis de doctorado. UBA. Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- D’ORS, Eugenio (1964). *Lo barroco*. Madrid: Aguilar.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- ESPOSITO, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FICHTE, Johan (1988). *Discurso de la nación alemana*. Madrid: Tecnos.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- ____ (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- ____ (1984). “¿Qué es un autor?”. In: *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras*, n. 16. Puebla: UAP.
- ____ (1992). “Nietzsche, la genealogía, la historia”. In: *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.
- ____ (1996). “Omnes et singulatim”. In: *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1997). *Totem y tabú*. Madrid: Losada.
- GAMERRO, Carlos (2011). *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- GRAMSCI, Antonio (1997). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HAUSER, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid: Guadarrama.
- HEGEL, G. W. F (1992). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de cultura económica.
- HOBBS, Thomas (2003). *Leviatán*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, Fredric (1986). “Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío”. In: *Zona Abierta*, enero-mayo 1986. Madrid.
- JAY, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- KANT, Immanuel (1998). *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.
- ____ (1997). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.
- KIERKEGAARD, Soren (1997). *Temor y temblor*. Barcelona: Altaya.
- LEZAMA LIMA, José (2014). *Ensayos Barrocos*. Buenos Aires: Colihue.

- ____ (1970). *La cantidad hechizada*. La Habana: Ediciones Unión.
- ____ (1993). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1966, 1968). *Paradiso*. México: ERA.
- LÖWITZ, Karl (2008). *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Buenos Aires: Katz.
- MERLAU-PONTY, Maurice (1977). *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- PLATÓN (1985). *Diálogos I. "Ion"*. Madrid: Gredos.
- ____ (1986). *Diálogos IV. "República"*. Madrid: Gredos.
- RANCIÈRE, Jacques (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ____ (2009a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- ____ (2011a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- ____ (2011b). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- ____ (2009b). *El reparto de lo sensible, Estética y Política*. Santiago: LOM.
- ____ (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta limón.
- REST, Jaime (1976). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Fausto.
- RICOEUR, Paul (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- ROSA, Guimarães (2009). *Gran Sertón: Veredas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ROSSI, María José (2022). *El tajo y la ingesta del sentido*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- ____ (2021). "Prólogo para un Logos (neo)barroco Latinoamericano". In: ROSSI, María José y GONZÁLEZ, Alejandra *comps.* (2021). *Glosario de términos (neo)barrocos*. Buenos Aires: Eudeba.
- ROUSSEAU, Jean-Jaques (1992). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Buenos Aires: Leviatán.
- ____ (2006). *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Buenos Aires: Biblioteca virtual universal. Disponible en [https:// biblioteca.org.ar/libros/131655.pdf](https://biblioteca.org.ar/libros/131655.pdf)
- ____ (1993). *El contrato social*. Buenos Aires: Altaya.
- ____ (1997). *Las confesiones*. Madrid: Alianza.
- SARDUY, Severo (1974). *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires.
- ____ (2011). *El barroco y el neobarroco*. Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- ____ (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- ____ (2004). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARTRE, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- ____ (2005). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada.
- VIRNO, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2013). *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio*. Mendoza: Tinta Limón.
- ____ (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- WAHL, Jean (1960). *Tratado de metafísica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WEBER, Max (1981). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Premia.
- WILLIAMS, Raymond (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

____ (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
WÖLFFLIN, Heinrich (1952). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

C- Películas citadas

- *Macunaíma* (Andrade, 1969)
- *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968)
- *À bout de soufflé* (Godard, 1960)
- *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933)
- *Límite* (Mario Peixoto 1930-31)
- *O cangaceiro* de Lima Barreto (1953)
- *Rio, 40 graus* (Pereira Dos Santos, 1955)
- *Arraial do Cabo* (Saraceni, 1960)
- *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964)
- *Escola de Samba, alegria de viver* (Diegues, 1962)
- *Garrincha, a alegria do povo* (Andrade, 1962),
- *Le chat dans le sac* (Groulx, 1964)
- *Vidas secas* (Pereira dos Santos, 1963)
- *Obreros saliendo de la fábrica* (*La Sortie des usines Lumière*, Lumière, 1895)
- *Prolific magic egg* (Méliès, 1903)
- *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1920)
- *El nacimiento de una nación* (*The birth of a Nation*, Griffith, 1915)
- *Intolerancia* (*Intolerance*, Griffith, 1916)
- *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Buñuel, 1929)
- *La caída de la casa Usher* (*La Chute de la maison Usher*, Epstein, 1928)
- *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928).
- *La huelga* (*Stachka*, Eisenstein, 1924)
- *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, Eisenstein, 1925)
- *Octubre* (*Oktyabr'*, Eisenstein, 1927)
- *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Riefensthal, 1935)
- *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, 1929).
- *¡Que Viva México!* (Eisenstein, 1932- inconclusa)
- *La diligencia* (*Stagecoach*, Ford, 1939)
- *My Darling Clementine* (Ford, 1946)
- *Más corazón que odio* (*The searchers*, Ford, 1956)
- *Toro salvaje* (*Raging bull*, Scorsese, 1980).
- *Vent d'est* (Godard, Grupo Dziga Vertov, 1969)
- *Música Popular Brasileira* (Amico 1966)
- *Tropici* (Amico, 1966),
- *Appunti per un film sull'India* (Pasolini 1968)
- *Porcile* (Pasolini, 1969)
- *Appunti per un'Orestiade africana* (Pasolini, 1970),
- *Capricci* (Bene 1969)
- *Lotte in Italia* (Godard, 1970)
- *Django* (Corbucci, 1966)
- *Navajo Joe* (Corbucci, 1967)
- *Il mercenario* (Corbucci, 1968)
- *Per un pugno di dollari* (Leone, 1964)

- *Per qualche dollaro in più* (Leone, 1965)
- *Il buono, il brutto, el cattivo* (Leone, 1966)
- *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Rosellini, 1945)
- *Accattone* (Pasolini, 1961)
- *Mama Roma* (Pasolini, 1962)
- *La edad de oro* (*L'âge d'or*, Buñuel, 1930)
- *Viridiana* (Buñuel, 1961).
- *Los olvidados* (Buñuel, 1950).
- *La ricotta* (Pasolini, 1962)
- *La chinoise* (Godard, 1967)
- *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (Pasolini, 1975)
- *Il Decameron* (Pasolini, 1971)
- *I racconti di Canterbury* (Pasolini, 1972)
- *Il Fiore delle Mille e una notte* (Pasolini, 1974)
- *Historia(s) del cine* (*Historie(s) du cinéma*, Godard, 1997-1998)
- *Doña Flor y sus dos maridos* (Barreto, 1976).
- *La hora de los hornos. Parte 1* (Solanas, Grupo Cine Liberación, 1968).
- *Martín Fierro* (Torre Nilsson, 1969)
- *Invasión* (Santiago, 1969).
- *Les autres* (Santiago, 1974).
- *San Martín* (Torre Nilsson, 1969)
- *Güemes* (Torre Nilsson, 1971)
- *Los hijos de Fierro* (Solanas, Grupo Cine Liberación, 1972)
- *El dependiente* (Favio, 1969)
- *Juan Moreira* (Favio, 1973).
- *Nazareno Cruz y el lobo* (Favio, 1975)
- *Soñar soñar* (Favio, 1976)
- *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965)
- *Il tetto* (de Sica, 1954)
- *Tire dié* (Birri, 1960)
- *Los inundados* (Birri, 1962)
- *La batalla de Chile* (Guzmán, 1975-1979)
- *Org* (Birri, 1978)