

El cine de la anti-razón

El debate entre Glauber Rocha y Jean-Luc Godard

Un cine peligroso, divino y maravilloso

Glauber Rocha admiraba el cine de Jean-Luc Godard desde la época de *À bout de souffle* (1959). Antes de conocerlo personalmente, le había dedicado varios artículos y constantemente lo citaba como emblema del mejor cine moderno. A su vez, el nombre de Rocha aparece mencionado con admiración junto al de Bertolucci y al de Straub, en *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968).

Jean-Pierre Gorin sostiene que fue él quien presentó a los dos cineastas: “[Glauber Rocha] apareció en mi vida, en París, pocos meses después de haber visto *Terra em Trance* unas treinta veces seguidas en un período de unos diez días (...) Un año después de ese encuentro, mientras filmábamos *Vent d’Est*, Glauber llegó una noche, se sentó a nuestra mesa en una sórdida *trattoria* romana y comenzó a recoger los cabos sueltos de nuestra última conversación como si acabáramos de despedirnos la noche anterior. Recuerdo que le presenté a Godard. Aunque puedo equivocarme, porque tal vez se habían visto antes en algún festival”.¹

Rocha afirmaba que Godard era el realizador más importante de la historia después de Eisenstein. La referencia resulta curiosa porque Godard había elegido el nombre de Dziga Vertov para su grupo de cineastas maoístas por oposición al de Eisenstein a quien consideraba como un cineasta progresista pero, a fin de cuentas, burgués. Estas opciones

¹ Jane de Almeida, “Jean-Pierre Gorin: O amigo de Glauber (e Godard)”, en Jane de Almeida (ed.), *Grupo Dziga Vertov*, San Pablo, Witz, 2005, p. 56.

diferentes no son un mero detalle sino que están en la base de un desacuerdo profundo acerca de cómo debía funcionar el cine político. Para Glauber, el *cinema novo* era el intento por crear una cultura revolucionaria en un país subdesarrollado, y eso implicaba “crear una especie de anti-Hollywood –una estructura industrial que funcionase como el negativo, lo antitético de Hollywood y que permitiese, no una política de autores en el sentido de la *Nouvelle vague*, sino una política para la creatividad, en el sentido de que los realizadores pudiesen transformarse en los productores de sus propias películas y que esa industria no tuviese las características represivas o esquemáticas de la industria tradicional”.² Para Godard, eso era pensar con mentalidad de productor; pero lo cierto es que el *cinema novo* (que nunca fue un fenómeno masivo) siempre había buscado los puentes que pudieran conectarlo con el gran público. Desde el manifiesto “Eztetyka da fome” (1965), la relación de Rocha con la cultura europea se había apoyado en la confrontación: los países desarrollados no entienden qué es Latinoamérica. Con una precisa intuición geopolítica, insiste en que la realidad social del viejo continente es muy diferente a la de los países subdesarrollados.

Aún así –o precisamente por eso– Rocha acepta hacer una breve aparición en *Vent d’Est* (Grupo Dziga Vertov, 1969). La escena pertenece a la “Segunda parte” del film donde se someten a crítica los postulados de la primera. Allí, una voz en off que interpela al autor de la película sostiene que las imágenes de la película permanecen alejadas de las luchas concretas. Dice: “¿Qué films se hacen en Argel? ¿Qué films se hacen en La Habana?” Y poco después: “Hay que atreverse a saber dónde está uno”. De pronto, Glauber Rocha está parado en un cruce de caminos, con los brazos extendidos, como si fuera un Cristo revolucionario, señalando en dos direcciones opuestas. Entona, con alguna modificación, los versos de la canción *Divino maravilhoso* de Caetano Veloso y Gilberto

² João Lopes, “El pasaje de las mitologías (entrevista con Glauber Rocha)”, en Glauber Rocha, *La revolución es una eztetyka*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 303.

Gil (“É preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte”). Una joven embarazada que carga una cámara de 16 mm se acerca y le pregunta por la dirección del cine político. Responde Glauber: “Por allá está el cine desconocido, el cine de la aventura. Por aquí está el cine del tercer mundo: es un cine peligroso, divino y maravilloso. [Al escuchar esto, la muchacha avanza en esa dirección. Sin embargo, no parece muy decidida: deambula como aburrida o como si sólo estuviera de paseo.] Es el cine de la opresión del consumo imperialista, es un cine peligroso, un cine divino maravilloso. Es un cine de represión, de opresión fascista, de terrorismo, es un cine peligroso, divino y maravilloso. [La voz en off señala: “Ahí has sentido la complejidad de las luchas, has sentido que te faltaba el medio para analizarlas”. Ahora la muchacha patea una pelota que descansaba en el camino y, como si hubiera perdido interés, vuelve sobre sus pasos y se dirige en el sentido contrario.] Es un cine desconocido, es el cine *bola-bola* de Miguel Borges, es un cine peligroso, divino y maravilloso.³ Es un cine que va a construir todo, la técnica las salas de proyección, la distribución, los técnicos, los trescientos cineastas por año para hacer 600 films para todo el tercer mundo, es un cine peligroso, divino y maravilloso”. Rocha continúa hablando, pero su discurso comienza a perderse a medida que la panorámica sigue a la muchacha y reaparece la voz en off: “Has vuelto a tu situación concreta”.⁴

³ A propósito de las discusiones iniciales del grupo de *cinemanovistas*, Rocha caracteriza el *cinema bola-bola*: “¿Pero qué queríamos? Todo era confuso. Cuando Miguel Borges hizo un manifiesto dijo que nosotros queríamos *cinema-cinema*. Paulo respondió que eso era como la historia del niño que le pidió al padre una *pelota-pelota* [*bola-bola*] y el padre no logró saber qué era. La cosa terminó en pelea y el movimiento *cinema-cinema* se metió en un lío, con mucho romanticismo” (Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, San Pablo, Cosac & Naify, 2004, pp. 50-51).

⁴ La escena no aparece en la versión del guión publicada en *Cahiers du cinéma* n° 240, julio – agosto de 1972 y tampoco en la que se reproduce en Ramón Font (ed.), *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*, Barcelona, Anagrama, 1976. Véase James Roy McBean, “*Vent d’Est* or Godard and Rocha at the Crossroads”, en Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, 1976. Para una descripción minuciosa de esta escena y un análisis exhaustivo de la colaboración entre los cineastas, véase Mateus Araújo Silva,

La política de los autores y los autores en la política

En diversas ocasiones, Rocha menciona que fue Godard quien lo invitó a participar en el film; sin embargo es probable, tal como afirma Gorin, que la escena se le haya ocurrido a él: “Le ofrecí a Glauber una participación cuando comenzamos a hablar acerca de mostrar señales sobre las encrucijadas del cine. La atmósfera se caracterizaba por el aflojamiento de las costuras en cada concepto. Era como si todo pudiera ser lanzado sobre una mesa para ser reexaminado otra vez”.⁵

Convencido de que el rodaje estaba empantanado, Godard le había pedido a Gorin que viajara a Italia para ayudarlo con la película: al parecer, Daniel Cohn-Bendit (que había colaborado en el guión) sólo quería hacer un “western de izquierda” y ahora aprovechaba el rodaje para disfrutar del verano en la península.⁶ En cambio, Godard cuestionaba el difundido error de tantas películas políticas hechas con palabras progresistas e imágenes reaccionarias: una verdadera estética revolucionaria exigía formas nuevas para contenidos nuevos. A partir de ese presupuesto, la participación de Gorin resultará determinante, durante el rodaje y el montaje, para reencauzar los vectores ideológicos del film. Toda la estrategia de *Vent d’Est* consiste en mostrar y, al mismo tiempo, deconstruir críticamente

“Godard, Glauber e o *Vento do leste*: alegoria de um (des)encontro”, *Devires* vol. 4, núm. 1, enero – junio de 2007.

⁵ Jane de Almeida, *op. cit.*, p. 56. Para una caracterización de ese nuevo cine político, véase el clásico ensayo de Peter Wollen, “Counter Cinema: *Vent d’est*”, *Afterimage* n° 4, otoño de 1972.

⁶ Tanto Rocha como Godard se burlan de Cohn-Bendit a propósito del conflicto durante el rodaje de *Vent d’Est*: “Todos los anarquistas se fueron a la playa”, dice Godard (Colin MacCabe, *Godard*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 445). Y Rocha: “Cohn-Bendit con sus histéricas discusiones Mao-Spray” (“O último escândalo de Godard”, Río de Janeiro, Alhambra, 1985, p. 241). Véase, también, Julia Lesage, “Godard and Gorin's left politics, 1967-1972”, *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* n° 28, abril de 1983.

eso que muestra para lograr una imagen analítica. Los cineastas producen las imágenes pero, a la vez, las imágenes interrogan a los cineastas sobre su propio funcionamiento y los obligan a replantear los protocolos que deberían fundar una obra política. El desarrollo propone un singular esquema mayéutico a dos voces: es lo que Mateus Araújo Silva denomina una “autocrítica dialógica”. En este sentido, la intervención de Glauber no significa que *Vent d’Est* formule una opción por el cine del tercer mundo. Es una referencia, una inspiración, un punto de confrontación que la película evalúa intentando definir su propio rumbo (por eso la muchacha prueba el camino peligroso y maravilloso del tercer mundo antes de volver sobre sus pasos para seguir la vía de la aventura y la especulación filosófica). Godard y Gorin no usan su film para reflexionar sobre la causa del tercer mundo sino que emplean al tercer mundo para reflexionar sobre su film. Por eso, esa bifurcación de caminos que muestra la escena revela una tensión entre dos alternativas, entre dos perspectivas geopolíticas, entre dos modos de entender la función del cine revolucionario.

A diferencia de Godard, que ha roto con la *Nouvelle vague* y pretende desaparecer detrás del nombre colectivo Grupo Dziga Vertov, Rocha reivindica su pertenencia al *cinema novo* pero nunca pretende abandonar su singularidad.⁷ Entiende que cierta forma de la biografía personal puede convertirse en expresión de la época. Cine de autor, entonces, no en el sentido asignado por el individualismo burgués sino como una expresión de compromiso con la historia que pone en escena un esquema mayor, una lógica social comprometida con el cambio. Dice Xavier: “cine épico-didáctico como un ritual de la anti-razón, contra el teatro-cine en tanto que institución burguesa, a favor de un arte en sintonía con el mito popular en una apropiación material (de cuerpo, gesto y habla) que es

⁷ Sobre la cuestión de la autoría colectiva, véase David Faroult “Never More Godard: Le Groupe Dziga Vertov, l’auteur et sa signature”, en Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams y Michael Witt (eds.), Jean-Luc Godard: Documents, París, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

liberadora frente al consenso que el orden social fabrica. Si la mística, como lenguaje popular de la rebelión, es un momento de expresión que la razón no comprende, para el artista es un campo de experimentación tonificado por la energía revolucionaria que viene del inconsciente (colectivo) al que el cineasta tiene acceso”.⁸ El cineasta aparece aquí como el hechicero de la tribu, como un visionario, un *medium*, un sensor privilegiado: en sus estremecimientos íntimos resuenan las vibraciones de lo colectivo. Es una lucidez espasmódica e incontrolable que se expresa a través del *transe* y que establece una conexión profunda y misteriosa con el imaginario cultural de un pueblo.

Se trata de contextos nacionales, culturales e ideológicos muy diferentes; se trata de condiciones industriales muy diferentes; se trata, incluso, de situaciones personales muy diferentes. Godard ha perdido toda esperanza en la potencia transformadora de la estética y busca liberarse de las ataduras ideológicas mediante el trabajo colectivo. En el caso de Rocha, el reconocimiento internacional coincide con un incipiente aislamiento en su país (que se irá profundizando en los años siguientes) a medida que los films innovadores de los 60 empiezan a ser atacados desde distintos frentes por el cine comercial y por el cine marginal; por eso necesita legitimar al *cinema novo* como un ámbito de pertenencia y reafirmar los valores de su propia obra. Según él, la crisis de Godard en *Vent d'Est* es más existencial que política: “Godard afirma que, en Brasil, nos encontramos en una situación ideal para hacer un cine revolucionario y que, en vez de eso, hacemos todavía un cine revisionista, es decir, dando importancia al drama, al desarrollo del espectáculo. En su concepción, existe hoy un cine para cuatro mil personas, de militante a militante. Yo entiendo a Godard. Un cineasta europeo, francés, es lógico que se plantee el problema de destruir el cine. Pero nosotros no podemos destruir aquello que no existe. Y colocar el

⁸ Ismail Xavier, “Prefácio”, en Glauber Rocha *Revolução do cinema novo*, *op. cit.*, p. 23.

problema en estos términos es sectario y, por lo tanto, errado”.⁹ A primera vista, las opciones para el cine político que Rocha presenta en *Vent d’Est* parecen responder a un binarismo esquemático: de un lado, el cine europeo de “la aventura estética y de la especulación filosófica” y, del otro lado, el cine del tercer mundo cuyos desafíos estéticos –bien prácticos y concretos– consisten en transformar las condiciones de producción y de mercado. Pero la confrontación resulta más compleja porque, en la escena, hay una notable desproporción entre la escueta caracterización del primer tipo de cine y la extensa descripción del segundo. Hay cierto desdén en la referencia apresurada al cine de aventura estética y especulación filosófica. Como si se tratara de un lujo o una frivolidad a la que pueden entregarse ciertos cineastas para quienes los problemas reales de la dependencia, el colonialismo y el imperialismo no son más que un pasatiempo teórico o una concesión a la mala conciencia. En cambio, el cine del tercer mundo –el único sobre el cual vale la pena debatir– es muchas cosas a la vez: dinámico, vivaz, intenso, arriesgado, impetuoso, contradictorio. Es un cine castigado por la opresión pero esperanzado en el futuro.

Sueño, irrealidad, trance

Refiriéndose a *Vent d’Est*, Rocha escribe que es un film políticamente inofensivo y que su única gran potencia radica en “su desesperada belleza que nace, transparente, de una inteligencia cansada de poesía (...) Godard y Cía. están por encima de cero. Nosotros estamos por debajo de cero. No tenemos grandes capitales para financiarnos y, en cambio, tenemos una censura fuerte sobre nuestros pechos. Tenemos, también, un público que detesta nuestros films porque está viciado por los films comerciales extranjeros y nacionales, y tenemos, incluso, a los intelectuales, que detestan nuestros films porque están

⁹ Glauber Rocha, “Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma”, en *Revolução do cinema novo*, *op. cit.*, p. 152.

viciados por los films de Godard y entonces nos detestan porque osamos hacer cine en un país que no tiene divos como Gary Cooper y que, encima, habla una lengua incapaz de decir *I love you*. La diferencia es apenas ésta”.¹⁰

Rocha considera que las películas sólo pueden intervenir sobre la sociedad en tanto que películas, mediante un discurso audiovisual que es intransferible e inalienable. El arte es invención. Y en este sentido, la ficción anti-realista que parece abstraerse de la situación concreta (de la represión que impone la situación concreta) puede expresar ese inconciente colectivo tal como permanece condensado en los mitos de cada cultura. En esa línea de argumentación, el manifiesto “Eztétyka do sonho” (1971) recupera ciertas ideas sobre la violencia y el arte revolucionario para proyectarlas en una nueva dirección. En el texto, Glauber ataca a cierta cultura de izquierda que acaba siendo tan prisionera de una razón conservadora como la cultura de derecha. ¿De qué sirve oponer el paternalismo a la dominación? “Una obra de arte revolucionario debería actuar no sólo de modo inmediatamente político, sino también promover la especulación filosófica”.¹¹ Significativamente, Glauber rescata aquí esa “especulación filosófica” que poco antes le había criticado a *Vent d’Est*. Ya no se trata de combatir la *razón opresora* (la razón burguesa) con la *razón revolucionaria*: La revolución es la *anti-razón*, lo imprevisto que explota en el centro de la razón dominante. Por eso el arma más poderosa del revolucionario es ese “irracionalismo liberador”.

Para intervenir sobre el orden social, la invención artística no debería olvidar nunca su naturaleza poética: “El arte revolucionario debe tener una magia capaz de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda. Borges, superando esta realidad, produjo las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la*

¹⁰ Glauber Rocha, “O último escândalo de Godard”, *op. cit.*, p. 242.

¹¹ Glauber Rocha, “Eztétyka del sueño”, en *La revolución es una eztétyka*, Buenos Aires, Caja negra, 2011, ambas referencias de este párrafo en p. 137.

del sueño".¹² La irrealidad borgeana es completamente refractaria a la versión dominante del *realismo mágico* tan asociado al boom de la Literatura Latinoamericana durante la década del 60. La opción de Rocha es audaz y provocativa porque confronta no sólo con la línea oficial del cine militante sino también con ese fenómeno editorial que había legitimado a los escritores latinoamericanos ante los ojos de Europa.

¿Cuál es la expresión cinematográfica de esa estética del sueño? Marcado por una fuerte autocrítica luego del golpe de Estado, *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) lleva al extremo el principio de la alegoría política como matriz constructiva: en el territorio (apenas) imaginario de Eldorado, el periodista-poeta Paulo Martins se debate entre la demagogia populista y el conservadurismo oligárquico, pero acaba defraudado por ambos. La película es la culminación del *cinema novo* y, a la vez, su clausura anticipada. Todos los rasgos del estilo de Rocha se muestran exacerbados: un film histórico, desesperado, desencantado, furioso, vehemente. Dice Ivana Bentes: "El trance es un momento privilegiado en el cine de Rocha. De hecho, entrar en trance o en crisis es uno de los aspectos clave de su obra. Trance es transición, pasaje, transformación, posesión. Para entrar en trance uno necesita ser atravesado, poseído por el otro".¹³

La noción de transe (cuyo sentido es, aquí, tanto estético como psicológico y político) alude a ese estado de convulsión que se apodera de la conciencia artística y la alumbra con espasmos creadores. Todos los modos de representación son puestos en crisis y, entonces, cuando el film se acerca peligrosamente al abismo de la autoinmolación, alza la vista para anunciar resplandeciente el cine del futuro.

¹² *Ibid.*, p. 140. Sobre Borges y Rocha, véase Nicolás Fernández Muriano, "Glauber Rocha lector de Borges", *Imagofagia* n° 7, abril de 2013.

¹³ Ivana Bentes, "*Deus e o diabo na terra do sol*", en Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *The Cinema of Latin America*, Londres, Wallflower Press, 2003, p. 93

