

Tricontinental

Tricontinental

Glauber Rocha

Tricontinental, qualsevol càmera oberta sobre les evidències del Tercer Món és un acte revolucionari.

Tricontinental, l'acte revolucionari és producte d'una acció que es farà reflexió en el procés de lluita.

Tricontinental, l'opció política d'un cineasta neix del moment en què la llum fereix la seva pel·lícula. I és així perquè ell optà per la llum: càmera sobre el Tercer Món obert, terra ocupada. Al carrer o al desert, a les selves o a les ciutats, l'opció s'imposa i, encara que la matèria original sigui neutra, en el muntatge ella es torna discurs contra la matèria: pot ser imprecís, difús, bàrbar, irracional. Però és una *negació* tendenciosa.

Tricontinental – l'important és la pel·lícula? Què és una pel·lícula tricontinental? Un productor, aquí, és com un General. Els instructors estan a Hollywood igual que al Pentàgon. Cap cineasta tricontinental és lliure. No dic *lliure* de la presó, o de la censura, o dels compromisos financers. Lliure, dic, d'aquest descobrir-se *home de tres continents*; però d'aquest concepte no es torna presoner; més aviat, en ell es fa lliure: la perspectiva del fracàs individual es dilueix en la Història. Paraules del Che: «El nostre sacrifici és conscient; és el preu de la llibertat...».

Tricontinental – qualsevol altre discurs és bell però inofensiu, és racional però esgotat, és cinematogràfic però inútil, és reflexiu però impotent, i fins i tot el lirisme sura a l'aire, neix de la paraula, es fa arquitectura, però després és passiva o estèril conspiració. Aquí, per recordar Debray, el verb es fa carn.

Tricontinental – el cinema d'autor, el cinema polític, el cinema *contra*, és un cinema de guerrilla; en els seus orígens és brutal i imprecís, romàntic i suïcida, però es farà èpic/didàctic.

El cinema mexicà sofreix d'un mal *nacionalista*. D. Luis Buñuel, iberoamericà, considera *¡Que viva México!* una pel·lícula “artística”. Eisenstein no va comprendre l'espontaneïtat de

l'arquitectura asteca o la substantiva monumentalitat dels deserts i volcans. La seva temptativa d'*estetitzar* el nou món s'equipara a la temptativa de portar la Paraula de Déu (i els interessos del “Conquistador”) als indis. La *Cultura* era també dels indis. Aquesta *Cultura* Maia, Asteca, Inca, va ser *descoberta i civilitzada*. En el territori de la màgia, l'Indi es deixà seduir pel volum motriu del cavall: el *quadrúpede* era Tanc de guerra: animal sagrat, invencible. Avui dia, segles després, Ho Chi Minh resisteix els enginyers tecnològics de l'invasor.

El cinema mexicà adoptà les imatges d'Eisenstein disfressat de jesuïta, i després barrejà aquestes preses amb la meravella de la tècnica hollywoodenca i transformà tot plegat en *nuestro México*. La indústria defensada per lleis i sindicats, *nuestro México*, el nacionalisme romàntic i la il·lusió de la Història, *nuestra revolución: sombreros, mujeres y sangre*¹.

Sol sobre nadius: Murnau (Gauguin), Flaherty, allí es tornen cossos i mars, somriures i tragèdies, com són paradís violent i alliberador aquests Ports Llatins on, *to have and have not*, Humphrey Bogart sent i sofreix l'exotisme de les revolucions. Abans que el cineasta llatí tingués el dret de disparar el motor de la seva vella càmera, l'art i el comerç de les grans Companyies ens havien donat *el seu cinema* i les lleis *del seu comerç*.

Els mexicans han prohibit i prohibeixen pel·lícules antimexicanes. Prohibeixen, doncs, una petita part de la producció americana que tracta els mexicans com a covards. Però el pitjor és que en la majoria de les pel·lícules sortides dels estudis de Churubuzco², els mexicans o bé són covards, o bé són ingènues creacions de la naturalesa. La indústria mexicana, defensant-se de la infàmia, la copia, com els cinemes socialistes copien el cinema rus que copia la fórmula americana. El nacionalisme mexicà ha aïllat Mèxic d'Amèrica Llatina. No és casual que, amb l'excepció d'alguns joves cineastes que només ara comencen a traïr *nuestro México*, D. Luis Buñuel sigui considerat un cineasta marginal. Però a les seves comèdies i

1. En castellà a l'original.

2. Els estudis Churubuzco es van fundar el 1944 amb un 50% de participació de la RKO Radio Pictures.

melodrames, també filmats a Churubuzco, es troben els primers assaigs sobre la civilització llatina, després de l'apocalipsi catòlic, zapatista i... eisensteiniana.

Pampes o asfalt, l'Argentina ha portat pedra a pedra d'Europa. L'Argentina, pàtria del Che, discutint en un perfecte francès sobre l'estètica de l'absurd, no sospitava que el «progrés de Perón no era desenvolupament...». Amb les butxaques buides, els aristòcrates estaven disposats a sacrificar el menjar a canvi d'una corbata Dior. La incomunicació de la burgesia preantonioniana de les pel·lícules argentines estava limitada per la subnutrició. Però no pronunciava aquest nom: si bé la literatura de Borges/Cortázar anticipa moltes de les experiències del *nouveau roman*, no per això s'ha aconseguit articular (o no) el temps a les pel·lícules prerresnaisianes. Solitari, el cinema argentí ha descobert l'Estil abans que la Història. Un personatge de Torre-Nilsson, disciplinat en un univers difús que remet a Bergman, no aconsegueix res tret de la *disciplina*. És una disciplina ahistòrica perquè és acrítica. No s'exposa a la llum: no es deixa violentar, sinó que conspira a l'ombra al voltant d'un món que no existeix culturalment en la seva superestructura. Aquí el verb no es fa carn; és ombra i llum (gris i negre) en un país que no s'integra a Amèrica.

Quin remota mala consciència de l'aïllament va provocar en el Che, ciutadà argentí, la llegendària existència de l'home llatí i –en un impuls major– de l'home tricontinental?

Un cinema que abans del propi desenvolupament ja és decadent, a la mateixa terra i època del Che, és un cinema que no pot ser salvat per la tècnica o pel manual d'estètica. Més que qualsevol altre cinema tricontinental, el cinema argentí necessita un Vietnam.

Viva Amèrica, a Cuba tot està per fer-se. Un cinema que, concentrant-se en pel·lícules didàctiques, té per davant com una important contribució revolucionària el treball de desintoxicar-se completament del realisme socialista. «Simplificant els termes d'aquestes polèmiques, que involucraven artistes i alguns funcionaris, es defensava, d'una banda, un art relativament emparentat al realisme socialista, mentre que per l'altra (on es trobaven la gran majoria dels artistes) es defensava un art que no renunciés a les conquestes de l'avantguarda. La derrota del primer punt de vista va ser consagrada quan el Che, a *El socialismo y el hombre en Cuba*, va fustigar el realisme socialista, però sense considerar, no obstant, el segon punt de vista completament satisfactori: per a ell, no podia acontentar-

se amb aquesta posició, sinó que calia anar més lluny. Però per a això era necessari partir d'alguna banda, i l'avantguarda semblava ser un bon punt de partida, si no d'arribada.» (Jesús Díaz)³

Altres pobles llatins (guaranís, amazònics i andins) mai han tingut o rarament han pogut disparar el motor d'una càmera: excepte en actualitats oficials on veiem Generalíssims i les seves medalles.

Brasil, tricontinental, llatí, parla portuguès. Per a la pràctica del que al Brasil s'anomena *Cinema Novo*, cal explicar que els portuguesos, menys exaltats i més cíncics que els espanyols, ens deixen una herència menys nacionalista. Potser per això no tenim el complex mexicà ni la frustració argentina. I per això els cineastes independents brasilers han perdut el respecte religiós pel cinema. Han preferit no demanar permís per entrar en el sagrat univers i, fins i tot sent esquerrans, han pres les càmeres. Potser perquè els intel·lectuals i la crítica han escrit tantes vegades –fins al punt de convèncer el públic d'intimidat alguns cineastes– que «el portuguès és un idioma anticinematogràfic», el *Cinema Novo* ha considerat absurd no fer de la paraula (i de la música) una matèria cinematogràfica: un poble verbal, parlador, enèrgic, estèril i histèric, Brasil és l'únic país llatí que no ha tingut revolucions sagnants (com Mèxic), feixisme barroc (com Argentina i d'altres llocs), revolució política (com Cuba). Com a trista compensació té un cinema en desenvolupament, amb una producció que aquest any arriba a seixanta pel·lícules, número que l'any vinent serà superat, duplicat. Més de cent cineastes joves han estrenat en 16mm i 8mm en els dos darrers concursos de "cinema amateur" i el públic, desil·lusionat per les últimes derrotes en el futbol, discuteix amb passió cada pel·lícula nacional, Rio, São Paulo, Salvador i altres ciutats importants tenen sales de Cinema d'Art, dues cinemateques, més de quatre-cents cineclubs (fins i tot a l'indret més remot de l'Amazones es pot trobar un cineclub). A Rio i São Paulo, Godard és actualment tan popular com De Gaulle, i trobem cinèfils capaços de competir amb els *experts* de la cinemateca francesa. Al Brasil, especialment a Rio, hi ha hagut en els darrers cinc anys una veritable festa cinematogràfica.

Tupi és el nom d'una nació índia. Intel·ligència i incapacitat artesanal. *Cangaço* és una mena de *guerrilla* anàrquica, mística, i significa desordre violent. Bossa és un *estil especial d'estil*, de fer com si, d'amenaçar atacar per la dreta i agredir per l'esquerra, amb molt de ritme i erotisme. Aquesta tradició, els valors de la qual són discutits per les pel·lícules del *Cinema Novo*, traça

3. En francès a l'original.

absurdament una caricatura de tragèdia en una civilització melodramàtica. No hi ha espessor històrica al Brasil. Hi ha una dissolució ahistòrica, feta de cops i contraatacs militars, lligats directa i indirectament a interessos imperialistes i arrossegant amb si la burgesia nacional. L'esquerra populista sempre acaba signant pactes amb la dreta penedida, per recomençar un cop més la "redemocratització". Fins a l'abril de 1964 –caiguda de Goulart–, la majoria dels intel·lectuals brasilers creien en la "revolució per la paraula".

L'avantguarda política llatinoamericana sempre és presidida per intel·lectuals i aquí, amb molta freqüència, els poemes estan abans que els fusells. Òpera popular – la música i la revolució van de la mà i l'herència ve d'Espanya. Avui, al Brasil de les reconciliacions imprevistes, l'esquerra urbana és coneguda com a "festiva". Es discuteix Marx al ritme de la samba. Però això no impedeix que els estudiants surtin als carrers en manifestacions violentes, que els professors siguin empresonats, que es tanquin universitats, que els intel·lectuals constantment escriguin manifestos de protesta, que els sindicats siguin ocupats. La crítica es fa en el moment en què es produeix, i encara més: es fa la publicitat, la seva distribució, la seva exhibició. La política com a art d'oposició a sistemes opressius.

En relació a un públic més analfabet que el del món desenvolupat, un cinema que acumula les inconveniències del cinema tricontinental no crea una comunicació fàcil. Comunicació significa, en el vocabulari populista, estimular sentiments revolucionaris.

Aquest cinema provoca un *shock* a diversos nivells, que constitueix un altre estil de comunicació. Una pel·lícula del Cinema Novo és polèmica abans, durant i després de la seva projecció, i la dada concreta de la seva existència és un element nou en el paradís de la inèrcia. Així, en la mesura que *Vidas Secas* documenta els camperols, *Os Fuzis* és un atac antimilitarista que multiplica el discurs de *Vidas Secas*, discurs que al seu torn es transforma en agitació a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acte polític exaltat que serà discutit en veu baixa a *O Desafio*. Si *Barravento* i *Ganga Zumba* parlen de negres i amb negres, si *A Falecida* és la versió urbana de *Vidas Secas*, no per això neutralitzen les possibilitats d'*Os Cafajestes* o *A Grande Cidade*. Si des de *Menino de Engenho* fins a *Terra em Transe*, o d'aquesta a la propera pel·lícula de Dahl, *O Bravo Guerreiro*, el Cinema Novo es desequilibra en el difícil esforç de l'exercici individual, ben aviat restableix un concert cinematogràfic que, en polèmica permanent, exerceix una acció política.

4. Es denominen *cangaceiros* els bandolers que recorrien els *sertões* del Nord-est brasiler, particularment durant les primeres dècades del segle XX.

La tècnica del cinema passat i del cinema actual del món desenvolupat m'interessa en la mesura que puc "instrumentalitzar-la", tal com el cinema americà va ser "instrumentalitzat" per alguns cineastes europeus. Què és aquesta "instrumentalització"? Aplicar, com a mètode, determinats elements clau de la tècnica cinematogràfica, pedres de toc generals que, en l'evolució de la tècnica, transcendeixen l'esperit individual de cada autor i s'implanten en el vocabulari estètic del cinema: si filmo un "cangaceiro"⁴ al desert, està implícit un determinat muntatge fundat pel *western*, *fundació*, aquesta, que pertany més al *western* que a Ford o a Hawks. Per contra, la imitació neix d'una actitud passiva del cineasta enfront del cinema, d'una necessitat suïcida de salvar-se en el llenguatge establert, pensant que, salvant-se per la imitació, salva la pel·lícula. En una entrevista de *Cahiers*, Truffaut deia: «Gairebé totes les pel·lícules que imiten Godard són insuportables, ja que els falta l'essencial. Es podrà imitar la seva desimboltura, però s'oblida la seva desesperació. S'imitaran els jocs de paraules però no la crueltat»⁵.

La major part de les pel·lícules d'autors joves sofreix avui dia aquest "mal de Godard". Només un sofriment directe del real i una crítica dialèctica permanent pot superar el nivell de la imitació mitològica de la tècnica cinematogràfica, instrumentalitzant els jocs en expressions progressives. Pel·lícules brasileres com *Vidas Secas*, *A Falecida* i *Os Fuzis* són exemples de com cineastes *colonitzats* poden instrumentalitzar la tècnica del cinema desenvolupat i promoure una expressió internacional. El problema no es planteja en termes tan radicals per als americans o els europeus, però si avui revisem les pel·lícules dels països socialistes, notarem que molt poques són *revolucionàries*. L'actitud de la majoria dels cineastes en relació a la seva realitat degenera en un tipus de cinema cal·ligràfic, acadèmic, que revela nítidament un esperit contemplatiu o demagògic. I els festivals, sobretot en els programes de curtmetratges, ens revelen una veritable societat anònima del cinema, un corrent innocu d'imitacions que, fabricades innocentment a la moviola, es desfan durant les projeccions. El cinema és una presa de posició internacional i les contingències nacionals no justifiquen, a cap nivell, l'anul·lació de l'expressió. Si en el cas del cinema tricontinental l'estètica ve abans que la tècnica, és justament perquè l'estètica té més a veure amb la ideologia que amb la tècnica. Els mites tècnics del *zoom*, del *direct*, de la *caméra à la main*, del *couleur*, etc., són tan sols instruments. El Verb és ideològic i avui dia no existeixen més fronteres geogràfiques. Quan parlo de cinema tricontinental i considero Godard un cineasta tricontinental és perquè, en

5. En francès a l'original. A *Entretien avec François Truffaut*, per Jean-Louis Comolli i Jean Narboni. *Cahiers du cinéma*, N° 190, maig de 1967.

obrir un front de guerrilla a l'interior del cinema francès i atacar repetida i inesperadament amb pel·lícules impietosament agressives, Godard es converteix en un cineasta polític, amb una estratègia i una tàctica exemplars a qualsevol lloc del món. Aquest exemple, no obstant, és útil com a comportament.

Insisteixo en un *cinema de guerrilla* com l'única forma de combatre la dictadura estètica i econòmica del cinema imperialista occidental o del cinema demagògic socialista. *Improvisar a partir de les circumstàncies*, depurant-se de tot el moralisme típic d'una burgesia que ha sabut imposar, des del gran públic fins a les elits, el seu dret a l'art.

La meva intenció última d'un cinema/didàctic no podrà anteposar-se sinó que ha de confondre's amb l'epopeia/didàctica posada en escena pel Che. Un *western* invertit, amb els substantius de la nova poètica que una revolució integral provoca, destruirà les fronteres idealistes del cinema. Si Buñuel,

precontinental, remou a través de panoràmiques precises, en el cinema tricontinental és necessari desmobilitzar i esclatar. En el moment que la *mise-en-mort* del Che es fa llegenda és impossible negar, Tricontinental, que la poesia és una praxi revolucionària. •

Publicat originalment amb el títol Un cinéaste tricontinental. Cahiers du cinéma, N° 195, novembre de 1967, i inclòs en portuguès amb canvis a la compilació Revolução do Cinema Novo (Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981). La traducció castellana pot trobar-se a La revolución es una eztétyka: por un cine tropicalista (ed. Ezequiel Ipar; trad. Ezequiel Ipar i Mariana Gainza; Buenos Aires: Caja negra, 2011). El present text afegeix algunes modificacions menors a aquesta última a partir del text en portuguès. La traducció al català és nostra.