

La estética del hambre y la violencia en el cine de Glauber Rocha

Gustavo Romero

En su texto “Glauber Rocha: crítico y cineasta”,¹¹⁸ como también en sus excelentes estudios críticos introductorios a las reediciones de las obras ensayísticas de Rocha¹¹⁹ (obras que son una suerte de “Dichos y escritos”), Ismail Xavier pone en evidencia que el estilo de la escritura del cineasta expresa las tensiones de un artista que, desde el inicio, combatió el mero juicio impresionista y optó por la autoexigencia. Reflexivo, cuestionó su propio papel, sin escatimar declaraciones de principios u observaciones al paso, por ejemplo la siguiente: “No entendemos la crítica como misterio, sino como esclarecimiento; somos partidarios de la crítica didáctica”.¹²⁰

Esclarecimiento aquí significa asumir profundamente una primera implicación del cine: la aprehensión sensible del mundo por la imagen y el sonido modifica nuestra relación con los temas de reflexión y con la invención estética. Dentro de este espíritu, Rocha nos recuerda, en los años ’70, que el *Cinema novo* aportó lo que él llama “su contribución afectiva” al conocimiento de Brasil, porque con la experiencia viva de la imagen y del sonido discutió lo que antes era estadística.

Sin embargo, esa mezcla de cinefilia –eje de la alianza con los *Cahiers du cinéma*– y preocupación nacional, de estética moderna y

¹¹⁸ Xavier, Ismail, “Glauber Rocha: crítico y cineasta”, en Rocha, Glauber, *La Revolución es una eztyka. Por un cine tropicalista*, trad. de Mariana de Gainza y Ezequiel Ipar. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.

¹¹⁹ Nos referimos a las obras de Rocha: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963, reed. 2003), *Revolução do cinema novo* (1981, reed. 2004) y *O século do cinema* (1983, reed. 2006), las tres reeditadas por la Editorial Cosac & Naify, São Paulo, con los estudios introductorios de I. Xavier.

¹²⁰ Rocha, G., “Delinquência juvenil”, en *O século do cinema*, op. cit., p. 45.

compromiso político, no habría tenido el alcance que tuvo si no fuera por el sentido práctico de los jóvenes del *Cinema novo* frente a otro desafío, la cuestión de la economía política: cómo hacer viable, cómo inventar un cine en el contexto del subdesarrollo económico. Esta es la segunda implicación del cine: en tanto industria, fenómeno de masas, disputa de mercado, circulación de imágenes y afirmación de poder, le da expresión a todo un complejo de cuestiones que involucran al arte y a la técnica, a la cultura y al dinero, y también a las rivalidades nacionales, debido a lo que el cine condensa de capacidad productiva y de valor simbólico. En cuanto a la periferia del sistema mundial, resta enfrentar una escandalosa asimetría geopolítica, a la que el *Cinema novo* fue muy sensible y procuró dar nuevas soluciones.

Glauber Rocha emergió como líder del *Cinema novo* en el pasaje de la década de 1950 a la de 1960, y representa muy bien a una generación de intelectuales y artistas marcados por una aguda conciencia histórica, siempre atenta a la relación entre cultura y política. A lo largo de su obra se expresa un modo especial de cumplir este imperativo de inserción en la historia, que generó nítidas transformaciones en sus películas y textos, siempre marcados por la interrogación dirigida a nuestro tiempo a partir de la óptica del “Tercer Mundo” (una expresión emblemática en el período en que realizó su obra). Cada nueva película reitera su foco en las cuestiones colectivas, siempre pensadas en gran escala, a través de un teatro en el que los personajes se situaban como condensaciones de la experiencia de grupos, clases, naciones.

Las obras de Rocha patentizan lo que en el mundo es desequilibrio, juego de fuerzas, un dinamismo que requiere una figuración dramática que esté a su altura y un estilo visual apto para absorber las tensiones ahí vividas. Rocha procuró tal figuración a través de la cristalización del movimiento del mundo en metáforas capaces de ofrecer la imagen global de la crisis experimentada por los personajes. La perspectiva general se figuró ya sea en *Barravento* (1961), ya sea en la profecía revolucionaria: “el sertón será mar, y el mar será sertón” (*Deus e o diabo*, 1964), ya sea en el “trance”, ese que se apodera de la vida política de Eldorado en el momento del golpe de Estado (*Terra em transe*, 1967). Frente a las variadas experiencias, su horizonte siempre fue el de un cine empeñado en proyectar los dramas en la historia, internándose en el análisis de los intereses de clase y las maniobras políticas de los

poderosos. En el epicentro de su sistema plasmó la experiencia límite del hambre, fuente de la violencia.

Una militancia intensa y múltiples batallas puntuaron un período de migraciones durante el cual, tanto en Francia, en la República del Congo, en España, como en Cuba o en Italia, Rocha filmó, escribió, hizo articulaciones políticas, dio entrevistas y polemizó, siempre dedicado a la lucha por mantener vivo el proyecto de un cine de autor con una inflexión política.

1. Estética del hambre

En su primera síntesis explícitamente dirigida a los europeos, Rocha acuñó la fórmula de la “Estética del hambre” (1965),¹²¹ en el comunicado presentado en la retrospectiva de cine latinoamericano organizada por el Instituto Columbianum en Génova. Más adelante, asumió el proyecto del “Cine Tricontinental”, inspirado en la Conferencia Tricontinental de La Habana (1967),¹²² de gran repercusión en el campo del cine político latinoamericano. Este fue un motivo recurrente en el discurso crítico de Rocha, entre 1967 y 1972, y su texto de mayor repercusión de esa etapa fue “Estética del sueño” (1971),¹²³ expuesto por primera vez en Estados Unidos, como respuesta a algunas críticas que se hicieron a *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro. Antonio das Mortes* (1969). Este artículo le permitió ajustar sus principios a las nuevas opciones de estilo presentes en sus películas posteriores a *Terra em transe*; su ideario adquirió nuevas formas, retomando motivos que ya estaban presentes en la “estética del hambre”, pero explicitando con mayor vigor su distancia frente al realismo y a lo que denominaba la razón burguesa.

Sus textos surgieron, por lo tanto, dentro de un juego político de extensa amplitud, evidenciándose la articulación entre reflexión crítica y creación estética que estuvo presente desde los primeros pasos de su trabajo. Su libro de 1963, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, fue una convocatoria dirigida a los brasileños; en 1965, el manifiesto “Estética del hambre” revela al cineasta consciente de su papel en un

¹²¹ Véase “Por uma eztesyka da fome”, en *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 63-67.

¹²² “Tricontinental 67”, en *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 71-78.

¹²³ “Eztetsyka do sonho”, en *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 217-221.

foro internacional: al hablar con los interlocutores europeos, su premisa es la de la confrontación inevitable, y realiza el discurso sobre la incomprensión, por parte del desarrollado, de la experiencia del Tercer Mundo, subrayando lo que ve como una condición estructural de la alteridad (entre Europa y América Latina).

A partir de 1967, las entrevistas ponen en evidencia el ajuste estratégico entre el tono del discurso, los conceptos que moviliza y la naturaleza de su interlocutor (el tipo de revista de la que se trata, los críticos con los que dialoga).

Revisão es la palabra del joven que define su lugar en el cine brasileño, antes incluso de realizar las obras maestras que vendrían a tonificar sus ideas; *Revolução* es la batalla por la que él considera la memoria legítima del *Cinema novo* y de su experiencia a lo largo del mundo como cineasta tricontinental, poniendo en cuestión su lugar tanto en el proceso de la revolución como del cine que procuró alinearse a lo que se veía como una dirección dominante del proceso histórico. *O século do cinema* es la retrospectiva de la confrontación con sus pares que incluye, por un lado, el pensamiento del joven Rocha, resumiendo muy bien un itinerario crítico de notable interés, y señala, por otro lado, un conjunto de afinidades y alianzas que son efectivas en la escena internacional.

Desde “Estética del hambre” hasta sus textos sobre la épica-didáctica escritos en 1975, pasando por “La estética del sueño”, el énfasis dominante fue la afirmación del arte como un laboratorio de experimentación de conflictos en todos los niveles: (i) formal: contra el cine clásico y el realismo; (ii) dramático: contra la psicologización que cultiva la autonomía de la esfera privada de la experiencia; (iii) temático: porque resultó determinante poner en escena la experiencia de intensa repercusión social, que se vuelve encrucijada de los destinos colectivos, teatro del poder que moviliza los grandes intereses y proyectos que conforman la historia y construyen identidades nacionales, continentales.¹²⁴

Es notable en Rocha el sentimiento de la geopolítica (uno de cuyos vectores es el cine) como eje de una confrontación y de un extrañamiento en el cual el oprimido solo se torna visible (y eventualmente

¹²⁴ Véase Xavier, I., *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983; 2da. edición Cosac Naify, 2003, pp. 26-40.

sujeto en el proceso) por la violencia. Apoyándose en *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, él explicita ese sentimiento en “La estética del hambre”, acentuando la demarcación de los lugares y el conflicto estructural que deriva de la barrera económico-social, cultural y psicológica que separa el universo del hambre del mundo desarrollado.

En sus textos no se trata únicamente de defender la tesis social y política de los asuntos tratados por el *Cinema novo*, sino de recurrir al espacio semántico del hambre para referirse a la situación práctica de los cineastas, acentuando el esfuerzo de invención formal a partir de la carencia de recursos, en una respuesta más lúcida a la coyuntura histórica que incide sobre su trabajo. Este es el marco decisivo de la invención de una nueva estética que, en función de tal gesto, pasa a tener un alcance universal, no por minimizar las particularidades locales, sino, al contrario, por convertir al trato pertinente de esas particularidades en la condición para ser reconocido sin paternalismos. La diferencia estilística se engendra en la confrontación, tiene algo de inevitable agresividad, constituye una estética de la violencia.

La vocación revolucionaria del arte se afirma, para Rocha, dentro de esa confrontación geopolítica que implica conflictos étnicos, de clase y transnacionales. Sin embargo, si el arte es una práctica humana inserta en el campo simbólico, cualquier defensa de su dimensión política de enfrentamiento y riesgo no elimina otro imperativo: el que exige comprender que la verdadera fuerza de la intervención de lo poético en lo social proviene de su propia naturaleza como arte. Como explicita en “La estética del sueño”, el arte, por ser invención, es inmersión en lo imprevisto, experiencia instauradora, ruptura con el sentido común, los límites y las convenciones. Expresa la condición histórica (y cósmica) en su totalidad. Sin el control de la razón ni de la medida, instituye lo que no es, asume el momento mágico, entra en sintonía con lo que pertenece al sueño del oprimido, le da voz a las pulsiones inconscientes.

Esa posición de antena, de intérprete privilegiado de la sociedad, habría encontrado en el *Cinema novo* una de sus modalidades, aunque no la única, ya que el arte emancipador puede tener, según el cineasta brasileño, una dimensión más militante (como el “Tercer Cine”, de Fernando Solanas) o una dimensión radical de experimentalismo e

invención aparentemente apolítica, como la que se cristaliza en la obra de Jorge Luis Borges. Este produjo “las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo, su estética es la del sueño”, en la tentativa más abstracta y depurada de una tendencia de la literatura latinoamericana con la cual el cineasta se identificaba.

La ambivalencia fue, desde el inicio, la marca de su estilo. En sus películas, los dramas de la historia se inscriben en la forma, como es propio del “cine de poesía” (para usar la fórmula de Pasolini). Aquí, la cámara se hace sentir, es de una agilidad notable, sea en conjunción o en disyunción con la *mise-en-scène*, creando tensiones entre espacios abiertos y demarcaciones teatrales. Los personajes se condensan como emblemas, pero son observados por una cámara en mano al estilo documental, que palpa cuerpos y superficies. La mirada de Rocha es táctil, sensual, aunque la moldura de su representación sea alegórica. La convivencia de contrarios es ahí típicamente barroca, en la textura de la imagen y el sonido, en la concepción del teatro del poder –lo que explica la repetida invocación del término en las referencias a su cine. Sobre esa cuestión del barroco, su mayor afinidad en cuanto a la alegoría y al drama fue con Walter Benjamin, aunque solo más tarde haya leído al filósofo. De *Terra em transe* a *A idade da terra* su cine muestra muy bien cómo Rocha trabajó la dialéctica del desencanto y la esperanza de una forma que puede ser referida a Benjamin, con la reserva de que, en el cineasta, el cuño mesiánico no convivió con la melancolía: se transmutó en exasperación.

En el siguiente apartado nos detendremos en tres films clásicos de Rocha de la década del 1960, con el objetivo de profundizar en su estética del hambre y la violencia, que según percibimos conforman también una notable poética.

2. Una poética del hambre y la violencia

I

Barravento (convulsión de la naturaleza, maremoto) es un vocablo que proviene de una modificación lingüística del término marítimo “barlovento”. Filme de 1961, comprometido, social (¿acaso no lo fueron todos los de Rocha?), narra la historia, en riguroso orden cro-

nológico, de Firmino (Antonio Pitanga) que llega de la ciudad a un poblado bahiano de pescadores para intentar inculcar a la población rural los valores que él ha aprendido durante su estancia en la urbe. Firmino, contrario a las supersticiones correspondientes al *candomblé* que practican los aldeanos, intentará luchar contra estas –no sin dificultades– y demostrarle a la población que ni la pesca depende de Yemanjá, ni que Aruá (Aldo Teixeira) ni Naína (Lucy Carvalho) son hijos ni protegidos de la diosa del mar en la mitología *orixá* afrobrasileña. En torno a este argumento se articula una crítica feroz a la religiosidad “trágica y fatalista”, así como a las condiciones económicas en que este pueblo sobrevive: “400 para el patrón, 4 para mí (el intermediario) y 5 para repartir entre los pescadores”, testimonia el guión.



Los pescadores, dominados por patrones dueños de la redes, trabajan sin parar para conseguir sobrevivir, viendo cómo el resultado de su pesca se desliza hacia las manos de otros, y arriesgando incluso su vida cuando se ven obligados a pescar en balsas y a mano porque la vetusta red de la que disponen no es renovada por el patrón.

Rocha realiza un trabajo con influencia visible del neorrealismo italiano para dar cuenta de estas injusticias. Filmado enteramente en la Playa de Buraquinho, literalmente “agujerito”, cercano a Itapoava,

Rocha prescinde de los grandes estudios y se vale de la naturaleza del lugar para ambientar la fábula; una naturaleza que, siempre plasmada en planos generales y medios casi en estado salvaje, se contrapone a las prácticas empleadas hasta el momento en el cine paulista, acusado por cinemanovistas y vanguardias de falsear escenarios a base de planos cortos. El reflejo verosímil de un sufriente “agujero” exótico contrasta con la total carencia de exotismo que emerge de la situación de explotación y misticismo religioso que arrastran los protagonistas: un ejercicio de desmitificación y re-semantización del espacio en toda regla.

Rocha bebe también de las fuentes galas, y filma con la cámara en la mano porque, como él mismo afirmaría: “es estéticamente más sugestivo, abre nuevos horizontes del movimiento, es más rápido y más barato”. Elimina los fundidos y se vale del corte brusco entre planos en el anhelo de conseguir, en sus palabras, “un cine-verdad”. En algunos momentos, como cuando Naína (supuesta hija de Yemanjá) entra en trance en las distintas ceremonias de *candomblé*, el montaje se torna completamente esquizofrénico: rápidamente se suceden planos desiguales (cortos, medios y generales) de las viejas santeras danzando, de un negro que toca el tambor, de Naína y de pollos y peces muertos. Entre ellos, se intercalan primerísimos planos del rostro de Naína, perturbador y perturbado, desencajado, con una expresión que se debate entre el espanto y la pérdida de conciencia. Este rostro, níveo, exangüe, enteramente blanco, se alía en un claro movimiento tenebrista con el negro del fondo: imagen que recuerda a la estética filmica bergmaniana, cinco años antes de que, por ejemplo, *Persona* (1966) se estrenara.



Por otra parte, el ritmo caótico de los planos en este tipo de secuencias, junto al modo de yuxtaponerlos que emplea Rocha y la novedad sintética resultante, se relaciona íntimamente con los postulados del montaje de Eisenstein: todo un ejercicio de historia cinematográfica puesta al servicio del agitado Brasil de los sesenta.

Pero no queda ahí la antropofagia del brasileño, no radica solo en su técnica devoradora y calibrada, sino también en los tópicos utilizados. *Barravento* es una iniciación al género de la “película negra”, como él mismo declaró, rescatadora de tradiciones y cantos derivados de un pasado de esclavitud (como la Samba de Roda o la Capoeira), que aboga por el exotismo, por el “selvavirgismo” en los paisajes y el erotismo en la negritud femenina (encarnado en Cota, Luiza Maranhao, que muestra su anatomía desnuda frente a Aruá y al espectador) y estudia –mientras denuncia y desmitifica– el modo de vivir de una parte de la población bahiana, la que corresponde al “Brasil criollo” que ha sido descrito por el antropólogo Darcy Ribeiro. No obstante, Rocha no es solo director, autor, documentalista, sino también un gran poeta.

Aproximadamente en la mitad del film, Rocha narra hábilmente dos secuencias que ocurren simultáneamente: los pescadores que penetran en el mar en balsas (*jangadas*), y las viejas santeras que efectúan sus danzas rituales. Unos y otros planos se suceden como acontece en las mejores rimas en versos alternos. El ritmo naciente de paralelismos visuales rochanos –pescadores/viejas, pescadores/viejas–, como líneas de engranado lirismo clásico, conforma un poema visual escrito con la pluma del montaje. Unos minutos más tarde, la cámara “se baña” con Cota en la playa, sigue sus movimientos, tiembla, baila con la mujer, para, en la siguiente secuencia, alternar un *zoom* hacia esta con otro aún más intenso hacia el rostro de Naína, poseída. Este tipo de correspondencia de imágenes, más que iluminar la “verdad” inherente a cada filme, según su autor, la poetizan. La oda continúa: mientras Cota y Aruá hacen el amor en la playa, la hija de Yemanjá asiste a otra ceremonia religiosa. Los planos de una y otra escena se vuelven simultáneos y se van acercando progresivamente al objeto filmado: al final, tras el que parece ser el *clímax* de la pareja, la sangre de un pollo estrangulado en plano detalle cae sobre las cabezas de algunos de los asistentes al ritual: el orgasmo pía en su último suspiro.

Sin embargo, el cénit lírico de *Barravento* probablemente se encuentre en la secuencia de dos minutos y medio aproximadamente que muestra una tempestad que acontece en el poblado, causante de la muerte de uno de los pescadores, sorprendido en el mar por el temporal. En la escena, la cámara, como un personaje más, es sacudida frecuentemente por los enérgicos vientos contrariados: los planos pierden la estabilidad que otorga el horizonte, se alternan imágenes de tierra, mar y cielo con la desesperada carrera de Cota, seguida por un objetivo trémulo y veloz como sus propias piernas. Los planos en sus distintos tamaños se suceden; el montaje es dinámico, turbio; la imagen, por momentos, borrosa; los cortes presentan firmeza y brusquedad; varios *travellings* aumentan la sensación de movimiento. Tras la tormenta, la calma, que se salda con un pescador fallecido y una secuencia de extrema tensión dramática en torno a los fallidos poderes de la religión, que no han conseguido evitar esta muerte.

Dijo Rocha de *Barravento* que es “un filme impulsivo; es un filme de explosiones; es un filme de tensión creciente”. Y agregó: “espero que en el fondo sea un filme...”

II

La amplia geografía del *sertão*, en el nordeste de Brasil, fue el escenario elegido por Rocha para componer la que fue, quizás, su obra más famosa: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), y su secuela: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Antonio das Mortes* (1969).

En primer lugar, para referirnos a *Deus e o Diabo...*, debemos precisar una serie de circunstancias que hacen a la historia de los personajes involucrados. Muchos han querido hacer un paralelismo entre el western norteamericano y el cine de *cangaceiros* brasileño.¹²⁵ En ambos casos se trata de regiones inhóspitas, donde la civilización intenta hacerse un espacio, con la llegada de los pioneros que buscan establecerse y

¹²⁵ Dice Rocha: “En el Brasil, los indios reales son asesinados en sus aldeas y luego reinventados, con disfraces de indios norteamericanos en los desfiles de las *Escolas do Samba*, en el carnaval. Los niños de la calle son asesinados y luego llorados como ángeles que sobrepueblan los cielos o los infiernos. Los negros son fusilados por decenas en las favelas cada semana y después son reinventados y africanizados en las danzas, con los cuerpos pintados de colores vivos, como si fuesen salidos de un film de Tarzán. Si buscáramos lo genuinamente brasileiro encontraríamos casos interesantes, como por ejemplo, el *cangaçeiro*, símbolo del Nordeste brasileiro”. “Limitation de soi-même”, en *Cinemas d’Amerique Latine*, n° 6, 1998, pp. 66-67.

adueñarse de la mayor porción de tierras, el acompañamiento de religiosos y santones que pretenden llevar la fe al bárbaro para civilizarlo, la creación de ejércitos personales como necesidad de protección, la brecha inmensa e injusta que se instala entre los ganaderos y los campesinos. Todo esto en una época en que se daban las migraciones internas en busca de trabajo, la construcción del ferrocarril para llegar a los lugares más distantes, la industrialización del país que llevaba a la instalación de un Estado moderno.¹²⁶

Sin embargo, el fenómeno del *cangaço* es singular, exclusivo del *Sertão* y del Agreste. Ambas regiones se caracterizan por sus extensas áreas áridas. El nordeste brasileño posee un relieve irregular que se extiende en sus casi 800 mil kilómetros cuadrados de superficie total, con ciudades importantes como Salvador de Bahía, Fortaleza y Recife. Para la época a la que nos estamos refiriendo, esas ciudades apenas eran avanzadas de civilización, donde los terratenientes impusieron la agricultura invasiva y el pastoreo del ganado, lo cual fue cambiando el paisaje que transitaron los *cangaceiros* del siglo veinte. Esa zona también es denominada *caatinga*, un lugar donde la naturaleza se vuelve esquiva al hombre, permitiendo la presencia de fuertes desigualdades sociales.

¹²⁶ La película tiene como marco de referencia las rebeliones sociales del *Sertao* bahiano en la primera época de la República. La monarquía de Don Pedro I, que cae en 1889, tras haber aprobado la abolición de la esclavitud, un sorprendente canto de cisne de un régimen monárquico, dará lugar a una república controlada por los grandes propietarios rurales. Es en estas primeras décadas republicanas, en las que la miseria y la explotación del campesinado nutrirán constantemente las revueltas sociales, a las que la película hace constante referencia: la de los *conselheiros* inspirados en la revuelta de Antonio Conselheiro, un beato o fanático religioso bahiano monárquico que se opone a la nueva república y al mismo tiempo pretende una revolución social y espiritual contra la minoría latifundista que controla el país. La llamada “Guerra de los Canudos” acabará, tras sucesivos fracasos del ejército federal para aplastarla, en una brutal masacre de miles de campesinos, mujeres y niños. Además de la presencia de los *cangaceiros* en la historia (que, según algunos cronistas, son un grupo de rebeldes y revolucionarios, y según otros, un grupo de forajidos y bandidos, liderados por Lampião y María Bonita, y que serán asesinados por el ejército federal) tenemos en el filme el personaje del diablo, el Capitán Corisco, que dice haber formado parte de su grupo y pretenderá vengarlos. Los personajes de *Dios y el Diablo en la tierra del sol* coinciden exactamente con los arquetipos tradicionales del *Sertao*: los campesinos sin futuro, el beato o fanático religioso, los bandidos o revolucionarios, los propietarios rurales y los curas. Para este contexto histórico, véase el clásico de Josué de Castro, *Geografía del hambre*, parte III. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1971.

Si bien se han filmado más de cincuenta películas sobre *cangaceiros*, entre documentales y ficciones (en distintos géneros desde docudramas hasta comedias, pasando por pornografías, además de relatos históricos), es nuestro autor, el mayor de los representantes del Cinema Novo, quien ha mostrado la violencia como eje concreto de abordaje de la dramática situación social del campesinado del nordeste brasileño.

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol relata la historia de Manuel, un campesino que debe huir luego de haber discutido y dado muerte al capataz del campo donde trabaja. Seguido por su mujer Rosa busca refugio junto al beato Sebastião, con quien se va convirtiendo en un ser alienado que solo sigue las instrucciones que el santón le indica. Excesiva en sus celos, Rosa atenta contra la vida de Sebastião, dándole muerte. Con las manos manchadas de sangre, la pareja se salva de la matanza de fieles que lleva a cabo el mercenario Antonio das Mortes. En su huida, encuentran cobijo junto al *cangaceiro* Corisco, cuyo grupo ha quedado diezmado y pretende vengar la muerte de su capitán Lampião. Lo acompañan su mujer, Dadá, y dos hombres.

Rocha le dedica casi media hora al *cangaço* en su película. Esta secuencia podría dividirse en tres grandes partes: el encuentro con el *cangaceiro*, el ataque al hacendado y el enfrentamiento con Antonio das Mortes. En la primera combina los planos generales que dan cuenta de la aridez del paisaje con los primeros planos que muestran la fiereza de Corisco. La narración está a cargo de un juglar, el ciego Julio, que va contando las peripecias de Manuel en su tránsito hacia la independencia.

Canta el ciego Julio: “La historia continúa, presten mucha atención. Manuel y Rosa recorrieron el *sertão*...”, mientras los vemos en plano general, enmarcados en una puerta en ruinas en medio del campo. Sigue cantando: “... hasta que un día para bien o para mal, en sus vidas entró...”, y pasa a un primer plano de un cactus, a modo de metáfora, “...¡Coriiiiisco!”. Se oyen disparos y con un violento *zoom out* se nos muestra un claro, donde vemos, en leve picado, a los *cangaceiros* que arrastran a Manuel y a Rosa junto a otros campesinos con sus niños, a los que matan. Con *zoom in* vemos a Corisco acercarse a Dadá, a la que toca rudamente. Ella mira en dirección opuesta a donde están los muertos. La cámara sigue en paneo a Corisco hasta que este queda centrado en el plano (entre la mujer y los asesinados) y empuñando

su fusil grita: “Estoy cumpliendo la promesa a mi padrino Cícero, no dejo al pobre morir de hambre...” Gira hacia un lado y otro, y con las dos manos sube el fusil, gritando: “No maté a mi compadre Lampião”.

La escena en blanco y negro con alto contraste resume en su banda sonora y en su imagen los rastros de una historia que realmente sucedió. Corisco y Dadá existieron. Ella fue secuestrada por él a los catorce años y desde entonces no se separó de su lado. Se dice de ella que fue la única mujer que tomó un arma y disparó cuando ambos fueron atacados. Dadá fue herida en una pierna y, cojeando, arrastró a su compañero desfalleciente hasta un sitio seguro.

La furia de Corisco, el Diablo Rubio, como le decían, está exaltada por la muerte de Lampião, que fue vilmente asesinado y decapitado para construir un altar macabro. Suerte que seguirá el propio Corisco unos años más tarde.

Manuel y Rosa huyen de una situación violenta para encontrarse con otra aún más sangrienta. Corisco menciona al padre Cícero, su padrino, quien le ha entregado un mandato que no estamos seguros de que haya interpretado cabalmente: “No dejar morir al pobre... de hambre”. Estos bandidos forman parte de una mitología que los ubica como justicieros. Los acompaña un entorno inhóspito, una vestimenta vistosa, una valentía incalculable y la habilidad para burlar a la autoridad. Sin embargo, Corisco en un momento alza su espada y vemos su rostro dividido por el filo en dos: una mitad iluminada y la otra en sombras, Dios y el Diablo.

Mientras Manuel cree estar en el camino correcto y Rosa lo acompaña, seducida por el bandido, asisten a la matanza de un hacendado que está celebrando su boda. La brutalidad con que lo matan y violan a su mujer no deja duda sobre el camino equivocado que ha tomado Manuel. La escena es en un interior, iluminada por la luz de las velas. Los personajes pasan frente a cámara, aunque lo que realmente sucede de atroz ocurre en el segundo plano que nos ofrece la profundidad de campo. Una serie de elementos cobran significado: el velo de la novia que se coloca Rosa y el crucifijo que sostiene Manuel.

En la tercera parte, cámara en mano, estamos otra vez en el *sertão*, Manuel se atreve a enfrentar a Corisco, que le dice: “¿En qué pensabas cuando fuiste al Monte Santo?”. Manuel responde que Sebastián prometía justicia, pero que no se puede hacer justicia derramando sangre.

Corisco explica su pasado y su sed de venganza. Los encuadres son en primer plano, recortando parte del rostro de Manuel. Con mirada a cámara, Corisco dice: “Tú eres como un ángel. Si yo muero, vete con tu mujer [...] Era necesario que quedara en pie, luchando hasta el fin, desarreglando lo arreglado, hasta que el *sertão* se haga mar y el mar se haga *sertão*”. La cámara en mano registra el rostro de Manuel, que nos mira, como si terminara de entender dónde hay que buscar la felicidad.

En esta tercera parte hace su aparición Antonio das Mortes, que luego de mantener una conversación con el ciego Julio llega y mata a todos, con excepción de Rosa y Manuel, quienes huyen por el *sertão*, en un plano general que los devuelve mínimos. Rosa cae en un momento y Manuel la ayuda, mientras el juglar canta: “Más fuertes son los poderes del pueblo. Mataron a Corisco, balearon a Dadá. A divertirse, pueblo, hasta el amanecer”. Rosa cae de nuevo y Manuel sigue, corre velozmente, solo en la inmensidad, hasta que el *sertão* se confunde con el mar.



El ciego Julio entona: “Mi historia está terminando, verdad o imaginación, espero que hayan aprendido esta lección, que *estando mal repartido este mundo, anda mal*. Que la tierra es del hombre, ni de Dios ni del Diablo”.

Como hemos descrito, Rocha utiliza cámara en mano y corte directo, la imagen ofrece un alto contraste y no se usa ningún tipo de filtro. Tampoco se busca el lado pintoresco de la historia. Si bien en un momento la cámara recorre la vestimenta del *cangaceiro*, además de ofrecernos una imagen cargada de gran plasticidad, nos revela la fidelidad histórica con que ha encarado su filmación. La utilización del *zoom* no hace más que subrayar lo que nos va diciendo el juglar en su canción, poniendo el énfasis en la imagen, apareándola con la banda sonora. En cambio, la mirada a cámara nos incluye (o nos distancia, según se quiera ver) en el trasfondo social y político que se nos quiere transmitir. Como afirma una de las máximas más conocidas de Rocha que no caduca: “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”.

III

Antonio das Mortes (1969) es una película construida desde las vísceras, donde la podredumbre moral de la minoría adinerada y explotadora termina siendo desvanecida por un ser que se debate interiormente en una batalla moral, que expone de forma nítida una de las tesis habituales de Rocha: la dualidad del hombre. Un personaje que no es santo ni demonio aunque habita en una tierra dominada por ambos, y detesta la violencia (el diálogo inicial de Antonio) pero se ve obligado a servirse de ella, ve su vida inevitablemente perdida aunque ansía hallar una suerte de redención (el deseo de Antonio de estar cerca de la Mujer Santa). En definitiva, vemos un cúmulo de elementos enfrentados entre sí, que no son más que las formas internas que adquiere la devastadora escisión social que el cineasta expone desde los primeros planos del film.

La película toma la violencia y el delirio como sus dos constantes básicas. Ya en los mismos créditos iniciales se escuchan los gritos agónicos de un hombre que, sin duda, aparecen como una metáfora de la rabia y la desesperación de las comunidades campesinas no solo de Brasil sino de toda Latinoamérica. A partir de ahí, el film adquiere un clima alucinatorio que se mantendrá a lo largo de toda su duración. El

primer tercio puede, en este aspecto, aparecer como el más realista, ya que Rocha se dedica a presentar a los personajes, y, sobre todo, a situar al espectador en los diversos espacios donde se desarrollará la acción. Sin embargo, a partir de la lucha entre Antonio y el *cangaceiro*, un resto de locura contenida se adueña del film potenciado (hasta extremos inimaginables) por la aspereza de la dirección de Rocha.

Los gestos y movimientos de los personajes se tornan irracionales, movidos por el instinto o por los impulsos antes que por acciones meditadas. Casi se podría decir que dichos personajes deambulan por el espacio sin saber qué tipo de reacción es la que van a ejercitar en los segundos siguientes. Son una suerte de almas en pena que, en el fondo, escenifican en una perversa coreografía la proximidad de la muerte. Muerte que, en más de una ocasión, posee evidentes complementos eróticos. La secuencia en la que Laura y el maestro se refocilan sexualmente ante el cadáver del comisario (antiguo amante de ella) expele la íntima relación entre estos conceptos, que el cineasta hace colisionar con la presencia de la religión (una religión aceptada y venerada pero cuyos preceptos no se asumen).



Rocha, en el fondo, realiza la disección de un hombre que deambula entre lo místico y lo terrenal (nuevamente la dualidad en juego)

sin atenerse a ninguno de ambos. Algo que, quizá, se convierte por momentos en la perfecta justificación de los factores vinculados al delirio que se dan cita en *Antonio das Mortes*. Rocha exhibe un cúmulo de tumultos o situaciones marcadamente violentas, pero manteniendo una planificación rígida, habitualmente en planos estáticos o en desordenadas tomas que cambian de referente sin atenerse a ningún precepto establecido, cuyo objetivo reside en ampliar la tensión de estos momentos al resto de la película, provocando, con ello, un aura de tensión constantemente potenciada, precisamente, por el ritmo pausado con el que el film está planificado.

3. Nihilismo crítico y anarco-constructivismo: el pueblo que falta y la Revolución. Un debate abierto

Con su film *Vent d'est* (1969) Jean-Luc Godard iniciaba su militancia maoísta junto al grupo Dziga Vertov. Esa decisión despertó en Glauber Rocha una retahíla de ironías contra el maestro que, con ello, daba un “giro nihilista burgués”. Según explica Rocha, la situación de producción cinematográfica de Godard le juega en contra. En efecto: es financiado por fondos capitalistas, no sufre ningún tipo de censura y termina teniendo muy poco efecto revolucionario sobre el público. Su discurso se queda, de este modo, en un nihilismo crítico.

Ahora bien, el concepto de nihilismo crítico no es un concepto negativo para el mismo Rocha cuando consideraba los primeros films de Godard, pues en ellos se trataba de poner en obra una nihilización de lo establecido, las formas clásicas del cine y del pensamiento. Pero al nihilismo que se queda en un criticismo, Rocha le opone ahora su anarco-constructivismo. Más precisamente, dice que la situación para el cine en el primer mundo ha devenido contra revolucionaria. Opone a esto su situación de tercermundista y señala que la dirección del cine revolucionario está en el Tercer Mundo.

Ahora bien, según la perspectiva de análisis de Deleuze en su segundo volumen sobre cine, *La imagen-tiempo* (1985), en este tipo de cine moderno, especialmente el del Tercer Mundo, “el pueblo es lo que falta” (*le peuple, c'est ce qui n'est pas là*).¹²⁷ Esta ausencia introduce el problema en el pensamiento: la no presencia del pueblo. Se trata

¹²⁷ Deleuze, G., *Cinéma 2. L'image temps*. Paris, Minuit, 1985, p. 281.

de un cine que tiene que hacer la crítica del mito (de la historia, de la representación, de la revolución inserta en una lógica binaria), y así poner en trance, poner en crisis el orden establecido. Con esto también se libera un vínculo nuevo con el mundo. Una vez que ha caído el vínculo mítico, se necesita la creación de algo nuevo. Creación de enunciados colectivos para construir el pueblo que falta. Dice Deleuze:

Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador proclaman ‘nunca hubo pueblo aquí’, el pueblo que falta es un devenir, se inventa, en los suburbios y los campos de concentración, o bien en los *ghettos*, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir.¹²⁸

Si tenemos la necesidad de creación, entonces lo político no se puede reducir a un nihilismo crítico, como se le adjudicaba a Godard. Rocha señala al Tercer Mundo como Tierra y como Espíritu de esa función fabuladora, de esa posibilidad de crear algo nuevo, de esa potencia del flujo fílmico para pensar una nueva tierra. Este tercermundismo significa para Rocha un desmarque respecto del godardismo del cine, concebido como criticismo sin tierra. El artista del *Cinema novo* se enfrenta a un medio que lo censura, que lo rechaza; se enfrenta a un pueblo que sufre condiciones que incluso lo alejan de la posibilidad del cine. Rocha dice que Godard le habla a los militantes del Mayo francés, y es un maoísta que trabaja con fondos capitalistas; el brasileño se mete entre su pueblo que sufre y baila, y lo hace en un medio que se resiste al cambio.

El pasaje es del nihilismo crítico de Godard al anarco-constructivismo con el que se identificaba Rocha, como construcción de lo nuevo en la destrucción de lo viejo, que apunta “al amor de un Cristo”, de cualquier religión, imagen del amor. Y del amor como devenir colectivo en el que, dice Rocha, “es posible una superación de la muerte”. La afirmación nos interesa, más allá del misticismo que contiene y que podría borrar quizás su potencial revolucionario, porque su involucrarse con la tierra, con el pueblo (que aún falta, y espera ser creado), le permite una superación del nihilismo mediante el devenir

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 283

colectivo. Rocha liga este espíritu de construcción con su pertenencia al Tercer Mundo, donde la lucha es real y cada crítica a lo establecido, a lo impuesto por la opresión de los gobiernos y los mitos, abre un espacio de creatividad nuevo.

Deleuze presentaba la obra de Rocha como un ejemplo del cine político moderno. La característica de este cine consiste en no presuponer ya la posibilidad de una evolución o revolución, la posibilidad de la conquista del poder por parte de un proletariado o de un pueblo unido o unificado. Conciencia, evolución y revolución son colocadas en el mismo plano por Deleuze como lo que se ausenta con la no presencia de pueblo. Dice Deleuze: “Si el pueblo falta, si ya no hay conciencia, evolución, revolución, lo que se torna imposible es el propio esquema de inversión. Ya no habrá conquista del poder por un proletariado o por un pueblo unido o unificado”. Y agrega: “Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia [revolucionaria] fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara”.¹²⁹ El cine de Rocha es, para Deleuze, el cine de mayor agitación que se haya hecho. La agitación de las multiplicidades nómades, errantes en el *sertão*, sin pueblo.

La imposibilidad de una revolución, es decir, de todo pasaje de una etapa social a otra en un progreso histórico, se traduce por la coexistencia de todas las etapas sociales hasta el punto de hacer comunicar sus propias violencias: la violencia capitalista, la violencia de los propietarios terratenientes, la violencia de los profetas y santurrones, la de los bandidos honorables. El asesinato sagrado del niño en manos del cura se comunica en una confusa agitación con la masacre de los campesinos por parte de asesinos a sueldo del Estado, hordas de rebeldes, etcétera.

Como plantea J. C. Goddard,¹³⁰ se trata de la lógica deleuziana de lo anárquico que rompe con la lógica binaria: Capital-Estado/ Revolución-Estado. La diferencia no es entre dos segmentos de una misma línea (dos aspectos de una misma lógica), sino entre dos líneas divergentes: i) la binaria (con sus segmentos y máquinas de polarización) es la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁰ Goddard, Jean-Christophe, “Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nómada”, en *Deleuze político*, Zarka, I. C. (comp.). Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 93-102.

capitalista, que incluye la violencia revolucionaria anti-capitalista; ii) la deleuzeana, la línea de fuga, de desterritorialización, de ilimitación, es la que opone una tendencia nómada a la tendencia sedentaria de la línea segmentada, y desbarata los bloques y las identidades binarias, llevando la vida a un flujo ilimitado de invención continua.

Por su parte, Ismail Xavier, uno de los estudiosos, como señalamos, más importantes de la obra de Rocha, mantiene cierta distancia con respecto a la perspectiva deleuzeana. Se pregunta: ¿cómo se inventa un pueblo (que falta) por fuera de la lógica secuencial “conciencia-revolución” (lógica que Deleuze considera binaria y propia de la maquinaria capitalista)? Xavier desconfía de las aplicaciones prácticas y concretas de los postulados deleuzianos. Para salir de su estado de opresión, entre el hambre y la violencia, las multiplicidades errantes del *sertão* pueden establecer conexiones liberadoras, pero las mismas deben ser puestas en funcionamiento, tarde o temprano, a partir de una lógica polarizadora que los enfrente a aquellos que los oprimen. El pueblo se inventa en la revolución. Las múltiples violencias se organizan revolucionariamente. De esta manera, Xavier retoma la tradición de la revolución como “esquema de inversión”, que nos recuerda especialmente a la década del 1960 y a *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, con el emblemático Prólogo de Jean-Paul Sartre, en el que la violencia es presentada como el último rincón de humanidad que le queda al colonizado para liberarse. Un oprimido sin violencia se animaliza.

Es cierto que el concepto de “revolución” es estrictamente moderno, y que desde finales del siglo xx, en la llamada Posmodernidad, especialmente luego del fin de la Guerra Fría, de la caída de los “grandes relatos” y de la consolidación del neoliberalismo a nivel mundial, ha caído en desuso. Desde entonces, las cuestiones de las resistencias y las luchas como principios para modificar situaciones existentes se plantearon en términos de una “microfísica del poder”: luchas locales, particulares, específicas, que intentan modificar determinados ejercicios en las relaciones de poder en el marco de las instituciones. Pero el problema sigue insistiendo: ¿cómo se unen esas luchas locales, particulares, capilares, microfísicas? ¿Es posible que se conecten y compongan planos cada vez mayores? De ser posible, ¿qué nombre dar a ese plano que agrupa, reúne y sintetiza las luchas múltiples, y que transforma la realidad de manera radical?

Por nuestra parte, consideramos que frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos incluso en el interior de los propios individuos. Y así como la red de las relaciones de poder constituye un tejido que atraviesa los aparatos económicos, jurídico-políticos, culturales, sin que sea posible localizar exactamente un único poder, “El Poder”, así también la formación del enjambre de los puntos de resistencia surge de las estratificaciones sociales y las unidades individuales. Y es entonces que eventuales codificaciones estratégicas de esos puntos de resistencia pueden volver posible un acontecimiento llamado revolución. Pero ya no se trata del derrocamiento de un absoluto (El Poder) para instaurar con carácter de redención un nuevo absoluto (es decir, una liberación que se engaña a sí misma en nombre de conceptos abstractos), sino de codificaciones estratégicas que establecen lazos en las relaciones de fuerza para transformar la realidad actual. En este sentido, la revolución es siempre una potencia o virtualidad que nunca se agota en sus actualizaciones, en la medida en que es esa instancia dinámica que provoca la modificación de lo real.

De todos modos, el debate sigue abierto. Lo que comenzó en la década del 60 aún no terminó. Dice Rocha que la tarea del realizador es: “[f]ilmar personajes que comen tierra, personajes que comen raíces, personajes que roban para comer, personajes que matan para comer, personajes que huyen para comer, personajes sucios, descarnados, miserables, que viven en casas sucias, sombrías, inhóspitas”. Mientras existan esos personajes, mientras una estética del hambre nos muestre su existencia, el debate sigue en pie.

Bibliografía

- De Castro, Josué, *Geografía del hambre (parte III)*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1971.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image temps*. Paris, Minuit, 1985.
- Goddard, Jean-Christophe, “Deleuze y el cine político de Glauber Rocha. Violencia revolucionaria y violencia nómada”, en *Deleuze político*, Zarka, I. C. (comp.). Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, pp. 93-102.

Rocha, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 1963, reed. 2003.

———, *Revolução do cinema novo*. São Paulo, Cosac & Naify, 1981, reed. 2004.

———, *O século do cinema*. São Paulo, Cosac & Naify, 1983, reed. 2006.

Xavier, Ismail, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983; 2da. ed. Cosac & Naify, 2003.

———, “Glauber Rocha: crítico y cineasta”, en G. Rocha, *La Revolución es una ezetyka. Por un cine tropicalista*, trad. de Mariana de Gainza y Ezequiel Ipar. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.