

## *El desarrollo de un proyecto estético revolucionario en dos películas de Glauber Rocha*

SÁNCHEZ, Paula Natalia / FFyL- UBA - paulasanchezletras@gmail.com

---

*Eje: Literatura Latinoamericana*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: Glauber Rocha – estética - política*

### » **Resumen**

Este trabajo se propone observar, a partir de la puesta en diálogo de dos películas y dos manifiestos de Glauber Rocha, cómo el desarrollo del proyecto estético de este director se relaciona íntimamente con las modificaciones en el campo de las ideas de izquierda y el contexto histórico particular de Brasil y América Latina. Las diferencias con respecto a la concepción de lo político en este corpus se analizarán teniendo en cuenta los conceptos de Rancière “política del arte” y “reparto de lo sensible”. A partir de ellos, se podrá observar la manera radical de establecer un cine revolucionario para América Latina proponiendo el abandono de las ideas estructurantes de la razón occidental que se transformarán en imagen y narrativa.

### » **El abandono de la razón**

¿Quiénes son los personajes que aparecen en *Dios y el diablo* (1964) y *Tierra en transe* (1967)? ¿Qué narra cada película? Sólo tres años separan la aparición de cada una, segunda y tercera en la producción del director. Pero son tres años en la década del 60', esa que en un gran torbellino de ideas y acciones da vuelta lo hasta entonces concebido. A partir del diálogo de estas dos películas con dos manifiestos (*Eztétyka del Hambre y del Sueño*) se observa cómo el proyecto estético de Rocha se relaciona íntimamente con las modificaciones en el campo de las ideas de izquierda y el contexto histórico particular de Brasil, este proyecto no puede concebirse por fuera de una nueva idea de revolución política y estética posible para América Latina. De este modo, los sujetos y las acciones que se narran en cada una de las películas puede relacionarse a una manera distinta de pensar al sujeto revolucionario existente en la realidad latinoamericana. No es posible establecer una correlación directa entre los personajes de las películas y un posible sujeto

revolucionario, no es la intención del director como tampoco de este trabajo. En todo caso, la posibilidad de pensar a los personajes como posibles sujetos revolucionarios diferentes es uno de los varios elementos que permite percibir los cambios en el proyecto estético y político de Rocha y con él su concepción revolucionaria. A partir de un proyecto colectivo como es la revolución se construyen diferentes actores sociales y también nociones de comunidad. En este sentido, las modificaciones que se establecen en el modo de narrar y qué narrar entre cada película están dadas a partir de un alejamiento de la razón como aquello de lo cual hay que distanciarse para conseguir la liberación absoluta del colonizador. La razón domina todo, incluso los proyectos revolucionarios. El cineasta en el camino entre estas dos películas busca ir concretando el abandono de la razón que considera colonizante y antirrevolucionaria para acercarse a la irracionalidad propia del pueblo latinoamericano.

Arte y política es una de tantas dicotomías que atraviesan la historia de las ideas. La discusión tradicionalmente, y aún continúa, se centra en la necesidad, ignorancia o exclusión de los campos. La idea de un arte “comprometido” fue una discusión dentro del arte y no dentro de la política. Podría relacionarse con una idea de superioridad de un campo sobre el otro. A lo largo del tiempo las diferentes posturas al respecto fueron marcando la agenda de los artistas. Pero el arte “comprometido” o “revolucionario” está inserto en un contexto particular de la historia, de esta manera encontramos nuevas formas en la década del 60’, década en la cual se desarrolla la primer parte de la filmografía de Glauber Rocha.

La década del sesenta propone un quiebre sobre todo para la izquierda latinoamericana. Ésta siempre se pensó a sí misma como réplica de la de Europa y por lo tanto con las mismas necesidades y acciones que aquella. Pero el principio de este decenio está marcado por una revolución que no se encuadra en los parámetros de la revolución marxista en los términos de la toma del poder por parte del proletariado: la revolución cubana. Este hecho histórico constituye un hito en el pensamiento de izquierda de América Latina ya que refuerza la idea de sus particularidades identitarias tanto étnicas como políticas. Esta década pone en el centro de muchas discusiones qué sucede en el llamado Tercer Mundo, esa zona indefinida que atraviesa varios continentes y está marcada por sus relaciones de dominación con los países del “Primer Mundo”. Por otro lado, esta década mantiene en vilo a todo el mundo ante la medición de fuerzas de dos potencias. La Guerra Fría, la decisión de no volver a tener más “Cubas” en América Latina influirán de manera determinante de este lado del Atlántico, y en Brasil a partir de 1964 con el Golpe de Estado a Joao Goulart.

La publicación de *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon (1961) es muestra de una “toma de conciencia” con respecto al lugar ocupado por las clases subalternas y de la imposibilidad de desarrollo de los países periféricos en la medida que los países centrales perpetúen su dominación sobre ellos. La dominación se concibe como económica, política y cultural. La relación del Tercer mundo con sus dominadores es la realización material de la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel, idea que plantea ampliamente Sartre en el prólogo del libro de Fanon (1983). La búsqueda de la libertad comienza por el reconocimiento de la dominación cultural que penetra en los modos de pensar y actuar del oprimido.

En este marco, todas las prácticas deben estar vinculadas a la liberación de las clases subalternas, todo debe ser revolucionario, incluso el arte. Glauber Rocha no está exento de esto. Su idea de crear un arte revolucionario, y más precisamente un cine revolucionario, se observa tanto en sus películas como en sus manifiestos. Este cineasta cuenta con una gran producción que da cuenta de su concepción del cine. Esta concepción se va desarrollando hacia una idea que busca crear una ruptura real con los modos de pensar las revoluciones de occidente. Rocha plantea que la diferencia que existe en el Tercer Mundo tiene que ver, entre otras cosas, con el hambre, la violencia y la posibilidad de romper con la racionalización propuesta por el dominador. Esta es la forma en la que el Tercer Mundo, y América Latina en particular, debe liberarse.

Rocha no concibe la idea de crear un cine que no sea revolucionario, porque este carácter se manifiesta en el mismo momento de creación de ese cine. En este sentido, el filósofo Jacques Rancière (2010) propone el concepto de “política del arte” en el cual desarrolla la idea de que el arte es político en la medida en que se concibe como arte. El hecho de buscar romper con estereotipos planteados por los sistemas de representación imperantes o no ya posiciona políticamente esa producción (es decir, puede ser revolucionaria o no, pero siempre es política). Lo central de la teoría de este autor se encuentra en su concepción del “reparto de lo sensible” en la cual se esboza la posibilidad de que una obra se constituya en revolucionaria en la medida que establezca un nuevo reparto de lo sensible, esta división es la que permite visibilizar determinados elementos que se encuentran generalmente invisibilizados. En palabras del autor:

Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etcétera (RANCIÈRE Jacques, 2009).

Glauber Rocha propone a través de su cine un nuevo reparto de lo sensible en la medida que pone en el centro de su producción una concepción del otro que se aleja de las concepciones hegemónicas. En este sentido, *Dios y el diablo en la tierra del sol*, segundo largometraje del cineasta, pone de manifiesto el carácter místico de una posible liberación teniendo en cuenta los elementos propios de la cultura popular brasileña que se busca invisibilizar o estereotipar para no hacerse cargo de su existencia: el sertón y toda la cultura nordestina. La escena del comienzo de la película muestra desde una visión aérea el sertón y termina con el primer plano de una vaca muerta que está consumiéndose por las moscas.

Esta escena inaugural se convierte en la entrada al manifiesto del *cinema novo* en el mismo momento en el que Rocha propone que esta corriente del cine “narró, poetizó, discursó, analizó, excitó los temas del hambre” (2011). La vaca muerta simboliza y adelanta el hambre por el que pasan los personajes de este cine. Nuevamente Rancière ofrece una noción interesante desde la cual pensar el cine de Rocha: en el mismo texto, plantea que “la revolución estética es en primer lugar la gloria de lo insignificante” (2009) y que esto es potenciado en el arte por el ingreso de la fotografía y el cine ya que permiten

“pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstituir mundos a partir de sus vestigios, este programa es *literario* antes que *científico*” (2009).

Lo insignificante, lo marginal, el hambre es aquello que se resignifica en el cinema novo y constituye su más íntima razón de ser. Estos elementos, tal vez, hayan aparecido en otras corrientes del cine, sin embargo es el cinema novo quien tiene la capacidad y el deber de poder tratarlas como verdades ya que “la exposición de la miseria Latina es saboreada por los interlocutores extranjeros como dato formal en su campo de interés y no como síntoma trágico” (GLAUBER ROCHA, 2011) por lo que el arte político anterior al cinema novo eran mentiras elaboradas de la verdad, vulgarizando las problemáticas sociales, contaminando el terreno de lo político, explica Glauber.

*Dios y el diablo* se construye a partir del hambre que buscan evitar los personajes. La película se encuentra y narra un espacio campesino. La violencia ejercida es el único medio

---

<sup>1</sup> Aquí podríamos intercambiar de *literario* y *científico* por las palabras por la de artístico y técnico ya que se relacionan con las disciplinas propuestas por el autor y se ajustan más a los términos utilizados en este trabajo. Por supuesto, no es posible hacer una transferencia directa de los términos sin ningún tipo de modificación pero para la utilización y el análisis propuesto basta con aspectos generales de estos términos.

que tiene el pobre para visualizarse, para que el mundo tome noción de que está ahí; por eso, ante la impotencia, aparece la potencialidad de la violencia y Manuel mata a su patrón. Para huir de ello se unirán al grupo que sigue al predicador- sacerdote Sebastián. Este personaje tiene una referencia concreta en la historia brasileña: la guerra de Canudos, documentada en el libro de Euclides Da Cunha, *Os Sertoes* (1902). Esta guerra constituye un elemento de la memoria colectiva de Brasil en la medida que es la primera vez que se escribe y se piensa el sertón y el sertanejo como aquello que debe ser incluido en el proyecto nacional. A su vez, puede ser considerado un símbolo de los personajes que atraviesan la historia de los pueblos prometiendo la redención y el viaje a la tierra prometida. La mirada de Glauber sobre el sertón y su gente rescata la visión mítica y pagana.

En esta película y en este momento de su producción, Rocha explora los espacios míticos populares (con Sebastián y su comunidad religiosa o con la comunidad de los canganceiros). Pero los personajes principales, Rosa y Manuel, huyendo del hambre buscan la salida en estas dos opciones pero terminan “tomando conciencia” de lo ilógico de las propuestas y escapando hacia un lugar en el que “el sertón sea el mar y el mar el sertón”. Las comunidades que propone la película no trascienden porque no existe en ellas ningún tipo de conciencia de lo que se es. De hecho, Antônio Das Mortes será el encargado de matar tanto a dios (Sebastián) como al diablo (el cangaceiro Lampião), es decir los líderes de dos tipos de comunidades irracionales representadas justamente con las dos figuras religiosas occidentales contrapuestas. Por otro lado, no existe ninguna referencia al Estado ni a un modo de organización política mayor a estas incipientes comunidades. En esta película se observa cierto optimismo con respecto a las posibilidades de liberación de los hambrientos, pero también se esboza el carácter de esa liberación con un tinte de racionalidad, que se relaciona con los modos tradicionales de ejercer la política, que se abandonará por completo tres años después.

*Tierra en trance*, filmada en 1967, modifica el centro de la narración. En esta película propone la historia de un proyecto político que fracasa, sin embargo tampoco esto será aquello en lo cual se hará foco. Los personajes principales ya no son campesinos, sino que son pequeño burgueses, un poeta militante, políticos y clases marginales más cercanos a los suburbios urbanos de un país inventado. Eldorado constituye el escenario en el que se disputarán dos proyectos políticos diferentes: uno populista y otro perteneciente a las clases hegemónicas. En este sentido, Rocha despoja a la película de una nacionalidad específica para incorporarla a una mirada continental ya que Eldorado podría ser cualquier país de América Latina.

El fracaso del proyecto populista permite narrar el porqué de ese desenlace y mostrar una visión desidealizada tanto del “pueblo” como de los políticos. La

desidealización es tan profunda que llega a un escepticismo importante. Es necesario tener en cuenta que esta película se filma luego del Golpe de Estado de Brasil a Joao Goulart en 1964 y una vez abierto el período de dictaduras a lo largo de todo el continente. El clima de esperanza abierto con el *jangismo* en Brasil es rápidamente reprimido a partir del golpe que tiene el ferviente apoyo del Departamento de Estado de Estados Unidos. La posibilidad de un gobierno popular con ideas de izquierda se diluye en el mes de abril de 1964.

Además de demostrar la imposibilidad del triunfo de los gobiernos populistas, la película discute la concepción de “pueblo”. La relación del líder con las masas es ambigua, oscila entre el paternalismo y la represión, pero ambos elementos son interdependientes. A su vez, la relación del poeta- militante y el “pueblo” tiene las mismas características pero aún más acentuadas, ya que el poeta se considera a sí mismo como la vanguardia capaz de “liberar” a las masas a partir del proyecto político que impulsa. Esta película propone una visión de las masas y del pueblo diferente a *Dios y el Diablo*. Si en aquella encontrábamos pequeñas comunidades que intentaban por diferentes caminos la liberación, en ésta encontramos una masa heterogénea que busca de un líder para seguir pero que no por eso deja de ser activa de su destino. Este es el caso de la escena en la que uno de los manifestantes se encuentra con el gobernar y le reclama por las tierras en las que vive con su familia y otros vecinos. También aquí se verá la dureza y represión que debe manejar el líder populista, este hombre luego aparecerá muerto.

Otro de los elementos que se encuentra en la película y es propio de la época en América Latina es el caos social producido por empresas extranjeras que vienen a quedarse con todo. La contradicción paternalismo estatal (nacionalista) y poder económico extranjero junto a los poderes hegemónicos locales serán determinantes en la destitución del líder populista. Y es en los momentos definitorios de las negociaciones entre los poderes donde las imágenes que presenta Rocha bordean el delirio. El montaje se hace más complejo y condensa la idea del mito y la sin razón, sobre todo en las escenas de fiestas orgiásticas.

En “Eztétyka del sueño” (1971), el cineasta plantea que

“las vanguardias del pensamiento ya no pueden entregarse a la inútil victoria de responder a la *razón opresora* con la *razón revolucionaria*. La revolución es la *anti-razón* que comunica las tensiones y rebeliones del más *irracional* de todos los fenómenos, que es la *pobreza*” (GLAUBER ROCHA, 2011).

*Tierra en trance* anticipa en la narración y las imágenes esa concepción contra la racionalidad opresora que el cineasta expondrá en el manifiesto de 1971. Paulo, el poeta militante, denunciará la “falta de conciencia” y la irracionalidad que tiene el pueblo en el mismo momento que intenta escuchar su palabra. Aquí choca el pensamiento que tiene Paulo del pueblo y lo que éste es verdaderamente.

Si “Eztétyka del hambre” retoma y desarrolla la idea que aparece en *Dios y el Diablo*, “Eztétyka del sueño” lo hace de *Tierra en trance*. En este sentido, la creación artística se “completada y ampliada” a partir de los manifiestos. En el mismo manifiesto de 1971, Glauber Rocha distingue los diferentes tipos de arte revolucionario e identifica a sus películas como “el arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones” (GLAUBER ROCHA, 2011). Teniendo en cuenta la definición de Rancière sobre la revolución estética como una modificación en el reparto de lo sensible, es decir en los elementos que se deciden visibilizar, las modificaciones de las películas y los manifiestos de Rocha se transforman en un camino hacia el alejamiento de la razón. Y este abandono es revolucionario y sobre todo estético porque huye de aquello que se establece como orden hegemónico.

La posibilidad de una salida mejor para los personajes de *Dios y el Diablo* se cierra por completo en *Tierra en trance*. Ésta comienza por el fin del gobierno populista y toda ella es el relato de su caída. Entre 1964 y 1967 comienza a percibirse el clima de incertidumbre que está acaeciendo en América Latina a partir de los grupos insurreccionales y el aplastamiento de las clases dominantes con apoyo de Estados Unidos. La esperanza en la utopía posible se desvanece con el golpe de estado de Brasil del 64 y ese escepticismo se hace película. Contra el *arte útil al activismo político*, Glauber Rocha deja su *arte revolucionario lanzado a la apertura de otras discusiones* (2011) con el escepticismo del exiliado en *Tierra en trance*. De esta manera, permite la discusión y la visibilización acerca del pueblo latinoamericano, sus líderes, sus ideas y la fuerza revolucionaria de sus raíces indias y negras.

› ***Referencias bibliográficas Y filmográficas***

Fanon, Franz (1983). *Los condenados de la tierra*. México: FCE.

Rancière, Jacques (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

------. *La división de lo sensible. Estética y política*. (2009) (Traducción: Antonio Fernández Lera). Versión digital en:

<http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

Rocha, Glauber (2011). *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra.

----- (1964). *Dios y el diablo en la tierra del sol*.

-----, (1967). *Tierra en trance*.