

IMÁGENES DE LA NEGRITUD

Carlos Aguirre Aguirre

 <https://orcid.org/0000-0002-7924-9399>

Heterotopía de la imagen y “trance”

Frente al “cine de perfección” europeo y a la idea nacional brasileña de un “cine original”, el cineasta conquistense Glauber Rocha (1939–1981) en su ensayo de 1968, “El cinema novo y la aventura de la creación”, demanda construir un lenguaje cinematográfico “nuevo” capaz de poner en escena elementos culturales que han sido ocluidos por las gramáticas visuales del capitalismo tecno-colonial. El realizador señala que:

... sobre este “lenguaje” las discusiones son prolíficas y reveladoras. El *cinema novo*, recusando el cine de imitación y eligiendo otro lenguaje, rechazó también el camino más fácil de ese “otro lenguaje”. Este otro lenguaje, típico de los llamados artes nacionales, es el “populismo”. Es el reflejo de una actitud política muy nuestra. Como caudillo, el artista se siente padre del pueblo: la consigna es “hablemos de cosas simples para que el pueblo entienda”. Considero una falta de respeto hacia el público, por más subdesarrollado que éste sea, “hacer cosas simples para un pueblo simple”. En primer lugar, el pueblo no es simple. Enfermo, hambriento y analfabeto, el pueblo es complejo (2011, p. 91).

Uno de los objetivos centrales para Rocha es hacer emerger en el plano de la sintaxis fílmica el espesor crítico del pueblo. Sin embargo, no se trata, como lo cree la estética cinematográfica anti-imperialista de los años '60 y '70, de pensar un pueblo homogéneo que avanza renqueante hacia la modernidad en su lucha por la liberación nacional, pues para el cineasta este “autoengaño” significa la defensa ciega por una racionalidad que ha devenido en colonial. “La razón de izquierda –dice Rocha en su manifiesto *Eztetyka del sueño* de 1971– se revela heredera de la razón revolucionaria burguesa europea. En ese nivel, la colonización imposibilita una ideología revolucionaria integral que tendría en el arte su expresión mayor”, para más adelante agregar que “el Pueblo es el mito de la burguesía” (2011, p. 138). Estas reflexiones responden, como bien lo nota Carlos Ossa, a la defensa de “un pueblo en trance, en estado larvario, que debía imaginarse visualmente. Era necesario inventar el pueblo del cine y no caer en el espejismo populista de los sectores progresistas” (2013, p. 141).

Ante el lector y el espectador, Rocha despliega en su obra un sinnúmero de cuestiones que tuercen toda representación letrada y uniforme del pueblo. Uno de los ejemplos más significativos de esto es su filme *Terra em transe* (1967) donde se advierte una multitud conflictivamente heterogénea que se halla lejos del peligro estetizador de un pueblo unificado. De ahí que este film plantea a Latinoamérica en los términos de un cruce étnico, donde advienen múltiples tradiciones culturales, deparando, asimismo, una clave característica del ejercicio de Rocha que se relaciona con una crítica a las concepciones instrumentales de la

imagen y de la estética hilvanada por el protocolo cultural binario del pensamiento occidental.

Desde nuestro análisis, tal procedimiento permite aquello que Jacques Rancière entiende como una política capaz de reconfigurar el “reparto de lo sensible” (2011, p. 34). En Rocha, ésta tiene relación con una ambición de saber cuáles son las posibilidades de traer al presente nuevas formas de subjetividad política en el plano de una estética “de la catástrofe” que no se encuentre sujeta a los resortes visuales del realismo documental, ni mucho menos a un imaginario nacional capaz de responder a una ambición ontológica. Con esto, el cine, como una máquina semiótica que administra y distribuye imágenes, lenguajes y cuerpos, se ve enfrentado al dilema de ser un aparato que “proyecta” un imaginario nacional que reproduce prácticas coloniales o, por el contrario, ser un campo de interrogación estética que facilita el ya arduo ejercicio político de arrancarse de las identidades catalogables y reconocibles, y así desarticular los valores ilustrados de la modernidad. La reconfiguración del “reparto de lo sensible” ejecutada por el brasileño, en consecuencia, no se trata solo de tener el coraje de ver críticamente cómo las imágenes de la industria cultural –esas “fantasmagorías del objeto y del discurso que alcanzan un momento de luz”, según señala Ossa (2009, p. 125)– certifican la matriz colonial de poder y el régimen de significación de la modernidad, sino también, de hacer de la política un instante donde “aquellos que ‘no tienen’ el tiempo se toman ese tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio en común y para demostrar que su boca emite también una palabra

que enuncia lo común y que no sólo enuncia dolor” (Rancièrre, 2011, p. 34).

Bajo lo anterior, pensamos que Rocha labra una “heterotopía” de la imagen. Michel Foucault entiende las “heterotopías” como estrategias que, en más de un sentido, inquietan, porque minan el lenguaje, “porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis, y no sólo la que construye frases: también aquella menos evidente que ‘mantenerse juntas’ (lado a lado y frente a frente unas y otras) las palabras y las cosas” (2002, p. 11). De esta manera, el problema del pueblo en Rocha se vuelve un asunto que impacta en el lenguaje estético, pero también en las gramáticas visuales de los llamados cines del Tercer Mundo.

Bien es sabido que la cartografía militar/ocular del capitalismo colonial de la modernidad instituyó taxonomías fijas y distanciadas entre lo Uno y lo Otro, entre lo Mismo y lo Otro, entre lo Blanco y lo Negro con el afán de erigir una idea de humanidad donde Occidente se posiciona como baluarte incuestionable de la historia universal. En el campo de la filosofía, esto toma cierta notoriedad desde el Renacimiento y, más fuertemente, con la Ilustración europea. Es por ello que la estética ha estado marcada por este proceso que, como bien señala el pensador jamaicano Stuart Hall, hace referencia a un ejercicio de “exploración, conquista, colonización y hegemonía que constituyó la ‘fachada’, el ‘afuera’ constitutivo de la modernidad capitalista, y luego occidental, después de 1492” (2008, p. 571). Pensamos que la distancia que toma la obra de Rocha de la estética realista y militante de los años ‘60 y ‘70 se sostiene,

justamente, desde una propuesta estético-política que entiende cómo tales prácticas visuales asumen esos esquemas binarios de la modernidad que se encuentran enlazados a un concepto tradicional de cultura demasiado vinculado a la fijeza e inmovilidad del espacio social. De ahí que su idea de pueblo como mito de la burguesía ensayada en *Eztetyka del sueño* resulta deudora de una *heterotopía* de la imagen que es coherente con su tematización crítica y no homogénea de la cultura latinoamericana. En este sentido, nos arriesgamos a pensar que el pensamiento rochiano reemplaza las polaridades propiciadas por “el maniqueísmo primitivo del colono (blanco y negro, árabe y cristiano)” (Bhabha, 2002, p. 234) por la idea de un presente en el que las identidades culturales son parciales, limitadas e inestables. Más que esgrimir una teorización polar de la relación entre distintas formas culturales, su pensamiento prevé el conflicto que acontece en la dispersión y la deslocalización de las prácticas culturales, anticipando así “gran parte de las problemáticas más comunes de la significación del juicio en la teoría contemporánea: la aporía, la ambivalencia, la indeterminación, el problema de la clausura discursiva” (Bhabha, p. 213).

En vínculo con esto último, entendemos, entonces, cómo la noción de “trance” que tiene lugar importante en la obra de Rocha funciona a la manera de un principio que organiza esa *heterotopía* de la imagen de la que venimos hablando; la cual, a su vez, potencia una representación iconoclasta y “barroca” del mundo latinoamericano. Cuando en el prefacio de su libro *Revolución del cinema novo* dice el realizador que el “internacionalismo épico

& didáctico & transconstructivista” del cinema novo, “es la síntesis neobarroca del Tercer Modelo, o Antymodelo–Ynvencción Polytyka de la scyedad brazylera” (2011, p. 28), lo que sobreviene es un pensamiento que insiste en la necesidad de yuxtaponer estilos y figuras dentro de la imagen. Lo cual supone una relación de indisociabilidad entre estética y política; en un sentido, no está de más recordar, en acuerdo con Walter Benjamin, de politización del arte y no de una estetización de la política. En efecto, la narrativa descarrilada de *Terra em transe*, pero también la cámara vertiginosa de la película *Der leones have set cabeças* (1970), dan cuenta de una imagen que no busca reponer la supuesta pérdida de una identidad homogénea, sino que coloca a los sentidos culturales en un estado de “trance” que, siguiendo a Raúl Antelo, “no deja de ser, asimismo, transición, pasaje, devenir y posesión” (2014, p. 82). Este último, refiriéndose a dos de los filmes más relevantes de Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) y *Antonio das Mortes* (1969), agrega que “en el cine de Glauber, el beato Sebastião impone penitencias a los fieles, el *cangaceiro* Corisco fusila a los pobres para que no se mueran de hambre; Antônio das Mortes siembra la muerte en nombre de una revolución futura” (Antelo, 2014, p. 83). En otras palabras, consiste en un ejercicio estético que abre una *heterotopía*, o, mejor dicho, un entre–lugar¹, por medio de la alambicada construcción de la imagen como producto antisocial

1 La cuestión del “entre–lugar” o de los “espacios entre–medios” en el terreno de la cultura latinoamericana la hemos trabajado desde una perspectiva poscolonial en trabajos anteriores. Recomendamos ver: Aguirre Aguirre (2017, 2018).

y anticolonial de la sociedad (Grüner, 2017, p. 156) donde la vida se enfrenta con una modernidad tecnocolonial que insistentemente atenta contra todo barroquismo cultural.

Si usualmente se ha definido al “trance” como aquello que, en el mundo colonial, “vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y el tiempo del sujeto y la comunidad, escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas temporales” (Andermann, 2018, p. 22), en el plano de una “heterotopía” de la imagen, “trance” delinea una apertura cultural que quiebra las subjetivaciones heredadas del orden colonial. Agrieta las identidades y rehace aquellas esferas que la retórica modernizadora de los cines comprometidos pretende unir en un todo homogéneo. El trance se trama “en la inestabilidad de las personas, la inestabilidad ideológica, la inestabilidad aun física, y por eso mi film es inestable” (en Avellar, 2002, p. 137).

Sinrazón y *Eztetyka* del sueño

Si hacemos un recorrido por los ensayos, las cartas y las películas de Rocha es posible encontrar varias referencias a la fuerza estéticamente transgresora de la cultura afroamericana. Sin embargo, su lectura acaece en un espacio de la crítica que está lejos de tramarse en el campo de las homogeneidades y los esencialismos, pues, justamente, lo que hace es volver visibles los entramados heterogéneos y culturalmente ambivalentes que habitan en lo afroamericano.

Por otro lado, si en el pensamiento rochiano hay un impulso liberador de la negritud es siempre cuestionando la

repartición cultural europea y desmantelando toda epopeya histórica guiada por los parámetros de una razón que en Latinoamérica ha devenido en colonial. Mencionamos esto por dos motivos: el primero debido a que la “heterotopía” de la imagen de Rocha que ya hemos problematizado hunde sus motivos estético-políticos en una (re)localización crítica de los desahucios culturales de la modernidad. Nos comprometemos a plantear esto entendiendo que en la “heterotopía” rochiana hay una discontinuidad temporal, estética y cultural que resiste a la secuencialidad lineal de la temporalidad moderna, pero en la que también hay una suerte de rescate estratégico de los modos culturales que dentro de la historia latinoamericana reverberan una violencia anticolonial que para el cineasta resulta fundamental. Segundo, ya que el cine de Rocha abre un parteaguas al interior de los cines políticos latinoamericanos cuando ve cómo la fuerza des-racionalizadora de lo que en su ensayo *Eztetyka del sueño* entiende como “sinrazón” perturba un modelo de humanidad que ha condenado al Otro a una insufrible forma de enunciar y de interrogar. Estas dos cuestiones, sin duda, acercan al realizador brasileño a una lectura cíclica de la historia que se empecina por hacer retornar a esos desechos “impuros” de la modernidad, similar a como Benjamin piensa a esas “ruinas” que desnudan la opresión que viste a la idea moderna y unilineal de progreso.

Sobre esto último, tiene sentido cuando Ossa (2013) apunta que Rocha articula una “dialéctica inconclusa” que contribuye a la dispersión y a la no-síntesis, ya que en él las cosas no se hallan en perímetros y cuadrados seguros

(p. 137). No es algo menor, entonces, que en su cine “la realidad carece de una revelación única, dogmática, definitiva, más bien circula e interrumpe con gestos, espasmos y ruidos” (p. 137). En este punto también resultan elocuentes los planteamientos de Gilles Deleuze sobre Rocha, donde su cine se define como aquel en el que el pueblo se encuentra en un trance que permite arrancar a lo invivible un acto del habla (2012, p. 294). Las fuerzas de las formas culturales se suspenden, se redefinen: “Un pasaje o un devenir: es la que hace posible el acto de habla, a través de la ideología del colonizador, de los mitos del colonizado, de los discursos del intelectual” (Deleuze, 2012, p. 294).

Ahora bien, lo que nos interesa mostrar en este apartado es de qué manera la crítica a la razón colonial de *Eztetyka del sueño* asume que la descolonización y sus prácticas se relacionan, como apunta Alejandro De Oto, con “la emergencia de un linde, un lugar de indecibilidad” (2003, p. 92) en el que no existe una ordenación natural de las prácticas históricas y culturales. Planteamos esto considerando cómo Rocha, en su ataque al cine documental de Fernando Solanas y Octavio Getino que tiene lugar en el texto, ensaya un rechazo a todo prototipo ideal de comunidad; gesto que habilita, por un lado, su defensa de lo que entiende como “sinrazón” y, por otra parte, consigue una reinención crítica de los modos culturales que se resisten a la razón colonial y a sus moldes estéticos. Sin embargo, vemos necesario, en el marco de nuestra discusión, hacer un breve *excursus* sobre cómo han sido tematizadas las incrustaciones culturales afroamericanas y su cosmología dentro del pensamiento crítico latinoamericano, para de

ahí ver la manera como Rocha entiende a la “sinrazón”, la cual, como veremos a continuación, está lejos de ser definida como el orden pre-racional de la razón moderna.

Históricamente, el problema de las incrustaciones africanas dentro de la cultura latinoamericana aparece como una cuestión que llama la atención de distintos teóricos contemporáneos. Si la presencia del negro diaspórizado era considerada por el pensamiento moderno eurocentrado como una presencia que había que exterminar, o, desde la concepción racializadora de la colonialidad, ser mano de obra esclava, pensadores tan disímiles como Leopoldo Zea, Fernando Ortiz y Gilberto Freyre, por sólo nombrar algunos, ven en su cultura diaspórizada un elemento fundamental de esa multiplicidad que hace a la composición social y cultural de Latinoamérica y el Caribe. Mientras Zea denuncia la normativa cultural racista de los colonizadores, apuntando que éstos “parten de una supuesta superioridad racial o cultural por el hecho de no ser negros o indígenas. Lo negro y lo indígena vienen a ser expresión de lo subhumano” (1979, p. 5), y Ortiz, por su lado, da forma a su sagaz categoría de “transculturación” para así observar críticamente cómo los negros “fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza, y siempre en trance defensivo de inhibición, de disimulo y de aculturación de un mundo nuevo” (1993, p. 147), Freyre da cuerpo (dejando de lado su posterior viraje conservador) con notable talla poética a su generosa radiografía híbrida del nordeste brasileño, llegando a señalar que todo brasileño “aún el blanquísimo, de cabello rubio, lleva en el alma,

cuando no en el alma y en el cuerpo, –hay tanta ‘gente de genipapo’ en el Brasil– la sombra, o por lo menos la pinta, del negro” ([1933] 1945, p. 135).

Más allá de la imaginería científicista y, en parte, positivista que se constata en los postulados de Ortiz y Freyre –no así en los de Zea–, lo importante acá es destacar cómo estas reflexiones sobre las formaciones culturales afroamericanas son un intento de aproximarse críticamente a los conflictos acaecidos dentro de los sincretismos culturales que se abren con la colonización. Empero, creemos importante señalar que en estas cavilaciones, como destaca Laura Catelli, el sincretismo “se utiliza en el estudio de las formaciones culturales afroamericanas, con énfasis en los aspectos religiosos” (2018, p. 226).

Como se sabe, en Latinoamérica esas formaciones culturales han sido obligadas a obedecer el despliegue histórico de una razón caracterizada por condenar a “otras racionalidades” a vivir bajo las cadenas de la colonialidad. A razón de esto, Rocha busca reacentuar favorablemente esos elementos religiosos, enfatizados, según Catelli, por los estudios de Ortiz y Freyre, que habitan en los sincretismos culturales afroamericanos. Así, por lo menos, lo deja entrever el brasileño en la célebre carta que le envía a su amigo, el cineasta cubano Alfredo Guevara, cuando apunta cómo su película *Antonio das Mortes* “intenta responder otro capítulo porque necesitamos también de los santos y los orishas para hacer nuestra revolución, que ha de ser sangrienta, mesiánica, mística, apocalíptica y decisiva para la crisis política del siglo XX” (2014, p. 60). En su dimensión teórica y política, esta reivindicación de las

formaciones religiosas afroamericanas subraya la localización crítica de manifestaciones culturales que interpelan los códigos racionalizantes de la modernidad desde un espacio de enunciación “siempre específico, materialmente situado, y designa procesos de actuación que dotan a su sujeto de movilidad operatoria para producir identidad y diferencias en respuestas a ciertas coyunturas de poder” (Richard, 2018, p. 31). Frente a esto, se abre un problema relacionado con los cambios que dentro de su producción fílmica y crítica tiene la reflexión sobre estos discursos. La lectura de Rocha sobre la religiosidad afroamericana antes de escribir su célebre ensayo de 1965 titulado *Eztetyka del hambre*, y que se cristaliza fundamentalmente en sus películas *Barravento* de 1962 y *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964, es drásticamente distinta a la que tiene lugar en sus películas *Der Leone have sept cabeças* de 1970 y en su ensayo *Eztetyka del sueño*. Detengámonos un poco en esto.

Barravento patenta una lectura crítica sobre las dificultades que tiene una comunidad afrobrasileña para poder pescar y donde la religiosidad funciona como un elemento análogo de la violencia colonial y capitalista que azota a los pobladores. Su protagonista Firmino es una suerte de antagonista de esa realidad y cuando corta la red de pesca lo hace en función de mostrar que las prácticas rituales resultan estériles para subvertir la catástrofe natural del *Barravento*. Rocha, en este film, traza así una interpe-lación radical a los tropos hegemónicos de la integración multicultural. Este ejercicio se fundamenta cuando lo que sobresale en la obra son los conflictos materiales, culturales y religiosos de la diáspora afrobrasileña. Pensamos que

su argumento, de hecho, advierte esto último cuando se detiene a reflexionar sobre el desgaste material del cuerpo hambriento. En el film, Firmino vuelve después de un tiempo a la aldea de pescadores y, como ya adelantamos, corta una vieja red de pesca. Concluido esto, le dice a Cota, su amante, que ese acto tiene una significación política importante: que las cosas mejoren para que los habitantes no sigan muriéndose de hambre. “Los pobladores tienen que sentir hambre para que el estómago duela mucho, y cuando la herida sea bien grande todos puedan gritar juntos”, razona el protagonista. Cota le responde que la aldea se llenará de desgracia porque ya no podrán comer pescado. Firmino le señala que ese sufrimiento nadie lo ve, insistiendo en que los habitantes del pueblo son tontos y cobardes. Así, su retorno a la aldea altera un misticismo religioso que permanece intacto entre sus habitantes. Si bien en *Barravento* los cuerpos vibran con el *candomblé*, entran en contacto enfrentándose, tocándose y besándose, también sienten hambre. Son cuerpos que profesan la carencia. Cuerpos que, al no saber cómo liberarse, creen que la miseria cotidiana es mejor que el acto de Firmino. Por eso, romper la red es una acción contundente que sirve para desorganizar las pulsiones naturalizadas por la rutina endémica del pescador pobre. Este ya no tiene qué comer, ya no tiene qué pescar, ya no sabe cómo pescar y tampoco sabe, o al menos no quiere saber, cómo alterar su destino. Parte del relato, recordemos, se sostiene en que los pobladores no saben cómo quebrantar las opresiones, las torturas, las perversiones y el dominio del dueño blanco, conquistador y colonialista de la red, ubicando rápidamente como un

problema dentro de la película a ese hueco que el hambre abre en sus estómagos. Es solo el hambre más brutal, según el razonamiento de Firmino, lo que puede desnudar el origen del dolor y de la violencia colonial. Este es el mismo gesto subversivo anticolonial que Rocha argumenta y defiende años después en su célebre *Eztetyka del hambre*. Por otro lado, en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Rocha traza de manera sustantiva sus nociones sobre la comunidad latinoamericana y el pueblo, y también exhibe la supuesta indisociabilidad que acaece entre capitalismo y religiosidad. En esta película, Manoel y Rosa, sus protagonistas, son pobres que después de asesinar a un terrateniente vagan por el desierto brasileño sin rumbo claro. En su trayecto, aparecen evangelizadores delirantes y rebeliones que son presas de mitos que convierten a los sujetos en peregrinos sin aliento. El valor del encuadre, el frenético movimiento de cámara y la localización visual de cuerpos existencialmente mutilados e irredentos son suspendidos en un escenario donde las identidades se desploman por el malestar que provoca el agotamiento del Estado de derecho. A medida que avanza la película, el paisaje hambriento del desierto representa la descomposición existencial de personajes que modulan una pérdida de familiaridad para consigo mismo. En tal sentido, la soberanía de sus cuerpos la tienen los otros protagonistas de ese drama delirante que es la colonización: Sebastián, un excéntrico sacerdote que le promete a sus seguidores llevarlos a la Tierra prometida en la que abunda comida y agua, y Corisco, un bandido que vaga por el desierto organizando rebeliones contra los terratenientes.

Esta representación fílmica sobre la religiosidad sufre

una metamorfosis sustantiva desde *Terra em transe*; obra donde la crítica a la religión se concentra más que nada en trazar una lectura ácida sobre el catolicismo. Recordemos que en esta película tiene lugar una alegoría del arribo de Pedro Cabral a Brasil en 1500 y la celebración de la primera misa en la tierra descubierta, principalmente en la célebre escena del principio donde se muestra al personaje de Porfirio Díaz llegando por mar a la tierra de El Dorado, trayendo consigo una enorme cruz con un estandarte negro en compañía de un sacerdote católico y de un indio adornado con plumas. Como bien describen Ella Shohat y Robert Stam:

... hay una enorme cruz clavada en la arena y Díaz se acerca para arrodillarse y llevar a cabo un ritual que evoca, para el espectador brasileño, la famosa “primera misa” celebrada en la tierra recién “descubierta”, pero de una manera anacrónica que destaca las continuidades metafóricas y metonímicas entre la conquista y la opresión contemporánea (2002, p. 56).

Sin embargo, es con su película *Der Leone have sept cabeças* de 1970, realizada en el Congo, donde Rocha ya altera radicalmente sus representaciones de la religiosidad afroamericana. Según las declaraciones de Claudio M. Valentinetti (2014, p. 120), para Rocha esta es su obra “más brasileña”, cuestión que sobresale cuando en ella reflexiona, en diversos momentos, sobre los vínculos entre África y el conjunto de Latinoamérica. En *Der Leone have sept cabeças* habita una negritud que parece traicionar la esencia de una comunidad homogénea, a la vez que se tematiza

críticamente las fuerzas heterogéneas que sobreviven a la violencia colonial, entre las que se encuentra la religiosidad africana. Aquello se ve potenciado con una representación donde la acción política de la población negra contra la ocupación colonial no recurre a la ontologización de la misma, sino, muy por el contrario, advierte sus contradicciones político sociales y sus ambivalentes transformaciones culturales. Así, mientras las élites negras locales negocian con las élites blancas colonizadoras y las fuerzas rebeldes blancas se unen con las fuerzas revolucionarias negras, la religiosidad cumple la función de desestructurar en todo momento las polaridades fijas. En la óptica de Rocha, librar al pueblo negro de la opresión blanca y colonial significa indagar la potencia desestabilizadora de la negritud, con el objeto de entender cómo ésta puede orientar lo que, un año después del estreno de esta película, entiende como *sinrazón*, dentro de su *Eztetyka del sueño*.

Dicho esto, se puede entender cómo *Eztetyka del sueño* viene a materializar una visión más compleja sobre la religiosidad afrobrasileña. De esta manera, el mentado manifiesto, no sólo elabora una lectura más acabada sobre las incrustaciones africanas y caribeñas en Latinoamérica, sino también despliega una suerte de reivindicación de lo afroamericano que tiene por horizonte dar cuenta de cómo ahí parece funcionar un reservorio político y estético importante que se rebela contra las codificaciones culturales de la racionalidad moderna. En parte, como señala Adrián Cangí, esto muestra cómo para Rocha “la conducción puramente racional de la vida resulta imposible” (2014, p. 112). De este modo la “sinrazón” viene a ser su intento de

sostener un espacio de oposición crítica capaz de prolongar a toda costa las tensiones no resueltas que subyacen en la administración moderno/colonial. Ésta no es tematizada a la manera de un reverso etnocultural o pre-racional, oscuro y salvaje del orden de la razón, o un símbolo inconsciente y no contaminado que se opone a la lógica racional colonizadora. Entendemos, por el contrario, que la “sinrazón” en Rocha se yergue a la manera de como Eduardo Grüner entiende al “desvío”, como lugar de enunciación privilegiado para construir una crítica descolonizadora a lo objetivo que representa el reino de la razón moderna y su significación política en Latinoamérica. Para citar a Grüner, “desvío” en tanto:

... la “ficción”, la “metáfora”, el *desvío* del discurso por parte de la cultura vencida, o de la “nueva” cultura *engendrada* como hija “bastarda” de la violación, son una defensa contra ese “saber” [el de la colonialidad]: una *manera de decir*, un estilo, que no confronta al saber dominante en su mismo terreno (2010, p. 251).

Este sentido del *desvío* se traduce en *Eztetyka del sueño* cuando Rocha señala que, “mientras la *sinrazón* planea revoluciones, la *razón* planea represión” (2011, p. 139). Dicha imagen ratifica también la idea de la “sinrazón” como la reflexiona Lewis Gordon al analizar la cuestión de la negritud en Frantz Fanon. La “sinrazón”, entonces, no es solo lo radicalmente interno, lo subjetivo de la negritud que se opone a lo externo y racional de la blanquitud, es asimismo el espacio donde el principio de realidad occidental y sus jerarquías simbólicas fracasan (2009, p. 247). La “sinrazón“

de Rocha, así, consigue reforzar esta idea de Gordon, pero dentro de un orden cultural donde, como dice *Eztetyka del sueño*, “la ruptura con los racionalismos colonizadores es la única salida” (Rocha, 2011, p. 138).

Si bien tanto Gonzalo Aguilar (2015) como Fernández Muriano (2013) han reflexionado que *Eztetyka del sueño* se puede resumir como una suerte de oposición entre Jorge Luis Borges y Solanas, es necesario advertir que la reivindicación de Rocha a la obra de Borges es más que nada en función de subrayar y darle curso a las dimensiones más radicales y descolonizadoras de la “sinrazón”, maximizando su momento negativo y su fuerza heterotópica en la imagen cinematográfica. En otras palabras, con Borges el brasileño intenta delinear las superficies de la política de la “sinrazón”, las cuales parecen tomar forma desde un cruce entre “las génesis afro–americana, amazónica, sincréticas” (Fernández Muriano, 2013, p. 14) y las lecturas conjeturales y plurales de Borges (Aguilar, 2015, p. 136). Resulta significativo cómo Rocha en los últimos párrafos de *Eztetyka del sueño* realiza tal intersección:

El *arte revolucionario* debe tener la magia de hechizar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir esta realidad absurda.

Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño*. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a expandir mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza (Rocha, 2011, p. 140).

El desplazamiento que hace Rocha de Borges tiene consecuencias enormes en Latinoamérica, y más aún en los '60 y '70 donde el arte y la literatura, en general, son subordinadas a un determinado sentido identitario marcado por los procesos de consolidación de las luchas antiimperialistas y el imaginario de nación. Pensar un arte que se aparte de la representación de la identidad nacional o latinoamericana, es, no solo rebelarse contra las certezas de la modernidad, sino, también, abrir un desconcierto de los sentidos que se encamina a romper los códigos de las identificaciones hegemónicas. Es en esa posibilidad donde en Rocha se juega, tanto la erosión de las formas clásicas y esencialistas –que, en el peor de los casos, reproducen las dinámicas instrumentales de la modernidad colonial–, como el encauce político de la “sinrazón”.

Así, si pudiéramos decir qué es central en esta instancia, en especial en relación con la clausura que funge la razón colonial ante cualquier posibilidad de crítica que se ubique en los márgenes de su terreno discursivo, deberíamos señalar que *Eztetyka del sueño* revela la posibilidad de desacatar su autoridad, rechazando la impositiva ilustrada que busca uniformar lo heterogéneo. Es ahí donde el brasileño nos envía al problema político que devela su ejercicio, no sólo porque su rechazo radical a las normas culturales establecidas responde a la necesidad de ver cómo las formaciones afroamericanas trazan una zona de suspensión desde la que se abren nuevas opciones culturales y nuevos modos de representación, sino porque también responde a las necesidades políticas y revolucionarias de un resquicio cultural que históricamente se ha visto ajeno a las tramas

políticas y culturales del terreno de lo común. Invocar y evocar a esos “restos” culturales no significa para Rocha participar de la función generalizadora y universalizante de la que son presos imaginarios a simple vista antagónicos como son los de la izquierda y la derecha brasileña. Es por eso que, a razón de esto, dice el brasileño en *Eztetyka del sueño* que:

... los sistemas culturales involucrados, de derecha y de izquierda, están presos de una razón conservadora. El fracaso de las izquierdas en Brasil es el resultado del vicio colonizador. La derecha piensa según la razón del orden y del desarrollo (Rocha, 2011, p. 138).

Como en parte ya vimos a principios del apartado anterior, a diferencia del arte militante que se refugia en una épica referencial de lo regional como sostén de una identidad monumental, Rocha no participa de ese retrato de lo latinoamericano predominante en el cine político y la crítica de su época, y, por otra parte, es un severo opositor al proyecto cultural de la dictadura brasileña y a su complicidad en el desarrollo de la “pornoanchada”². Así

² El término “pornoanchada” hace referencia a un género fílmico que comenzó su desarrollo en Brasil a lo largo de la década de los ‘70 y que contó con la promoción de la dictadura militar. Bajo la excusa de ser productos culturales que promovían la exploración del erotismo, las “pornoanchadas” se caracterizaron por ser de baja calidad en sus producciones y por promover argumentos cruzados por las travesuras sexuales y la comedia. Los realizadores del cinema novo y principalmente Rocha denunciaban severamente el carácter nocivo de estas películas que empezaron a ganar terreno dentro de la industria cinematográfica brasileña,

se lee en su trabajo de 1970, *Barcelona*: “la colonización es un virus tan fuerte que contamina hasta a los espíritus más nacionalistas”, agregando más adelante que:

... películas colonizadas son aquellas que utilizan las fórmulas pornográficas y violentas del cine extranjero. Por ejemplo, las habituales comedias de yé-yé-yé o las películas de sexo que plagan el mercado (Rocha, 2011, p. 124).

Siguiendo lo anterior, la “sinrazón”, como *desvío*, no pretende producir una representación universal de la cultura, pues su criticidad se sostiene, justamente, en interferir revolucionariamente el ideario de una modernidad que condena a vivir a “otras racionalidades” bajo las cadenas de su administración racional. Ante esto, aparece la cuestión de su legitimidad política, que necesariamente es vinculada por Rocha en toda su obra, pero principalmente en su *Eztetyka del sueño*, con el problema del arte revolucionario, y, específicamente, con el de la estética política ante las expectativas ofrecidas por quienes defendían una normatividad antiimperialista que se encontraba coludida con un racionalismo colonizador.

Ante esto, la “sinrazón” busca politizar esos espacios culturales afroamericanos que no se encuentran representados por los discursos artísticos y estéticos que dominaban el territorio de lo común, y es por ello que, desde el argumento de *Eztetyka del sueño*, la descolonización no

ejercicio desde el que se puede leer también una oposición radical al tipo de “brasileñidad” que promovían.

puede subyugar su acción al orden de una cultura nacional ideal, sino, muy por el contrario, tiene que operar en las zonas más devastadas por el dominio de la colonialidad. En buena medida, esto genera una política negativa en la que brotan totalidades no totalizantes, que no son “enteramente previsibles o satisfactoriamente dirigibles desde alguna razón o lógica, salvo que se entienda a ésta como determinación negativa” (Drucaroff, 2016, p. 75). Detrás de todo esto hay una cuestión importante relacionada principalmente con el esfuerzo de *Eztetyka del sueño* por leer hasta sus últimas consecuencias esa necesidad obsesiva del racionalismo moderno de excluir, para su fortaleza, aquello que considera irracional. La “sinrazón”, al mostrar cómo el racionalismo encauza histórica y culturalmente la colonización de la cultura, traza “otra racionalidad” y “otro lugar de enunciación” desde el cual poder evaluar, de una manera no restrictiva ni lineal, a la cultura latinoamericana. De ahí que, como apunta Cangí, en Rocha los pueblos “están atravesados por una racionalidad ampliada de sus tradiciones, cuya expresión es el orden del espasmo, la convulsión, el desvelo” (2014, p. 112). En el fondo, lo que se constata acá es que si bien *Eztetyka del sueño* apela al maniqueísmo clásico visto en su momento por Foucault entre razón–sinrazón³, lo hace en función de ver cómo la envoltura de los discursos emancipatorios de la razón moderna se encuentra cruzada por una colonialidad que desplaza “fuera de la historia”, en un sentido liso y llano, a “otras racionalidades”.

3 Para más detalles sobre este punto véase Díaz (1995).

“Sueño” e imágenes de la negritud

La dimensión del “sueño” de *Eztetyka del sueño* debe ser tenida en cuenta cuando se discute la gesticulación de lo que hemos esbozado como “sinrazón” dentro de la “heterotopía” de la imagen rochiana, dado que ella ilumina el modo en que la descolonización estético-política se vuelve posibilidad dentro del reparto colonial de lo sensible. “Sueño” reverbera de un modo bastante particular el impulso liberador/surrealista que habita en la negritud. Si la “sinrazón” como “desvío” erige un lugar de enunciación idóneo para construir una crítica descolonizadora a las administraciones culturales de la razón moderna, pensamos que esta operación inviste al “sueño”, a la dimensión de lo onírico, al inconsciente relegado, etc., una potencia descolonizadora, produciendo una apertura hacia lo imprevisible, hacia aquello que no se puede regir por los parámetros de la razón colonial. Esto se certifica cuando el pueblo que modula Rocha se vuelve un campo abierto, un sitio oculto de desequilibrios –que al mismo tiempo es productivo– y en el que todos los significados, las lenguas y las sintaxis estéticas ingresan en un alto grado de incertidumbre.

Veamos la manera en que el brasileño piensa a la fuerza subversiva del surrealismo dentro de la cultura latinoamericana como un impulso artístico que no puede ser formulado con los códigos culturales europeos. “El surrealismo para los pueblos latinoamericanos es el tropicalismo”, dice en su texto *Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma* (2011, p. 120). Para Rocha, consiste, más que nada, en empujar los esfuerzos críticos del surrealismo en

la dirección de una violencia antropofágica neo-surrealista, que aglomere, “las relaciones entre hambre y misticismo. El nuestro no es el surrealismo del sueño, sino de la realidad. Buñuel es un surrealista y sus películas mexicanas son las primeras películas del tropicalismo y la antropofagia”. Más adelante agrega:

La función histórica del surrealismo en el mundo hispanoamericano oprimido fue la de ser un instrumento para el pensamiento orientado hacia una liberación anárquica, la única posible. Un instrumento utilizado hoy dialécticamente, en un sentido profundamente político, en dirección de esclarecimiento y agitación (2011, p. 120).

Mientras el surrealismo de Luis Buñuel sacó a flote el diván de los deseos reprimidos del sujeto europeo y mostró cómo el fascismo y la Iglesia van de la mano (pensamos en la referencia de Rocha a su película *El ángel exterminador*, de 1962), *Eztetyka del sueño* cifra que los elementos afrobrasileños de la cultura popular son los que vuelven al pueblo un espacio de incertidumbres donde el significado tradicional del surrealismo entra en fluctuación. Como si el *sueño* activara una ruta donde las imágenes, las representaciones y la lengua colonial ingresan en un estado de ambigüedad anárquica. Es el surrealista Buñuel, según Rocha, quien ha mostrado cómo “el surrealista de ayer es al anarquista de hoy: sirve a la revolución en la medida que ataca a las instituciones del capitalismo”, es por eso que “en la izquierda eterna, contrario al orden establecido, Buñuel siempre será un hombre condenado” (2011, p.

178). Siguiendo el argumento de Rocha, por un lado, la resignificación latinoamericana del surrealismo da como resultado una violencia antropofágica capaz de enfrentar los resortes culturales de una sociedad administrada colonialmente y, por otra parte, Buñuel ha sido condenado por una izquierda que, al igual como se señala en *Eztetyka del sueño*, se encuentra presa de un racionalismo colonizador.

Este plano, uno de los más complejos de la argumentación de Rocha, abre la pregunta sobre hasta qué punto en Latinoamérica esa antropofagia *avant-garde* puede quebrar la cláusulas culturales de la razón moderna, pues pareciera que solo es posible en la medida que logre parodiar el impulso surrealista europeo, como si el gesto antropofágico surrealista al que apela el brasileño fuera esa “hija bastarda” y “descolonizadora” de Buñuel. Empero, nos inclinamos por creer que la transgresión antropofágica de Rocha responde más que nada a un apoderamiento crítico del impulso surrealista de Buñuel con el horizonte de demostrarle que la civilización a la que responde –la moderna europea– ha caducado, por lo que es necesario que el “sueño” se reinvente en los resortes culturales de la negritud afroamericana. O sea, en otras palabras, se trata de ver cómo la antropofagia puede fabricar un surrealismo de la negritud en un contrapunto conflictivo con los moldes estéticos modernos.

En esto es donde se juega uno de los elementos más decisivos de la intervención de Rocha, no sólo, quisiéramos creer, en relación a sus sugerencias sobre una politicidad del sueño vía la antropofagia, sino en función de dirigir su rendimiento crítico hacia la puesta entredicho de las

modernas certezas identitarias. Cabría, entonces, llevar la intervención de *Eztetyka del sueño* a la interrogación que se hace la negritud sobre el universo de sentidos instituidos por la colonización y que hace, también, a la cuestión de cómo trazar una lógica subalterna de esos elementos culturales que reclaman su pertenencia en una historia magullada por el racismo blanco. En este sentido, pensamos que su *Eztetyka del sueño* tiene pertinencia con una tematización crítica de los modos culturales que les permitieron a hombres y mujeres negros sobrevivir al trauma de la esclavitud y la diáspora, los cuales se potencian radicalmente en la *heterotopía* de la imagen rochiana: *imágenes de la negritud* que irrumpen brutalmente dentro del reparto colonial de lo sensible.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre Aguirre, C. (2017). Pensamiento del entre-lugar y pensamiento fronterizo: (des)articulaciones y emergencias en el espacio latinoamericano, *Revista Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, 11, 69–93.
- Aguirre Aguirre, C. (2018) La apuesta del entre lugar: Discusiones y (re)apropiaciones latinoamericanas, *Revista Língua&Literatura*, 20(36), 62–81.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: Artes y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Chile: metales pesados | ediciones.
- Antelo, R. (2014). *Imágenes de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Avellar, J. (2002). *Glauber Rocha*. Madrid, España: Cátedra.

- Bhabha, H. (2002). *El lugar en la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Cangi, A. (2014). Glauber Rocha o la verdad alucinada. Apuntes para una filosofía mestiza. En *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* (pp. 108–115). Buenos Aires, Argentina: Malba – Colección Constantini.
- Catelli, L. (2018). La persistencia del racismo en los imaginarios críticos sobre Latinoamérica. En Y. Martínez–San Miguel, B. Sifuentes–Jáuregui, M. Belausteguigoitia (eds.), *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano: trayectoria histórica e institucional* (pp.225–233). Boston, Estados Unidos: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- De Oto, A. (2003). *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*. México D.F., México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Deleuze, G. (2012). *Imagen–tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Díaz, E. (1995). *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Drucaroff, E. (2016). *Otros logros. Signos, discursos, políticas*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Fernández Muriano, N. (2017). El Cristo Tercermundista de Glauber Rocha. En H. Kohen et al. (comps.), *Los condenados: Pier Paolo Pasolini en América Latina* (pp. 183–222). Buenos Aires, Argentina: Nulú Bonsai Editora.
- Fernández Muriano, N. (2013). Glauber Rocha lector de Borges, *Imagofagia*, (7), 348–380.
- Freyre, G. ([1933] 1945). *Casa – Grande y Senzala*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Foucault, M. (2011). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Gordon, L. (2009). A través de la zona del no ser. Una lectura de *Piel negra*,

- máscaras blancas* en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Fanon. En F. Fanon *Piel negra, máscaras blancas* (pp. 217–260). Madrid, España: Akal.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Hall, S. (2008). ¿Cuándo fue lo poscolonial? Pensar el límite. En *Estudios Poscoloniales. Ensayos fundamentales* (p. 121–144). Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Ortiz, F. (1993). *Etnia y sociedad*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ossa, C. (2013). *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Ossa, C. (2009). *La semejanza perdida. Ensayos de Comunicación y Estética*. Santiago: metales pesados | ediciones.
- Oubiña, D. (2014). Prometeo furioso. Canibalismo y demolición en Glauber Rocha, En *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* (pp. 104–107). Buenos Aires, Argentina: Malba – Colección Constantini.
- Rancièrre, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Richard, N. (2018). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago, Chile: Palinodia.
- Rocha, G. (2014). Carta a Alfredo Guevara. En *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento* (pp. 50–61). Buenos Aires, Argentina: Malba – Colección Constantini.
- Rocha, G. (2011). *La revolución es una estētyka*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

- Shohat, E., Stam, R. (2002). *Multiculturalismo cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, España: Paidós.
- Valentinetti, C. (2014). Por un cine tricontinental: Der Leone have sept cabeças. En *Glauber Rocha: del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento (118–125)*. Buenos Aires, Argentina: Malba – Colección Constantini.
- Zea, L. (1979). *Negritud e indigenismo*. México D. F., México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras.