

Tricontinental

Tricontinental

Glauber Rocha

Tricontinental, cualquier cámara abierta sobre las evidencias del Tercer Mundo es un acto revolucionario.

Tricontinental, el acto revolucionario es producto de una acción que se hará reflexión en el proceso de lucha.

Tricontinental, la opción política de un cineasta nace del momento en que la luz hiere su película. Y esto es así porque él optó por la luz: cámara sobre el Tercer Mundo abierto, tierra ocupada. En la calle o en el desierto, en las selvas o en las ciudades, la opción se impone y, aunque la materia original sea neutra, en el montaje ella se torna discurso contra la materia: puede ser impreciso, difuso, bárbaro, irracional. Pero es una *recusa* tendenciosa.

Tricontinental – ¿lo importante es la película? ¿qué es una película tricontinental? Un productor, aquí, es como un General. Los instructores están en Hollywood igual que en el Pentágono. Ningún cineasta tricontinental es libre. No digo *libre* de la prisión, o de la censura, o de los compromisos financieros. Libre, digo, de este descubrirse *hombre de tres continentes*; pero de este concepto no se vuelve prisionero; más bien, en él se hace libre: la perspectiva del fracaso individual se diluye en la Historia. Palabras del Che:

«Nuestro sacrificio es consciente; es el precio de la libertad...».

Tricontinental – cualquier otro discurso es bello pero inofensivo, es racional pero agotado, es cinematográfico pero inútil, es reflexivo pero impotente, e incluso el lirismo flota en el aire, nace de la palabra, se hace arquitectura, pero luego es pasiva o estéril conspiración. Aquí, para recordar a Debray, el verbo se hace carne.

Tricontinental – el cine de autor, el cine político, el cine *contra*, es un cine de guerrilla; en sus orígenes es brutal e impreciso, romántico y suicida, pero se hará épico/didáctico.

El cine mexicano sufre de un mal *nacionalista*. D. Luis Buñuel, iberoamericano, considera *¡Que viva México!* una película “artística”. Eisenstein no comprendió la espontaneidad de la arquitectura azteca o la sustantiva monumentalidad de los desiertos y volcanes. Su tentativa de *estetizar* el nuevo mundo se equipara a la tentativa de llevar la Palabra de Dios (y los intereses del “Conquistador”) a los indios. La *Cultura* era también de los indios. Esta *Cultura* Maya, Azteca, Inca, fue *descubierta y civilizada*. En el territorio de la magia, el Indio se dejó seducir por el volumen andante del caballo: el *cuadrúpedo* era Tanque de guerra: animal sagrado, invencible. Hoy en día, siglos después, Ho Chi Minh resiste a los ingenios tecnológicos del invasor.

El cine mexicano adoptó las imágenes de Eisenstein disfrazado de jesuita, y luego mezcló esas tomas con la maravilla de la técnica hollywoodense y transformó todo eso en *nuestro México*. La industria defendida por leyes y sindicatos, *nuestro México*, el nacionalismo romántico y la ilusión de la Historia, *nuestra revolución: sombreros, mujeres y sangre*¹.

Sol sobre nativos: Murnau (Gauguin), Flaherty, allí se tornan cuerpos y mares, sonrisas y tragedias, como son paraíso violento y liberador estos Puertos Latinos donde, *to have and have not*, Humphrey Bogart siente y sufre el exotismo de las revoluciones. Antes de que el cineasta latino tuviera el derecho de disparar el motor de su vieja cámara, el arte y el comercio de las grandes Compañías nos habían dado *su cine* y las leyes *de su comercio*.

Los mexicanos prohibieron y prohíben películas antimexicanas. Prohíben, pues, una pequeña parte de la producción americana que trata a los mexicanos como cobardes. Pero lo peor es que en la mayoría de las películas salidas de los estudios de Churubuzco², los mexicanos o bien son cobardes, o bien son ingenuas creaciones de la naturaleza. La industria mexicana, defendiéndose de la infamia, la copia, como los cines socialistas

1. En castellano en el original.

2. Los estudios Churubuzco fueron fundados en 1944 con un 50% de participación de la RKO Radio Pictures.

copian al cine ruso que copia la fórmula americana. El nacionalismo mexicano aisló a México de América Latina. No es casual que, con la excepción de algunos jóvenes cineastas que recién ahora empiezan a traicionar a *nuestro México*, D. Luis Buñuel sea considerado un cineasta marginal. Pero en sus comedias y melodramas, también filmados en Churubuzco, se encuentran los primeros ensayos sobre la civilización latina, luego del apocalipsis católico, zapatista y... eisensteiniano.

Pampas o asfalto, Argentina trajo piedra por piedra de Europa. Argentina, patria del Che, discutiendo en óptimo francés sobre la estética del absurdo, no sospechaba que el «progreso de Perón no era desarrollo...». Con los bolsillos vacíos, los aristócratas estaban dispuestos a sacrificar la comida en beneficio de una corbata Dior. La incomunicación de la burguesía pre-antonioniana de las películas argentinas estaba limitada por la subnutrición. Pero no pronunciaba este nombre: si bien la literatura de Borges/Cortázar anticipa muchas de las experiencias del *nouveau roman*, no por ello se consiguió articular (o no) el tiempo en las películas pre-resnaisianas. Solitario, el cine argentino descubrió el Estilo antes que la Historia. Un personaje de Torre-Nilsson, disciplinado en un universo difuso que remite a Bergman, nada logra además de la *disciplina*. Es una disciplina ahistórica porque es acrítica. 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 su superestructura. Aquí el verbo no se hace carne; es sombra y luz (gris y negro) en un país que no se integra a América.

¿Qué remota mala conciencia del aislamiento provocó en el Che, ciudadano argentino, la legendaria existencia del hombre latino y –en un impulso mayor– del hombre tricontinental?

Un cine que antes del propio desarrollo ya es decadente, en la misma tierra y época del Che, es un cine que no puede ser salvado por la técnica o por el manual de estética. Más que cualquier otro cine tricontinental, el cine argentino necesita un Vietnam.

Viva América, en Cuba todo está por hacerse. Un cine que, concentrándose en películas didácticas, tiene por delante como una importante contribución revolucionaria el trabajo de desintoxicarse completamente del realismo socialista. «Simplificando los términos de estas polémicas, que involucraban a artistas y a algunos funcionarios, se defendía, por un lado, un arte relativamente emparentado al realismo socialista, mientras que por el otro (donde se encontraban

la gran mayoría de los artistas) se defendía un arte que no renunciara a las conquistas de la vanguardia. La derrota del primer punto de vista fue consagrada cuando el Che, en *El socialismo y el hombre en Cuba*, fustigó al realismo socialista, pero sin considerar, sin embargo, el segundo punto de vista completamente satisfactorio: para él, no había que contentarse con esa posición, sino que se debía ir más lejos. Pero para ello era necesario partir de algún lado, y la vanguardia parecía ser un buen punto de partida, si no de llegada.» (Jesús Díaz)³

Otros pueblos latinos (guaraníes, amazónicos y andinos) nunca tuvieron o raramente pudieron disparar el motor de una cámara: salvo en actualidades oficiales donde vemos Generalísimos y sus medallas.

Brasil, tricontinental, latino, habla portugués. Para la práctica de lo que en Brasil se llama *Cinema Novo*, es preciso explicar que los portugueses, menos exaltados y más cínicos que los españoles, nos dejan una herencia menos nacionalista. Tal vez por eso no tengamos el complejo mexicano ni la frustración argentina. Y por eso los cineastas independientes brasileños perdieron el respeto religioso por el cine. Prefirieron no pedir permiso para entrar en el sagrado universo y, aun siendo zurdos, agarraron las cámaras. Tal vez porque los intelectuales y la crítica escribieron tantas veces –hasta el punto de convencer al público de intimidar a algunos cineastas– que «el portugués era un idioma anticinematográfico», el *Cinema Novo* haya considerado absurdo no hacer de la palabra (y de la música) una materia cinematográfica: un pueblo verbal, hablador, enérgico, estéril e histérico, Brasil es el único país latino que no tuvo revoluciones sangrientas (como México), fascismo barroco (como Argentina y otros lugares), revolución política (como Cuba). Como triste compensación tiene un cine en desarrollo, con una producción que este año llega a sesenta películas, número que el año próximo va a ser superado, duplicado. Más de cien cineastas jóvenes estrenaron en 16mm y 8mm en los dos últimos concursos de “cine amateur” y el público, desilusionado por las últimas derrotas en el fútbol, discute con pasión cada película nacional, Rio, São Paulo, Salvador y otras ciudades importantes tienen salas de Cine de Arte, dos cinematecas, más de cuatrocientos cineclubs (hasta en el lugar más distante del Amazonas se puede encontrar un cineclub). En Rio y São Paulo, Godard es actualmente tan popular como De Gaulle, y encontramos cinéfilos capaces de competir con los *experts* de la cinemateca francesa. En Brasil, especialmente en Rio, ha habido en los últimos cinco años una verdadera fiesta cinematográfica.

3. En francés en el original.

Tupi es el nombre de una nación india. Inteligencia e incapacidad artesanal. *Cangaço* es una especie de *guerrilla* anárquica, mística, y significa desorden violento. *Bossa* es un *estilo especial de estilo*, de amagar, de amenazar atacar por la derecha y agredir por la izquierda, con mucho ritmo y erotismo. Esta tradición, cuyos valores son discutidos por las películas del *Cinema Novo*, traza absurdamente una caricatura de tragedia en una civilización melodramática. No hay espesor histórico en Brasil. Hay una disolución ahistórica, hecha de golpes y contragolpes militares, ligados directa e indirectamente a intereses imperialistas y arrastrando consigo a la burguesía nacional. La izquierda populista siempre termina firmando pactos con la derecha arrepentida, para recomenzar una vez más la “redemocratización”. Hasta abril de 1964 –caída de Goulart–, la mayoría de los intelectuales brasileños creían en la “revolución por la palabra”.

La vanguardia política latinoamericana siempre es presidida por intelectuales y aquí, con mucha frecuencia, los poemas están antes que los fusiles. Ópera popular – la música y la revolución van de la mano y la herencia viene de España. Hoy, en el Brasil de las reconciliaciones imprevistas, la izquierda urbana es conocida como “festiva”. Se discute a Marx al son de la samba. Pero esto no impide que los estudiantes salgan a las calles en manifestaciones violentas, que los profesores sean encarcelados, que se cierren universidades, que los intelectuales constantemente escriban manifiestos de protesta, que los sindicatos sean ocupados. La crítica se hace en el momento en que se produce, y aún más: se hace la publicidad, su distribución, su exhibición. La política como arte de oposición a sistemas opresivos.

En relación a un público más analfabeto que el del mundo desarrollado, un cine que acumula las inconveniencias del cine tricontinental no crea una comunicación fácil. Comunicación significa, en el vocabulario populista, estimular sentimientos revolucionarios.

Este cine provoca un *shock* en varios niveles, que constituye otro estilo de comunicación. Una película del *Cinema Novo* es polémica antes, durante y después de su *proyección*, y el dato concreto de su existencia es un elemento nuevo en el paraíso de la inercia. Así, en la medida en que *Vidas Secas* documenta a los campesinos, *Os Fuzis* es un ataque antimilitarista que multiplica el discurso de *Vidas Secas*, discurso que a su vez se transforma en agitación en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acto

político exaltado que será discutido en voz baja en *O Desafio*. Si *Barravento* y *Ganga Zumba* hablan de negros y con negros, si *A Falecida* es la versión urbana de *Vidas Secas*, no por eso neutralizan las posibilidades de *Os Cafajestes* o *A Grande Cidade*. Si desde *Menino de Engenho* hasta *Terra em Transe*, o de ésta a la próxima película de Dahl, *O Bravo Guerreiro*, el *Cinema Novo* se desequilibra en el difícil esfuerzo del ejercicio individual, pronto restablece un *concierto* cinematográfico que, en polémica permanente, ejerce una acción política.

La técnica del cine pasado y del cine actual del mundo desarrollado me interesa en la medida en que puedo “instrumentalizarla”, así como el cine americano fue “instrumentalizado” por algunos cineastas europeos. ¿Qué es esta “instrumentalización”? Aplicar, como método, determinados elementos clave de la técnica cinematográfica, piedras de toque generales que, en la evolución de la técnica, trascienden el espíritu individual de cada autor y se implantan en el vocabulario estético del cine: si filmo un “cangaceiro”⁴ en el desierto, está implícito un determinado montaje fundado por el *western*, *fundación*, ésta, que pertenece más al *western* que a Ford o a Hawks. Por el contrario, la imitación nace de una actitud pasiva del cineasta frente al cine, de una necesidad suicida de salvarse en el lenguaje establecido, pensando que, salvándose por la imitación, salva la película. En una entrevista de *Cahiers*, Truffaut decía: «Casi todas las películas que imitan a Godard son insoportables, puesto que les falta lo esencial. Se podrá imitar su desenvoltura, pero se olvida su desesperación. Se imitarán los juegos de palabras pero no la crueldad»⁵.

La mayor parte de las películas de autores jóvenes sufre hoy en día de este “mal de Godard”. Sólo un sufrimiento directo de lo real y una crítica dialéctica permanente puede superar el nivel de la imitación mitológica de la técnica cinematográfica, instrumentalizando los *juegos* en expresiones progresivas. Películas brasileñas como *Vidas Secas*, *A Falecida* y *Os Fuzis* son ejemplos de cómo cineastas *colonizados* pueden instrumentalizar la técnica del cine desarrollado y promover una expresión internacional. El problema no se plantea en términos tan radicales para los americanos o los europeos, pero si hoy revisamos las películas de los países socialistas, notaremos que muy pocas son *revolucionarias*. La actitud de la mayoría de los cineastas en relación a su realidad degenera en un tipo de cine caligráfico, académico, que revela nítidamente un espíritu contemplativo o demagógico. Y los festivales, sobre todo en los programas de cortometrajes, desnudan una verdadera sociedad

4. Se denominan *cangaceiros* a los bandoleros que recorrían los sertones (*sertões*) del Nordeste brasileño, particularmente durante las primeras décadas del siglo XX.

5. En francés en el original. En *Entretien avec François Truffaut*, por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni. *Cahiers du cinéma*, N° 190, mayo de 1967.

anónima del cine, una corriente inocua de imitaciones que, fabricadas inocentemente en la moviola, se deshacen durante las proyecciones. El cine es una toma de posición internacional y las contingencias nacionales no justifican, en ningún nivel, la anulación de la expresión. Si en el caso del cine tricontinental la estética viene antes que la técnica, es justamente porque la estética tiene más que ver con la ideología que con la técnica. Los mitos técnicos del *zoom*, del *direct*, de la *caméra à la main*, del *couleur*, etc., son sólo instrumentos. El Verbo es ideológico y hoy en día no existen más fronteras geográficas. Cuando hablo de cine tricontinental y considero a Godard un cineasta tricontinental es porque, al abrir un frente de guerrilla al interior del cine francés y atacar repetida e inesperadamente con películas impiadosamente agresivas, Godard se convierte en un cineasta político, con una estrategia y una táctica ejemplares en cualquier parte del mundo. Este ejemplo, sin embargo, es útil en cuanto comportamiento.

Insisto en un *cine de guerrilla* como la única forma de combatir la dictadura estética y económica del cine imperialista occidental o del cine demagógico socialista. *Improvisar a partir de las circunstancias*, depurándose de todo el moralismo típico de una burguesía que supo imponer, desde el gran público hasta las elites, su derecho al arte.

Mi intención última de un cine/didáctico no podrá anteponerse sino que ha de confundirse con la epopeya/didáctica puesta en escena por el Che. Un *western* invertido, con los sustantivos de la nueva poética que una revolución integral provoca, destruirá las fronteras idealistas del cine. Si Buñuel, precontinental, remueve a través de panorámicas precisas, en el cine tricontinental es necesario desmovilizar y estallar. En el momento en que la *mise-en-mort* del Che se hace leyenda es imposible negar, Tricontinental, que la poesía es una praxis revolucionaria. •

Publicado originalmente con el título Un cinéaste tricontinental. Cahiers du cinéma, N° 195, noviembre de 1967, e incluido en portugués con cambios en la compilación Revolução do Cinema Novo (Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981). La traducción castellana puede encontrarse en La revolución es una eztétyka: por un cine tropicalista (ed. Ezequiel Ipar; trad. Ezequiel Ipar y Mariana Gainza; Buenos Aires: Caja negra, 2011). El presente texto añade algunas modificaciones menores a esta última a partir del texto en portugués.