

Glauber Rocha lector de Borges

por Nicolás Fernández Muriano*

Resumen. En el manifiesto *Estética del sueño* (1971) Rocha reflexiona sobre las condiciones del cine político latinoamericano a partir de una oposición entre Borges y Fernando Solanas. La lectura del primero (que excede el manifiesto) es propuesta en este trabajo como un hilo conductor para una discusión en torno a un problema fundamental de la filmografía de Rocha: ¿cómo es posible una imagen del pueblo latinoamericano? Nuestra hipótesis general es que Borges aporta a la reflexión glauberiana una matriz temporal compleja que permite superar la matriz historicista que atribuye a Solanas. Nuestro abordaje sigue la interpretación deleuziana de esta problemática a partir de este intervalo no-cronológico: “el pueblo falta/ el pueblo está por venir”.

Palabras clave: mito del pueblo, simultaneidad/cronología, nominalismo/realismo, conciencia/sueño.

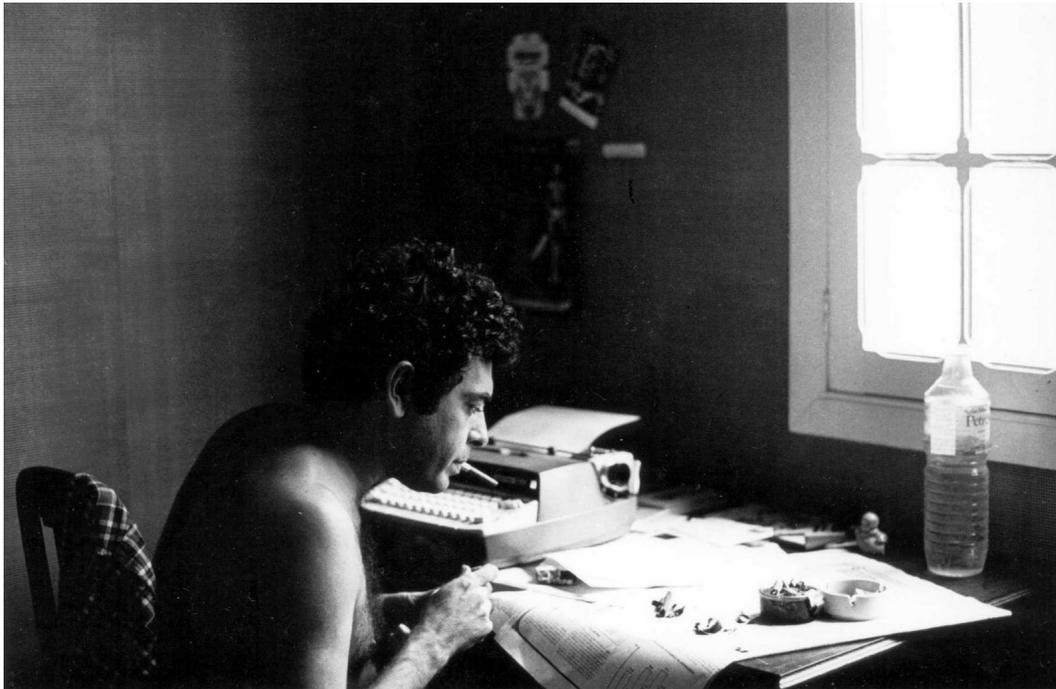
Abstract: Rocha's manifesto *Aesthetics of the dream* (1971) reflects on the conditions of Latin American political cinema based on the opposition between Borges and Fernando Solanas. Though it surpasses the manifesto, based on Glauber's reading of Borges, this paper discusses a fundamental problem of Rocha's filmography: Is it possible to represent Latin American peoples? We surmise that Borges provides a complex temporal matrix that allows Glauber to overcome the historicism he attributes to Solanas. Our approach follows the Deleuzian interpretation of this problem based on the non-chronological interval: "the people are missing/ the people will arrive."

Keywords: myth of the people, simultaneity/chronology, nominalism/realism, consciousness/dream.

Desconfíen del sueño de los otros, porque si son tomados en sus sueños, están perdidos.

Gilles Deleuze

Introducción



En el manifiesto *Estética del sueño* (1971) Glauber Rocha opone las estrategias narrativas de Borges y Fernando Solanas para pensar las decisiones político-formales de su propia filmografía en el umbral de la nueva década. Un enunciado polémico extrema su distanciamiento del cineasta: “el pueblo es el mito de la burguesía”. La objeción a *La hora de los hornos* (Solanas, 1968) puede resumirse así: tanto el registro documental de las luchas populares como el montaje de su devenir histórico, reproducen las formas clásicas de la representación política “herederas de la razón revolucionaria burguesa europea”, poniendo en escena la abstracción de un sujeto colectivo (Rocha, 2004: 250). Borges, en cambio, “superando esta realidad”, libera nuestro tiempo por la irrealidad: “su estética es la del sueño. Para mí es una

iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi sensibilidad afro-india en la dirección de los mitos originales de mi raza.” Porque esta raza “pobre y aparentemente sin destino”, en la misma medida en que carece de identidad histórica o nacional y no se ha constituido como sujeto político, se libera por el sueño, es decir, “elabora en la mística su momento de libertad” (p. 251). Pero este “momento de libertad” no es histórico o, en otras palabras, la historia no es la forma unívoca del tiempo. Hay en Borges una matriz narrativa compleja capaz de articular, por lo menos, dos series temporales simultáneas (mito/historia, sueño/vigilia, etc.) como reserva de acontecimientos por venir y como memoria de lo irrealizado. Una “obra de arte revolucionaria” abierta a los nuevos problemas que plantea la década, no será tanto la que establezca el movimiento abstracto de la liberación histórica desde el punto de vista de una conciencia colectiva, como la que elabore una “apertura” del tiempo por la mística, habilitando la irrupción de un “momento de libertad” inaccesible a la conciencia histórica: “la revolución es una magia porque es lo imprevisto (...) una anti-razón (...) una imposibilidad de comprensión” (p. 250).

El ciego que veía lejos

La polémica no era formulada por Rocha en términos de verdad o falsedad, en el sentido de una adecuación referencial de la imagen del pueblo y “el pueblo”, sino de fabulación: el pueblo debe ser inventado, compuesto. “El pueblo es lo que falta”, comenta Ivana Bentes, prosiguiendo la lectura de Deleuze, “lo que interesa, en el cine de Glauber, es la posibilidad de una fabulación común al pueblo y al arte” (Bentes, 1997: 32). Un filme del tercer mundo que asimila una estructura narrativa realista e histórica, reproduce una imagen del pueblo según la razón revolucionaria europea, es decir, no puede fabular el pueblo que falta, en la medida que no inventa el estilo nacional que lo hace posible: “*La hora de los hornos*”, escribe Rocha en un texto del mismo año, “un filme que no me entusiasma porque descoloniza América Latina según Chris Marker” (Rocha, 2004: 246).

En este terreno la “iluminación espiritual” de Borges se consolida críticamente. Porque su obra no sólo es una máquina incomparable de inventar pueblos que faltan o de elaborar paradójicamente las formas del tiempo, sino porque el problema de partida borgeano era, precisamente, el de *crear un estilo nacional fabulando al mismo tiempo un ser nacional*.¹ Si la pregunta de Borges era *¿cómo escribir literatura en una nación sin tradición literaria ni una gran historia?*, la de Rocha será *¿cómo crear un cine nacional en una nación sin una industria cinematográfica y sin historia?* Condición latinoamericana que autoriza una “apropiación sin compromisos” de todas las tradiciones culturales disponibles (en Rocha favorecida por la *antropofagia*), en provecho de una fabulación simultánea del estilo, del ser nacional y del tiempo como forma de la exterioridad recíproca (del pueblo y del cine) según una inclinación nominalista. En este sentido cabría releer la famosa consigna que abre el ciclo del *Cinema Novo*: “una cámara en la mano y una idea en la cabeza”. No por la síntesis de una cámara-conciencia a la manera de Eisenstein, ni de un cine-ojo según proponía Vertov. La inadecuación *del ojo y el espíritu*, de lo visto y de lo pensado, de la imagen del pueblo y de la conciencia-cámara, deviene rasgo constructivo, como en el final memorable de *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964), cuando la cámara abandona la ciega huída del personaje y alcanza el mar por su cuenta, mientras el pueblo fuera de campo canta el milagro de la inversión política (“el *sertão* será mar y el mar será *sertão*”, variación *local* del concepto europeo-cristiano de inversión: “los últimos serán los primeros”). No obstante la inversión se realiza *en el aire*, en un plano cenital que es una perspectiva exterior al conjunto narrado, como una bifurcación crítica entre el punto de vista teleológico de la cámara y la peripecia errante e incluso circular, iterativa, del personaje abandonado a su suerte en un *sertão* cerrado sobre sí, en suma, dos puntos de vista que no admiten ninguna síntesis espacio-temporal ni mucho menos el “paternalismo” de una cámara que *ilumine* al pueblo el camino hacia su propia liberación. Semejante apertura

¹ Cfr. Sarlo, Beatriz (1995), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel.

del tiempo que deja al “pobre” tal como lo tomó en el inicio, pero que no se priva de componer una imagen del porvenir paradójicamente sujeta al sueño del pueblo pero sin el pueblo, puede comentarse en términos estrictamente borgeanos: “la inversión se realiza y no se realiza, el *sertão* se transforma y no se transforma en mar.” El cine de América Latina, toda vez que haga una crítica de la mediación histórica implicada en la síntesis de lo visto y de lo pensado, “deberá ser” un *jardín de senderos que bifurcan*:

¿Qué lenguaje original usar, una vez rechazado el lenguaje de la imitación?... El cine, inserto en el proceso cultural, deberá ser en última instancia el lenguaje de una ‘civilización’. Pero ¿qué civilización? Tierra en trance, Brasil es un país indianista/ufano, romántico/abolicionista, simbólico/naturalista, realista/pamasiense, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional/popular/reformista, concretista/subdesarrollado, revolucionario/conformista, tropical/estructuralista, etc... etc... La información de las oscilaciones fecundas de nuestra cultura de superestructura (porque hablamos de un arte producido por elites, muy diferentes del “arte popular producido por el pueblo”) tampoco basta para saber quiénes somos. ¿Quiénes somos? ¿Qué cine es el nuestro? (Rocha, 2004: 131)

Por eso aunque en una primera lectura se tenga la impresión de que Rocha postula en el plano de los contenidos una analogía entre las fábulas borgeanas y los sueños colectivos, sin embargo, la analogía es estructural y atañe a los procedimientos de composición, es decir, no es tanto la de los contenidos dados como la del esfuerzo de inventar, componiendo y descomponiendo lo dado, una lengua propia, de inventarse el pueblo y la literatura o el cine cada uno para sí mismo (y por sí mismo) una memoria y un futuro, un modo de ser en el tiempo *que tercamente se bifurca en otro*: “de tal forma que este pobre se convierte en un animal de dos cabezas. Una es fatalista y sumisa, la razón que lo explota como esclavo. La otra... es naturalmente mística... La revolución como posesión del hombre que lanza su vida rumbo a una idea es el más alto ánimo del misticismo” (p. 250).

De este modo, Rocha podía leer la obra de Borges como “un arte revolucionaria rechazada por la izquierda e instrumentalizada por la derecha”. Horacio González recuerda las condiciones de recepción poco favorables que encontraría en Argentina en el contexto de su intervención (González, 2004: 226). Tomemos en cuenta este fragmento de la reedición del ‘69 de *La formación de la conciencia nacional*, de Hernández Arregui, que era poco menos que un best-seller:

Mientras el aparato de la cultura imperialista, de consumo con la entrega del patrimonio nacional, distribuye día a día, a través de diarios, revistas, programas televisivos, etc., las mercaderías del colonialismo, mientras los Jorge Luis Borges y los Torre Nilsson cuentan con esa publicidad vendida, gigante y endeble, las tendencias anticolonialistas realizan, en la Argentina de hoy, una labor de esclarecimiento ideológico de alto nivel político y artístico. Tal la película producida por Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos* (Hernández Arregui, 1970: 533).

Contemporáneamente, Rocha oponía las políticas culturales de “esclarecimiento ideológico” (como el “Tercer Cine” de Solanas-Getino) con las virtudes formalistas de la ceguera (¿el “Segundo Cine”?). En un texto de 1978, denominado “El ciego que veía lejos”, llama la atención sobre el hecho de que “los dos mayores Genios Argentinos fuesen CIEGOS IN PROGRESS: el infame santo Jorge Luis Borges y el ‘kyneasta de derecha’ Leopoldo Torre Nilsson” (Rocha: 367). La reivindicación polémica del “genio nacional”, muerto, si es preciso, en su laberinto, define una primera metamorfosis de los tópicos de las políticas culturales, que traza el envés de todas las otras (¿qué imagen del pueblo?, ¿qué forma del tiempo?, ¿qué punto de vista?) y que en la *Estética del sueño* se enunciaba de manera directa: “el artista debe mantener su libertad frente a cualquier circunstancia” (p. 248). Si Borges “no ve” al pueblo, ni pretende articular su lengua, Solanas le impone una forma que no tiene, como decía Rousseau de Pedro el ruso: “quiso hacer primero alemanes o ingleses

cuando había que empezar por hacer rusos”. La ceguera es la condición crítica de una imagen nacional por venir que ninguna conciencia histórica puede prever. La conclusión a partir de esto es paradójica: si el pueblo falta, en América Latina, la situación del autor *ciego en su laberinto* es una condición material. En cambio, el compromiso es un *esteticismo*, una abstracción de la razón europea. Por eso: “Luis Buñuel, iberoamericano, considera a *¡Qué viva México!* una película ‘artística’... Su modo de *estetizar* el nuevo mundo se equipara a la tentativa de llevar a los indios la Palabra de Dios (y los intereses del ‘Conquistador’)” (p. 104). Sin embargo, el cine de autor es una abstracción a la segunda potencia si no asume las condiciones históricas de su no-relación con la historia, la falta de historia que lo condena a la libertad del tiempo:

Pampas o asfalto, Argentina trajo piedra por piedra de Europa... La burguesía pre-antonioniana de los filmes argentinos tenía su incomunicabilidad limitada por la subnutrición. Pero no pronunciaba este nombre: si la literatura de Borges/Cortázar anticipa muchas de las experiencias del *nouveau roman*, con ello no se consiguió articular (o no) el tiempo en las películas (p. 105).

Torre Nilsson (metonimia del “esteticismo del cine argentino”), descubrió el Estilo antes que la Historia: “no se expone a la luz, no se deja violentar, sino que conspira en las sombras en torno a un mundo que no existe culturalmente en la superestructura. Aquí el verbo no se hace carne; es sombra y luz (gris y negro) en un país que no se integra a América” (p. 105). Solanas, en cambio, a fuerza de descubrir la Historia, pretende suprimir el Estilo (“cine acto”) y *La hora de los hornos* no pasa de ser “un típico panfleto de informaciones, agitación y polémica utilizado en varias partes del mundo por activistas políticos” (p. 249). La simetría es perfecta. Uno solamente sueña, el otro solamente está despierto. Ambos producen “cines digestivos” según la nomenclatura de *Estética del hambre* de 1965 (p. 65). El *sueño abstracto* no encarna el hambre o la “sub-nutrición” (que pone al pueblo por debajo de la condición de sujeto), la *conciencia abstracta* le prescribe una dietética (una

práctica que presupone la condición de sujeto). Pero “el hambre no puede ser comprendida”, sino sólo sentida. Este límite, esta no-mediación que separa por siempre al pueblo del cine (el pueblo no hace su propio cine, pero el cine inventa un pueblo para inventarse a sí mismo) permite pensar la deriva nominalista del estilo glauberiano a partir de un materialismo radicalizado (una *estética del sueño* que no se contrapone, como veremos, a una *estética del hambre*). Es lo que dice Deleuze cuando articula a través de Rocha este intervalo no-cronológico del punto de vista: *el pueblo es lo que falta/el pueblo está por venir*. Por un lado, la conciencia de que la conciencia ya no nos vincula con el mundo (ni con su transformación), por el otro, la creencia en el porvenir como vinculación con un mundo que se ha vuelto puramente óptico o sonoro, materia sublime (sin forma) o cristalina (indiscernible).² Así al idealismo de derecha Rocha superpone un idealismo de izquierda que, si en términos teóricos, es “heredero de la razón revolucionaria burguesa europea”, en términos prácticos se articula con ella según “monótonos ciclos de protesta y represión” (p. 250). Nótese la relación entre “historicismo” como hipóstasis idealista de una conciencia del tiempo (que no se opone al sueño, revolucionario o no) y la circularidad del tiempo como retorno de la violencia, de lo arcaico, que hace fracasar la historia en tanto forma de lo posible. Volveremos sobre esto más abajo. Aquí debe tomarse “idealismo” en su sentido platónico-cartesiano: un “ver” hecho posible por una luz puramente intelectual, abstracta, que subtrae lo impensable del plano material. Pero también puede comprenderse a partir de una distinción de Platón que haya para Rocha dos formas de la “ceguera”: una ceguera por exceso de luz y una ceguera que *no se expone a la luz*, ahora sí material, que es la condición política del cine: “la opción política de un cineasta, nace en el momento en que la luz hiere su película... Cámara sobre el Tercer Mundo abierto, tierra ocupada”, escribe en 1967 (p. 104).

² Cfr. Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-tiempo*, *Estudios de cine 2*, Buenos Aires: Paidós.

“Luz, más luz”

Ya desde *Barravento* (Rocha, 1962) y *Deus o diabo na terra do sol*, llama la atención la sobreexposición a la luz en la película glauberiana, los cielos pálidos con sus nubes como pequeños rayones grises que, si uno los comparara con los famosos cielos envolventes de Ford (uno de los autores profundamente estudiados por Rocha), dan la impresión de que el cielo se ha retirado, dejando tan sólo la cáscara vacía de su emplazamiento. Pero es en la escena-apertura de su último filme, *A Idade da Terra* (Rocha, 1980), donde el problema de la luz alcanza su expresión más concisa. Amanece; la tierra está negra; se escucha el canto de un pueblo que despierta. No imaginamos su forma. Futurista y arcaico a la vez, a golpes de sonido, se resiste a los atajos de la sinestesia. Debemos esperar a que amanezca. Pero los rayos del sol se tienden paulatinamente contra la lente hasta quemar la imagen en un blanco imposible de ver. La salida del sol coincide con el fin de la imagen. Pedro de Moraes, uno de los directores de fotografía, recuerda que Rocha había planificado la toma prescindiendo del uso de filtros. La opción era imposible; lo interesante es la razón que daba: “el sol de Bahía se confunde con el de California detrás de los filtros Kodak”: ¿qué pueblo iba a aparecer bajo esta luz? ¿Es posible una imagen nacional sin una industria nacional? “Si la película, por ser *nacional*, no es americana, decepciona. El espectador condicionado le impone a la película nacional una dictadura artística *a priori*: no acepta la imagen de Brasil vista por los cineastas brasileños, porque ella no corresponde a un mundo técnicamente desarrollado” (p. 128).

Hollywood (¿Primer cine?) es una suerte de *a priori* cinematográfico: “la forma más agresiva y difundida de la cultura americana sobre el mundo” en tanto constituye la forma de ver, de sentir y de imaginar “que absorbe el drama nacional a través de la forma *americana*”. Por eso, “cualquier conversación sobre cine fuera de Hollywood comienza por Hollywood”; porque no habría un “afuera de Hollywood” (un “Tercer Cine”), y si es posible un punto de vista

latinoamericano sobre lo latinoamericano, una *estética del sueño* discute, de manera general, que sea por la *epojé* de una conciencia despierta que se podrá “descolonizar” el “*inconsciente* de la cultura nacional que *informa* al colonizado sobre su propia condición” (p. 128). Hollywood es “la máquina de los sueños” y es en el nivel de los sueños, de la elaboración de los mitos, de la organización de lo visible y del sentido del tiempo, donde se la debe desmontar: “hay que tocar, por la comunión, el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema racional de la opresión” (p. 250). Ocurre un poco a la manera de Rancière: por un lado, “para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación”, por otro lado, “las artes no prestan nunca a las empresas de dominación o emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de los cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible” (Rancière, 2012: 64 y 2009: 19). “Hay que tocar”, dice Rocha, antes que mostrar o iluminar, incluso antes que *golpear* como quería Eisenstein (“cine-puño”). Lo que es un modo de pensar las relaciones entre arte y vida, entre cine y pueblo, por su *afinidad*, tal como define esta noción Viveiros de Castro en su reciente estudio sobre las metafísicas antropofágicas: “etimológicamente, afín es lo que está situado *ad-finis*, aquel cuyo domino confina con el mío. Los afines son los que se comunican por los bordes, los que tienen ‘en común’ únicamente lo que los separa” (Viveiros de Castro, 2010: 56). Cine y pueblo son los términos de una no-relación, replicada al interior de cada término como por una línea quebrada. Entre el cine y el pueblo están los cines que mira el pueblo (Hollywood) y los pueblos que mira el cine (Solanas), trazando el mínimo de comunión del pueblo con su imagen y del cine con su estilo. Los senderos que se bifurcan en la obra repiten aquella diferencia que define la situación de partida del filme latinoamericano por su relación con un afuera que falta para ser posible: “el cine argentino necesita un Vietnam” (Rocha: 16). Por un lado, el pueblo todavía no puede nacer o hacerse visible,

por otro lado, el cine todavía no hace ver ni, mucho menos, hace nacer un pueblo fuera de sí (conciencia). Pero además uno y otro se reclaman mutuamente desde el futuro (creencia): ¿cómo filmar la espera, el “todavía no” de una imagen? La filmografía de Rocha parece el desarrollo exhaustivo de esta aporía: la del nacimiento simultáneo de un cine y un pueblo, según un plan de consistencia propio de un ser de sensación: “Ah, a única solução é fundar no Brasil um Estado Novo com Cinema Novo... uf, ah” (Rocha, 1997: 56).³

Retomemos la escena anterior. La salida del sol coincide con el fin de la imagen. En el intervalo de lo negro a lo blanco, el canto del pueblo prosigue fuera de campo. Su exterioridad no es espacial, relativa a la apertura del plano (que realiza un travelling lateral como si buscara su fuente en una especie de tanteo), sino temporal y en dos sentidos. Porque el pueblo falta, no puede ser representado en una imagen presente ni en un fuera de campo co-presente. Pero la disyunción audio-visual se orienta también a la concepción de un intervalo de tiempo capaz de alojar al pueblo en la duración simultánea de lo presente y de lo ausente, de lo que está por venir y de lo que todavía no puede.

Las dos estéticas

No es por azar que los dos manifiestos fundamentales del autor *Estética del hambre* y *Estética del sueño*, reclamen consecutivamente para el cine latinoamericano un punto de vista que parta de una transvaloración de los dos principios negativos de la subjetivación política occidental (el hambre y el sueño o incluso el opio de las masas):

- El hambre latina, por esto, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del *cinema novo* frente

³ Dejamos la versión portuguesa para evitar traducir “Cinema Novo” que nombra a la vez el movimiento cinematográfico histórico (que dejamos siempre en portugués), y el “Cine Nuevo” o por venir, que rima con el “Estado Nuevo”.

al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida, no es comprendida (Rocha, 2004: 65).

- La razón dominadora clasifica el misticismo de irracionalista y lo reprime a bala. Para ella todo lo que es irracional debe ser destruido, sea la mística religiosa, sea la mística política. La revolución, como posesión del hombre que lanza su vida rumbo a una idea, es el más alto grado de misticismo. Las revoluciones fracasan cuando esta posesión no es total (p. 250).

Ahora bien, si en el período comprendido entre los dos manifiestos ha pasado del *compromiso* a la *autonomía*, este desplazamiento es perfectamente consecuente con la crítica de la imagen del pueblo presupuesta “a priori” por los cines de liberación, en favor de una concepción del acontecimiento como una anti-razón, una magia o un milagro (que hace posible lo imposible), tanto más cuanto las condiciones históricas revelan una oscura complicidad entre los racionalismos de izquierda y de derecha, que pliegan el tiempo sobre una línea de muerte: “las variaciones ideológicas de esta razón paternalista se identifican en monótonos ciclos de protesta y represión”. Pero no se abandona la *estética del hambre* por la *estética del sueño*, se la radicaliza en un sentido preciso: el hambre es un principio insuficiente, demasiado general, esquemático o igualador. El problema no es *el hambre* que está ahí, por todos lados, en presente, sino la composición del hambre (presente) en el tiempo (pasado o futuro) que define un punto de vista (histórico o no histórico) sobre la miseria. Desde *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), de hecho, el hambre es el desencadenante dramático de la fábula revolucionaria y el presupuesto material de la toma de conciencia. El sueño es la potencia singular del hambre, su desvío creador, creador de mundos posibles, presentes y por venir *al mismo tiempo*. En otras palabras, no se trata del abandono del compromiso en favor de una postura “liberal”, sino de un compromiso que, asumido en su radicalidad, se contrae con el porvenir y, por lo tanto, contra el presente que lo hace imposible: “el arte revolucionaria debe ser una magia capaz de hechizar al

hombre a tal punto que este no soporte más vivir en esta realidad absurda” (p. 250).

Entre los cineastas, solamente Buñuel habría saldado sus cuentas con el racionalismo europeo, incluso más, es el “primer cineasta latinoamericano”. O, por lo menos, Rocha tiene la necesidad de inventarse una genealogía cinematográfica que empiece por Buñuel, para descartar a los falsos amigos, a los amigos ambiguos occidentales (como Borges hacía lo propio con los argentinos): Godard, el maoísta: que “sostiene que nosotros en Brasil estamos en la situación ideal para hacer un cine revolucionario, y en cambio, hacemos un cine revisionista, dando importancia al drama, al desenvolvimiento del espectáculo... Un cineasta europeo, francés, es lógico que quiera destruir el cine. Pero nosotros no podemos destruir aquello que no existe” (p. 151). Pasolini, el Cristo-Edipo: “que representa el pasaje del hambre a la gula... El salvajismo, la barbarie, la anarquía pasoliniana estaban dominados por la disciplina marxista, por el misticismo católico, volviéndose entonces una barbarie maquillada” (Rocha, 2006: 282). En el texto “Los Doce Mandamientos de Nuestro Señor Buñuel” (p. 170), Rocha atribuye al andaluz la “invención” de la *estética del hambre*, durante la llamada “etapa mexicana” (1946-1964) y de la *estética del sueño*, entre *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) y *Belle de Jour* (Buñuel, 1966). Como se ve, las *dos estéticas* se superponen en la periodización. No hay superación de una por otra, sino desde el principio una exploración de las formas del tiempo y de las fuerzas inconscientes, encadenadas y desencadenadas en el presente (hambre, sed, erotismo, miedo, pero también, como dice Deleuze, Buñuel encuentra pulsiones espirituales, incluso el espíritu como pulsión, a la manera de Nietzsche: inclinaciones muy persistentes en la composición-descomposición de los pueblos glauberianos), o bien una oscilación del punto de vista entre formas del tiempo circulares, pulsionales, que arrastran la historia por una línea de muerte, y formas del tiempo *oníricas* que soportan la simultaneidad y desvían las pulsiones por una línea de vida que es un ensayo de lo posible.

“La democracia es el des-reinado del pueblo” (A Idade da Terra)

Bajo esta doble condición, Rocha reelabora el mito del pueblo, impregnándolo con las génesis afro-americanas, amazónicas, sincréticas. El extrañamiento es inmediato. Pero una revisión in extenso de su filmografía deja la impresión de que en ella no pasa otra cosa: *el pueblo está por nacer*. Llega demasiado pronto o demasiado tarde para actualizar el mito de su propio nacimiento, que será objeto de un tratamiento antropofágico. Ya en sus primeros largos esta tendencia se anunciaba de manera esquemática. Así entre *Barravento* y *Deus e o diabo na terra do sol*, los procedimientos narrativos del *western* (mito del nacimiento americano) y de la “escuela soviética” (mito del nacimiento revolucionario), libran al interior de la puesta en escena una especie de “guerra fría” que induce mestizajes acrónicos. El héroe *americano* se degrada en caudillo, confunde lo privado y lo público, rebelión y saqueo, las cosas de Dios y las del hombre, el pueblo *eisensteniano* (compuesto por “primeros planos patéticos”) no entiende nada, *cambia de bando* a la manera del Sargento Cruz. Pero la *barbarie* de la imagen no es lo otro de la forma civilizada. Ocupa el intersticio entre dos movimientos civilizatorios discordantes, entre dos puntos de vista imposibles, que coinciden con la colonización óptica de las imágenes disponibles del pueblo, cuya colisión compositiva permite una aproximación a lo que será una “puesta en trance” de la conciencia narrativa. Un trance a través de los puntos de vista que es todo lo contrario de una síntesis histórica o estilística: “cada secuencia es un bloque aislado, narrado en estilos lo más diversos posibles, y cada secuencia procura analizar un aspecto de este tema complejo” (Rocha, 1997: 274). *Estilo* y *aspecto* (punto de vista y objeto) son indiscernibles, varían conjuntamente secuencia a secuencia (nominalismo), pero el *tema*, en lugar de desenvolverse a lo largo del tiempo, se envuelve en su comienzo, recomienza, estilo por estilo, aspecto por aspecto.

En los intervalos de cada recomienzo, Rocha hace proliferar los duelos y estos, como en Borges, lejos de consumir un conflicto histórico a la manera del

western, pliegan el antes y el después, el sueño y la vigilia, la historia y el destino, la civilización y la barbarie, decantando una figura de inversión que desfonda el mito y lo desvía de su cumplimiento: *la traición* o el cambio de bando, que corta verticalmente las épocas y opera sobre los duelistas un influjo instantáneo. El caso paradigmático en Borges es la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* “un desertor y un traidor”, dice el escritor en la posdata del '74. En el cuerpo del texto, en cambio, suspendía el juicio con un generoso “gauchos idénticos a él nacieron y murieron”. Concentrémonos en el instante:

Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevistó, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él (Borges, 1989: 563).

El destino consumado indica la inflexión de un tiempo *ya-vivido* que excede las causalidades históricas. El acontecimiento no se sitúa en un lapso del tiempo sino lo suficiente para extraer todas sus consecuencias, es decir, para establecer la desproporción de su suceso (“de los días y de las noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda”). Borges insiste, por un lado, en que no se trata de una *toma de conciencia* (“comprendió más allá de las palabras y aún del entendimiento”), sino de un afecto instantáneo que desdobra el punto de vista empírico del duelista (“mientras su cuerpo combatía en la oscuridad”), por otro lado, en que ese instante de no-consentimiento es lo que repite en la historia: “la aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de

casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones.” Hay, así, un afecto vertical expresado como repetición (el *no-consentimiento*) y hay, a su vez, un efecto histórico que lo prosigue horizontalmente (la acción consecutiva). Beatriz Sarlo piensa el primero por el segundo. De este modo considera “doblemente excesivo” el gesto de Cruz (sacarse el quepis, enunciar el *no consentimiento*), una pura demora desde el punto de vista de la acción que delataría el germen de una ceremonialización sádica de la violencia en nuestra historia (Sarlo, 2004: 215). Glauber Rocha, autodenominado “sádico de masas”, se demora obsesivamente en ese instante, lo distiende o lo contrae multiplicado por mil. El *cambio-de-bando* queda suspendido sobre el gesto de *darse vuelta*, danza o giro en falso que no se deja definir por los bandos que asume, entre duelos iterativos, que son violencias no justificadas por la narrativa histórica, que no hacen pasar la historia, mientras se apilan jirones de modernidad en el desierto o el palacio de gobierno brota súbitamente en la selva, en el sentido de una recursividad de lo moderno y de lo arcaico. Vuelta a vuelta, la acción se pone en abismo y el *cambio-de-bando* pasa a valer como un rasgo expresivo autónomo. *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Rocha, 1969), de hecho, dura tanto como Antonio das Mortes en *darse vuelta* entre dos duelos, mientras *comprende* que todos sus oponentes tienen el mismo rostro: el suyo. Sentimiento de *déjà vu* que desdobra el punto de vista del duelista (me veo matando) y deviene punto de vista de todos los duelos habidos y por haber. Los de la historia y los de la ficción, o mejor, como dice Bergson, en el *déjà vu* toda historia se vive como una ficción y como un destino, desde dos puntos de vista simultáneos sobre *el mismo acontecimiento*. Y el filme, consecuentemente, concluye con el *matador de cangaceiros* abatido, intemporal, entre bocinazos a contramano sobre un germen quebradizo de pavimento, con el cartel de la *Shell* en profundidad de campo. Entre la profundidad y el primer plano, desde donde avanza de espaldas, la capa y el sombrero, la anacrónica escopeta, a contramano de la historia y la historia bocinando contra lo que no puede atropellar, no se termina de discernir quién es el fantasma.

I Corintios 9:22: “Me he hecho débil a los débiles, para ganar a los débiles; a todos me he hecho de todo, para que de todos modos salve a algunos.” La materia de este libro, dice Borges, puede ser todo para todos, es una materia plástica, como ejemplifica la cita. Por eso en la posdata del ‘74 el gesto de Cruz podía redefinirse por la “traición” sin desnaturalizarse. Sin embargo, más allá de la coyuntura que pudo motivar a Borges a agregar esta determinación negativa, ya sea *traición* o bien *pasaje a la resistencia*, como en la versión del gesto que Solanas recupera contra Borges en *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1975), definen un movimiento expresivo autónomo por la acción que desencadena o por la relación histórica de los bandos, es decir, definen un aspecto-punto de vista posible.⁴ Y por más que Solanas se acerque a partir de este filme a una forma del tiempo simultánea (el presente histórico y la fábula literaria), no concibe la autonomía del rasgo expresivo entre dos o más tiempos, entre dos o más pueblos, entre dos o más puntos de vista, a través del gesto que repite en ellos, sino una síntesis histórica de la identidad del pueblo a partir del instante que da inicio a su idioma: “el Martín Fierro... es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico”.⁵ Inversamente, en Borges el movimiento parece ontológicamente anterior a los términos cuando es evaluado a la luz de la repetición. En *Tema del traidor y del héroe*, de manera ejemplar, la indiferencia de dos puntos de vista posibles (traición-heroísmo) sobre un acontecimiento que, si bien desencadena una revolución popular, es presentado como la repetición de un gesto (de Shakespeare), en el epígrafe (de Yeats), es decir, envuelto en su comienzo, toma la forma puramente plástica de una danza que trasciende las fronteras de

⁴ “A más de un siglo de su creación, la obra de José Hernández continúa marcando la línea divisoria entre dos concepciones enfrentadas: una colonizada y otra nacional. Para Jorge Luis Borges, un ‘europeo en el exilio’, como él mismo se define ‘pensar que nosotros, los argentinos, estamos representados por un gaucho matrero y desertor, es totalmente imposible’... Para Leopoldo Marechal, en cambio ‘... el Martín Fierro es materia de un arte que nos hace falta cultivar ahora como nunca: el ser argentinos y latinoamericanos’”. Disponible en http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm.

⁵ Op. cit.

las lenguas y de los caracteres nacionales: “*All men are dancers and their tread / Goes to the barbarous clangour of a gong*” (Borges: 497).

En el cine, de manera muy acentuada, la danza declina la continuación de un gesto por la acción. Dilata el gesto y desdobra el tiempo. Por eso el musical es, según Deleuze, un cine del sueño: “es el movimiento despersonalizado y pronominalizado por excelencia, con el baile trazando un mundo onírico... pasa de una motricidad personal a un elemento suprapersonal, a un movimiento de mundo que la danza va a trazar” (Deleuze, 2005: 88). En *O Dragão da maldade...*, el primer duelo, que es la repetición del último duelo de *Deus e o diabo...*, se suspende en provecho de una danza que se dilata sobre la situación desencadenante, como hará mucho después Favio cuando su Gatica deje de pelear y se ponga a bailar al son del canto del pueblo (un curioso mambo, en realidad, que el pueblo argentino nunca entonó históricamente). En *Gatica* (Favio, 1993), sin embargo, un Perón impasible, en la primera fila, parece encauzar en la historia las fuerzas desatadas del mito. Y siempre es lícito preguntarse, como en una cristología, si el Perón de Favio pertenece a nuestro tiempo o es un pliegue compositivo de milagro e historia, de sueño y realidad. Mientras los líderes glauberianos se agotan en la coyuntura, como puntos de partida para nuevas bifurcaciones, cambios de bando, “desreinados”. En *Terra em transe* (Rocha, 1967), Paulo Martins, poeta de un país latinoamericano que no existe (Eldorado), despierta en medio de una procesión política: “un candidato popular”, grita. El espacio y el tiempo de aquella procesión no están determinados o, mejor, están tan bien determinados sobre sí mismos como el cristal de un sueño recurrente (el sueño, de hecho, irrumpe “entre” dos traiciones: a Díaz y a Vieira). La cámara se introduce entre los cuerpos, está con ellos, los interpela en primer plano al mismo tiempo que los describe: es una toma objetiva y subjetiva a la vez, así como decimos que en los sueños nos vemos a la vez *desde adentro* y *desde afuera*. Están el candidato, el cura, el demagogo, el propio Paulo Martins que reflexiona desde la voz off. El pueblo baila, quizás mientras lo arrearán y, sin embargo, en el

“trance” de sus cuerpos, que es también el de la cámara: hace bailar al político. La escena parece una cita del manifiesto antropófago de Oswald de Andrade: “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue carnaval. El indio vestido como senador del imperio” (Andrade, 1981: 70). Bajo los cimientos endeble de la civilización, late una fuerza viviente, informal, cuya figura ocasional es el disfraz *a la europea* que inviste, durante un instante que establece una tensión, literalmente un tironeo del plano, entre el movimiento horizontal, histórico, de la procesión, y el temblor en profundidad, bárbaro, de la danza. Y es a partir de esta *barbarie estilística* que podemos determinar muy brevemente la distancia irreductible con Borges, que es discutido por Rocha en el nivel de sus efectos: “un arte revolucionaria rechazada por la izquierda e instrumentalizada por la derecha”.

La diferencia antropofágica

El “rechazo de la izquierda” remite a varios tópicos del debate sobre la descolonización cultural, frecuentemente contestados por el cineasta (el “realismo” del canon socialista, la oposición compromiso-autonomía, etc.) La “instrumentalización de la derecha”, en tanto, queda remitida a la sobriedad del estilo borgeano, frente a la exasperación formal de Rocha, barroca en la expresión allí donde Borges es clásico. En efecto, en Borges se suele señalar un progresivo pulimiento de los “excesos barrocos” en el nivel de la expresión literaria, en provecho de una complicación, barroca a su vez, de las tramas temporales, mientras la filmografía de Rocha se vuelve progresivamente *ilegible*. Si hay un *laberinto del tiempo*, la conciencia narrativa se pierde en él o, como dice el autor, “cae en trance”. Las voces y los puntos de vista se multiplican, pero no dialogan, se violentan, disputándose la determinación de su objeto, mientras son ellos mismos objeto de discursos disímiles: “cada secuencia es un bloque aislado, narrado en estilos lo más diversos posibles, y cada secuencia procura analizar un aspecto de este tema complejo... unido todo, como narración, el delirio verbal de un poeta que muere” (Rocha, 1997:

274). Pero el todo, o el montaje, es *irracional* no sólo porque el narrador (que es también narrado) delira su biografía mientras muere, sino porque el objeto es “complejo” en sí mismo, es decir, porque el objeto no existe por afuera de los puntos de vista que lo expresan, *mutatis mutandis*, a la manera del *nouveau roman* y de las “metafísicas caníbales” amazónicas.⁶ Quizá no haya en toda la obra de Rocha un solo plano que sea estrictamente objetivo, es decir, no hay un solo objeto que se nos presente *como por sí mismo* sino a través de una mirada profundamente *intencionada* (lo que no significa *humanizada*). Y es indecible, en verdad, si es por el delirio de las subjetivas o “semi-subjetivas” que el tiempo de la narración se escinde o es por la proliferación del tiempo que se multiplican los puntos de vista. Se trata de una deriva simultánea y complicada de los puntos de vista sobre el pueblo y de los mundos posibles del pueblo a través de sus inadecuaciones mutuas. Carlos Avellar analiza esta proliferación y superposición de voces en términos de “un discurso compuesto de dialectos superpuestos: uno que se asemeja a una lengua ya organizada y otro que parece expresión de una cultura todavía ágrafa, o rechazo de la lengua del colonizador” (Avellar, 2002: 142). Pero la superposición, a nuestro juicio, no consiste en una lucha entre la lengua organizada del colonizador y la lengua desorganizada del colonizado, sino en la desorganización antropofágica de múltiples lenguas orgánicas, todas ellas coloniales. De modo que si Borges otorgaba a los latinoamericanos la prerrogativa de apropiarse de todas las tradiciones culturales disponibles, en Rocha esta libre disposición pone en evidencia el carácter precario y circunstancial de sus decisiones formales, insiste en la tensión de sus disonancias, en la imposibilidad de articular orgánicamente una lengua nacional, tanto como es imposible definir orgánicamente un ser nacional. La precariedad como condición estilística es el correlato de un pueblo que no existe o la forma vacía de la relación: “El cine, como decía Buñuel, no es un arte que pueda ser realizado por los latinos. Yo le

⁶ Para una investigación epistemológica sobre el “perspectivismo amazónico”, cfr. Viveiros de Castro, 2010.

pregunté ‘¿Y usted?’, ‘no— respondió— yo soy un amateur’” (Rocha, 2011: 299).

Bibliografía

- Andrade, Oswald de (1981), *Obra escogida*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Avellar, Carlos (2002), *Glauber Rocha*, Madrid: Cátedra.
- Bentes, Ivana (1997), “O devorador de mitos”, en ROCHA, G., *Cartas ao mundo*, ver infra.
- Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas I*, Barcelona: Emecé.
- Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*, Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005), *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- González, Horacio (2004), “El pensamiento de Glauber Rocha: las contigüidades de la memoria”, en Constantini (h), Eduardo (editor), *Glauber Rocha. Del hambre al sueño*, Buenos Aires: MALBA.
- Hernández Arregui, Juan José (1970), *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires: Hachea.
- Rancière, Jaques (2012), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2009), *El reparto de lo sensible*, Santiago: Lom.
- Rocha, Glauber (1997), *Cartas ao mundo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2006) *O século do cinema*, São Paulo: Cosac Naify.
- _____ (2004) *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac Naify.
- _____ (2011) *La revolución es una eztétyka*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Sarlo, Beatriz (1995), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel.
- _____ (2004), *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Solanas, Fernando, “Los hijos de Fierro”, en http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm (acceso en Julio de 2012).
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010), *Metafísicas caníbales*, Buenos Aires: Katz.
- Xavier, Ismael (2007), *Sertão mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo: Cosac Naify.

* Licenciado en Filosofía (UBA). Realiza sus estudios de doctorado sobre “Glauber Rocha y la invención del pueblo”, en el área de Historia y Teoría del Cine (FFyL, UBA). Es profesor de Filosofía (UBA), Teorías de Visión (FUC) y Estéticas Contemporáneas (UNDAV). Es investigador en formación (UBACYT).