

8.3. APROXIMACIONES A LAS POÉTICAS DEL CINE LATINOAMERICANO: GLAUBER ROCHA Y LAS RETÓRICAS DE LA ESTÉTICA DEL HAMBRE

Giuliana Paneiva

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL).
Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

El siguiente trabajo se inscribe en el Proyecto B/310, denominado “De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine latinoamericano”, y ha previsto focalizar en el análisis e interpretación acerca de los modos en que Glauber Rocha, cineasta brasileño, referente del Cinema novo a nivel internacional, reivindica la producción de un cine latinoamericano, alejado de las producciones hegemónicas estadounidenses y alejado, también, en consecuencia, de un cine complaciente. Es desde esta toma de posición política e ideológica que Rocha hace referencia a la “Estética del hambre”, con la cual se acerca a la vida cotidiana, pobre y colonizada, tomando como centro espacial de sus filmaciones, el nordeste brasileño. El siguiente propuesta intentará aproximarse a las poéticas latinoamericanas, particulares de este cineasta brasileño, a la luz del análisis de su largometraje: “Dios y el diablo en la tierra del sol”, 1964.

Palabras clave

Cinema novo, Glauber Rocha, *Estética del Hambre*

Se habla de reforma agraria, se produce una revolución en el teatro, el concretismo en las artes plásticas, la arquitectura de la ciudad de Brasilia evidencia que el país no se ha paralizado. ¿Y el cine? (Rocha, 1981)

Glauber Rocha, cineclubs y espacios de intercambio hacia los 60 en Brasil

Aires de cambio y transformación imperan en las juventudes de los sesenta. Dominados por la experimentación, la proposición de nuevas teorías, agrupaciones y agitaciones políticas y militantes, el Mayo francés, el estructuralismo, constituyen el clima social internacional con sus resonancias y particularidades en cada contexto. Situándonos en Latinoamérica, específicamente en el Brasil, es en este clima social caracterizado por el movimiento constante

–ya sea de ideas, cuerpos u armas- en donde se forja el interés de luchar por lo propio, por la representación de lo propio, de encontrar, construir y defender lo auténticamente brasilero. Verdad y autenticidad se construyen como los conceptos enaltecidos y dominantes en el discurso de la época, de fuerza constitutiva y esencial para las creaciones de producciones culturales. Es en este contexto en el cual encontramos a

Glauber Rocha, personaje atrapante por su carácter revisionista, agitador e inconformista, en constante búsqueda de la intervención y de la acción.

Glauber Rocha nació en Vitoria da Conquista, pequeña ciudad del Estado de Bahía, Brasil en 1939 y murió muy joven a los 42 años, en 1981 en Río de Janeiro, Brasil. Con una trayectoria escolar religiosa, desde muy joven desarrolló un gran interés por el teatro y el cine, lo que lo llevó a frecuentar el cineclub de la ciudad de Salvador –ciudad donde vivía- y a interiorizarse en el mundo del cine y de los filmes, tanto nacionales como internacionales. Desde entonces, se convirtió en un espectador activo de films nacionales (Linduarte Noronha, Lima Barreto), soviéticos (Eisenstein, Pudovkin, Vertov), de la vanguardia francesa (Méliès, L'Herbier, Dulac, Godard), del surrealismo español (Buñuel), de clásicos norteamericanos (Ford, Vidor) y del neorrealismo italiano (Rosellini), movimiento que sería uno de los principales referentes del derrotero productivo de Rocha. Se podría decir que consumió - cinematográficamente hablando- todo lo que le llegaba, lo que convirtió en insumo y punto de partida para la realización de sus producciones, sin dejar de lado y atendiendo, también, a las críticas y teorías cinematográficas, enriquecedoras del campo y de su perspectiva, como las de André Bazin, Georg Lukács, Béla Balázs y Georges Sadoul.

Desde temprana edad, Glauber participa de la efervescencia política y cultural de Brasil. Si bien en 1957 se inscribe en la carrera de derecho de la facultad de Salvador, la termina dejando y de manera pronta comienza a dedicarse como periodista al escribir sobre literatura y cine en diversos diarios y revistas de perspectiva de izquierda como lo era el diario: “O Momento”. Como mencionamos, Glauber, además de los versátiles trabajos que realizó, se movía por espacios de intercambio y debate de cine, como lo era el cineclub de Salvador, situación que era conllevada por otros tantos jóvenes que compartían el deseo de hacer filmes con una impronta regional y auténtica, con la confianza en la construcción crítica. A fines de los 50' y principios de los 60' se observa, que este clima de fraternidad se sucede de manera general en bares, en cinematecas y en los diferentes cineclubs existentes en el Brasil. En este contexto de comunión de ideas, en 1957, Rocha, trabaja como asistente de producción del reconocido cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos en su largometraje *Rio zona norte*, experiencia muy próxima y que precede al primer cortometraje de Glauber: *Patio*, realizado en 1958. Éste último, prioritariamente estético, al proponer un juego constante entre las formas, los cuerpos en movimiento, la música y los sonidos, se diferencia de su primer largometraje *Barravento*, 1961, en el cual la pregnancy está puesta en la historia, -sin desatender lo formal- en la temática narrada, que gira en torno a las luchas sociales y al misticismo de un pueblo de pescadores de Salvador, propuesto como el poder y la opresión dominante del lugar. Con *Barravento* Rocha

hizo evidente de una manera más explícita que en sus realizaciones anteriores, su visión política de la vida social y del lugar del cine en ella.

Es interesante el despegue que alcanzó este primer largometraje. Adquirió repercusión y éxito internacional al punto de obtener el primer premio de ópera prima en el Festival de Karlovy, Checoslovaquia en 1962. Desde entonces, Glauber viajó mucho, tanto en el interior de Brasil como en el extranjero, llevando y haciendo visibles sus películas y propuestas. Viajó por Europa y generó vínculos cercanos con diferentes críticos y cineastas reconocidos. Datos que consideramos no menores, al dar cuenta de un artista de conocimiento internacional y comprometido y ocupado no sólo por las realizaciones fílmicas sino también

por su distribución, quien él mismo entendía como rasgo esencial para la llegada y el reconocimiento popular.

Es así que, Rocha, desde muy joven comienza con su recorrido artístico productivo, con una clara postura materialista histórica, deconstructiva y, a la vez, reconstructiva superadora. Desde la no ingenuidad ni desde una rebeldía infundamentada sino, antes que nada, a partir de un dedicado y profundo análisis del mundo de los filmes -conociendo sus mercados hegemónicos y sus vanguardias- teniendo bien en claro, asimismo, y recociendo que el cine forma parte de una industria y, aún así, desde la confianza compartida en una verdadera transformación cultural -siempre atendiendo al lugar geopolítico en el que se ubica Brasil- realizará diversas producciones cinematográficas. Las cuales acompañó de numerosas manifestaciones expositivas de sus pensamientos y creencias, de diferente naturaleza, como ensayos, teorías, manifiestos, declaraciones y entrevistas que enriquecen, complementan y completan, su estilo de cineasta brasileiro combativo y comprometido socialmente con la verdad.

Confianza compartida: el Cinema novo

A inicios de los 60', Brasil, luego de haber transitado por políticas socio-económicas desarrollistas llevadas adelante por el presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), estaba atravesando un contexto progresivo de conflictos sociales y crisis políticas, marcado, a su vez, por iniciativas de reformas sociales y proyectos nacionalistas de izquierda. En esa vorágine brasilera de tensiones y luchas sociales, políticas y económicas, la cultura, atravesada de manera inherente por estas dimensiones y hecha cuerpo, entre otros, por los cineastas, opone resistencia y batalla propositiva constante a la dominación como "mal" general, primero y mayor. (Recordando a Jauretche y el antinomio "civilización y barbarie" concebido como la zoncera madre que las parió a todas). Los cineastas, cabe aclarar que algunos, no todos: aquellos de espíritu crítico y analítico, entendieron que la mayor dominación opresiva en el cine se daba de la mano de las películas norteamericanas, en lo que respecta a su temática, su retórica y su enunciación, convertidas éstas en el paradigma hegemónico cinematográfico. Hegemonía que unidirecciona a las películas y restringe las realizaciones y sus propuestas. ¿En qué sentido? en los motivos recurrentes que hacen al tema; en los protagonistas, sus

características y decisiones; en los recursos de iluminación, de planos; en los tiempos narrativos; en el discurso y su sentido, y en la intencionalidad de la producción en general. Dimensiones todas que repercuten e influyen en la construcción del gusto del público receptor quien en definitiva –si bien reconocemos la diversificación y diferenciación del mismo dependiendo de la clase, el nivel instructivo, subjetivo y experiencial- tiene el poder sobre el reconocimiento y éxito del film. En esta reflexión acerca de la hegemónica imitación de películas norteamericanas y de la posibilidad de generar algo nuevo que signifique un verdadero lenguaje cinematográfico brasileiro, es en donde se origina el fenómeno y el sentimiento compartido del Cinema novo.

Más que caracterizarse por rasgos formales únicos de realización fílmica, aquellos que forman parte, se unen en la búsqueda de la liberación, en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio que posibilite la independencia, se unen en las condiciones de producción: un Brasil tercermundista, subdesarrollado y pobre y, principalmente, se unen en el reconocimiento y conciencia aguda de la ubicación geopolítica en la que se encuentran y desde la cual llevarán adelante la revolución desde y a partir de la

transformación cultural. El cinema novo gesta sus orígenes a fines de los 50' y alcanza su mayor esplendor durante la década del 60', oponiéndose fuertemente al cine norteamericano al interpretarlo como una industria monstruosa que reproduce los intereses de los dominantes, y en ese sentido, como una gran máquina de producir ilusiones y realidades falsas e idealizadas en sus receptores. Productos que entran en contradicción con las propuestas de aquellos cineastas con plena conciencia histórica, social y de clase, que creen en el arte revolucionario, desde el cual revelar y desenmascarar las condiciones de dominación y pobreza –económica, social e ideológica- en las cuales se encuentra inmersa su cultura, para generar así un despertar social que posibilite desprenderse de toda dependencia. En esos años estaban muy presentes en los debates –como se mencionó en un principio- los conceptos de verdad, auténtico y nacional, en vinculación con las producciones teóricas y prácticas, atendiéndose a la correspondencia o no de éstas para con los contextos de producción en su complejidad y con sus particularidades. Por lo tanto, según los cinemanovistas entre ellos Rocha, concebido como uno de los referentes principales del movimiento, la reproducción de parámetros cinematográficos norteamericanos, de igual forma que la implantación o traslado de teorías, originales de otras situaciones, predominantemente europeas y estadounidenses, no respondería a las particularidades del Brasil en el cual ellos vivían y, como meras copias, desfavorecen el desarrollo de las potencialidades creativas de cineastas oriundos y, además, le quitan la posibilidad a sus espectadores de comprender situaciones de su realidad circundante. En definitiva, estas narraciones impuestas no hablarían de un cine brasileiro auténtico.

A 50 años de distancia, aproximadamente, del auge del Cinema novo, teniendo en cuenta los diferentes estilos de los cineastas que dieron vida a un movimiento heterogéneo y diverso, podemos observar ciertas características estéticas compartidas por los cinemanovistas, que hacen a la mencionada búsqueda de la liberación y de una cultura brasileña nacional y auténtica. ¿Qué comparten? Principalmente la temática y la narración retórica y enunciativa de

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

la misma. La temática tiene ver con las condiciones de dominación y subdesarrollo que sufre Brasil y con las diferentes consecuencias de éstas, como la pobreza, la miseria, las injusticias, la violencia y el hambre. Una realidad relegada de todo ámbito que ellos creen que debe ser la base desde la cual fundar un cine nacional, que reconozca, se levante y se pondere desde sus miserias. Una realidad o mejor dicho realidades, que observan que no muchos ven, no porque no lo vean realmente sino porque deciden obviar, negar, invisibilizar. Representando a esta ceguera metafórica no sólo las clases altas de mejores condiciones económicas, políticas y de acceso, sino también -producto de la misma dominación- aquellas que lo sufren, las clases bajas, más pobres de Brasil que se rehúsan a aceptar sus propias condiciones de existencia. Siendo la temática una importante arista del movimiento, la forma de narrarla y tratarla constituye la mayor preocupación y ocupación del mismo, porque consideran que es en el tratamiento y en la dirección, en donde se encuentra la verdadera toma de posición y postura con respecto al tema y al sentido del film. Los principales referentes del movimiento como Nelson Pereira dos Santos, León Hirszman, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Pedro de Andrade, Ruy Guerra, David Neves y el mismo Glauber Rocha, en esa búsqueda por hacer un cine auténtico a las realidades del subdesarrollo y dependencia de Brasil, introdujeron novedades de realización fílmicas en la construcción de un cine directo y crudo. Salieron a filmar con la cámara en mano, en escenarios exteriores naturales, que se correspondían con los escenarios del pueblo -en contraposición a la filmación hegemónica en sets cerrados con

escenarios representados-, recurriendo a lugares marginados, pobres y explotados del Brasil como el nordeste y las favelas. Utilizaron la luz natural del sol y sus sombras para generar ficciones de historias verosímiles, sin mentiras con respecto a las situaciones acaecidas en el momento, en determinados lugares con personas reales. Para ello, los personajes de sus películas, en muchas ocasiones, fueron actores no profesionales sino los mismos padecientes, miserables y, las características de los estos se plantearon en esa misma línea de respeto con “la verdad” de las personas, es decir, que no construyeron personajes idealizados, representantes del bien o del mal de manera tajante, sino comunes, reales, con contradicciones en sus actos y decisiones. También en este mismo sentido, utilizaron a la cultura popular: sus cotidianidades y padecimientos, como, así también, sus costumbres, tradiciones y mitos, como materia prima de sus narraciones fílmicas.

Por otra parte, resulta interesante, el conocimiento que tuvieron estos cineastas revolucionarios del campo cinematográfico en su totalidad, es decir, al haberlo comprendido como una verdadera red de interrelaciones entre las distintas partes y dimensiones constitutivas y por lo tanto, atendido a cada una de ellas con detenimiento y respeto. Además de estar comprometidos en romper con las tradiciones vueltas hegemónicas del cine norteamericano hollywoodense en cuanto a la producción, tuvieron muy en cuenta la distribución y los ámbitos de circulación de las películas y al público espectador. Le otorgan un lugar de importancia al público, respetándolo aunque al mismo tiempo invitándolo y interpelándolo a participar del proceso cinematográfico revolucionario. Porque entienden que, que por más que el cine sea industrial/comercial o de autor/revolucionario para que exista y continúe haciéndolo, se rige por las leyes del mercado, con alguien que lo realiza, alguien que lo

produce y distribuye y alguien que lo consume. En palabras del mismo Rocha: “[...] el producto cultural, para existir y circular, necesita de un mercado. Un producto cultural que se opone a la ideología estética de los fascismos dominantes y a la estética del entorpecimiento americana debe crear su propio mercado.” (Rocha, 1967). Consideramos entonces, que la no ingenuidad en estos aspectos de circulación les favoreció como movimiento, en cuanto a su riqueza y fortaleza combativa, permitiéndoles “competir” contra aquellos otros antagónicos de los cuales busca renovarse. No obstante, el Cinema novo busca, a pesar de sus deseo de internacionalización en tanto movimiento del subdesarrollo, un público latino, un público protagonista de sus narraciones que pueda verse en las películas y despertarse de su condición de miserable y explotado: “Al cinema novo le preocupa más que nunca la conquista del mercado latino, mercado que deberá ser internalizado por las mismas producciones latinas.” (Rocha, 1967). Es así que, los cinemanovistas habiendo vivenciado el poco éxito y la pronta quiebra en 1957 de la productora brasileña Veracruz, iniciada en 1950, y siendo conocedores de la importancia, comercial y receptiva, del control y la dirección de la distribución, el Cinema novo creó de la mano de Luiz Carlos Barreto, hacia 1964, la DIFILM, productora de películas de este movimiento brasileño que logró multiplicar las ganancias para con ellas y aumentar la receptividad del público, iniciando asimismo, la exportación de estas películas a países extranjeros.

Pensamiento situado: “Estética del hambre”

En 1964, con 26 años Glauber Rocha realiza su segundo largometraje “Dios y el diablo en la tierra del sol”, el cual se constituye como una de los obras representantes del Cinema novo. Ese mismo año se produjo un golpe de estado militar que destituyó al presidente brasileño

de entonces: Joao Goulart, y tras el mismo, comenzó en Brasil un largo período de dictadura militar que duró hasta 1985. Fue un periodo marcado por las censuras, las represiones, los exilios y, aún así, por un fuerte compromiso político y militante materializado en la persistente producción artística novedosa y contestataria. “Dios y el diablo en la tierra del sol” se presenta como el pensamiento y las convicciones ideológicas, éticas y estéticas de Glauber, la cual se verá complementada y dotada de sentido con, de alguna manera, la “Estética del hambre” del mismo autor, expuesta en Génova en 1965. En dicho año y ciudad italiana, se llevó a cabo la V Rassegna del Cine Latinoamericano, siendo allí, en el marco del Seminario: “Tercer Mundo y Comunidad Mundial”, en donde Glauber presentó una versión de su “Estética del Hambre”, publicada originalmente en la revista *Civilizacao Brasileira*, ese mismo año en Río de Janeiro. Tesis con la cual deja expuesta la mirada idealista y fuertemente paternalista con la cual “el Primer Mundo”, es decir europeos y norteamericanos, miran y representan a Latinoamérica. Denuncia cómo esa mirada idealizante se vuelve carne en la cultura hegemónica y oficial de nuestras naciones, educando, restringiendo y direccionando las producciones y el gusto estético popular hacia una cultura que reproduce los intereses, las conveniencias y las fantasías de los países dominantes, colonizadores -en todas las dimensiones-, mientras que las realidades latinoamericanas distan mucho de esas representaciones cinematográficas idealistas cuyo único fin es el éxito comercial y la somnolencia popular, va a decir Rocha. Por lo tanto, para

hacerle frente a este tipo de producciones comerciales, Glauber de la mano del Cinema novo propone una estética del hambre, que exprese, antes que represente, las miserias e injusticias latinoamericanas, siendo así auténticas con las realidades vividas y que contribuya a su (re)conocimiento verdadero y afectivo.

Estética del hambre en tanto el Cinema novo: “[...] poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras.” (Rocha, 1965). Y, es justamente allí, donde radica la originalidad del Cinema novo frente al cine mundial, según Rocha, en el hambre de su propia sociedad y en la incompreensión de éste como la esencia latinoamericana. Galería de hambrientos y sucios que en oposición al mundo ideal y bello del cine digestivo: películas con gente rica, linda, con problemas triviales, sin sentidos, de objetivos únicamente industriales. Glauber propone en cambio, una estética ética en fuerte compromiso con la verdad, resultado de y, a la vez, respuesta al subdesarrollo y a la colonización constante con todos sus derivantes mecanismos de opresión:

Nosotros comprendemos el hambre que el europeo y el brasileño mayoritariamente no entienden. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come pero tiene miedo de decirlo; y sobre todo, no sabe de dónde viene ese hambre. (Rocha, 1965)

Sólo la cultura del hambre podrá superarse, salir de sus apetencias desde sus mismas miserias, desde su desgracia original y, en este sentido, resulta interesante la propuesta de Glauber al enunciar que la más noble y auténtica manifestación del hambre es la violencia, siendo la fuerza de esa violencia en imágenes y sonidos la que caracterizó al Cinema novo y por la cual alcanzó repercusión internacional. “Una estética de la violencia antes que ser primitiva es revolucionaria” (Rocha, 1965) y como tal es una estética ética y política

deliberada, que más que el odio o la venganza busca y tiene como fin último y primero la transformación, la salida de ese hambre originario.

“Dios y el diablo en la tierra del sol” y la “Estética del hambre”, dos caras de la misma convicción

“Dios y el diablo en la tierra del sol”, 1964, largometraje en blanco y negro, en 35 mm., corporaliza estas reflexiones teóricas antes de que éstas sean publicadas. Desde la temática, hasta la elección de los planos, el tiempo de narración y las características de los personajes, se posiciona en contra del cine digestivo hollywoodense, y en sintonía con los postulados y objetivos del Cinema novo. La película narra la vida de Manuel y Rosa y las diferentes situaciones – con las difíciles decisiones que conllevan- por las que tienen que atravesar para sortear el hambre, la pobreza y las injusticias, sostenidas y reproducidas en el tiempo en el desierto brasileiro (nordeste del país). Glauber trabaja y reflexiona en la película acerca de las relaciones de poder, las diferentes dominaciones, encarnadas explícitamente en

representantes de diversos ámbitos e instituciones -como la iglesia y el Estado-, la opresión y la subordinación del pueblo. Recurriendo a esa galería de hambrientos, Glauber filma esta película al exterior, con la luz de un sol radiante, tan característico de las tierras áridas del desierto del nordeste brasileño, con personajes reales, de carne y hueso. Es decir, tomando distancia de los estereotipos norteamericanos -inmediatamente reconocibles- de los buenos y los malos, aquí los personajes son hombres y mujeres “reales” en constante contradicción y duda en sus decisiones y actos. Incluso los “malos” que vendrían a ser aquellos opresores y gestores de violencia, no son malos al estilo monstruoso de los villanos hollywoodenses sino que en este caso están contruidos como hombres comunes y corrientes que en la mayoría de los casos comparten las mismas miserias y escenarios que sus oprimidos. Lo interesante en esta película radica justamente en esa construcción, en cómo el autor expone la variedad y la complejidad de las relaciones de poder que se generan incluso entre los mismos oprimidos.

Los distintos momentos de subordinación están planteados a partir de: en primer lugar, los maltratos e injusticias que soporta el vaquero Manuel de su patrón, terrateniente, que, sin embargo, deja de soportar al matarlo y huir con su esposa Rosa. En segundo lugar, cuando Manuel se entrega ciegamente a las palabras y mandatos del beato Sebastián, que promulga la salvación de todos aquellos que lo sigan en creencia y actos. Santo que en nombre de la salvación de sus seguidores y de la esperanza en una tierra paradisíaca con abundancia de agua y comida comete crímenes -mata al hijo de Manuel y Rosa- y otorga arduas penitencias. Y por último y en tercer lugar, se sucede la subordinación de Manuel frente a las andanzas de Corisco, renombrado cangaceiro,¹ tras el asesinato del Beato en manos de Rosa.

Asimismo, Glauber diversifica los poderes dominantes presentes en la historia mediante diferentes representantes. El patrón terrateniente, viene a simbolizar, por un lado, el poder económico. San Sebastián, un representante del poder del misticismo, incorporación que, también, intenta expresar la dependencia de los súbditos para con los líderes religiosos

populares. Como contracara, se exhibe el poder de la religión cristiana oficial, con dos curas que, buscando eliminar el liderazgo del santo popular, contratan a un mercenario -Antonio das Mortes- para que lo mate. Y por otro lado, también, el autor decide mostrar el poder del gobierno ejercido por las tropas del ejército mandadas a matar a los seguidores del Beato Sebastián.

En cuanto a la elección de los encuadres y los planos -en relación para con las imágenes- y de la duración de los fotogramas, también, son tratamientos destacables en el estilo revolucionario de Rocha, quien logra explotar las posibilidades ofrecidas por los diferentes enfoques. Por ejemplo, en el principio del film, utiliza el plano general aéreo para situar al espectador en el escenario de la historia, al cual hace finalizar en un primer plano de la cabeza de un caballo muerto, en putrefacción, sostenido en un tiempo de duración considerable y, creando, así, un

¹ Cangaceiro es el nombre dado a los hombres que vivían en bandas armadas en el nordeste brasileño desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1940 aproximadamente. La gran mayoría vivía del bandolerismo, tornándose en un problema social de la región y al mismo tiempo pasando a ser parte del folklore brasileño.

fotograma violento que da indicios de la fortaleza de las imágenes venideras. Rescatamos esta imagen del animal en putrefacción por su fortaleza simbólica en tanto entendemos como una metáfora de la muerte producto de la sequía del lugar, aunque también, por su fuerza estética, otorgada justamente por la elección del plano y su duración. Glauber en *Revolução do cinema novo*, 1967, propone que los cineastas independientes organizados y unidos en la revolución, nacional e internacional, deben provocar un shock con sus películas, que logre transformar la educación hegemónica norteamericana, tanto moral como estética, recordando a la propuesta benjamiana de las “imágenes dialécticas”, en ese mismo sentido, de despertar la somnolencia del pueblo. Por lo tanto, éste último fotograma mencionado se inscribe en ese deseo del autor de generar un shock, un malestar en el espectador, que, dado el tiempo de duración del mismo, por más que quiera mirar para otro lado, no pueda deshacerse de la imagen y que, así, comprendiendo y reconociendo su dolor, su hambre, se levante y luche contra las imposiciones colonizadoras. Este fotograma es uno de tantos que el autor incorporó en el film con ese sentido de choque, como por ejemplo el de aquel que muestra, también, en primer plano el cansancio y el sudor del trabajo manual ejercido por Rosa, como, así también, las imágenes de la gente amontonada asesinada por las tropas del gobierno en la escalera –escena que dicho sea de paso recuerda a la de la escalera del *Acorazado Potemkin*, 1925.

Otra característica destacable de la película en reflexión, que se corresponde con la postura materialista histórica de Rocha, es la dualidad y los pares dicotómicos presentes. Pares polares que ya se dejan ver en el título de la película, mencionando la dualidad primordial religiosa entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo. En el desarrollo se construyen muchas más, las cuales se podrían agrupar entre las de: opresor/oprimido y abundancia/sequía. Estas dualidades se proponen con la intención de jaquear los supuestos subyacentes estáticos y normativos acerca de lo que está bien y lo que está mal, para la cual se exhiben permanentemente las contradicciones y la complejidad inherente de la sociedad y sus actores. Al exponer injusticias hechas en nombre, incluso, de aquellos que se supone tienen como objetivo el bien común como la Iglesia y el Estado, el autor provoca un grado de perplejidad al punto de no poder discernir si se mata por dios o por el diablo, o quizás por los dos.

Para finalizar con este incipiente análisis fílmico, la película no tiene el clásico happy ending a lo Hollywood sino, principalmente, es incierto, desesperante y metafórico, en el cual

Manuel y Rosa corren en búsqueda de esa prometida y deseada tierra de abundancias, “Hasta que el sertão se haga mar y el mar se haga sertão”.²

Algunas reflexiones e interrogantes finales

Haciendo una recapitulación de lo hasta aquí expuesto, en primer lugar, destacamos, aún en tiempos difíciles de lucha, censuras y represiones políticas, sociales y culturales, como lo fueron los 60’ y 70’ brasileros, el compromiso de Glauber Rocha como de aquellos otros jóvenes cinemanovistas, militante y, principalmente, para creador, tanto de producciones culturales

²Letra de la canción de la película escrita por Rocha e interpretada por Sergio Ricardo.

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

materiales, como pueden ser las películas, como de reflexiones teóricas y espacios de intercambio de ideas, en relación a esa búsqueda por las poéticas latinoamericanas. En esa exploración, el arte es concebido no como un medio para alcanzar la transformación, sino como revolucionario en sí mismo, en palabras del mismo Rocha: “[...] en arte solo hay una opción: la que existe. La otra es un calendario de hipótesis.” (Rocha, 1968). Cita que denota una conciencia aguda de la realidad existencial latinoamericana, que lleva a la situacionalidad característica de su pensar, en la cual radica, asimismo, su innovación, que profundiza y complejiza al proponer una “Estética del hambre”, como esa existencia primera latinoamericana. Innovación que se hace visible en las temáticas narradas por el autor vinculadas a aquellos lugares y personajes padecientes de la colonización extranjera y sistemática, política, económica y cultural, y específicamente con el tratamiento de esas historias. Dándole visibilidad a cuerpos “reales”, comunes, trabajadores, con dudas. Temáticas que se nutren como materia prima de las costumbres, tradiciones y leyendas populares, con sus nombres y cuentos característicos, como lo son, por ejemplo, el cangaceiro Corisco y el legendario cangaceiro Lampião.

Por otra parte, tanto Rocha como los cinemanovistas tenían muy en claro el componente industrial y conocían los alcances y límites del dispositivo cinematográfico propiamente, con el cual trabajaban. Por lo tanto, es a partir de esos conocimientos, que estos cineastas brasileiros llevan adelante sus propuestas novedosas, explotando las posibilidades ofrecidas por el cine como dispositivo y como industria, principalmente, aprovechando el alcance masivo para con los espectadores.

De igual modo, conocían el padecimiento del público, dentro del cual se incluyen los críticos de arte, del complejo de colonización cultural, como consecuencia de una educación, impuesta y reproducida de manera sistemática, moral y estética, basada en los parámetros del cine norteamericano hollywoodense, los cuales, a su vez, condicionan y direccionan el éxito popular de las producciones. Por lo tanto, decidieron trabajar en la ardua tarea de batallar contra ese cine digestivo de fines únicamente comerciales, desde adentro del campo, proponiendo quitarle a la hegemonía cinematográfica su halo de autoridad que se presentaba como sinónimo de verdad, con un cine de autor, un cine directo, revolucionario que sea genuino con la realidad de las situaciones particulares del subdesarrollo dependiente latinoamericano y que involucre al público, como sujeto espectador activo en ese movimiento de revolución cultural.

Para cerrar, creemos pertinente destacar que el trabajo; la confianza en la revolución; la convicción política, militante e ideológica; la dedicación y el estudio, y el pensamiento crítico constante –dado en el análisis de películas, en el interés por las críticas artísticas

diversas como por la proposición de teorías y reflexiones propias- fue lo que les otorgó un gran reconocimiento, incluso internacional, tanto al Cinema novo como a Glauber Rocha, en particular, reconocimiento que, a su vez, les permitió batallar contra todo tipo de censuras en tiempos tiránicos en donde el “oro” fácil se lo llevaba el cine complaciente, los acatamientos de órdenes y las reproducciones indiscriminadas de hegemonías. Por último, como interrogante

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

final, retomando el eje de arte y memoria en el cual nos inscribimos y como punta pie para continuar investigando, nos preguntamos en qué medida estas producciones contra-hegemónicas, revolucionarias y alternativas pasan a formar parte, también como aquellas producciones oficiales, de la memoria cultural y social de ese Brasil, que les dio origen y las dejó llegar, atravesando un particular recorrido, hasta nuestra contemporaneidad.

Bibliografía

- Ipar, E. (comp.) (2011). *La revolución es una eztétika. Por un cine tropicalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Muñoz Cobeñas, L. (2016). “Epistemologías desde el sur. Aportes del cine latinoamericano”. Revista N° 2 *Metal*, Editorial Papel Cosido, Universidad Nacional de La Plata.
- Orell García, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Ed. Civilização brasileira, Río de Janeiro.
- (1965). *Eztétyka del hambre*, en *Civilización Brasileña*.
- (1967). “Teoría y práctica del cine latinoamericano”. En *Avanti*. Roma
- (1968). “El Cinema novo y la aventura de la creación”. En *Visão*. San Pablo, Brasil.
- (1981). *Revolução do cinema novo*, Ed. Alhambra/Embrafilme. Río de Janeiro.
- Román, J. (2010). “Dos tiempos para la utopía: festivales de cine latinoamericano”. En *Revista Aisthesis* N° 48, Pontificia Universidad Católica de Chile.