



Glauber Rocha (1939-1981)

Violencia y Utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

doubinia@retina.ar

Resumen

TÍTULO: Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano

A fines de los años 60, Fernando Solanas y Glauber Rocha señalan dos caminos enfrentados para el Nuevo cine latinoamericano. ¿Máquina conceptual o dispositivo onírico? Ésa parece ser la disyuntiva que se plantea a los realizadores de la región. Entre la propuesta de Solanas y la de Rocha, de manera inevitable se instala esa distancia.

Por la vía del *ensayo ideológico* o por la *estética del sueño*, el Nuevo cine latinoamericano exploró las posibilidades de una transformación revolucionaria. En los años siguientes, durante las décadas del 70 y el 80, los golpes militares y la represión política se encargaron de confinar esos experimentos al territorio de la utopía.

Palabras clave: Fernando Solanas. Glauber Rocha. Nuevo cine latinoamericano. Tercer cine. Estética del sueño

Abstract

TITLE: Violence and Utopia. The footprints of New Latin American cinema

In the late sixties, Fernando Solanas and Glauber Rocha charted two opposing paths for New Latin American Cinema. Conceptual machine or oneiric artifice? This seemed to be the dilemma posed to the various filmmakers of the region. Between Rocha's proposal and Solanas' a distance was established.

Either by way of the *ideological essay* or through the *aesthetic of dream*, New Latin American Cinema explored the possibilities of a revolutionary transformation. In the years that followed, during the 1970s and the 1980s, military coups and political repression were responsible for confining all those experiments to the dimension of utopia.

Keywords: Fernando Solanas. Glauber Rocha. New Latin American Cinema. Third Cinema. Aesthetic of Dream.

25

Militancia y vanguardia en los 60

Glauber Rocha escribe *Revisão crítica do cinema brasileiro* durante 1963, mientras prepara el rodaje de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No es una mera coincidencia: ese repaso por la historia funciona de manera teleológica. Glauber selecciona los hechos, ordena los films y nombra a los precursores para construir una tradición. Escribe la historia del cine en su país retrospectivamente desde el Cinema Novo. Se trata de un momento crucial. Justo antes del golpe de Estado de 1964, ese movimiento produce tres de sus obras fundamentales: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) (*Vidas secas*), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) (*Dios y el Diablo en la tierra del sol*), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) (*Los fusiles*). El común denominador de estas películas son el sertão, el hambre y la opresión, casi como rasgos definitorios de la identidad brasileña.¹ Fabiano y su familia conforman, en *Vidas secas*, la primera imagen de esos *retirantes* explotados que no hacen otra cosa que escapar de la sequía. Y en *Os Fuzis*, un grupo de soldados defiende un almacén de comida que intenta ser asaltado por una población de aldeanos nordestinos hambrientos. Pero tal vez es en *Deus e o Diabo na Terra do Sol* donde la violencia adquiere más claramente una función catártica y revolucionaria. En Rocha, el sertón es un lugar propicio para las utopías y las transformaciones. Un lugar, a la vez mítico y atravesado por los conflictos actuales. Los campesinos Rosa y Manuel recorren un camino de aprendizaje: primero se liberan del patrón y luego atraviesan momentos de sumisión frente al mesianismo del beato o al anarquismo del *cangaço*, antes de comprender la necesidad de rebelarse contra todo poder. Hay, en ese proceso, una pedagogía de la violencia que conduce a la liberación.

26

Esa violencia de los hambrientos es aquí una forma de tomar conciencia. Y de volverse visible. "Fue necesario un primer policía muerto para que el francés percibiera al argelino", escribe Rocha en "Eztetyka da fome"². Sólo una estética de la violencia puede asignar un sentido revolucionario a las luchas por la liberación: ese manifiesto del Cinema Novo, enfrenta los films "famélicos" de los jóvenes realizadores brasileños a las películas "digestivas" del circuito comercial. Contra ese cine industrial sobre gente rica, casas bonitas y automóviles lujosos que pretenden esconder la miseria moral de la burguesía, un cine que

1 Glauber Rocha hace un análisis de esta trilogía del sertón, en "O Cinema Novo e a aventura da criação". Allí, el realizador escribe su propia "Evolución del lenguaje cinematográfico" en clave latinoamericanista (véase Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo* (San Pablo: Cosac & Naify Rocha, 2004).

2 Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo* (San Pablo: Cosac & Naify, Rocha, 2004), 66.

encuentra en la escasez de recursos su mayor potencia expresiva. Allí reside "la trágica originalidad del Cinema Novo ante el cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor miseria es que esta hambre, aunque es sentida, no es comprendida"³. Según Rocha, una cultura del hambre sólo puede superarse cualitativamente minando sus propias estructuras. Por eso, para estos "films feos y tristes, estos films gritados y desesperados, donde no siempre la razón habló más alto (...) la más noble manifestación del hambre es la violencia"⁴.

Glauber dirá que la violencia de un hambriento no es primitivismo. Porque esa potencia rústica no es, sin embargo, anterior a la civilización; es su excedente, su deshecho. Y por lo tanto no debería entenderse como un estado precapitalista sino como su consecuencia. El cineasta parece postular que sólo cuando toman conciencia de su mísera condición, los hambrientos pueden combatir el mal que la causa. No es odio, sino un amor brutal, un amor que no es complaciente ni contemplativo sino, más bien, un amor activo y transformador. Frente a la modernización conservadora que sólo puede perpetuar la herencia colonial bajo las formas del neocolonialismo, el Cinema Novo responde con el despertar de la conciencia de los oprimidos. Se trata de reflexionar sobre la violencia, no hacer de ella un espectáculo. Hay que vencer al subdesarrollo con los medios del subdesarrollo. El hambre, entonces, es literal pero también es figurada. Indica una carencia, una insatisfacción, una incompletud. Y en este aspecto, al menos, el cine latinoamericano corre con ventaja frente a los cines europeo y norteamericano, demasiado cómodos con lo que son, demasiado satisfechos con sus productos, demasiado saciados con sus triunfos. El hambre obliga a inventar formas nuevas que reflexionen sobre la realidad del continente e intervengan sobre ella. Es lo que dice el productor Luiz Carlos Barreto, fundador de la cooperativa Difilm y responsable de distribuir los films del Cinema Novo: "Nuestra oficina de distribución es como un partido político con su organización, disciplina y libertad de creación"⁵.

Desde la vanguardia y desde la militancia, la década del 60 recorre velozmente ese trayecto violento cuya pretensión es derribar todos los límites. Nuevas formas de hacer política, nuevas formas de hacer arte: ese proceso de radicalización es un signo de la época que opera en múltiples niveles y sobredetermina (aunque de maneras diversas) todos los procesos y todas las posturas frente al arte y la política. Al menos en un comienzo, se trata de un impulso de radicalización más o

3 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 65.

4 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 66. Sobre esta cuestión, véase: Ismail Xavier, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome* (San Pablo: Brasiliense, 1983).

5 Citado en Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 233

menos informe que no necesita diferenciarse, que no necesita precisar su actitud crítica en una dirección muy determinada, que no necesita definir su signo ideológico más allá de la categoría amplia del *compromiso*. Pero en la segunda mitad de la década, esa noción es completamente desbordada por el impulso *revolucionario*. En la Argentina, el golpe militar de Onganía (1966) y sus sistemáticos ataques contra los sectores más progresistas de la cultura; en Brasil, el Golpe de Abril (1964) y, poco después, la implementación del Acto Institucional nº 5 (1968) que señaló el momento más represivo de la dictadura; en México, la masacre de Tlatelolco (1968); en Bolivia, el golpe del General Barrientos que viene a derrocar al gobierno del MNR (1964): en las distintas latitudes del continente, las relaciones entre los intelectuales de izquierda y la política se radicalizan y la transformación violenta de la sociedad aparece como una solución necesaria y urgente.

Entre el Festival de Viña del Mar de 1967 y el de 1969, es posible advertir un recambio generacional que es, también y sobre todo, una reconfiguración ideológica profunda en el mapa del cine latinoamericano. En 1967, viajan al festival varios cineastas argentinos vinculados a la Generación del 60: Rodolfo Kuhn, David Kohon, Simón Feldman. La categoría de *nuevo cine* no implica de manera obligada una vibración política; hacer un cine moderno es suficiente prueba de progresismo ideológico. El momento de los cines nacionales no ha cesado todavía aunque, de manera significativa, las presencias fuertes del festival son aquellas que mejor podrán ser aprovechadas por el naciente movimiento del Nuevo cine latinoamericano: además de los chilenos Miguel Littín, Raúl Ruiz, Helvio Soto y Aldo Francia (director del festival), concurren a Viña el cubano Alfredo Guevara (presidente del ICAIC) y los brasileños Geraldo Sarno y Eduardo Coutinho. En el Festival de Mérida de 1968 (donde Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez y Fernando Solanas reciben los tres premios principales) y en el Festival de Viña de 1969, la situación ha cambiado de un modo radical con respecto a 1967: películas como *En breve cielo* (David Kohon, 1968) y *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1969) quedan completamente descolocadas en medio de un vehemente debate sobre las necesidades excluyentes del cine político tal como es practicado por Sanjinés, Solanas, Álvarez, Littín, Jorge Cedrón, Gerardo Vallejo, Mario Handler. Queda claro, entonces, que existe un movimiento regional de cine comprometido activamente con la utopía de una revolución latinoamericana y que esa opción es presentada como una vía imprescindible, ineludible e impostergable.⁶

⁶ Sobre la constitución de ese movimiento continental de cine político, véase Aldo Francia Boido, *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar* (Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2002). Se trata de una

La confrontación entre ese nuevo cine latinoamericano y el ya viejo nuevo cine de unos años antes no impedirá que surjan, también, discrepancias internas: entre Solanas y Raúl Ruiz (que se queja de los argentinos porque sólo hablan de política y no de cine), entre Glauber Rocha y Solanas (que había criticado al Cinema Novo), entre Alfredo Guevara y Solanas (sobre el uso de las imágenes del Che).⁷ Pero está claro, para todos, que los cineastas del Tercer Mundo deben convertirse en militantes. En los debates del Festival de Viña 1969, Santiago Álvarez define su tarea: "antes que cineasta, soy un agitador político". Para ese entonces, la Generación del 60 se ha disuelto en la Argentina y, en Brasil, a medida que el Cinema Novo empieza a hacer films más atractivos para el gusto popular, algunos directores optan por radicalizarse: "La eficiencia en el mercado como un valor había sido cuestionada a comienzos de los años 60, cuando la idea del cine de autor consiguió una formulación antiindustrial y una propuesta de cine político volvió antagónicos el arte y el comercio. Al final de la década, la misma eficiencia fue uno de los elementos divisorios en la polémica que envolvió a cineastas del Cinema Novo y a una nueva generación que exigía la continuidad de una estética de la violencia, de un cine más comprometido con la expresión radical del autor que con las concesiones simplificadoras de las películas como mercancía"⁸.

La utilidad del arte

En 1967, un Glauber Rocha guevarista traza perfiles más nítidos para la metáfora del hambre y pasa a definirse como "cineasta tricontinental". Tricontinental significa cine de autor, cine político, cine *contra*, cine de guerrilla en distintos frentes (Rocha 2004, 104).⁹ ¿Qué pueden hacer los films para

minuciosa crónica de primera mano sobre esos legendarios encuentros de cineastas. Aunque, con excepción de una mención a los enfrentamientos entre chilenos y argentinos durante el festival de 1969, tiende a convalidar la imagen oficial del Nuevo cine latinoamericano como un movimiento homogéneo y sin fisuras.

⁷ Véase Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (Entre el mito político y la modernidad estética)* (Lima: Universidad de Lima, 2013), en especial el capítulo I "Contextos". Sobre el enfrentamiento entre Rocha y Solanas, véase Ivana Bentes, "*Deus e o Diabo na Terra do Sol*". En Alberto Elena y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America* (Londres: Wallflower Press, 2003), 89-97. Sobre las discusiones entre Guevara y Solanas, véase Mariano Mestman, "*La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che*". En *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 10, 1999: 53 – 65.

⁸ Xavier, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, 192.

⁹ Escribe Xavier: "En el universo de Glauber, las cualidades del intelectual no están en la disciplina del organizador o en la paciencia del pedagogo siempre dispuesto a esclarecer mediante el verbo; están en el coraje de la agesión que genera catarsis por la violencia, que trabaja el inconsciente. En ese espacio de agesión se mueve Paulo Martins. Y es nítida la extensión de su papel de intelectual provocador de Câncer,

combatir el imperialismo y el colonialismo? No se trata sólo de romper con el cine comercial de entretenimiento sino también con el cine más radical de los países desarrollados. Las posturas cinematográficas adquieren connotaciones geopolíticas: los realizadores latinoamericanos y los *auteurs* europeos pertenecen a dos clases socio-cinematográficas diferentes. Hay una connotación plebeya y resistente en los auténticos cineastas latinoamericanos que es necesariamente ajena a los más grandes directores europeos, miembros de una aristocracia del cine cansada y aburrida, cuyos gestos rupturistas son –finalmente– provocaciones vacías puesto que su propia supervivencia nunca depende ellos. Somos los “campesinos del cine”, dirá un Rocha tropicalista y caníbal. Por supuesto, la referencia ineludible son los films contemporáneos de Jean-Luc Godard, con quien discute en “Tropicalismo, antropología, mito, ideograma”. Se entiende que un cineasta europeo pretenda destruir el cine y darlo por acabado; pero en Latinoamérica, dirá Rocha, el cine aún está por comenzar. No se puede destruir lo que todavía no existe. Godard acusa a los cineastas brasileños de hacer un cine revisionista en vez de un cine revolucionario pero, en cierto sentido, Glauber radicaliza las posiciones del propio Godard. Porque no se trata sólo del enfrentamiento entre un cine viejo y un cine nuevo, sino de una diferencia ineludible entre Europa y Latinoamérica, incluso entre aquellos cineastas europeos que podrían parecer más cercanos a la causa de la liberación latinoamericana.

30

Mientras Solanas hace alianza con el Godard combativo de fines de los 60, Rocha, en cambio, mantiene siempre un intercambio conflictivo y crispado en el que permanentemente pone de manifiesto las diferencias entre Europa y Latinoamérica. Para el director brasileño, Godard no deja de ser un cineasta del mundo desarrollado y, más allá de la admiración que pueda tener por él, en algún momento sus destinos deben separarse. “Godard –escribió– resume todos los interrogantes del intelectual europeo de hoy en día: ¿vale la pena hacer arte? (...) La cuestión de la utilidad del arte es vieja, pero está de moda y, en el cine, Godard es su propia crisis ambulante. Godard es nuestro Fernando Ezequiel Solanas en Buenos Aires. La verdad, sin embargo, les guste o no a los intelectuales patricios, es que el cine europeo y el americano entraron en un callejón sin salida y sólo es posible hacer cine en los países del tercer mundo”¹⁰. De manera significativa, Rocha marca sus diferencias incluso

cuyos vicios llevan al oprimido a la exasperación y a la revuelta”. Xavier, *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, 136.

¹⁰ Glauber Rocha, *O século do cinema* (Rio de Janeiro: Alhambra, 1985), 241. La reconciliación tendrá lugar post-mortem, durante la década de 1980: Godard dedica uno de los capítulos de *Histoire(s) du*

con Solanas, porque Solanas se alinea en un continuo con Godard: un cineasta latinoamericano que no ha podido desembarazarse de la herencia cultural europea, aunque se trate de la cultura europea de izquierda. Frente a la teleología liberadora claramente articulada en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) [Tierra en trance] resulta un film completamente en crisis, que pone en cuestión los presupuestos del cine revolucionario. Rocha es alegórico: para él, son los fragmentos quienes expresan la totalidad de una manera oblicua. Solanas, en cambio, trabaja sobre una acumulación totalizadora y sobre consignas directas.

Glauber reconoce que *La hora de los hornos* implica una verdadera conmoción, aunque también afirma que no lo entusiasma "porque descoloniza América Latina en la línea de Chris Marker y Joris Ivens"¹¹. Desde el comienzo, la relación con el cineasta argentino está marcada por cierta tensión y desacuerdo. En el Festival de Viña del Mar (1969), Solanas ha criticado las películas del Cinema Novo porque –según la taxonomía del Grupo Cine Liberación– pertenecen al segundo cine. Dos años después, Rocha escribe a Alfredo Guevara: "En Viña del Mar (no me acuerdo qué año), fuimos sorprendidos por la acusación de Solanas: para él, y para un grupo de cineastas revolucionarios impacientes, *La hora de los hornos* era el verdadero cine revolucionario y nosotros, los brasileños, que luchábamos contra una dictadura implacable, estábamos 'comprometidos con el sistema' (...) nosotros, los cineastas del 'Cinema Novo', queríamos la unidad del cine latinoamericano"¹² El concepto de *Tercer cine*, formulado por Solanas y Octavio Getino, sintoniza en gran medida con la actitud deconstructiva que proponen Godard y su grupo de cineastas maoístas. Ni el *Primer cine* (que copia el modelo industrial de Hollywood) ni el *Segundo cine* (que intenta una revuelta inútil, acotada por los límites del arte pequeño burgués); frente a esas formas convencionales, la única alternativa válida es un cine desde fuera y en contra del sistema. Eso es el *Tercer cine*: un cine de descolonización que opone "al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de

cinéma (1989-1998) [Historia(s) del cine] a John Cassavettes y a Glauber Rocha, y Solanas dedica Sur (1988) "a la memoria de Gerardo Pisarello, César Marcos, J. J. Hernández Arregui y Glauber Rocha, poeta". Sobre esta reivindicación del cineasta brasileño, véase Fernando Solanas, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura* (Entrevista de Horacio González) (Buenos Aires: Puntosur, 1989).

¹¹ Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 81.

¹² Ivana Bentes, *Glauber Rocha. Cartas ao mundo* (San Pablo: Companhia das letras, 1997), 403. En Alfredo Guevara y Glauber Rocha, *Un sueño compartido* (Madrid: Iberautor, 2002), el texto de la carta fue editado y, entonces, las tensiones con Solanas parecerían suavizadas. Sobre las discusiones entre Rocha y Solanas, véase Ignacio Del Valle Dávila, *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2014).

grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros"¹³. Si el ensayo "Hacia un tercer cine" es el manifiesto que teoriza sobre este nuevo modo de entender el fenómeno cinematográfico, el film *La hora de los hornos* es su puesta en práctica.

32 Lección de historia política, ensayo de interpretación sociológica, tribuna de provocación y arenga, manual de retórica revolucionaria, panfleto, collage: *La hora de los hornos* estableció los principios de una militancia que pronto sería adoptada por los grupos de cineastas más radicalizados. La singularidad de la película de Solanas y el Grupo Cine Liberación radica en una impecable adecuación funcional entre sus estrategias estéticas y sus argumentos políticos. Puesto que se proponía como una alternativa al colonialismo, entonces debía experimentar con un lenguaje que cuestionara el modelo del cine dominante. Hay, por supuesto, diferencias entre el *counter-cinema* del Grupo Dziga Vertov y el *Tercer cine* del Grupo Cine Liberación. En primer lugar, porque no es lo mismo hacer un cine anti-burgués en Europa que en América Latina: el ataque a las clases dominantes involucra un frente doble cuando se trata de una oligarquía dependiente, porque reclama una discusión sobre el régimen colonial (donde la Teoría de la dependencia ocupa un lugar privilegiado). Pero además, el Grupo Dziga Vertov no exhibe una línea política definida; más bien señala la ausencia de un partido revolucionario en Francia. Y aunque sus integrantes provienen de distintas facciones del maoísmo, sus prácticas militantes participan en nuevas combinaciones dentro de la producción de películas. El Grupo Cine Liberación, en cambio, suscribe una política partidaria claramente establecida (de allí parte y a ella contribuye): se trata de una práctica doctrinaria y aleccionadora que intenta comunicar el mensaje del peronismo revolucionario. Por último –según la afirmación de Gorin–, un film como *Tout va bien* se limita a presentar las contradicciones; en ese sentido, es un film decepcionante para el *gauchisme*. No indica el camino a seguir: "es más una máquina de revelado que una profecía". Frente a las mismas contradicciones, *La hora de los hornos* se interroga y se responde: ¿cómo abordar un cine de descolonización?, ¿qué posibilidades existen

13 Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), 57.

para una política reformista?, ¿cuál es la única opción que queda para el latinoamericano? Las preguntas nunca son retóricas sino que forman parte de una estrategia de combate y reclaman una contestación programática.¹⁴

Para Godard y Gorin, el debate político a propósito de la dominación permite interrogar críticamente los modos de representación cinematográficos; para Solanas y Getino se trata, más bien, de experimentar con el lenguaje para construir un argumento ideológico que convenza sobre la necesidad de un proceso de liberación. Allí donde unos piensan en el film como un espacio para discutir sobre las posibilidades del cine en la lucha política, los otros usan el film directamente como un instrumento de la transformación revolucionaria. De todos modos, es cierto, ambas propuestas cinematográficas coinciden en sus postulados básicos y comparten una misma metodología crítica que consiste en desmontar el discurso de la dominación para dejar al descubierto su falsedad. En un diálogo que mantuvieron Godard y Solanas a propósito de *La hora de los hornos*, las convergencias son notorias. Ante la pregunta por los deberes del cineasta revolucionario, sus respuestas son variaciones de una misma actitud. Solanas dice que hay que "utilizar el cine como un arma o un fusil, convertir la obra misma en un hecho, en un acto, en una acción revolucionaria" y Godard sostiene que hay que "hacer menos films y ser más militante"¹⁵.

33

Ese cine revolucionario está encabezado por grupos-guerrilla (Godard, incluso, prefiere hablar de "células" operativas porque le parece una terminología más política) que atacan directamente al corazón del individualismo burgués. Los equipos de cineastas militantes constituyen un estadio superador del cineasta-*auteur* que expresaba una cosmovisión personal y privada a través de su obra. Esa alternativa que Solanas y Getino llaman *segundo cine* nunca dejó de ser, para ellos, un intento reformista: "Toda tentativa de contestación, incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al Sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos

14 En los años 80, las tesis del *tercer cine* serán recuperadas y expandidas como caracterización general de un cine descolonización cultural en el tercer mundo. Pero en el sentido restringido que le dan Solanas y Getino, la categoría de tercer cine permanece asociada a un espacio y un momento determinados. Véanse, por ejemplo, Theshome Gabriel, *Third Cinema in the Third World: An Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982) y Jim Pines y Paul Willemen (Eds), *Questions of Third Cinema* (Londres: British Film Institute, 1989).

15 Fernando Solanas y Jean-Luc Godard, "Godard por Solanas, Solanas por Godard". *Cine del Tercer Mundo*, n° 1, 1969: 53.

que se agregan al mercado de compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de shock y elementos excitantes de violencia controlada, es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura (...) Todas estas alternativas 'progresistas', al carecer de una conciencia de la instrumentalización de lo nuestro para nuestra liberación concreta, al carecer en suma de politización, pasan a convertirse en el ala izquierda del sistema, sirviendo al mejoramiento de sus productos culturales. Estarán condenadas a realizar la mejor obra de izquierda que hoy puede admitir la derecha y servirá tan sólo a la supervivencia de ésta"¹⁶.

Imagen en trance y film-acto

34

Aunque en un primer momento, el cine de expresión individual pudo ser una opción válida frente al cine industrial, en el planteo de Solanas y Getino se trata de extremar las estrategias y eso sólo puede ser llevado a cabo por las manifestaciones del *tercer cine*. Para el Grupo Cine Liberación, se trata de superar la dicotomía entre el compromiso intelectual y la militancia política: en *La hora de los hornos*, los protocolos de la vanguardia artística ya no serían una ruptura meramente formalista sino que encontrarían su justificación en tanto que expresión de ideas nuevas. En este sentido, podría caracterizarse como un film urdido por la comunicación de un mensaje y cuya máxima aspiración es traducirse en acciones transformadoras. Es cierto que había existido un cine revolucionario en la Unión Soviética y –más cerca– en Cuba. Pero la novedad de *La hora de los hornos* consiste en que no viene a ilustrar (a posteriori) una revolución ya establecida sino que, justamente, pretende construir las condiciones necesarias para su emergencia. No hay aquí una celebración como consecuencia natural de la nueva era sino una predisposición combativa para el cambio en medio de un contexto político hostil. Para eso, la obra debe convertirse en una acción: *La hora de los hornos* es "un film acto, un anti-espectáculo, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en 'actos' donde el hombre toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar esa situación"¹⁷. El film-acto no establece más que una distinción programática entre la película, la toma de conciencia que produciría su visión y los

¹⁶ Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973), 63.

¹⁷ Solanas y Godard, "Godard por Solanas, Solanas por Godard", 48-49.

hechos revolucionarios que deberían sucederse como consecuencia. En cierto sentido, *La hora de los hornos* es un film que quisiera no ser un film. Una película que se avergüenza de ser una película pero, a la vez, se enorgullece de haber encontrado una misión más elevada para el cine en las luchas por la liberación.

Cuando Rocha filma *Terra em transe*, todo lo que había de profético en *Deus e o Diabo na terra do sol* se ha convertido en desesperanza. Marcado por una fuerte autocritica luego del golpe de Estado, el nuevo film lleva al extremo el principio de la alegoría política como matriz constructiva: en el territorio (apenas) imaginario de El dorado, 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 histérico, 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'. Entrar en trance es ponerse en sintonía con un objeto o una situación, conociéndolo desde su interior. Rocha hace del Trance una forma de experimentación y comprensión, exponiéndolo mediante cámara en mano y un montaje rítmico y sincopado (...) Sin embargo, las imágenes no se limitan a *representar* el trance sino que, más bien, *entran en trance*, entran en sintonía con los personajes, la locación, la utilería y los espectadores, que son sacudidos de su inmovilidad"¹⁸. Frente a la *razón represiva* del colonialismo, la revolución debe ser inevitablemente una *anti-razón liberadora* que redime al más *irracional* de los fenómenos que es la pobreza. Rocha se sostiene sobre esa asíntota donde los modos cinematográficos heredados son puestos en crisis, aproximándose constantemente al punto de su autoinmolación. La noción de trance (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. Es un estado místico (religioso, político), entonces, pero animado por una extraña lucidez.

¿Máquina conceptual o dispositivo onírico? Ésa parece ser la disyuntiva que se plantea a los realizadores a fines de los 60. Entre la propuesta de Solanas y la de Rocha, de manera inevitable se instala esa distancia. Solanas no descarta la posibilidad de un cine de ficción revolucionario y, de hecho, menciona el ejemplo de Eisenstein; pero no es el caso del *cinéma d'auteur* europeo (o del

¹⁸ Ivana Bentes, "Deus e o Diabo na Terra do Sol". En Alberto Elena y Marina Díaz, *The Cinema of Latin America* (Londres: Wallflower Press, 2003), 93.

cine latinoamericano cuando imita ese esquema). Puesto que esas narraciones procesan el mundo exterior según su impacto en una subjetividad, su tema deja de ser la revolución y acaba convirtiéndose en la historia de una burguesía decadente. Y aun cuando sus intenciones sean sinceras, no puede evitar reproducir el lenguaje y la técnica de las clases dominantes. El cine de ensayo ideológico, en cambio, resulta completamente ajeno a ese paradigma porque consiste, precisamente, en el desmontaje y la denuncia de sus mecanismos. Por ese motivo lograría identificar con claridad las causas del neocolonialismo y el subdesarrollo.¹⁹ Por su parte, 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 testimonio, como objetivo del arte, no hace más que reproducir la superficie de lo real y nunca logra sintetizar la complejidad de los conflictos políticos: de clases, de razas, de culturas. El arte es invención. Y en este sentido, la ficción anti-realista que parece abstraerse de la situación concreta (y del marco represivo que impone la situación concreta) puede expresar ese inconsciente colectivo tal como permanece condensado en los mitos de cada cultura. Por eso, en el manifiesto "Eztétyka do sonho", Glauber escribe: "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 del sueño"²⁰ Es decir que, para intervenir sobre el orden social, la invención artística no debería olvidar nunca su naturaleza poética.

Por la vía del ensayo ideológico o por la estética del sueño, el Nuevo cine latinoamericano exploró las posibilidades de una transformación revolucionaria. En los años siguientes, durante las décadas del 70 y el 80, los golpes militares y la represión política se encargaron de confinar esos experimentos al territorio de la utopía.

Cine latinoamericano y globalización

¿Qué queda de ese Nuevo cine latinoamericano en nuestro mundo contemporáneo? ¿Hasta dónde los films recuperan o reactualizan ese legado y en

19 Sobre la noción de cine de ensayo ideológico, véase Jean-Paul Fargier, "Entretien avec Fernando Solanas". *Cinéthique*, n°3, 1969.

20 Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 251. En su obituario dedicado a Torre Nilsson, a Rocha le resulta curioso que "los dos mayores Genios Argentinos fueran CIEGOS INPROGRESS el infame santo Jorge Luis Borges (...) y el 'cineasta de derecha' Leopoldo Torre Nilsson" (Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, 367). Sobre Borges y Rocha, véase Nicolás Fernández Muriano, "Glauber Rocha lector de Borges". *Imagofagia*, n° 7, 2013: 50.

qué medida necesitan romper con él para separarse y avanzar en nuevas direcciones? Es cierto –como sostiene Eduardo Grüner– que ya no se puede pensar, a la manera clásica, en términos binarios de centro / periferia o Primer Mundo / Tercer Mundo “puesto que la intrincada red de ‘flujos’ económicos, comunicacionales, culturales y sobre todo poblacionales, han desarticulado las referencias geográficas tradicionales: hoy el Tercer Mundo está también dentro del Primero (representado principalmente por la ‘invasión’ multicultural extraeuropea del ‘centro’, fundamentalmente en busca de trabajo) tanto como el Primero está dentro del Tercero (representado principalmente por la instalación de unidades productivas flexibles y de capitales industriales, comerciales y financieros de la ‘periferia’). La desestabilización de los límites territoriales clásicos así provocada ha vuelto obsoleto cualquier análisis basado en el carácter dominante o dominado de los Estados-nación como tales, a favor, nuevamente, de redes y flujos de poder que no pueden ser identificados con uno o varios poderes nacionales”. Pero “¿hay tanto Tercer Mundo dentro del Primero como Primero dentro del Tercero? Probablemente sea cierto: hay una fluidez inmensamente mayor del intercambio de población, de dinero, de mercancías, de información y de ‘mensajes’, de la que hubo nunca antes en la historia. Pero ciertamente es un intercambio más que desigual, sometido a relaciones de poder bien materiales (...) ¿Es que alguien ha visto alguna vez, por ejemplo, a un técnico dinamarqués metiéndose en un barco clandestino para ir de contrabando a implorar trabajo a Etiopía? Ese flujo es indudablemente unidireccional”²¹.

Se dijo muchas veces que el cine ha sido siempre transnacional. Pero también es cierto que esa capacidad para atravesar las fronteras no implica derribarlas sino, en el mejor de los casos, cierta astucia para infiltrarse entre sus grietas. Con frecuencia, los cineastas europeos coordinan *workshops* en Latinoamérica y los académicos norteamericanos integran el jurado de fundaciones que entregan fondos a países del Tercer Mundo; la situación inversa, en cambio, no es muy habitual. Los intercambios entre unos y otros han sido muy beneficiosos para sostener el circuito de exhibición del Atlántico Norte pero no han promovido –y nunca intentaron hacerlo– el desarrollo de infraestructuras de producción y exhibición en las regiones de lo que se ha llamado el *Global South*. ¿Qué sucede, entonces, cuando los cineastas de ese Sur Global no encajan dentro de las categorías prescriptas por los programadores internacionales?

21 Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 227 y 229

Puesto que los festivales y los fondos de producción tienen el poder de decidir qué tipo de cine es o no es conveniente, sólo aquellos films que se adaptan a esos estándares logran hacerse visibles. Habría que preguntarse, entonces, si ciertas instancias de fomento no terminan actuando como una forma velada de censura y de discriminación.²² Parecería evidente que la utopía de un mundo sin barreras, donde los bienes culturales circularían de manera horizontal, no es más que una falacia que perpetúa la desigualdad; sin embargo, la seducción que ejerce esa fantasía de la transnacionalidad tiende a negarlo o hacerlo olvidar. No hay horizontalidad y no hay libre circulación. Las fronteras son cada vez más estrictas (como lo comprueban a diario los migrantes que pretenden ingresar a Europa o Estados Unidos). Y en este sentido, *globalización* es un término elegante (un eufemismo) para referirse al proceso de mundialización capitalista. Una verdadera globalización debería eliminar las jerarquías tradicionales, pero lo cierto es que siempre hay lugares que están más cerca del centro (sea lo que fuere el centro) y otros que permanecen en la periferia (llámese tercer mundo, países en vías de desarrollo o lo que sea). No es necesario regresar a los postulados del tercer cine para reconocer esas diferencias y desigualdades. Es necesario construir un circuito donde los nuevos films independientes o experimentales puedan sobrevivir y volverse visibles. O, para usar las palabras que Godard escribió en el *pressbook* de *La Chinoise* (1967) parafraseando al Che Guevara: "Cincuenta años después de la Revolución de Octubre, los films americanos reinan en el mundo del cine. No hay mucho que agregar a este estado de cosas. Excepto que, en nuestra modesta escala, debemos crear dos o tres Vietnams en el seno de ese inmenso imperio Hollywood – Cinecittà – Mosfilms – Pinewood y, tanto económicamente como estéticamente, es decir, luchando en dos frentes, debemos crear una cines nacionales libres, camaradas y amigos"²³

22 Peter Wollen se refiere a los films de festivales como un nuevo género: "especialmente realizados, según sus propias reglas y tradiciones, para ganar premios". Inmediatamente reconocibles por los jurados, los críticos y los espectadores, estos films de festivales "se han integrado a la institución del cine". Para Wollen, el film de festival es inseparable de la idea de una nueva ola; y puesto que el concepto de nueva ola comenzó a fusionarse con el de cine nacional, "ya no representa una revolución sino una tradición". Peter Wollen, *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londres: Verso, 2002), 9-10.

23 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1 1950-1984)* (París: Cahiers du cinéma, 1998), 303.

Referencias bibliográficas

Bentes, Ivana. "Deus e o Diabo na Terra do Sol". En Alberto Elena y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America* (Londres: Wallflower Press, 2003), 89-97.

-----, ed. *Glauber Rocha. Cartas ao mundo* (San Pablo: Companhia das letras, 1997).

Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance. El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 2014)

Fargier, Jean-Paul. "Entretien avec Fernando Solanas". *Cinéthique*, nº3, 1969: 33 – 45.

Fernández Muriano, Nicolás. "Glauber Rocha lector de Borges". *Imagofagia*, nº 7, 2013: 50 – 58. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/355>. Acceso el 7 de septiembre de 2016.

Francia Boido, Aldo. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar* (Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2002)

Gabriel, Theshome. *Third Cinema in the Third World: An Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982)

Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome 1 1950-1984)* (París: Cahiers du cinema, 1998)

Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Buenos Aires: Paidós, 2002)

Guevara, Alfredo y Glauber Rocha. *Un sueño compartido* (Madrid: Iberautor, 2002)

León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (Entre el mito político y la modernidad estética)* (Lima: Universidad de Lima, 2013)

Mestman, Mariano. "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che". *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 10, 1999: 53 – 65.

Pines, Jim y Paul Willemen (eds.). *Questions of Third Cinema* (Londres: British Film Institute, 1989)

Rocha, Glauber. *O século do cinema* (Río de Janeiro: Alhambra, 1985)

-----, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (San Pablo: Cosac & Naify, 2003)

-----, *Revolução do Cinema Novo* (San Pablo: Cosac & Naify, 2004)

Solanas, Fernando. *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura (Entrevista de Horacio González)* (Buenos Aires: Puntosur, 1989)

-----, y Jean-Luc Godard. "Godard por Solanas, Solanas por Godard". *Cine del Tercer Mundo*, nº 1, 1969: 48 – 63.

-----, y Octavio Getino. *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973)

Wollen, Peter. *Paris Hollywood: Writings on Film* (Londres: Verso, 2002)

Xavier, Ismail. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome* (San Pablo: Brasiliense, 1983)

-----, "Alegorías del subdesarrollo". En *Absurdo Brasil*, editado por Adriana Amante y Florencia Garramuño (Buenos Aires: Biblos, 2000), 191-217.

-----, 2001. *Cinema Brasileiro Moderno*. San Pablo: Paz e Terra